

Terceiro Tomo

Roda

Afirmar ser o “vazio” a problemática fundamental da construção e análise “acerca” de uma biografia de Arthur Bispo do Rosario. Refiro-me à problemática do vazio, já se sabe, não só como expressão de dificuldades referentes à narrativa da vida de Arthur Bispo – também objeto de sua arte –, mas como o conjunto de questões manifestadas por essa própria idéia de vacuidade no contexto da obra.

Ofereço ao leitor a comodidade da imagem da *Roda*¹, de Arthur Bispo, em seu sentido figurado de tempo circular. Os aros da *Roda* são linhas e brechas a formar novos vazios ao vaivém da morte para a vida. Linhas estruturais concêntricas, excêntricas, linhas relacionais entre centro e extremidade. Aros apagados sob o impulso e, por assim dizer, multiplicados a ponto de vazio, ludibriando vistas descontínuas por efeito do decurso. No apagamento dos aros, há a ilusão de desaparecimento do próprio ato de impulsão, refletindo o sentido simbólico de libertar-se da confusão de imagens, desejos e emoções, “para escapar das existências efêmeras, para só sentir a sede do absoluto”². Contudo, o eixo da roda, como forma de aparecimento, faz menção ao presente inapreensível.

O eixo da roda é Arthur Bispo do Rosario, presente, em seu próprio nome: “ponto fixo no espaço que se move”.³ Deste ponto fixo, ele inventa a si, compõe e descreve o universo em forma e conteúdo. E por esta forma e conteúdo referirem-se ao universo simbólico, sempre haverá um ponto de partida como eixo, relacionando cada elemento da obra (forma) ao pensamento (conteúdo) do autor e do leitor. Esta roda guarda o segredo do movimento, da existência da obra pelo pensamento e do próprio universo simbólico cultural humano.

Não afirmo ser a *Roda* uma síntese da obra de Bispo, nem estou certa de ser adequado empregar a idéia de “síntese” à característica circular sugerida pela noção de “obra”. Uma obra se dá, acredito, por múltiplos vazios iniciais – pontos de partida – como aplicações de um pensamento. O artista mantém sob seu controle o segredo da ação, contudo, a ação define o resultado como pensamento. O artista parte do vazio e, invariavelmente, sua visão inicial é desviada pelo próprio ato criativo. Há um todo, isto é inegável, mas o todo que se edificou ao

¹ Anexo 5, p. XVI.

² CHEVALIER, 1999. p. 932.

³ Cf. AMADO, 2005. p. 186.

final de inúmeras entradas, ou partidas. Francis Bacon se refere a este aspecto em *A brutalidade dos fatos*:

(...) prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será executada como fora prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. Eu uso pincéis muito grossos, e, por causa da maneira como trabalho, muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem minhas ordens. Isso seria obra do acaso? Talvez alguém dissesse que não, porque acaba tornando-se um processo seletivo que começa com algo imprevisto, selecionado para ser preservado. A pessoa, é claro, procura conservar a vitalidade do imprevisto mas preservando também a continuidade. (...)⁴

No que diz respeito à concepção genérica de obra, neste caso, o que examinamos são conjuntos religados sem maior esforço por um leitor, que opera matematicamente em sua compreensão, tangendo linhas imaginárias de ponto a ponto, a ponto de reuni-los em unidade. Contrariando, assim, os próprios critérios do autor, o leitor, com sua operacionalização, cerca os trabalhos de Bispo na emblemática categoria de obra. Calcular que se trata de uma obra é associação de quem o lê, o enquadramento é nosso.

Por sua vez, a idéia de fusão oferecida pela *síntese* concede ao trabalho de Arthur Bispo uma representação de um todo “coerente”, valor perseguido por uma cultura firmada em um espírito ocidental cartesiano, interessada em diferenciar o espaço do artista, do espaço do “louco criativo”. Em sendo assim, associar o trabalho de Bispo à essência de um todo coerente é dizer, subliminarmente: “a obra não é louca”; autorizando-a como arte a despeito da biografia de seu autor.

Em um primeiro momento, quando o trabalho de Bispo era desconhecido e procurou-se legitimá-lo como arte, fixar a maneira de analisá-lo por uma formulação de ordem e coerência funcionou como agenciamento do discurso de reconhecimento. Certamente, hoje, ainda haverá quem questione a criação de Bispo como obra de arte, ou haverá quem queira reservá-la a um espaço “especial”, vizinho, mas, distinto da arte “erudita”.

A categoria dos loucos ainda representa um excesso à estrutura de uma civilização “obrigada a aceitar, respeitar e apreciar a harmonia, a limpeza e a

⁴ BACON, 1995. p.16 et. seq.

ordem”⁵. Todavia, regra geral, o trabalho de Bispo é respeitado como obra de arte genuína, podendo já defrontar a ordem da coerência confirmando-se pela (des)razão, pela via da descontinuidade do real formado de elementos aleatórios, justapostos, fora de propósito, indeterminados como a nova representação da realidade sugerida pela física moderna.

Afirmo haver uma interação entre a *Roda* e o secreto sistema dinâmico da criação de Arthur Bispo, análogo à constituição dos átomos, de que é feito o ser. Átomos possuem o aspecto de esferas rígidas, no entanto, consistem de espaço vazio. O núcleo é a fonte de energia dos átomos, e os elétrons, reagindo ao confinamento no átomo, giram em altíssima velocidade, algo em torno de 960 quilômetros por segundo, de modo aleatório e imprevisível. Prótons e nêutrons, confinados em um espaço ainda menor, o núcleo, giram em um estado de energia de aproximadamente 64.000 quilômetros por segundo. Um ser, então, parece constituir-se de vazios preenchidos por energia e velocidade. Refiro-me, por extensão, à cultura humana edificada por uma voragem dos códigos pré-fabricados, responsáveis pela determinação da consciência, do pensamento. Somos a ressonância de signos. Fazemos parte de um mundo de sinais e símbolos. Em *A construção social da realidade*, Thomas Luckmann e Peter L. Berger, dizem:

Apreendo a realidade da vida diária como uma realidade ordenada. Seus fenômenos acham-se previamente dispostos em padrões que parecem ser independentes da apreensão que deles tenho e que se impõem à minha apreensão. A realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de minha entrada na cena. A linguagem usada na vida cotidiana fornece-me continuamente as necessárias objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido e na qual a vida cotidiana ganha significado para mim.⁶

Armazenar, apreender para reforçar a competência e aperfeiçoar o desempenho futuro é um princípio racional. Experiências são armazenadas na memória como um acervo histórico-social disponível do conhecimento, nos servem como “receitas” para operarmos em nossos propósitos pragmáticos. Este

⁵ Ibidem. p. 8.

⁶ BERGER, 1973. p. 38.

acervo nos torna capaz de prever e neutralizar os acontecimentos no tempo, numa tendência a facilitar a vida, economizar tempo, programando o futuro. Conservar padrões para manter um modelo de ordenação e controle são características universais dos seres humanos.

Antonin Artaud, contrariamente, desejava escavar o bem estruturado e impregnado sistema do pensamento Ocidental, para transformar o fracasso das raízes pré-moldadas do mesmo, que “não deixa mais ao pensamento o tempo de retomar raiz nele mesmo”. Artaud propunha uma regressão no tempo, à vida da Idade Média, para metamorfosearmos nossas mentalidades em essência. Sobre o pensamento, Artaud escreve em *O teatro e seu duplo*:

Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias, os signos que são a representação dessas coisas.

(...)

É preciso insistir nessa idéia da cultura em ação e que se torna em nós uma espécie de novo órgão, uma espécie de segunda alma: e a civilização é a cultura que se aplica e que rege até mesmo nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é apenas de modo artificial que se separa a civilização da cultura e que há duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação.

(...) para todo mundo, um civilizado culto é um homem bem informado sobre os sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações.

É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo essa faculdade que temos de extrair pensamento de nossos atos ao invés de identificar nossos atos com nossos pensamentos.

(...)

Todas nossas idéias sobre a vida têm de ser revistas numa época em que nada mais adere à vida.⁷

Artaud que, como Bispo também viveu em sanatórios, sabemos, sofria de algo, para ele denominado “a grande dor do pensamento”. Desde criança sofreu de problemas neurológicos, suportou convulsões, esteve internado em sanatório aos 19 anos; e aos 24 anos passou a fazer uso de láudamo para aliviar suas intensas dores de cabeça. Durante toda a vida passou pelas mãos de médicos e psiquiatras. Em suas cartas a Jacques Rivière relata de maneira emocional o seu sofrimento:

Eu sofro de uma assustadora doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Do fato simples

⁷ ARTAUD, 1975. p. 16 et. seq.

do pensamento ao fato exterior de sua materialização nas palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, eu estou na busca constante do meu ser intelectual.

Quando então eu consigo alcançar uma forma, imperfeita que seja, eu a fixo, no temor de perder todo o pensamento. Eu estou abaixo de mim mesmo, eu sei, eu sofro, mas aceito com medo de não morrer completamente.

Tudo isto, que é muito mal dito, corre o risco de introduzir um terrível equívoco no vosso julgamento de mim. (...) ⁸

A dificuldade de Artaud em materializar palavras, associada à profunda dor do pensamento é também a dor do poeta no trato com as palavras. Artaud enfrentou a dor daquilo que chamou “erosão mental” e, em meio ao desmoronamento, desafiou o bloqueio da linguagem, sujeitou as palavras aos seus pensamentos e os pensamentos à sua força, pois, segundo ele, “o pensamento não é uma massa, um conjunto de conteúdos que já está aí, o pensamento está inserido numa relação de *forças*”⁹.

A física moderna ensina que não se pode observar e medir, ao mesmo tempo, a velocidade de um elétron, pois, ao ser focado por uma luz, sua velocidade se altera. Pode-se medir, ora a exata posição do elétron, ao manifestar-se como partícula, ora a sua velocidade, ao manifestar-se como onda. A incerteza, assim, está prevista para o ser e para as coisas, substituindo o determinismo e a objetividade. A ciência descobriu que as distâncias são ambíguas e os intervalos de tempo entre eventos não são absolutos, dependem do **observador**. Entender o universo de Bispo por uma lógica do pensamento esquemático, imperativo, será fatalmente incidir em fracasso, por trair as forças abertas do pensamento. No interior da força propulsora da arte reside uma configuração de resistência ao controle, empenhando-se no prazer e lutando contra o poder das convenções, tendo em vista a necessidade de reconstrução de um mundo desenraizado do comum, para além das categorias.

Falar de arte é falar de um tempo sem tempo, de saltar os limites da história. Trata-se de um fenômeno capaz de arrancar o ser de suas correlações com a realidade, ou seja, estado estético. Todo o artista, de uma maneira ou de outra, intervém sobre a realidade:

⁸ ARTAUD, 2004. p. 69.

⁹ KIFFER, 8/3/04. PUC-Rio. Xerocópia.

(...) hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejar-nos ver el prado donde relincha el unicornio.¹⁰

Quando Cortázar fala da “porta que se abre lentamente para deixar-nos ver o prado onde relincha o unicórnio”, guia-nos ao caminho de uma transposição de linhas: do real ao imaginário – “fantástico”. Afinal, o que define a força que emerge das imagens originadas do nada inicial da folha de papel, surpreendendo nosso olhar? Qual operação define esta experiência, esta sensação de eterna novidade? Qual linha de fronteira define a passagem do espaço cotidiano para o de inspiração e criação? A quem é permitida a passagem para este lugar? A quem é vetada? É, justamente, neste ponto, que se encontram todas as imaginações, independentemente de suas biografias, espaço, tempo, “lucidez”. O limite da criação é o ponto indeterminado, o não-lugar, do qual magicamente surge beleza. O filósofo Deleuze disse que “Se a esquizofrenia é o universal, o grande artista é realmente aquele que atravessa a parede esquizofrênica e atinge a pátria desconhecida, lá onde não há mais nenhum tempo, nenhum meio, nenhuma escola”¹¹.

Leitor, sua tarefa é a de observador experiente de minhas propostas como leitora. Igualmente, somos, para aqui, as chaves das percepções. Já, as metáforas, servem como transportes de sentidos. Ofereci, desde o primeiro momento, a *Roda*, de Arthur Bispo, em seu sentido figurado. Imagine-se agora impulsionando a *Roda* e perceberá nitidamente como se dá um pensamento transportado por uma relação de *forças*. Metáforas são como a *Roda* posta em giro, aptas ao apagamento. Transportadoras, ultrapassam a ordem do sentido absoluto.

O que fez Bispo do Rosario, se não, preencher o vazio de sua condição original? Foi a práxis, ininterrupta, dia após dia, incansável, ao longo de 50 anos de construção, por um circuito de gestos, a operação dinâmica capaz de imprimir um aspecto consistente à existência do homem e do artista. A função da roda, a sua rotação essencial, abre uma (d)obra do universo simbólico à obra de Bispo, inventor de si mesmo. Bispo, ao girar a roda, desfez as linhas fixas do portão do

¹⁰ CORTÁZAR, 1991. Contracapa.

¹¹ DELEUSE, 1974. p. 88.

quarto forte, desfez a célula – quarto pequeno, cela –; pelo vazio libertou-se, amalgamando sordidez com beleza.

Rode, leitor, a Roda à Obra. Reordenadas as letras, intervertido o “d” para o “b”, como o efeito do passar da página, abre-se à *Roda* o anagrama *d’Obra*. Agarre-se ao primeiro fio de palavra que se dobre. Deixe-se lançar ao vazio. Preencher será o seu transporte.

“EU VIM”

Arthur Bispo do Rosario ao longo da vida insistiu em afirmar ter um dia simplesmente aparecido, construíra para si uma nova história transformando o mundo ordinário em extraordinário. Minucioso relator da própria história, tratou de documentar sua passagem pela terra sobrepondo linha em trama de tecido, amarrando multi-signos pelos pontos do bordado, numa sintaxe exclusiva, rigorosa, tendo em vista o firme propósito de registrar as coisas do mundo e de sua existência transformada, conforme o seu critério de seleção. Bispo vivia pela finalidade de “se apresentar”.

Ao interlocutor cuja abordagem pretendesse vasculhar sua origem, dizia: “tudo está aí”, “tudo está escrito, tudo está escrito”, referindo-se à sua obra, edificada ao longo de aproximadamente 50 anos. Ali está seu vazio preenchido, a sua memória fixada, atracada pelos fios do bordado nos tecidos. Frederico Morais, por exemplo, adverte-nos para o fato de Bispo não pretender apenas contar a sua história, nem sequer escrevê-la, ele costurava essa história, numa tentativa de deixar um marco mais sólido.

Como se não bastasse o gesto de costura da própria história, Bispo foi capaz de restaurar para si um corpo, por assim dizer, ao interferir nos códigos da vestidura, subvertendo seus padrões, portanto, confirma a máxima de Nietzsche de que a “consciência de si é uma ficção”. Refiro-me à operação sobre as fardas e sobre o manto de apresentação. Suportes de linguagem, as fardas e o manto, como aparados do corpo, exercem, a um só tempo, a ação de guardar e publicar. São vitrines do parecer e arquivo do ser. Publicado é o ser guardado pela ordem da palavra, em sua força de desígnio, bem como a palavra equivale à carne, ao corpo, do que é nomeado.

Bispo nomeou-se por meio da invenção de trajes, ancorou-se nas palavras ali bordadas de modo a reorganizar seu ser no mundo, sua individualidade. Legendado pela palavra e guardado pela re-significação do traje, recupera-se como eixo. As vestes impressas com a potência da palavra escrita convertem-se, neste caso, simultaneamente, em ação de difusão e abrigo, afinal, a escrita atua em um movimento de expansão, como, contrariamente, a língua marca o lugar de origem, territorializa. Investido no centro da cúpula, da grande tenda, a exemplo

do *Manto de Apresentação*, Bispo é a coluna central do universo, gesto simbólico de atravessar a cabeça pelo corte central da vestimenta, transporta-se para além do mundo material, assume um papel emblemático, pois, como para os celtas, “aquele que veste o manto toma o aspecto, a forma e o rosto que quer pelo tempo em que o leva sobre si”.¹² Bispo entrega-se a si mesmo, manifestando o espaço do jogo de invenções.

Afasto totalmente a proposição de análise do caso *clínico* de Arthur Bispo do Rosario, contudo, considero adequada a reflexão dos psicanalistas José Francisco da Gama e Angela Ceppas Figueiredo, no artigo *Em carne viva: dor*, à argumentação que pretendo desenvolver. Os autores ao investigarem a dor mental do ser, vítima de um vazio essencial, de uma perda possível de ser vivida na fase pré-verbal, quando a criança, por algum motivo é afastada da mãe, notaram que essa dor, vivida como “ameaça de aniquilação” e como “perda de uma parte de seu próprio corpo”, provoca expressões particulares do ser em relação com o espaço físico, no contato interpessoal, de modo a criar códigos de conduta e “hábitos” – no duplo sentido da indumentária e do agir – para a identidade do corpo, como auto-representação, sob a metáfora de uma “segunda pele”. A certa altura do artigo, ao analisarem o caso clínico de um certo paciente, os autores escrevem:

(...) Sistemáticamente vestia a camisa (“t-shirt”) pelo avesso, talvez desvelando e expressando, com este gesto, a sua vulnerabilidade e exposição, como se estivesse em carne-viva e usasse a agitação e o espaço-moldura que se formava em volta dele como uma pele protetora. Esse era um modo autista-contíguo (OGDEN, 1992, p.49 e ss.; 1996, p.341) de Maurício criar uma sensação precária de contenção e coesão do seu *eu* ameaçado de desmoronamento. O espaço, a camisa, o aroma de seu corpo, o emplastro gorduroso que eram os seus cabelos, constituíam uma forma-sensação que envelopava precariamente a sua personalidade (...)

(...) A segunda pele manifesta-se, defensivamente, como um tipo de concha muscular ou como uma musculatura verbal correspondente (...)¹³.

Ao compararmos a camisa usada por Bispo na foto da ficha de doente¹⁴, por ocasião da entrada no manicômio, com a farda *Eu Vim*¹⁵, confeccionada anos

¹² CHEVALIER, 1999. p. 589.

¹³ GAMA, 2005. p.111 et. seq.

mais tarde, na alta fase de sua criação, notamos que a estampa floral da camisa parece idêntica à da farda, cujas emendas sugerem o aproveitamento daquela camisa como “decoração”, no duplo sentido da palavra ampliada à noção de adornar e guardar pelo coração, na memória; metaforizando, dessa maneira, ou, quem sabe, confirmando a idéia da reinvenção de si mesmo. O aspecto pífio da camisa do doente mental transforma-se em farda, sob a intervenção de um pensamento a fim de falar de “outro modo”: “EU VIM / 22 / 12 / 1938 / MEIA / NOITE”. Vir é fazer-se presente, apresentar-se. O ser re-configurado atualiza o seu registro com data de ingresso no universo simbólico existencial e proclama um novo sistema de vestuário como intimação à distinção, hierarquia e autoridade da exibição de seus significados.

O ser civilizado veste-se, disciplinado por regras de conduta e influenciado por fatores de identidade social, as quais funcionam como inserção no âmbito privado e público. O corpo contemporâneo, na “ordem” civilizada, está em constante mutação, seja pela busca da perfeição (*body building*), seja por um propósito de luta, *performance* ou reconfiguração do eu (*body modification*). Roupas são formas de comunicação do sujeito com o mundo, porque “O ser humano inventa sua identidade cultural a partir de intervenções sobre si mesmo e sobre a natureza, criando o habitat [*sic*] que o grego chamava de *ethos*, ou seja, morada”.¹⁶ Em um mundo que perdeu o centro, em crise com o real, pela arte, Bispo encontra uma passagem a equilibrá-lo ao centro, contra a desordem dinâmica do tempo. Reconfigurar-se foi a retomada da unidade perdida, dentro do edifício barroco em que se encontrava, numa medida defensiva e de proteção.

Tecido bordado é tecido tátil, fibroso, semelhante à pele afetada por lesões cuja recomposição das fibras manifesta ilustrações nodosas – quelóides. Refiro-me a lesões, contudo, retenho meu olhar depois da dor, ultrapassando a causalidade clínica. Leio as camadas ulteriores (tecido, bordado), conformadas em tensão com o vazio, descendentes, por um lado, da esfera profunda povoada por vozes de autoridade a comandarem a ação de trabalhar, e por outro lado, leio-as como camadas resultantes da reação ao mundo exterior. Leio a expressão, que vence a doença e a razão, manifestando-se como objeto de representação.

¹⁴ Anexo. 6a, p. VI.

¹⁵ Anexo 6b, p. XVIII.

¹⁶ VILLAÇA, 1998. p. 214.

A matéria da segunda superfície construída por Arthur Bispo, a que me refiro, prolongou-se, estendendo-se pelo espaço da cela em que viveu, em múltiplas formas e dimensões, como matéria celular de uma existência transformada para além do limite circunscrito ao corpo individual. Fez-se, Bispo, repertório de imagens, a criar para si uma cápsula vedada de material pictórico, transfigurado em uma certa *Escritura* capaz de produzir sentido à sua imagem e ser dela conteúdo, situando-se nos limites de suas idealizações. A dinâmica desse território concebido é semelhante a do organismo, propício à regeneração, constituída por um movimento mútuo de transporte da profundidade em direção à superfície e dessa peculiar superfície em reação à exterioridade. Desta forma, as fardas e o manto bordados são uma espécie de “crosta sutil” mediadora entre a sombra mais profunda do corpo e a sombra da exterioridade.

Os pontos cheios dos bordados são regenerações, na medida em que converte os materiais ordinários, como lençóis, uniformes de internos, restos, representativos da miséria e da tendência à generalização do indivíduo, peculiares à instituição psiquiátrica, em uma profusão de objetos simbólicos, carregados de efeito estético. Daí a idéia de “crosta sutil”, cheia de leveza, que as próprias palavras de Bispo figuram como “uma noite suave das coisas, da existência”, pois, em reação ao espaço grotesco, inóspito, em que vivia, o seu processo de trabalho foi a fundação de uma superfície poética.

*EU PRECISO DESTAS PALAVRAS . ESCRITA*¹⁷, foi o que escreveu Bispo em um dos estandartes, no qual coexistem, bordados: um corpo masculino – de *CLOVES* – com a descrição em detalhes de tudo o que o caracteriza enquanto corpo – funções, movimentos, excreções – e a narração do itinerário relativo, em suas palavras, a *COMO EU VIM TERRA TAMBARDILHO*. Retorna o tema da apresentação, da prefiguração de uma origem: *COMO EU VIM*, seguindo-se à descrição do trajeto desde a partida até o porto, chegada à superestrutura de bordo, ao castelo da popa, digo, à composição de sua existência transformada. Ao alcance da trajetória está associado o exame minucioso do que *é* e do que *pode um corpo*¹⁸, sinalizando para um esforço de desmontagem, daquele que precisa desmembrar uma estrutura para compreender o seu sistema, em similaridade com os procedimentos do método científico.

¹⁷ Anexo 3, p. XIV.

¹⁸ Referência ao título de Daniel Lins e Sylvio Gadelha *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*.

Frederico Moraes, em entrevista, quis ceder-me a sua leitura em torno da frase *EU PRECISO DESTAS PALAVRAS . ESCRITA*, ele disse assim:

Tem aí esses jogos de palavras de textos que são... você que é da área, podia estudar. Outra coisa, há um panô dele que tá escrito assim: *Eu preciso destas palavras . Escrita*. “Escrita” sem “S” (...) quer dizer, é uma narrativa. As palavras pra ele, o texto que ele tava fazendo, de alguma maneira ele era autônomo, ele era uma escrita, ele era uma *écriture*, no sentido do Roland Barthes. Quer dizer, pode ser um erro, pode ser que ele não tenha consciência, mas nada me impede que eu faça uma leitura.¹⁹

Entender Bispo como uma *écriture*, a contrapelo, equivale a afirmar ser ele o próprio bordado, ser o bordado a sua pele, a sua carne, a sua estrutura. A necessidade das palavras escritas ou a necessidade da escrita advém tanto de um processo de defesa, quanto de um procedimento de investigação e reconstituição de si mesmo, afinal, a escrita é ação, é a construção de um *corpus*. A escritura de Bispo é também uma superfície refletora, uma miragem, pois, provoca-nos a falsa certeza de podermos decifrar em seqüência lógica o seu sistema, entretanto, nossas estratégias usuais de abordagem de coesão e coerência textuais fracassam. À distância paralisamos anestesiados pela beleza, em seguida somos atraídos por um sinal de sentido, adiante, de muito perto, somos traídos pelo sonho de estarmos prontos a decodificar o seu específico “sistema de escrita”, através da estrutura lógica do pensamento argumentativo e, então, perdemo-nos no labirinto. Verdadeiramente, o acesso está (en)cerrado em outra ordem, em um sistema intrincado de resistência, que se projeta e se recolhe, simultaneamente, como o calafrio.

Um livro só existe ao ser aberto pelo primeiro leitor. Bispo existiu para o mundo ao ter a imagem de sua cela, em película, projetada. As portas da Colônia Juliano Moreira se abriram e lá estava o continente celular do “artista”, então, o mundo pôde ler em sua pele de farda: “EU VIM”. Estava escrito.

¹⁹ MORAIS, 2005.

Urnas secretas

“O primeiro quadro que eu aprendi foi uma gota d’água, depois uma pêra, uma folha. Eu pensava: um dia eu vou aprender isso por dentro” (Fernando Diniz).

Alinhar significa colocar uma porção de coisas ligadas por um fio. Um rosário é uma fileira de 165 contas alinhadas por um fio de linha, subitamente, solto aos seus olhos, leitor. Desfeito o nó, derramam-se as contas celeradas a ponto da frase não poder articular-se ao tempo do ato, nem as contas de seus olhos dão conta do tilintar desvairado das 165 contas ricocheteando sonoras pelo chão, até retornarem ao silêncio recolhido de suas próprias mãos, leitor, que ao juntá-las na página, sentirão, com quantas contas se desfia o nome de um Rosário.

Espere, leitor! Não desfaça, das contas, o cercado. Mantenha em concha a postura das mãos (pense). Quantos desenhos podem figurar o continente deste gesto? Quantas referências estão nele contidas? Atendemos juntos, leitor, para o “tilintar” das contas, eis uma palavra guardadora de dois gestos: soar e saltar. Conter é guardar, mas guardar para quê? Antonio Cicero, entre a pele do poema e da filosofia, guarda, para olhar, fitar, admirar. Para ele, em cofre nada se guarda, “perde-se a coisa à vista”, por isso Cícero escreve poemas, para pôr a coisa à vista.

Representar é uma forma de “encerrar” algo, porque no ato da representação **revelamos** essa coisa qualquer, esse algo, e o **fechamos** em um só tempo. Como em um ritual, incluímos e sepultamos a imagem do que é por nós representado. Carlo Ginzburg, em um artigo, no qual reflete sobre a representação das efígies dos reis, conta que os romanos, dos anos 133-6, representavam com máscaras de cera seus mortos e as incineravam como representação do “funeral da imagem” (*funus imaginarium*). Sobre o sentido da representação, Ginzburg assim se pronuncia:

(...) a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. (...)²⁰

²⁰ GINZBURG, 2001. p. 85.

A idéia de sucessão sugerida por Ginzburg, expressa o movimento circular, ou a visão em abismo, entre aquilo que é representado e a sua representação. Os objetos revestidos por fios azuis, codinome *O.R.F.As*²¹, criados por Arthur Bispo do Rosario, e nomeados por Frederico Morais, estimulam nossa interpretação ao sentido deste “funeral da imagem”, pelo fato do procedimento técnico assemelhar-se tanto à característica das mumificações. Arthur Bispo, como já dissemos, por falta de materiais, desmanchava os uniformes de internos e usava as linhas destecidas para realizar o seu trabalho. As *O.R.F.As* são o resultado de moldes, ou bases, de papelão, de madeira, ou da própria referência de um objeto danificado, recobertos pelas linhas azuis dos uniformes, constituindo um movimento espiral de revestimento do objeto. Ocultado o modelo pelo fio, a camada de linha azul recebia o nome do objeto representado em bordado branco, por exemplo: o nome ROCA, à representação de tal imagem.

Arthur Bispo duplicava imagens de existência terrena e ocupava, com as unidades por ele fabricadas, a “ausência” de objetos existentes na realidade prática da vida no manicômio. Objetos ausentes, neste caso, são aqueles resgatados por sua memória, todavia não acessíveis em realidade. Bispo fabrica objetos em falta ou objetos inacabados, para tanto, duplica, restaura, modifica. O desígnio do artista, conteúdo que o lançava à obra, era igualmente ritual, por uma motivação mítica de apresentação das coisas da existência terrena a Deus, e ao mundo, pois, como ele mesmo disse em entrevista a Hugo Denizart:

(...) Minha apresentação ao mundo. Eu devo estar pronto daqui a uns seis ou cinco meses (...) com ação, resplendor, dos pés à cabeça, a fim de me apresentar ao mundo. Dentro dessa representação aqui. (...) daqui é que eu **devo ser apresentado à humanidade**. (...) ²²

Não se pode, portanto, analisar a obra de Bispo sem levar em consideração este detalhe preciso, pois, a despeito de sua alienação, foi este o conteúdo sob o qual orientou-se durante a criação: destinar aquela representação a Deus e ao mundo, em que se inclui a existência terrena, a humanidade²³. Tomando-se como Jesus Cristo e guardado pela representação por ele elaborada, estava pronto para

²¹ Anexo 7, p. XIX.

²² Cf. HIDALGO, 1996. p. 137. Grifo meu.

²³ Anexo 8, p. XX.

apresentar-se ao mundo habitado pela humanidade, sob a guarda de Deus. E para este caso cabe acordar a análise de Heidegger sobre o poema de Hölderlin, que diz: “...Poeticamente o homem habita...”. E assim discorre Heidegger:

(...) O homem não habita somente porque instaura e edifica sua morada sobre esta terra, sob o céu, ou porque, enquanto agricultor, tanto cuida do crescimento como edifica construções. O homem só é capaz de construir nessa acepção porque já constrói no sentido de tomar poeticamente uma medida. Construir em sentido próprio acontece enquanto os poetas forem aqueles que tomam a medida para o arquetônico, para a harmonia construtiva do habitar.²⁴

Bispo inventou para si um propósito sagrado em sua forma de habitar o espaço que lhe coube, por este propósito sagrado construiu poeticamente o seu habitar e, uma vez apresentado, trouxe aos homens a sensação de estarem sendo despertados para o sentido “inaugural” da própria razão de habitar o mundo. Assim localiza-se a poesia da obra de Bispo: pela dimensão inventiva e representativa da morada.

Arthur Bispo nos revela de modo inaugural o sentido da morada da humanidade sobre a terra, organizando a profusão de coisas do mundo, por um critério lógico e seletivo. Bispo agrupa modelos simétricos ou assimétricos, estabelecendo uma analogia de formas, de materiais ou de significados. Pela via de seus procedimentos, incorporou a desordem do mundo como linguagem e edificou uma babel como leitura do mundo. Nosso constrangimento e asco diante do caos em que foi transformado o quarto-forte de Arthur Bispo, reflete a nossa leitura em tudo desastrosa do mundo como hoje se nos apresenta.

Reconhecemos o nosso caos, embora “mascaremos” as deficiências do sistema em que habitamos. Bispo do Rosario desmascara essa “simulação” pelo arremedo de nossa realidade ordenada. A visão dos elementos de nossa realidade manipulados pela linguagem de Bispo, nos afeta, tanto por vermos refletida nessa linguagem, nossa imagem de morada em desatino, quanto por vermos a representação dessa realidade preenchida por uma poesia exterior à sua essência objetiva; o que resulta em ironia, afinal, nos enchemos de prazer em testemunhar a maneira como Bispo preencheu de poesia a realidade e nos frustramos em admitir a ausência de poesia no nosso modo prosaico de construir a realidade: nossa

²⁴ HEIDEGGER, 2001. p. 178.

morada. Ao ler o mundo, ao revelar o Universo, ao renomear as coisas, Bispo rompeu o controle da intonação, autorizou-se à expressão.

De fato, aí está o mesmo movimento circular sugerido por Ginzburg ao afirmar que a representação evoca ausência e presença simultânea e sucessivamente. A poética de Arthur Bispo ao se valer de uma técnica de guardados, a todo tempo expõe ausência e presença de significantes e significados. O exemplo é toda a obra, afinal, como ele dizia: “tudo está aí”, o todo é o universo de Arthur Bispo do Rosario, as partes são as unidades e os conjuntos manufaturados. Descobrimos a permuta entre [conteúdo – continente] ou [forma – conteúdo], não avistamos somente as formas e essências de todas as coisas, para além está o gesto potencial contido nessas permutas, movimentos provocados pelo conteúdo de cada uma dessas palavras, envolvidas na ação dos guardados.

Bispo costurou um saco do tecido azul dos uniformes da Colônia, todo bordado em pontos largos, ao arranjo do alinhavo; conferiu ao saco a feição do rosto masculino com a barba mal feita. O título dado ao saco é *Urna D Femi*²⁵, bem como Bispo o nomeou, com as letras recortadas e costuradas na face da peça. *Urna D Femi* era o receptáculo destinado somente aos nomes femininos. Zuenir Ventura foi um nome metido ali. O conteúdo encontra um continente peculiar, conforme o arbítrio de seu inventor, porque dentre as inúmeras representações da urna em seu valor simbólico, está a expressão da vontade, da passagem do voto individual. O movimento reservado à *Urna* induz à penetração dos papéis conduzidos pelas mãos ali enfiadas. Gesto efetivo, traduz o imaginário simbólico erótico relacionado ao feminino, à segurança da morada e ao escoamento da vida para a morte.

Há uma *assemblage* intitulada: *Confetes*²⁶. São quinze garrafas plásticas transparentes contendo confetes coloridos até a boca. Bispo do Rosario, disse em entrevista a José Castello: “Eu já fui transparente. Às vezes, quando deixo de trabalhar fico transparente de novo. Mas normalmente sou cheio de cores”²⁷. Assim Bispo do Rosario guarda em si, poeticamente, as cores. Suponhamos lançados ao ar os confetes. Pronto, estão lançados. Transmute, leitor, o

²⁵ Anexo 9, p. XXI.

²⁶ Anexo 10, p. XXII.

²⁷ Cf. CASTELO, 1999.

movimento ativo e descendente das mãos que continham as contas do rosário, ao movimento receptivo das mãos espalmadas, para onde irão desmaiar levemente os confetes coloridos de papel. Suas mãos agora, leitor, não contêm mais, propriamente, os confetes, estão contidas no gesto disponível, voltam-se ao continente da fantasia. Agora, as mãos parelhadas contra o disparate das contas, descerram-se em revelação, porquanto, nesse movimento, como transporte, se uma parte de nós “pesa, pondera: / outra parte / delira. (...)” ao “Traduzir uma parte/ na outra parte/ - que é uma questão/ de vida ou morte - / será arte?”²⁸

(pense).

Recolha, leitor, as rodelinhas coloridas de papel à transparência das garrafas plásticas. Dê-se tempo a pensar na representação deste gesto entre o protocolar e a poesia. Recupere, enquanto guarda, a sua imaginação. Por minha parte, traduzo as garrafas como a transparência de Bispo em seus dias de descanso, e os confetes, todas as cores para cada dia de trabalho, porque deste modo ele se encheu de cor e inscreveu nesta história o seu nome: Arthur Bispo do Rosario.

²⁸ GULLAR, 2002.

Tecelaria

Toda a linguagem é uma convenção, um código partilhado por um povo, cujo sistema de funcionamento atende a necessidades internas, com regras próprias, dentro de condições históricas, geográficas e culturais particulares. Toda a língua impõe uma ordem e sobre este fato, Roland Barthes declara:

(...) a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois **o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.**

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço do poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição.²⁹

As convenções de uma linguagem, sua sistemática, organizam-se em compêndios a servir como linha de conduta aos usuários de uma língua, são compêndios com estudos das partes constituintes do sistema lingüístico. Gramáticas descrevem os modos de uso de uma língua por seus falantes. Nem sempre os usuários da língua têm consciência deste fato tão simples: a língua é do usuário. O certo é: de algum modo, em uma sociedade, por um secreto projeto natural de equilíbrio consentido de normas, confere-se uma subliminar autoridade ao “ser” simbólico “Gramática”, quase como se ela mesma possuísse faculdades próprias para instituir normas de emprego da linguagem.

Sabemos que os registros feitos em uma gramática são de responsabilidade de um estudioso da língua, o gramático, sujeito que, de antemão, está assegurado pela mesma dinâmica, anteriormente, descrita, de forças internas capazes de fixar, de modo universalizante, as relações de normas dentro do tecido social, assumindo, assim, sem o menor esforço e sem o menor sinal de contestação, o *status* de autoridade uniformizadora de prescrições e regras consideradas “dignas”, no âmbito do uso da língua escrita e falada em um dado território. Há muito que se vêem gramáticos apropriando-se desta ordem para legislar em nome de uma língua “cultura” cuja origem o usuário já nem mais reconhece. Gramática, por esta via, é **lei**: ordena; condena.

Dentro da extensa teia de regras gramaticais, contidas nessa autoridade do discurso, procuramos deter nosso imaginário, vesti-lo em palavras consentidas,

²⁹ BARTHES, p.14. et. seq. Grifo meu.

depois conectar estas palavras, conjuminá-las entre si, conforme técnicas incontestáveis do “bem dizer”, de modo a se obter êxito no falar ou imprimir idéias no papel. Fala e escrita são manifestações, construções concretas alinhando pensamentos. Clarice Lispector traduz a materialização do pensamento, no seguinte plano:

Esta é uma declaração de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável (...) A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la (...)

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. (...) Todos nós que escrevemos estamos fazendo do *túmulo do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida.³⁰

O desejo de proferir, de declarar, vai desde a primitiva necessidade de contato, aos ninhos mais suspensos, às vigas mais travejadas de nossa imaginação. Por andaimes, pórticos, fustes, cúpulas, nos deslocamos e nos definimos como verdadeira fundição de reflexões, percepções, sentimentos, combinações de idéias que se reproduzem, se desenvolvem progressivamente, se alastram, incham, superlotam os limites de nosso continente à incontinência e, à beira do transbordamento, não se pode conter o dissoluto.

A manifestação do pensamento daí emerge através da representação. Formas de representação não seriam convenções? Então, nosso universo imaginativo está interdito, circunstancialmente, a relações de ordem e subordinação, ou seja, sob relações de poder. Há poder em todos os mecanismos sociais, em todo e qualquer discurso, assegurava Roland Barthes, em 1977, em sua Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer (...) por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é

³⁰ LISPECTOR, 1984. p. 134.

comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.³¹

O Homem quer *exprimir(-se)*, ele é dotado desta necessidade de comunicação porque sente, reflete. Somos seres expressivos e cada um de nós aplica as atividades do pensamento a uma ou mais formas de linguagem para estabelecer conexão com os pares sociais – nossa realidade. As representações, como bem declarou Clarice, devem ser manejadas, e isto sugere o movimento das mãos, manobra – *manoeuvrer*, para “realizar” pensamentos. Por assim dizer, a nossa expressão pode ser entendida como algo que se dá pela produção, por uma construção em que se supõe o fato de ela vir a materializa-se, concretamente, por meio da fala, da escrita, de objetos, de cores, de idéias, gestos, construções: por meio de significantes e significados. Marilena Chauí afirma que “a linguagem não traduz (...) nem representa idéias feitas por um pensamento silencioso, mas encarna significações”.³²

Obras de arte são, deste modo, encarnações, materialidades, concretudes, compostas sob verdadeira multiplicidade de formas, sendo, a cada composição, um acontecimento inaugural. O ser expressivo, maneja o espaço hermético – fechado – do sistema da língua de forma a abrir fendas de passagem, frente ao alinhamento labiríntico de muros suspensos que é a ordem da linguagem.

(...)
 Água da palavra
 Água calada, pura
 Água da palavra
 Água de rosa dura
 Proa da palavra
 Duro silêncio, nosso pai.
 (...)
 Hora da palavra
 Quando não se diz nada
 Fora da palavra
 Quando o mais dentro aflora
 Tora da palavra
 Rio, pau enorme, nosso pai.³³

³¹ BARTHES, 2001. p. 12 et. seq.

³² CHAUI, 2001. p. 149.

³³ Cf. FERRAZ, 2003. p. 296 et. seq.

Mais uma vez, tomamos de empréstimo o pensamento de Roland Barthes que afirma, por exemplo, ser a literatura uma “trapaça salutar” dos homens contra a língua, para podermos escutá-la fora do poder. Antonin Artaud, muito antes de Barthes, desafiava o poder da linguagem propondo a dissolução das palavras:

Eu já lhes disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra,
nada de espírito, nada.
Nada, exceto um belo Pesa-nervos.
Uma espécie de estação incompreensível e bem no meio de tudo
no espírito.
E não esperem que eu lhes nomeie esse tudo, que eu lhes diga
em quantas partes ele se
Divide (...) e, que eu me ponha a discutir sobre esse tudo,
e que, discutindo, eu me perca e me ponha assim, sem perceber,
a PENSAR — e que ele se
ilumine, que ele viva, que ele se enfeite de uma multidão de
palavras, todas bem cobertas
de sentido, todas diversas, e capazes de expor muito bem todas
as atitudes, todas as nuances
de um pensamento muito sensível e penetrante.
(...)
Vamos, eu serei compreendido dentro de dez anos pelas pessoas
que farão o que vocês
fazem hoje. Então meus gêiseres serão conhecidos, meus gelos
serão vistos, o modo de
desnaturar meus venenos estará aprendido, meus jogos d’alma
estarão descobertos. (...) Então ver-se-á fumar as juntas das
pedras, e arborescentes buquês de olhos mentais se cristalizarão
em glossários,
então ver-se-ão cair aerólitos de pedra, então ver-se-ão cordas,
então se compreenderá a geometria sem espaços, e se aprenderá
o que é a configuração do espírito, e se compreenderá como eu
perdi o espírito.
Então se compreenderá por que meu espírito não está aí,
então ver-se-ão todas as línguas estancar, todos os espíritos
secar,
todas as línguas encorrear,
as figuras humanas se achatarão, se desinflatão, como que
aspiradas por ventosas secantes,
e essa lubrificante membrana continuará a flutuar no ar, esta
membrana lubrificante e cáustica, esta membrana de duas
espessuras, de múltiplos graus, de um infinito de lagartos, esta
melancólica e vítrea membrana, mas tão sensível, tão pertinente
também, tão capaz de se multiplicar, de se desdobrar, de se
voltar com seu espelhamento de lagartos, de sentidos, de
estupefacientes, de irrigações penetrantes e virosas, então tudo
isto será considerado certo,
e eu não terei mais necessidade de falar.³⁴

³⁴ ARTAUD, 1995. p. 209 et. seq.

A imagem radical, proposta por Artaud é a de escavar o sistema da linguagem em sua arbitrariedade. A imagem da figura humana transmutada em membrana que se desenraiza, se desmancha, se multiplica e se desdobra é a expressão em deforma, a palavra em delírio e o aniquilamento da própria figura humana como significante. Artaud evoca, ainda, a “necessidade de falar”, quer se fazer entender por aqueles que ainda esperam o “enfeite de uma multidão de palavras todas bem cobertas de sentido”. O projeto de Artaud era fazer da linguagem, ação, em uma relação estreita entre conceito e gesto, resultando em força. Segundo Deleuze: “Artaud é o único a ter sido profundidade absoluta na literatura e a ter descoberto um corpo vital e a linguagem prodigiosa deste corpo (...). Ele explorava o infra-sentido, hoje ainda desconhecido”.³⁵

Na verdade, Artaud propunha uma expressão capaz de “perturbar os homens”, capaz de revelar ao homem a sua genuína realidade, jamais suposta por ele mesmo. Determinado pelo projeto de abater as palavras, as metáforas, os sentidos, Artaud escreveu compulsivamente, proferiu, debateu. Manejou a linguagem para afirmar, para evidenciar a justeza da articulação de seu plano. Por este motivo escreveu e desenhou em cadernos franceses de pauta quadriculada. Existem até o momento vinte e oito volumes de textos seus publicados pela editora Gallimard e este número de publicações não dá conta de toda a sua produção.

Arthur Bispo do Rosario, entre idas e vindas, viveu cerca de 50 anos no estado sórdido de um hospício, sob administração institucional brasileira, é uma realidade inimaginável, é uma porta que se abre lentamente para deixar-nos ver o prado onde relincha o anjo do abismo. Ainda assim, o senso estético em Bispo do Rosario o transfere para um registro mágico, alterando o aspecto deplorável de seu espaço de ser no asilo, reinventando sua própria existência. Deste modo, todo o real, o caos – o asco, convertia-se em beleza, ponto de fuga de seu olhar involuntariamente subversor. Nem revoltado, nem intencionalmente político, Bispo trazia à superfície uma contradição, para além dos muros dos asilos de loucos e para o qual nossas vistas embaçam.

(...) Parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem

³⁵ DELEUZE, 2003. p. 96.

feito outras coisas [*sic*] que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras. (...)³⁶

Nosso mundo está fechado pela ordem e deformado pela arbitrariedade cega de suas normas universalizantes, capazes de deliberar, legislar, excluir ou eliminar o desconhecido, o que a razão não pode controlar. As questões filosóficas acerca do pensamento não estão, e nem sabemos se algum dia estarão, inteiramente respondidas. Segundo Michel Foucault:

(...) O homem é um ser pensante. A maneira como ele pensa tem relação com a sociedade, com a política, com a economia e com a história; também se relaciona com categorias muito gerais, até universais, e com estruturas formais. Porém o pensamento e as relações sociais são duas coisas bem diferentes. As categorias universais da lógica não estão aptas a dar conta adequadamente da maneira como as pessoas realmente pensam.³⁷

Há um mal-estar presente no estado miserável de condições, no qual se funda a obra Arthur Bispo do Rosario. Bispo, diante da insuficiência de materiais, elaborava o seu inventário do universo, desfiando lençóis e o uniforme de interno, de modo que a linha destecida servisse à costura, ao bordado e ao revestimento das *O.R.F.A.s*. Este detalhe, precisamente, o destecer do **uniforme**, transfigurado em representação da existência, é o que magicamente causa um efeito de perplexidade. Toda a tensão de sua narrativa está aí, no escandaloso silêncio deste gesto transformador da miséria da realidade.

Neste ponto, no desfiar do enredado tecido uniforme, fundador de um universo transformado, entrevejo a interseção entre Bispo do Rosario e Antonin Artaud, como se a cada fio da trama puxado por Bispo, se fizesse uma transição de imagens, revelando por detrás a face auto-retratada de Artaud, em seus cadernos quadriculados de Rodez³⁸.

³⁶ SARAMAGO, 2001. p. 308.

³⁷ Cf. MOTTA, 2004. p. 294.

³⁸ Anexo 11, p. XXIII.

Desfecho

Iniciei a jornada de pesquisa sobre Arthur Bispo do Rosario descobrindo Antonin Artaud. Contudo, o movimento circular imposto pelo processo manifestava-se furtivamente e revelava em alternância um ou outro pelo desentretecer das retículas. Pensei em figurar Antonin Artaud como único teórico a estabelecer os critérios de minhas análises, na tentativa de escapar à armadilha desgastada de arrolar o sempre mesmo elenco canônico presente nas produções científicas dos estudos da literatura. Naquele momento, a fortuna crítica de Antonin Artaud servia como assentamento suficiente e obrigatório à dissertação. Com o tempo, conforme arquitetava entradas pelo universo de Bispo, outras leituras e os próprios autores do bloco canônico tornaram-se indispensáveis, então renunciei à disposição inicial.

Defini como ponto de partida à pesquisa sobre o trabalho de Arthur Bispo, o estudo de sua construção poética. Pretendia analisar a obra pela perspectiva artística. Afastei, inclusive, como proposição de trabalho, os discursos de focagem sobre a análise da criação de Bispo pela via do caso clínico, por três motivos: primeiro por acreditar na possibilidade de ocorrência da obra de arte nas mais diversas condições de existência. O segundo motivo, ao primeiro adjacente, articulava-se pela deliberação de conduzir os estudos por uma vertente menos explorada e menos determinada pelo discurso da psiquiatria, excessivamente aplicado nas investigações sobre a obra do mesmo. Vizinho à segunda justificativa é o motivo final, porque reitera o obstáculo ao discurso da psiquiatria. Poupo, assim, o leitor à frustração de preencher lacunas à proporção que hesito por um campo de conhecimento excêntrico à minha experiência teórica.

A questão da “invenção” perseguiu o meu processo de trabalho. A primeira manifestação do tema surgiu pela escrita de uma peça teatral, engendrando um encontro entre mim, Bispo do Rosario, Antonin Artaud e Qorpo Santo no espaço criativo. Poeta, dramaturgo e professor de língua portuguesa, Qorpo Santo, excelente idéia sugerida por Pina Coco, teria valorizado o trabalho. Chegou a fazer parte de minha pesquisa, entretanto precisou ser afastado, por uma questão, para aqui, administrativa: a urgência do tempo. Precisei mudar

completamente a estrutura da peça em função da saída de Qorpo Santo e como resultado disso ocorreu a dramaturgia de *Rotação*.

O tema da “invenção” tornou-se o traço distintivo da dissertação, quando passei a explorar, nos arquivos do MAM, as matérias jornalísticas sobre a divulgação da obra de Bispo do Rosario. Realizei um primeiro esboço de capítulo, estudando um extenso material de mídia impressa e catálogos de exposições com textos fundadores de Frederico Morais a respeito da obra de Arthur Bispo. Os textos de Morais revelavam a construção da figura de Bispo como artista e a importância do espaço midiático à propagação desta idéia elaborada pelos discursos sucedidos a partir de então.

A dissertação foi complementada por entrevistas, a fim de investigar, ou confirmar, as proposições evidenciadas pela soma de narrativas da mídia impressa. Trazendo uma experiência e um interesse de formação, estimulavam-me as descobertas de implícitos confinados nos discursos e os contrastes perceptíveis entre as ações dos sujeitos, ocorrências dos fatos, os fatos e a mão do tempo. Sem dúvida, o Segundo Tomo adquiriu grande importância por seu caráter documental e por estarem ali implicadas as entrevistas concedidas por Frederico Morais, Luiz Camillo Osorio e Luciana Hidalgo. A entrevista com Camillo Osorio destacou-se inesperadamente a ponto de desnortear em parte o meu processo de análise, já a dois dedos de prosa para o fim.

Segui novas leituras, escapei, enfrentei, até acordar para o fato de ali estar a maior contribuição ao trabalho, a oportunidade de permitir o contraste de forças discursivas. Na contraposição do pensamento crítico de Camillo estava a oportunidade do debate sobre as noções contemporâneas do que é arte e seus valores contíguos, sobre os limites do julgamento crítico e sobre o papel do intelectual.

A produção intelectual consiste na apresentação de uma leitura. O papel do intelectual é igualmente comprometido com a sugestão de alternativas desviadas do pensamento prefixado, condicionado, obsoleto, e aberto a um ambiente de coexistência da multiplicidade de vozes. Cada qual, dentro de seu campo específico de desempenho, deve esforçar-se por eliminar as fronteiras, investindo em uma participação ampliada. Trabalhei nesta resolução. Permiti visibilidade às divergências de princípios, acreditando ser do combate inventivo, no sentido do rearranjo de idéias, que nascem em força e variedade as novas hipóteses.

Determinei neste projeto a urgência de minhas inquietações a respeito dos limites da linguagem, da construção poética, do escritor e do leitor como inventores, do texto como revelador inconfundível e da escrita de si. Assim sendo, a utilização da fala em primeira pessoa, critério formal, quer desencobrir a furtiva presença do autor na tecitura do texto. É uma espécie de chamado ao aspecto de não podermos jamais escamotear nossos papéis indissociáveis na relação circular entre leitor, texto e escritor. Foi um prazer exercer os três “papéis”, ser leitora, ser o texto, e por ambos escrever. Cheguei ao fim. Quanto à sensação de incompletude, desta não escapo, é a minha destinação, a telha partida. Veja, leitor, quantas voltas uma *Roda* pode dar. Verifique ali no alto o número desta última página. O número é cem: 100. Ei-lo, o eterno retorno.