

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

MARIA VITÓRIA MIRON DULEBA

ARTIFICAÇÃO INCOMUM: A LEGITIMAÇÃO DE ARTHUR BISPO DO
ROSÁRIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

CURITIBA

2026

MARIA VITÓRIA MIRON DULEBA

ARTIFICAÇÃO INCOMUM: A LEGITIMAÇÃO DE ARTHUR BISPO DO
ROSÁRIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade Estadual do Paraná
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Artur Correia de
Freitas

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Miron Duleba, Maria Vitória

Artificalização Incomum: A legitimação de Arthur Bispo
do Rosário na Arte Contemporânea / Maria Vitória

Miron Duleba. -- Curitiba-PR, 2026.

141 f.: il.

Orientador: Artur Correia de Freitas.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual
do Paraná, 2026.

1. Arthur Bispo do Rosário. 2. Arte
contemporânea. 3. Artificalização. 4. Arte e Loucura. 5.
Agência Artística. I - Correia de Freitas, Artur
(orient). II - Título.



TERMO DE APROVAÇÃO

Maria Vitoria Miron Duleba

ARTIFICAÇÃO INCOMUM: A LEGITIMAÇÃO DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 15 de junho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Artur Correia De Freitas

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Anderson Bogéa da Silva

Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA

Prof. Dr. Fabricio Vaz Nunes

Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba

2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Professor Dr. Artur Correia de Freitas, pelas orientações, conversas e incentivos ao ingresso no mestrado e ao longo de todo processo de escrita da dissertação.

Agradeço aos Profs. Drs. Anderson Bogéa e Fabricio Nunes, pelos importantes comentários nas bancas de qualificação e defesa.

Agradeço também a Victor Finkler por todas as longas conversas, acolhimentos, revisões e incentivos no mundo acadêmico e na vida pessoal. Você é a minha referência, orgulho, amor e exemplo sempre.

Agradeço a Manu, por todo o apoio, por todas as vezes que me ouviu, se interessou e compartilhou o interesse pelos assuntos relacionados ao mundo de Arthur Bispo do Rosário. Não seria possível sem todo o seu amor, carinho e presença.

Agradeço à minha família, por incentivarem e possibilitarem meus estudos, projetos, mudanças e acreditarem na realização disso tudo. Agradeço especialmente à minha irmã Thalita pelo incentivo, interesse e por ser sempre um exemplo para mim.

Agradeço imensamente também aos meus amigos, Ligia, Bruna, Fernando, Murilo, Edu, Melissa, Barza, Natha, Bia, Adriele e tantos outros que estiveram presentes durante esse período.

RESUMO

A presente dissertação analisa o processo de legitimação de Arthur Bispo do Rosário como artista contemporâneo no campo institucionalizado de arte. A pesquisa visa compreender os discursos, rótulos e agentes do campo da arte que reforçam ou não a classificação de Bispo como artista, analisando-o para além de categorias como artista “incomum” ou “marginal”. A pesquisa também aborda de que forma agentes do campo artístico e da mídia justificam rótulos e comparações que legitimam Bispo enquanto artista. São trabalhados os conceitos-chave relacionados à definição de arte formulada pela filosofia analítica, bem como a teoria semântica da arte e o conceito de “mundo da arte” de Arthur Danto (2005). Também se mobilizam o conceito de artificação, formulado por Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013), e a teoria antropológica de Alfred Gell, especialmente o conceito de “agência”. Aborda-se tais temas a partir da interpretação de documentos, dissertações, notícias de jornal, críticas, catálogos expositivos, obras biográficas, sites e arquivos de mídias digitais relacionados a produção, exposição e recepção das obras de Bispo entre 1982 e 2000, além da análise de sua relação com os movimentos de *Art Brut*, a Arte Incomum e *Arte Povera*. Como resultado da pesquisa, percebe-se que há diferentes momentos e perspectivas de agência e paciência na vida e na obra de Bispo. Além disso, seu caso é compreendido como um processo contínuo de artificação, sustentado por duas formas principais de legitimação: uma baseada em um conceito aberto de arte e nas “semelhanças de família”; outra fundamentada em uma justificativa contextual e histórica vinculada à teoria semântica da arte de Danto (2005).

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosário. Artificação. Arte Contemporânea. Arte e Loucura. Agência Artística.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the process of legitimizing Arthur Bispo do Rosário as a contemporary artist within the institutionalized art field. The research aims to understand the discourses, labels, and agents within the art field that reinforce or undermine Bispo's classification as an artist, considering him beyond labels such as “unusual” or “marginal”. The research also addresses how these agents within the art and media fields justify artistic labels and comparisons that legitimize Bispo as an artist. Key concepts related to the definition of art formulated by analytical philosophy are explored, as well as the semantic theory of art and Arthur Danto's (2005) concept of the “art world”. The concept of artification, formulated by Nathalie Heinich and Roberta Shapiro (2013), and Alfred Gell's anthropological theory, especially the concept of “agency”, are also employed. The topics discussed are addressed through the analysis of documents, dissertations, newspaper articles, reviews, exhibition catalogs, biographical works, websites, and digital media archives related to the production, exhibition, and reception of Bispo's works between 1982 and 2000, as well as an analysis of his relationship with the *Art Brut*, *Arte Incomum*, and *Arte Povera* movements. Based on the research reflections, it becomes clear that there are different moments and perspectives of agency/patience in Bispo's life and work. Furthermore, Bispo's case is considered a continuous artification, with two main forms of legitimation: one that operates from an open concept of art and “family resemblances”, and another that operates from a contextual and historical justification based on Danto's (2005) the semantic theory of art.

Keywords: Arthur Bispo do Rosário; Artification; Contemporary Art; Art and Madness; Artistic Agency.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: DE PACIENTE A ARTISTA CONTEMPORÂNEO	20
1.1. A artificação de Arthur Bispo do Rosário	21
1.2. Bispo, a mídia e a Reforma Psiquiátrica	34
1.3. Arte “sem o intuito de ser arte”: O sagrado e o dissidente no museu.	44
2. BRUTOS, <i>POVERISTI</i> E INCOMUNS	56
2.1. <i>Art Brut</i> , <i>Arte Povera</i> e os rótulos de Bispo	56
2.2. A Bienal de Arte Incomum	67
3. AS EXPOSIÇÕES DE BISPO DO ROSÁRIO	78
3.1. Um percurso expositivo: do MAM ao Redescobrimento	79
3.2. A crítica e recepção das obras de Bispo na década de 1990	89
3.3. O Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea	101
4. O PAPEL DO ARTISTA E DOS CURADORES	109
4.1. As agências da “invenção” de Bispo	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende analisar o processo de legitimação de Arthur Bispo do Rosário como artista contemporâneo no contexto institucionalizado do campo da arte. Uma vez que Bispo construiu sua obra em um ambiente social externo aos dispositivos tradicionais da arte, seu estudo de caso é relevante para a compreensão do funcionamento de alguns dos principais mecanismos de circulação e validação institucional da arte contemporânea, ali incluídos os parâmetros do que eventualmente se considera “arte”.

Além disso, as definições contemporâneas de arte têm como objetivo dar sentido, simultaneamente, ao fato de que as obras de arte - ao serem consideradas dessa forma - possuem importantes características culturais e históricas em comum, assim como características supostamente trans-históricas, que indicam um possível núcleo estético relativamente estável. Nesse sentido, as definições podem ser classificadas considerando quais desses fatores enfatizam (Adajian, 2018).

Uma definição moderna e convencionalista concentra-se nas características institucionais, apontando que a arte e suas definições mudam de acordo com o tempo e se modificam devido à relação das obras com contextos da história da arte. Considerando seu viés institucional, a exemplo de George Dickie (1984), tais correntes convencionalistas defendem, tipicamente, que para um trabalho ser considerado uma obra de arte, este deve ser criado por um artista e apresentado a um público do campo da arte.

Pode-se compreender que essas definições são conceitualmente capazes de explicar os fenômenos e obras da arte moderna, ao considerarem o contexto histórico que acarretou novas possibilidades no campo da arte, porém, podem encontrar dificuldade em explicar a universalidade da arte, especialmente o fato de que pode haver arte desconectada, marginal às instituições e tradições ocidentais típicas (Adajian, 2018).

A partir desse contexto, pode-se pensar em outras conceitualizações de arte que consigam atender a arte contemporânea e os objetos cotidianos apropriados por artistas marginais, em casos que o próprio artista não se considera participante do campo da arte, porém, é reconhecido pelo público e pelas instituições de arte como tal, a exemplo do que ocorre com Arthur Bispo do Rosário.

Arthur Bispo do Rosário, indivíduo negro e pobre, nascido em 1909 na cidade de Japaratuba – Sergipe, muda-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, quando ingressa na marinha brasileira no ano de 1926. Na capital carioca, além de marinheiro, Bispo teve diversas ocupações diferentes: foi funcionário da Light, pugilista e empregado da família Leone.

Em 1938, após uma visão mística reveladora na qual afirma ter recebido mensagens de Cristo e seus anjos, sai da casa dos Leone em peregrinação pela cidade. Após se “apresentar” como São José a religiosos da cidade, acaba sendo encaminhado pela polícia ao Hospital dos Alienados da Praia Vermelha, onde inicia sua trajetória de internamentos em manicômios. Em 1939, Bispo é transferido para a Colônia Juliano Moreira, instituição na qual permaneceu por quase 50 anos.

Na Colônia Juliano Moreira, Bispo inicia o que chamava de missão, dada pelas entidades que encontrou em suas visões, de reconstruir o mundo dos homens e apresentá-lo a Deus no Juízo Final. Para isso, ocupava-se em seu internamento de fazer seus trabalhos: assemblages, miniaturas, bordados com nomes de pessoas, lugares e notícias, além de estandartes e mantos, todos elaborados com materiais do cotidiano da instituição – fios de uniformes e lençóis, coleções de canecas, botões, colheres, cacos de vidro, latas entre outros.

Por conta de sua força e passado como boxeador, Bispo se tornou “xerife” do seu pavilhão na Colônia, realizando contenções de outros pacientes violentos. Essa função lhe assegurou uma posição privilegiada na hierarquia do internamento que lhe permitiu recusar eletrochoques e medicações, além da possibilidade de ocupar as antigas “celas fortes” com suas obras (Hidalgo, 1996).

Os trabalhos feitos por Bispo ganharam destaque a partir de sua aparição na mídia, seguindo um contexto de denúncia das condições de vida dos internos da Colônia Juliano Moreira, momento que também possibilita o início dos contatos de curadores e críticos como Frederico Moraes e Hugo Denizart com Bispo do Rosário e suas obras.

A trajetória de Bispo do Rosário enquanto artista participante de exposições inicia-se em 1982, com a mostra “A Margem da Vida” (MAM RJ), a única que ocorreu com o artista ainda em vida, visto que Bispo veio a falecer em 1989, antes de outras exposições de suas obras serem realizadas. O contato de Bispo do Rosário com curadores e críticos de arte interessados em alavancar sua carreira artística levou suas obras a serem patrimonializadas e se tornarem peças de destaque em mostras e bienais nacionais e internacionais, além de comparações com artistas consagrados como Marcel Duchamp, Hélio Oiticica e movimentos como a *Art Brut*, ganhando espaço nos anos 2000 como um grande nome da história da arte brasileira na mostra “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento” (2000).

Nesse sentido, uma das possibilidades para a compreensão teórica da arte de Bispo do Rosário ser considerada como tal, mesmo tratando-se de objetos cotidianos, sem intencionalidade de arte por parte do autor, externo ao campo da arte, é oferecida pela filosofia analítica no campo da estética, teorizando um conceito de arte a partir de uma definição não essencialista, definindo-a como um conceito aberto:

Qualquer conceito é aberto se puder ser imaginado um caso que exigiria algum tipo de decisão de nossa parte para estender o uso do conceito para cobri-lo, ou para fechar o conceito e inventar um novo para lidar com o novo caso; todos os conceitos abertos são indefiníveis; e há casos que exigem uma decisão sobre se deve estender ou fechar o conceito de arte. Portanto, a arte é indefinível (Adajian, 2018, p. 8).

As definições filosóficas de arte em questão afirmam que os fenômenos da arte são, por natureza, muito diversos para admitir uma unicidade de definição, e que, mesmo se fosse possível alcançar tal definição, ela exerceria uma

limitação sobre a criatividade artística. No decorrer da presente dissertação, pretende-se localizar essa definição teórica nos discursos que visam legitimar a presença de Bispo em exposições de arte e seu rótulo enquanto artista a partir das comparações com artistas e obras emblemáticas de movimentos de arte já consolidados a partir das chamadas semelhanças de família, conceito formulado pelo filósofo americano Morris Weitz (1956)

Weitz (1956) afirma que o conceito de “arte” não é essencialista, fechado, mas apenas uma forma de descrever objetos que chamamos de arte a partir de similaridades de família, inspirando-se no conceito de “jogo” do filósofo austríaco-britânico Ludwig Wittgenstein (1958), uma categoria que não pode ser definida essencialmente, por regras determinantes, mas sim por semelhanças entre outros objetos que pertencem e são reconhecidos também em tal categoria.

Ao considerar o conceito como indefinível, porém com semelhanças a um paradigma, algo pode ser identificável como arte quando se assemelha a certas obras de arte paradigmáticas, que possuem a maioria, embora não necessariamente todas, das características típicas da arte (Adajian, 2018).

Por outro lado, existem discursos críticos e curatoriais que justificam a presença e o rótulo de artista contemporâneo para Arthur Bispo do Rosário a partir de uma concepção de arte baseada na teoria semântica da arte de Arthur Danto (2005), argumentando um artefato é considerado arte quando é interpretado dentro de um contexto teórico e histórico chamado de “mundo da arte” (*artworld*). O mundo da arte é pautado por regras, procedimentos, teorias, discursos, práticas e instituições que se relacionam com a história da arte e o contexto social.

A partir da teoria semântica da arte, encontram-se discursos que legitimam a presença e relevância de Bispo no mundo da arte a partir do contexto de um terreno histórico que “preparou” a sociedade para considerar as produções de Bispo do Rosário como objetos artísticos

A partir dessas questões, o presente trabalho tem como objeto de estudo o processo de inserção e legitimação de Arthur Bispo do Rosário no campo da arte

brasileira, especialmente no âmbito da arte contemporânea. Busca-se compreender de que modo sua produção passou a ser reconhecida e incorporada às narrativas da arte contemporânea no Brasil, investigando os agentes, discursos e mediações envolvidos nesse processo. Nesse sentido, a pesquisa procura analisar como a figura de Bispo foi progressivamente deslocada de categorias associadas exclusivamente à marginalidade e à loucura para a condição de artista contemporâneo legitimado institucional e criticamente.

Dessa forma, a pesquisa visa compreender os discursos, rótulos e agentes do campo da arte, como curadores e críticos, que durante sua trajetória, reforçam ou não a classificação de Bispo do Rosário como artista contemporâneo, para além de sua condição psicológica/psiquiátrica. Serão abordadas na pesquisa também, de que forma tais agentes do campo da arte e mídia justificam rótulos artísticos e comparações que visam legitimar a figura de Bispo como artista.

O recorte temporal analisado situa-se entre 1982 e 2000, abordando assim o ano da primeira exposição das obras de Bispo do Rosário - A Margem da Vida – realizada no MAM RJ, em 1982, e os desdobramentos das exposições realizadas durante toda década de 1990, após seu falecimento em 1989.

A baliza temporal da pesquisa encerra-se em 2000, com a exposição coletiva “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento”. A mostra é considerada um marco na trajetória artística de Bispo. Realizada em comemoração aos quinhentos anos do Brasil, apresentou um panorama de importantes nomes da história da arte brasileira. Nesse contexto, a participação de Bispo do Rosário consolidou seu reconhecimento como figura de grande relevância artística e histórica.

A importância da presente pesquisa encontra-se no aprofundamento dos encontros entre arte contemporânea e loucura, a partir do movimento de luta antimanicomial e suas repercussões no campo da arte, além de debater os discursos que permeiam a classificação de obras e artistas da arte considerada “marginal”, “incomum” e a diferenciação de artistas considerados como dignos participantes do movimento de “arte contemporânea propriamente dita”.

As pesquisas acadêmicas que abordam a vida e obra de Bispo do Rosário, como “Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário”, de Viviane Trindade Borges (2010) e “Reflexões sobre a arte a partir da obra de Arthur Bispo do Rosário” de Ana Paula Damasceno Ferrão (2014), já abordam sua trajetória de vida, internamentos, processos, exposições, discursos biográficos e consagração como artista.

Outros autores como Maria Esther Maciel (2008) e Márcio Seligmann-Silva (2007) pensam a vida e obra de Bispo do Rosário na lógica do colecionismo presente em suas obras e na forma que suas obras são expostas a partir das decisões curatoriais.

A partir das visões já abordadas do artista, o presente trabalho pretende enfatizar o contexto da arte contemporânea que possibilita que alguns críticos, curadores e o público considerem suas obras como arte contemporânea, e não apenas arte “incomum”, “manifestações do inconsciente” ou outros rótulos que limitam suas obras ao território da arte e loucura.

A pesquisa busca, através da análise de documentos, dissertações, notícias de jornal, críticas, catálogos expositivos, obras biográficas, sites de instituições de arte e arquivos de mídias digitais, aprofundar-se no contexto de produção, exposição e recepção das obras de Arthur Bispo do Rosário desde 1982 até o ano 2000, além dos movimentos como a Art Brut, a Arte Incomum e Arte Povera, os circuitos expositivos de arte contemporânea brasileira nas décadas de 1970 e 1980 e sua relação com a arte produzida por Bispo do Rosário.

Os acervos de pesquisa consultados foram o Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) e a Hemeroteca Digital Brasileira, nos quais foi possível encontrar catálogos de exposição, críticas e matérias em jornais e revistas que abordam as exposições e a história de Arthur Bispo do Rosário. Além disso, como fontes biográficas, foram utilizadas principalmente as obras “Arthur Bispo do Rosário – O senhor do labirinto” de Luciana Hidalgo (1996), “Arthur Bispo do Rosário – a poética do delírio” de Marta Dantas (2009), “A invenção de Arthur Bispo do Rosário: Loucura, arte e patrimônio cultural”, de

Viviane Trindade Borges (2019), além das informações que constam no site do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (MBRAC). Também foram consultados durante a pesquisa imagens e discursos presentes na reportagem do jornalista Samuel Wainer Filho sobre a situação dos pacientes da Colônia Juliano Moreira, exibida no programa Fantástico em maio de 1980, na qual Bispo do Rosário aparece pela primeira vez na mídia nacional. Além da reportagem, também foram usadas na pesquisa imagens e informações presentes no filme “O prisioneiro da Passagem” (1982), de Hugo Denizart, no qual Bispo é entrevistado dentro da Colônia Juliano Moreira, e suas obras são apresentadas ao espectador.

Assim como referências e fontes do campo dos estudos de arte, também foram utilizados para o trabalho estudos sobre a Reforma Psiquiátrica como o de Paulo Amarante (2003) e documentos do Ministério da Saúde (Brasil, 2005) e a obra “*História da Loucura na Idade Clássica*” de Michel Foucault (1972).

Busca-se compreender a trajetória de Bispo do Rosário no campo da arte a partir de alguns conceitos-chave. Em primeiro lugar, analisa-se sua legitimação por meio de discursos críticos e curatoriais relacionados à definição de arte formulada pela filosofia analítica, especialmente em Morris Weitz, que compreende a arte como um conceito aberto, estruturado por relações de “semelhança de família” entre objetos considerados artísticos. Em seguida, considera-se a legitimação de Bispo a partir de justificativas contextuais e históricas vinculadas à teoria semântica da arte e ao conceito de “mundo da arte” de Arthur Danto (2005). Também se mobiliza o conceito de “artificação”, formulado por Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013), para descrever e analisar o processo pelo qual um artista e seus objetos passam a ser incorporados ao campo da arte. Por fim, a dissertação recorre à teoria antropológica de Alfred Gell, especialmente ao conceito de “agência”, para refletir sobre as relações entre artista, objetos, curadores e instituições no processo de legitimação de Bispo do Rosário como artista contemporâneo.

Reconhece-se que os autores mobilizados pertencem a tradições disciplinares distintas – filosofia, sociologia, antropologia – e que a articulação

entre esses referenciais exige cautela teórico-metodológica, de modo a evitar aproximações imprecisas ou incompatibilidades conceituais. Ainda assim, a pesquisa parte da hipótese de que a interlocução entre essas diferentes perspectivas pode oferecer instrumentos analíticos complementares para a compreensão da complexidade histórica, institucional e ética envolvida no processo de legitimação de Bispo do Rosário no campo da arte.

No primeiro capítulo, “Arthur Bispo do Rosário: de paciente a artista contemporâneo”, pretende-se discutir o processo de entrada de Bispo no contexto expositivo de arte, focando em seus paralelos com as teorias que conceitualizam a arte e o artista contemporâneo, para averiguar o quanto essas proposições fazem sentido com a trajetória de Bispo, antes considerado apenas como mais um paciente psiquiátrico, seguindo para seu reconhecimento nacional e internacional como artista.

Além disso, o capítulo visa debater as contradições da figura do artista renomado com o homem interno de uma das maiores instituições asilares do Brasil, que não cria seus objetos com a intenção ou interesse na participação nos espaços expositivos, mas sim como uma missão religiosa e pessoal, que foi de certa forma atravessada pelos interesses do campo da arte. Para isso, será abordado o processo de artifização da vida e obra de Arthur Bispo do Rosário, que inclui a patrimonialização do seu acervo, a retificação de dados biográficos antes divergentes ou desconhecidos e outros processos descritos teoricamente como as etapas da artifização por Heinich e Shapiro (2013). Neste capítulo também será abordado uma das vertentes de pensamento sobre o conceito de arte na contemporaneidade que permite que Bispo do Rosário seja considerado artista, e seus objetos, miniaturas, estandartes e bordados considerados como obras de arte - a partir de embasamentos na filosofia analítica de Morris Weitz e Ludwig Wittgenstein.

Outro tema presente no capítulo será o papel da mídia e das artes visuais na popularização do discurso antimanicomial no final da década de 1980 e nos anos 1990, tendo como objeto, primeiramente, a matéria jornalística do programa Fantástico, da TV Globo, exibida em 18 de maio de 1980, com o intuito

de denunciar as péssimas condições dos internos da Colônia Juliano Moreira, onde Bispo e suas obras aparecem na mídia pela primeira vez.

Além da reportagem, será abordado o filme “O prisioneiro da Passagem” (1982), de Hugo Denizart, no qual Bispo é entrevistado em seu cotidiano na Colônia Juliano Moreira. A partir das obras citadas, busca-se levantar dados na Hemeroteca sobre a recepção da crítica em revistas e jornais, pesquisando a presença das discussões fomentadas sobre arte e loucura e a luta antimanicomial.

No subcapítulo “arte ‘sem o intuito de ser arte’: o sagrado e o dissidente no museu”, serão discutidos os processos de apropriação de objetos com funções sagradas pelos museus e galerias de arte, aproximando a situação dos objetos de Bispo com a situação da Arte Indígena, pensando a compreensão do artista sobre sua própria produção enquanto parte de uma missão religiosa/sagrada, debatendo assim sobre os limites do conceito de artista para o pensamento ocidental normativo em relação com outros sentidos de produção criativa e/ou sagrada.

No segundo capítulo, “Brutos, *Poveristi* e Incomuns”, será abordado o contexto e influência dos movimentos de arte marginal no Brasil e no mundo para a compreensão da figura de Arthur Bispo do Rosário como artista, sendo eles a Arte Bruta (Art Brut), Arte Povera e a chamada Arte Incomum. Os movimentos foram associados a Bispo do Rosário pela mídia, curadores e críticos, devido ao fato característico dos movimentos de *Art Brut* e Arte Incomum apresentarem as produções de pacientes psiquiátricos, detentos e de outras populações marginalizadas, enquanto a *Arte Povera* apresentava-se como uma vanguarda contrária à *Pop Art* estadunidense e ao mercado hegemônico de arte, com enfoque em vivências marginalizadas.

Como subtema deste capítulo busca-se encontrar os pontos que possibilitam ou limitam as rotulações e aproximações de Bispo do Rosário nesses movimentos de arte, a partir de análises de outros artistas também são rotulados ou fizeram parte de tais movimentos, considerando suas semelhanças e diferenças com a trajetória e obras com Bispo. Além disso, busca-se salientar

quais foram os eventos e autores que demarcaram esses movimentos e categorias no campo da arte.

A Arte Incomum, que aparece como temática da 16ª Bienal de São Paulo de 1981, com curadoria de Walter Zanini, é apresentada também como um dos subtemas do capítulo, abordado como um momento que “prepara o terreno” para Bispo do Rosário, que mesmo não sendo parte dessa exposição, encontra-se no momento de início de sua carreira como artista reconhecido pelo campo da arte. A partir dos autores, obras e textos curatoriais expostos na 16ª Bienal, será investigado o contexto que caminha lado a lado com a primeira exposição de Bispo do Rosário, em 1982.

No terceiro capítulo, “As exposições de Bispo do Rosário”, pretende-se abordar um percurso expositivo das exposições, tanto coletivas quanto individuais, nas quais foram apresentadas as obras de Bispo do Rosário no recorte temporal da pesquisa – de 1982 até o ano 2000.

Além disso, nesse capítulo será abordado como foram recebidas pela crítica as exposições das obras de Arthur Bispo do Rosário, desde sua primeira exposição, “A Margem da Vida” (1982) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, até a recepção de suas exposições no ano 2000, com a mostra “Brasil +500: Mostra do Redescobrimento”, incluindo e destacando a participação de suas obras na Bienal de Veneza de 1995 como um dos representantes do Brasil ao lado de Nuno Ramos.

Para abordar as críticas das exposições, serão coletados discursos dos críticos de arte como Wilson Coutinho, Lisette Lagnado, Victor Arruda e Luiz Camillo Osório citados na obra “Lugares do delírio - Arte e expressão, loucura e política” (2023) da psicanalista e curadora Tânia Rivera, em seu capítulo sobre a vida e obra de Bispo do Rosário. Além disso, para contextualizar e abordar a temática da crítica de arte na contemporaneidade, o artigo baseia-se nas reflexões teóricas do filósofo Arthur Danto (2006) no que se refere a estética e análises da crítica de arte após o período nomeado pelo autor de “fim da arte”.

Por fim, no subcapítulo “O Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea”, será abordado o processo de criação do Museu Bispo do

Rosário de Arte Contemporânea na Colônia Juliano Moreira, entrelaçando sua história com a artificação de Bispo e a Reforma Psiquiátrica. Para isso, serão analisadas as mudanças ocorridas nas funções, nomes e diretorias da instituição, a partir de dados disponibilizados pelo site da instituição e pelo trabalho de Ricardo Aquino (2004).

No quarto capítulo, intitulado “O papel do artista e dos curadores”, discute-se, a partir do conceito de agência formulado por Alfred Gell (2018), de que maneira os curadores passam a exercer agência sobre as obras de Bispo do Rosário após seu falecimento. Analisa-se, nesse contexto, como esses agentes assumem a responsabilidade pela circulação, interpretação e inserção dos trabalhos em exposições e museus de arte, ocupando uma posição decisiva na continuidade de sua trajetória no campo artístico. Paralelamente, o capítulo também examina o papel de Bispo do Rosário enquanto produtor de seus trabalhos, considerando sua relação simultânea de agência sobre os objetos produzidos e de condição de paciente diante dos comandos associados à sua missão divina e ao destinatário transcendente de sua produção. Para desenvolver essas questões, são elaboradas e comparadas tabelas analíticas que exemplificam as relações entre agentes e pacientes em dois momentos distintos: o período de produção das obras por Bispo e a etapa posterior, marcada pela institucionalização de seus trabalhos sob a mediação curatorial em galerias e museus.

1. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: DE PACIENTE A ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Para iniciar a compreensão da inserção de Bispo do Rosário no campo da arte, considera-se que sua trajetória está entrelaçada a contextos históricos de questionamento e transformação das instituições artísticas, patrimoniais e psiquiátricas. Também são relevantes as ações de curadores, teóricos e críticos de arte, tanto no contexto nacional quanto internacional. Esses agentes e processos contribuíram para a formação de um cenário histórico no qual um homem negro, paciente psiquiátrico e com histórico delirante, passou a ser reconhecido como artista contemporâneo de destaque internacional. Tal reconhecimento ocorreu apesar de Bispo não ter produzido seus objetos com a intenção de inseri-los em espaços expositivos, mas sim como parte de uma missão religiosa e pessoal.

Para isso, será abordado o processo de artifização de Arthur Bispo do Rosário a partir das autoras Heinich e Shapiro (2013), que descrevem as etapas do processo como deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional, consolidação jurídica, disseminação e intelectualização da prática.

No caso de Arthur Bispo do Rosário, pretende-se abordar especificamente as etapas de deslocamento, renomeação, consolidação jurídica, o reforço discursivo, que incluem o deslocamento de suas obras do local de origem, a nomeação e categorização de seus trabalhos, a patrimonialização do seu acervo e a retificação de dados biográficos do artista, que antes eram divergentes ou desconhecidos.

Neste capítulo também será abordada uma das definições de arte como um conceito aberto não essencialista, que permite que Bispo do Rosário seja considerado artista, a partir da ótica que sua legitimação ocorre em conjunto com comparações com artistas e movimentos artísticos já renomados, baseando-se na filosofia analítica de Morris Weitz e Ludwig Wittgenstein.

1.1. A artificação de Arthur Bispo do Rosário

Arthur Bispo do Rosário, escolhido como um dos representantes da arte contemporânea e da história da arte no país na exposição “Brasil + 500: Mostra do Redescobrimento” no ano de 2000 (Itaú Cultural, 2023), antes de sua consagração como artista, foi interno por 50 anos em uma das maiores instituições manicomiais do Rio de Janeiro, a Colônia Juliano Moreira, vindo a falecer em julho do ano de 1989. Na ocasião, foi enterrado como indigente em uma cova simples, assim como muitos outros pacientes psiquiátricos da época, no Cemitério da Pechincha, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, tendo em seu atestado de óbito a informação de que não deixou bens (Borges, 2010, p. 13).

Como aponta Borges (2010, p. 13), alguns anos após seu falecimento, as informações relacionadas a seu obituário começam a ser modificadas: é constatado em 1992 que Bispo não apenas deixou bens, mas que deixou um patrimônio. São patrimonializados, oficialmente, no ano de 1994 pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro seus cerca de 802 objetos produzidos durante o internamento, sendo eles bordados, assemblages, miniaturas, entre outros, feitos com materiais de dentro da Colônia Juliano Moreira (INEPAC, 1994).

Em 2018, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2018) informou que o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural tornou também o Acervo Arthur Bispo do Rosário Patrimônio Cultural do Brasil, expandindo ainda mais o caráter de importância das obras de Bispo para a história da arte e cultura do país.

Ao abordarem o processo de objetos que antes não seriam considerados como arte passam a serem vistos como tal, as sociólogas da arte Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013) debatem quando há a artificação, um “processo de processos”, com dez etapas constituintes, sendo elas: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.

Atenta-se, nessa sessão, a algumas das etapas do processo de artificação que podem ser identificadas e exemplificadas na trajetória artística de Bispo, como o deslocamento, a renomeação, consolidação jurídica e o reforço discursivo.

O paradigma da artificação enfatizado pelas autoras (Heinich & Shapiro, 2013) encontra-se nos aspectos concretos de mudança nas ações, relações, modificações materiais e organizacionais. É um processo amplo, prático e também simbólico, que tem o reconhecimento e a legitimação do artista e de sua arte como consequências. Neste percurso estão envolvidos diversos atores e instituições que teriam como característica o fato de que:

(...) dão à luz produções que têm significado não apenas para grupos minoritários especializados, como artistas, patrocinadores, curadores e sociólogos, mas têm significado a tal ponto que sua condição enquanto arte torna-se conhecida por todos e não é questionada (Heinich; Shapiro, 2013, p. 15).

Ao deparar-se com os principais estudos biográficos sobre o artista em questão, Arthur Bispo do Rosário, — de Denise Correia (2002), Luciana Hidalgo (1996), Marta Dantas (2002) e Ricardo Aquino (2004) — é possível perceber que, antes de sua consolidação como artista (que ocorre de forma mais concreta após seu falecimento, em 1989), os dados exatos sobre seu nascimento, família, história de vida e bens são pouco precisos. A falta de informações e a imprecisão dos dados demonstram certa desconsideração com a história e memória do indivíduo, como era comum ocorrer com aqueles tidos como marginais ou loucos, internos de instituições psiquiátricas e penitenciárias, tanto em vida quanto de forma póstuma.

O local e data de nascimento de Bispo, como foi citado anteriormente, dividiam fontes divergentes: dados obtidos do registro na Marinha de Guerra do Brasil, onde serviu por 7 anos, apontam que seu nascimento ocorreu no dia 14 de maio de 1909, em Minas Gerais, filho de Adriano Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Já em registros da empresa carioca Light, na qual trabalhou após seu período na Marinha, sua data de nascimento aparece como 16 de

março de 1911, e sua naturalidade documentada no Sergipe, em Japaratuba, e a mesma filiação da documentação anterior.

O registro de nascimento tomado como oficial pelas biografias foi obtido na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, em Japaratuba, constatando o nascimento de Arthur Bispo do Rosário nesta cidade, no dia 5 de outubro de 1909, filho de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus, documento que só foi encontrado quando seus dados pessoais foram necessários para compor o texto de sua primeira exposição artística.

Segundo Heinich e Shapiro (2013) o reforço discursivo é uma etapa essencial da artificação: consideram-se as biografias e as críticas de arte, em seu reforço discursivo, como elementos que intensificam a tendência da intelectualização da artificação, pois modificam visão que o público tem das obras e sua relação com a vida do artista a partir de discursos e estudos de indivíduos considerados como figuras detentoras de grande conhecimento sobre arte, como os críticos, curadores e biógrafos.

A precisão do local e data de nascimento corretos de Bispo do Rosário a partir dos estudos biográficos desencadeou um processo que resultou inclusive na transferência dos restos mortais do artista. Sua urna mortuária foi realocada para sua cidade natal, Japaratuba (SE) no ano de 2004. Em seu novo e final local de descanso também se encontra uma estátua, em tamanho real (Fig. 01), na qual o artista é representado usando seu Manto de Apresentação, vestimenta produzida por ele para apresentar-se a Deus, no juízo final, de acordo com sua missão divina. Segundo essa narrativa, o vestuário deveria acompanhá-lo em seu leito de morte, o que não ocorreu com a peça original.



Fig. 01 - Acervo Tânia Salete, 2019. Estátua de Bispo do Rosário no local de sua sepultura em Japaratuba (SE).

As produções realizadas por Arthur Bispo do Rosário durante seus 50 anos de internamento, chamadas por ele de "trabalhos" - e não obras de arte - hoje encontram-se sob responsabilidade do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. O acervo do museu também é composto por obras que foram produzidas por pacientes nos ateliês de arteterapia da Colônia Juliano Moreira, entre 1950 e 1980, e trabalhos de artistas do Ateliê Gaia, desde a década de 1990.

A instituição só passou a levar o nome de Bispo do Rosário a partir dos anos 2000, onze anos após o falecimento do artista homenageado. Anteriormente, o local era chamado de Museu Nise da Silveira (Museu Bispo do Rosário, 2024), apesar de não haver contato direto da renomada Dra. Nise da Silveira com Arthur Bispo do Rosário, o que causou certa confusão sobre a relação entre tais figuras.

Percebe-se que até o processo da retificação de seus dados biográficos, sepultamento digno, patrimonialização de seus trabalhos e a criação do museu

em sua homenagem, no qual está seu acervo, passaram-se décadas desde o primeiro contato de Bispo do Rosário com o campo da arte. Sobre isso, é possível traçar o paralelo com Heinich e Shapiro, quando apontam que a arte marginal, aquela produzida pelos indivíduos marginalizados — categoria em que podemos encaixar as obras do artista — estaria na categoria chamada de *artificalização contínua*:

A arte marginal (*outsider art*) e a *art brut* enquadram-se nessa categoria, assim como objetos de arte industrializados (*ready-mades*). Todos ganharam o reconhecimento de críticos e museus apenas uma ou duas gerações depois de terem aparecido na esfera pública (Heinich; Shapiro, 2013).

É importante ressaltar que a "descoberta" de Bispo e suas obras, e assim também o ponto inicial do processo de reconhecimento do interno da Colônia Juliano Moreira como artista pelos curadores, público e instituições, tem como ponto inicial a matéria do jornalista Samuel Wainer Filho, exibida no programa Fantástico em 1980.

A reportagem teve como objetivo denunciar as condições precárias nas quais viviam os pacientes da Colônia. Tal denúncia seguia o contexto de crítica das instituições asilares de saúde mental, provocados pela intensificação do movimento da luta antimanicomial e Reforma Psiquiátrica no país, que reivindicavam os direitos dos internos de instituições asilares e uma reformulação nas políticas de saúde mental. Durante essa reportagem, é possível avistar, em meio aos pacientes, Bispo do Rosário e algumas de suas obras, produzidas no interior de quartos da Colônia, o que gerou curiosidade nos espectadores.

O contexto de "abertura" das portas da Colônia Juliano Moreira para os olhos da população externa também abre espaço para a entrada de figuras como o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart. Nesta época, Denizart fazia parte de um projeto em conjunto com o Ministério da Saúde no qual foi responsável por fotografar algumas instituições como a Colônia de Jacarepaguá e a Colônia Juliano Moreira. O projeto deu origem ao livro fotográfico "Região dos Desejos" (Denizart, 1984).

Durante sua pesquisa na Colônia Juliano Moreira, encontrou-se com o interno Arthur Bispo do Rosário, iniciando uma série de conversas e tentativas de que o artista o permitisse visitar os espaços onde guardava suas produções, relação que provocou o surgimento do filme-documentário sobre o artista chamado “O prisioneiro da passagem – Arthur Bispo do Rosário”, da autoria de Hugo Denizart, em parceria com a Colônia, em 1982.

Hugo Denizart foi essencial para que Bispo aceitasse a proposta de Maria Amélia Mattei, diretora do Museu Nise da Silveira, localizado na Colônia Juliano Moreira - atual Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (MBRAC). Mattei, percebendo o potencial das obras do interno da Colônia, em parceria com Frederico Moraes, contatou Bispo para que expusesse suas obras no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). A proposta foi inicialmente recusada pelo artista (Souza, 2018), pois, para ele, seus trabalhos não deveriam sair da Colônia e nem de perto dele, pois faziam parte de sua missão divina.

Após intermédio e acordos com Hugo Denizart, que já mantinha contato mais próximo com Bispo, o artista da Colônia Juliano Moreira concorda em ceder temporariamente algumas de suas miniaturas, assemblages e estandartes, para compor a mostra coletiva “À margem da vida” (1982) com curadoria de Frederico Moraes, realizada no MAM do Rio de Janeiro. Bispo, porém, escolheu não visitar pessoalmente a exposição, afirmando que “seus olhos não estavam preparados para ver aquilo” (Nelson Aguilar *apud* Giron, 1995, p. 6).

A reação de Bispo perante a “distorção” da função sagrada original de seus trabalhos, sua resistência ao título de artista e seu desejo de não se separar de algumas obras como o “Manto de Apresentação” aparecem como grandes desafios para os curadores e outros agentes do campo artístico que tinham interesse de lançar Bispo ao público como uma grande atração que deveria ser vista nos museus.

A primeira exposição de Bispo também apresenta a etapa de artifização relacionada às renomeações: seus trabalhos antes sagrados e “moradores” da Colônia Juliano Moreira recebem dos curadores títulos, descrições e passam a ser objetos artísticos em um museu. Esta etapa da artifização caracteriza-se

principalmente pela mudança do conteúdo e da forma de uma atividade e da importação de novos objetos artísticos (Shapiro, 2007).

Esta primeira mostra demarca um evento central no processo de artificação das produções de Bispo do Rosário, porém, seria a única exposição de suas obras realizada com seu consentimento. O artista faleceu no ano de 1989, antes que outra grande mostra de suas obras fosse realizada, a exposição “Registros de minha passagem pela terra”, organizada após sua morte, em 1990, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de curadoria e organização também de Frederico Morais.

Extraír ou deslocar uma produção de seu contexto inicial é considerada outra etapa necessária da artificação, descrita como um pré-requisito para o processo de reconhecimento como arte (Heinich e Shapiro, 2013). No caso de Bispo, suas obras, em sua concepção, possuíam um caráter sagrado e crucial para sua missão na terra, tendo inclusive para o autor um caráter vivo, perceptível, por exemplo, nos momentos em que, preocupado, questionava Frederico Morais sobre como suas obras estavam “se comportando” na exposição (Borges, 2010).

Ao serem expostas e tiradas de seu local de origem, o artista passou por momentos de grande angústia por estar longe de suas obras, consideradas por ele como entidades vivas, ditas por ele como “seus filhos”. Não chegou a visitar suas próprias exposições, constantemente perguntava aos curadores sobre como suas obras estariam “se comportando” na “nova casa” (Hidalgo, 1996, p. 172).

É importante lembrar também, que o “Manto de Apresentação”, ao fim da vida de Bispo, foi extraído de sua função/contexto proposto, como foi citado anteriormente, se tornando a peça principal pela qual é conhecido popularmente nos circuitos de arte e cultura. A retirada das obras de seu contexto original, apesar de ultrapassarem as vontades do artista em vida, têm um caráter, em parte, muito positivo, pois foram essenciais para a preservação dos trabalhos e para possibilitar ao público o acesso ao modo de ver e representar o mundo pelos olhos de Bispo.

É recorrente que os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário sejam reconhecidos como peças de arte por curadores, críticos, outros envolvidos no campo da arte e até por aqueles considerados externos aos estudos acadêmicos de arte, mesmo que as produções, na visão de Bispo, fariam parte de sua missão divina e não teriam tal propósito ou caráter artístico (Hidalgo, 1996). Suas obras são trabalhos de estética intrigante e admirável, produzidos por um interno de uma instituição psiquiátrica, sem terem o objetivo de serem entendidos como arte, mas recorrentemente reconhecidos como tal, desafiando uma definição fechada do conceito de arte.

Seu processo de legitimação como artista acompanha, por parte dos curadores, críticos e até do público de suas exposições, constantes comparações de suas obras com artistas já renomados e movimentos estéticos já existentes - a exemplo de comparações com Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, os movimentos de *Art Brut*, *Pop Art*, que serão abordados com maior detalhamento no capítulo 3. Sendo assim, é possível traçar, no que se refere à legitimação de Bispo a partir de comparações, um paralelo com a definição de arte enquanto um conceito aberto não essencialista, na tendência da filosofia analítica, também abordado por Heinich e Shapiro (2013).

A filosofia analítica, no campo da estética, no fim da década de 1970 recebe o artigo do filósofo estadunidense Nelson Goodman, "*When is Art?*" ("Quando há arte?"), no qual o autor não tenta responder "o que é arte", mas sim quando algo funciona como arte, distanciando-se das definições essencialistas, por essas supostamente não darem conta de todos os casos de obras de arte contemporâneas. Goodman defende que a arte não é uma categoria com determinações estritas, deve ser definida por meio da referência a contextos e estilos que também são reconhecidos como arte. A denominação de algo como um objeto de arte é contextual, simbólica e funcional.

Complementarmente, o filósofo americano Morris Weitz, em 1956, já afirmava que o conceito de arte não é fechado, essencialista, mas apenas descreve objetos que chamamos de arte a partir de similaridades de família, inspirado no conceito de "jogo" para o filósofo austríaco-britânico Ludwig Wittgenstein (1958), categoria que não pode ser definida essencialmente, mas

por semelhanças entre outros objetos que pertencem e são reconhecidos também em tal categoria.

Os chamados *neowittgensteinianos* consideram que a filosofia da arte insistia no erro ao tentar definir um conceito de arte, de forma essencial, em condições necessárias e suficientes, construindo uma regra geral aplicável a todos os casos. A teoria da arte enquanto conceito não essencialista e aberto defende que é possível e importante identificar uma obra de arte, mas a partir de semelhanças com casos paradigmáticos já consolidados, e não perante uma fórmula fechada. As obras de arte consideradas “novas” não são cópias exatas de obras paradigmáticas, mas partilham de semelhanças familiares, não necessitando de condições necessárias ou suficientes para considerá-la como arte (Carroll, 2010).

Sobre o conceito de arte para a filosofia analítica *neowittgensteiniana*, Morris Weitz afirma:

O próprio conceito de ‘arte’ é um conceito aberto. Novas condições (novos casos) surgiram e continuarão certamente a surgir; aparecerão novas formas de arte, novos movimentos, que irão exigir uma decisão por parte dos interessados, normalmente críticos de arte profissionais, sobre se o conceito deve ou não ser alargado. Os estetas podem estabelecer condições de similaridade, mas nunca condições necessárias e suficientes para a correta aplicação do conceito. Com o conceito ‘arte’, as suas condições de aplicação nunca podem ser exaustivamente enumeradas, uma vez que novos casos podem sempre ser considerados ou criados pelos artistas, ou mesmo pela natureza, o que exigirá uma decisão por parte de alguém em alargar ou fechar o velho conceito ou em inventar um novo (Weitz, 1956, p. 28).

A classificação e legitimação de Bispo do Rosário enquanto artista contemporâneo acontecem de forma análoga ao processo de reconhecimento a partir de semelhanças de família, presentes nos discursos e ações de agentes como Frederico Moraes, Hugo Denizart, ao nomearem suas coleções de itens da Colônia Juliano Moreira de assemblages, seus objetos de ready-mades, ao reconhecerem semelhanças familiares entre os trabalhos de Bispo do Rosário e obras de arte paradigmáticas. Os curadores não deviam pensar que Bispo propositalmente ou conscientemente inspirou-se ou levou em consideração o

que estava “em alta” no campo da arte contemporânea, visto que suas intenções com seus trabalhos eram intimamente ligadas a sua missão pessoal religiosa.

Arthur Bispo do Rosário não frequentava exposições de arte, porém, como Tania Rivera (2023) aponta, não estava alienado da realidade externa. A arte e o aprendizado sobre a criação artística estão presentes na socialização, estejamos falando de belas-artes, arte popular ou arte tribal (Carroll, 2010 p. 266). É possível que o artista possa ter tido breves contatos com imagens ou menções de obras de arte contemporânea nas revistas que colecionava em seus aposentos na Colônia Juliano Moreira. Isto não significa que as semelhanças das obras (fig. 02 e fig. 03) devem ser diretamente consideradas como cópias ou inspirações deliberadas, mas que devemos ultrapassar a “fronteira imaginária” (Rivera, 2023, p. 272) que nos induz a pensar que Bispo estava totalmente apartado de ser influenciado por imagens de arte veiculadas na mídia.



Figura 3 - *Roda de bicicleta*. Marcel Duchamp, 1913. ready-made, madeira e metal.

Altura 126 cm Nova York, Sidney Janis Gallery



Figura 4 - *Roda da fortuna*. Roda de ferro com números sobre base de madeira. Base 9x29, 5x21cm, altura 66,5, roda 51 cm diâmetro. Primeira figura a obra com uma capa confeccionada por Bispo para protegê-la. Segunda figura a obra sem proteção. Terceira figura mostrando detalhe da parte externa da roda, onde podem ser vistos os números.

Fig. 02 e 03 - Marcel Duchamp e Bispo do Rosário (respectivamente). Roda de Bicicleta (1913) e Roda da Fortuna (sem data). Capturas de tela da tese de Ana Paula Damasceno Ferrão, 2014.

Por outro lado, o reconhecimento institucional, popular, jurídico e as comparações artísticas que fortalecem a legitimação de Bispo como artista contemporâneo estão intrinsecamente ligados aos atores chamados por Heinich (2005) de segundo círculo de reconhecimento na arte contemporânea: os críticos e curadores. Os outros círculos de reconhecimento seriam ocupados pelos pares - primeiro círculo - e pelos colecionadores e galeristas - terceiro círculo.

Heinich (2005) compreende o papel de tais agentes do segundo círculo de reconhecimento - curadores, diretores de museu, médicos e outros artistas - como intermediários ou “empreendedores de arte”, que a partir do século XX, vêm questionar as categorias artísticas existentes e oferecer novos espaços para a incubação do valor artístico. Os curadores e críticos, no ciclo de reconhecimento acabam exercendo a função de reconhecimento identitário dos artistas.

O movimento realizado pela arte contemporânea e seus agentes de reconhecimento de incorporar e expor as produções “marginais” ou

reconhecidas como incomuns nos circuitos de arte acompanha o período de início do contato do público com a obra de Bispo do Rosário. No ano de 1981, ocorreu a 16ª Bienal de São Paulo, com a curadoria de Walter Zanini, que incluiu um módulo denominado “Arte Incomum”.

A exposição contava com acervos internacionais do que era considerado *Outsider Art* e *Art Brut*, incluindo coleções oriundas dos hospitais psiquiátricos do Engenho de Dentro e do Juqueri. Os trabalhos de Bispo do Rosário não participam desta bienal, porém ela sinaliza um contexto possibilitador da entrada do artista em questão nos espaços da arte contemporânea. Esta mostra pode ser compreendida como um exemplo do processo de artificação da arte marginal, “incomum”, neste caso daquela vinda do interior dos manicômios - tópico que será abordado de forma mais específica no segundo capítulo.

A arte vinda dos manicômios já marcava presença nos anos anteriores à Bienal: o jornalista, escritor, militante e crítico de arte Mário Pedrosa, a partir de sua autoridade no campo da arte, é tido como um dos primeiros no país a instituir como arte os trabalhos dos tidos como loucos, tendo influenciado possivelmente a investida de Frederico Moraes na, chamada por ele mesmo, em entrevista concedida a Cecília Wellisch (2006, p. 35) “invenção” de Bispo do Rosário como artista plástico

A figura de Frederico Moraes tem grande importância na entrada e consolidação do nome de Bispo do Rosário como artista contemporâneo; como coordenador de artes plásticas do MAM, teve contato com a obra de Bispo do Rosário e encantou-se com o autor e seus trabalhos, realizou a catalogação das obras que facilitou o processo de tombamento e preservação dos trabalhos, e também foi quem primeiramente realizou um documento biográfico, citado anteriormente, que deu conta de sistematizar os dados antes desconhecidos sobre a vida de Bispo para constar na exposição inaugural de suas obras, no MAM, em 1982.

Os trabalhos de Bispo do Rosário eventualmente, além de rotulados nas categorias de *Art Brut*, *Arte Incomum*, ou *Arte Marginal*, também eram

associadas com aquelas produzidas pelos pacientes da Dra. Nise da Silveira, expostos no Museu de Imagens do Inconsciente.

Apesar de Hugo Denizart afirmar que as criações realizadas por “doentes mentais”, incluindo Bispo do Rosário, podem ser vistas como formas de resistência à degradação moral imposta pelas instituições psiquiátricas, e o talento de tais artistas ser inseparável da própria loucura (Borges, 2010) é possível perceber, em Denizart e Moraes, a tentativa de levá-lo além dessa categorização. Para eles, Bispo do Rosário não se restringia à arte manicomial e marginal, sua obra pertencia ao universo da arte contemporânea, na medida em que o artista não se limitava à figura do “louco” ou do paciente psiquiátrico.

A artifização dos objetos ou do artista necessariamente implica na legitimação deste, estando englobada no processo como uma etapa material do reconhecimento de um objeto como arte. A artifização e legitimação (Heinich e Shapiro, 2013) podem ser impulsionadas quando há o desejo de garantir o reconhecimento de uma prática considerada subvalorizada de forma injusta, a exemplo da arte marginal, e nesse caso, obras produzidas por Bispo, enquanto um homem negro, nordestino e interno de uma colônia psiquiátrica desde a década de 1930.

O processo e as etapas da artifização da vida e obra de Arthur Bispo do Rosário são comparáveis às etapas e características apontadas no processo de artifização descrito por Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013), como pode ser observado. Foram perceptíveis as semelhanças, tanto específicas da arte marginal quanto do processo de artifização, com a trajetória de Bispo no campo da arte contemporânea, como já foi anteriormente abordado.

O caso de Bispo, no entanto, acabou sendo excepcional, visto que o próprio artista não tinha interesse em ser visto como tal, e seus trabalhos não tinham o propósito de serem objetos de arte, sendo até considerados como objetos ritualísticos e religiosos. Porém, após sua artifização, é garantida a preservação das obras e a possibilidade de apresentá-las, não a Deus, mas ao público da arte, e, principalmente, a sua artifização encadeou um processo de recuperação da dignidade e história de um personagem como Arthur Bispo do

Rosário, que muito tem a nos provocar sobre os desdobramentos e análises da sua trajetória nos campos da história da arte, história da loucura e da luta antimanicomial.

1.2. Bispo, a mídia e a Reforma Psiquiátrica

Arthur Bispo do Rosário inicia sua trajetória de internamentos manicomiais após o evento ocorrido na semana do Natal de 1938: seu dito contato com um grupo de anjos que revelam sua missão na Terra de julgar os vivos e os mortos e recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. Como é narrado por Marta Dantas (2009), após iniciar uma peregrinação, no dia 22 de dezembro, Bispo apresenta-se aos monges do Mosteiro de São Bento (Rio de Janeiro) como o criador e comunica sua missão, sendo conseqüentemente levado pela Polícia Civil para o manicômio da Praia Vermelha, o Hospital Nacional dos Alienados.

Após uma estadia de aproximadamente um mês na instituição da Praia Vermelha, onde é diagnosticado como esquizofrênico-paranoico, Bispo é transferido, em 25 de janeiro de 1939, para a Colônia Juliano Moreira, alojado no pavilhão 11 do Núcleo Ulisses Viana (Hidalgo, 1996). Nessa época, o complexo psiquiátrico havia recentemente adotado as práticas da psicocirurgia - também conhecida como lobotomia - para o suposto tratamento de pacientes mais agitados ou em estados considerados graves. Além da lobotomia também era de prática comum a chamada eletroconvulsoterapia – indução de convulsões a partir do uso de corrente elétrica.

Bispo, segundo os achados de Marta Dantas (2009), foi vítima de algumas sessões de eletrochoques na Colônia Juliano Moreira, que causaram efeitos de letargia e dissociação e, dessa forma, a impossibilidade de trabalhar em sua missão divina. Percebendo esses efeitos, Bispo aprendeu a isolar-se em seus aposentos quando sentia-se próximo de um momento de crise - chamado por ele de "transformação" - para manter um bom comportamento diante dos médicos e funcionários e evitar a eletroconvulsoterapia.

Cabe citar aqui também a descoberta de Flávia Corpas (2014) em sua tese: antes mesmo do advento da reportagem de Samuel Wainer Filho (Fantástico, 1980), uma fotografia de Arthur Bispo do Rosário, vestindo uma versão incompleta ou anterior do Manto de Apresentação, pode ser encontrada em uma matéria do ano de 1943 no jornal O Cruzeiro sobre a vida dos pacientes psiquiátricos no hospital Colônia Juliano Moreira, sendo essa, mesmo que breve, a primeira evidência de aparecimento da figura de Bispo, ainda que apenas como interno da CJM e não como artista, na mídia.

Durante as décadas seguintes, na história desta instituição, é relevante ressaltar o crescente número de internamentos na Colônia, devido ao fechamento de instituições como o Hospício Nacional da Praia Vermelha, em 1944, e a transferência dos pacientes. Além disso, em 1966 é documentada a parceria com a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), resultando no encaminhamento de 307 crianças e adolescentes, com ou sem diagnóstico psiquiátrico, para a internação. (Museu Bispo do Rosário, 2025)

A década de 1980 é marcada pelo início da Reforma Psiquiátrica Brasileira, como consequência da recente criação do Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) em 1978, um grupo mobilizado de trabalhadores da área de saúde focado em questionar a qualidade do cuidado prestado dentro dos manicômios e em buscar alternativas ao modelo de assistência centralizada ao ambiente asilar em saúde mental. Nesse momento, é perceptível o aparecimento de algumas denúncias na mídia e investigações das grandes instituições de internamento como a Colônia Juliano Moreira.

Um dos grandes marcos midiáticos da temática da reforma psiquiátrica acontece em 18 de maio de 1980, quando é exibida em horário nobre pela TV Globo uma reportagem do programa Fantástico, na qual o jornalista Samuel Wainer Filho e o cinegrafista Johnson Gouveia documentam a situação da Colônia Juliano Moreira durante 5 dias.

Neste período, que marca o início do aparecimento midiático em vídeo de Bispo do Rosário e também os 40 anos de seu primeiro internamento, a Colônia contava com cerca de 3.007 pacientes internos, 8 núcleos e 11 pavilhões, alguns

já desativados, divididos em um espaço de 7.350.000 de metros quadrados e apenas 749 funcionários, sendo apenas 20 deles médicos (Globo, 1980).

Na reportagem em questão, a Colônia é descrita como “cidade dos rejeitados”, um local com títulos populares de “depósito de loucos”, “casa de horrores”, “de onde ninguém sai vivo”, comparada com campos de concentração nazistas. É afirmado pela reportagem do Fantástico que a Colônia Juliano Moreira nunca antes teria sido mostrada na televisão, pois, há mais de 10 anos nenhum jornalista fora autorizado a entrar na instituição.

Ao mostrar imagens dos pacientes em situações precárias e cruéis, comendo com as mãos em ambientes insalubres, com roupas e sapatos rasgados, e outros relatos de descaso, crueldade e mortes, a reportagem aponta que o público pode relacionar essas cenas em seu imaginário com filmes como “Papillon” (1973) e “Expresso da Meia Noite” (1978). As obras em questão relatam nos cinemas experiências de cárcere na França e Turquia, respectivamente, mas que acontecem com pessoas reais, na metrópole do Rio de Janeiro e em muitos outros locais do país, dentro das instituições psiquiátricas.

Em um dos momentos da reportagem, o médico psiquiatra Francisco José Roma Paumgarten, que abandonou seu trabalho na Colônia Juliano Moreira, dá seu relato das práticas punitivas e cruéis praticadas pelos funcionários:

Esses pacientes sofrem uma série de medidas punitivas como serem recolhidos a solitárias, a celas, quartos fortes, são “impregnados” (administradas doses elevadas de medicamentos neurolépticos, antipsicóticos, com o objetivo de provocar efeitos colaterais negativos destes medicamentos nos pacientes). (...) O eletrochoque é muitíssimo frequente e administrado não com características terapêuticas, mas com características punitivas. (...) nunca vi um eletrochoque ser administrado aqui na presença de anestesista, nunca verifiquei ser feito um exame físico do paciente antes do eletrochoque, uma série de procedimentos que seriam aconselháveis de serem feitos. (...) vi pacientes em fila indiana sendo sucessivamente submetidos ao eletrochoque então estava bem caracterizado o caráter punitivo dessa prática (José Roma Paumgarten *apud* Fantástico, 1980).

Arthur Bispo do Rosário tem seu breve momento de protagonizar a reportagem, aparecendo mais ao final, por cerca de 1 minuto e meio, com seus bordados e faixas. Descrito como “um homem conhecido em toda Colônia que diz receber mensagens espirituais”, durante seus 40 anos de internamento bordou cuidadosamente mais de 100 faixas com nomes de ruas do Rio e com fatos que aconteceram pelo mundo durante todos esses anos. A partir das imagens dos minuciosos trabalhos do artista da Colônia, é ressaltada também a falta de profissionais de terapia ocupacional no local, sendo tais obras realizadas sem apoio de materiais ou atividades de arteterapia, tirando suas linhas de bordado de “pedaços de pano velhos desfiados”.

As obras de Bispo provocam curiosidade, além de sua qualidade e quantidade, por apresentarem também temáticas que fazem relação com eventos e locais reais, gerando uma quebra da expectativa de um “louco alienado” da realidade externa: as faixas de Miss de diversos países, como a obra “Miss Afeganistão” (fig. 04) exemplificam um conhecimento sobre um país muito distante da sua realidade na Colônia.



Fig. 04 – Bispo do Rosário. *Miss Afeganistão* (sem data). Bordado sobre tecido. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Ao ser questionado por Wainer Filho sobre essa obra e seu contato com notícias de jornais, Bispo prontamente responde, confirmando seu contato, através da mídia, com notícias e eventos da realidade externa à Colônia:

Ah pego, todo dia eu compro jornal conforme vejo a ação dos países (...) província, estado, eu anoto, separo assim, em papéis e depois eu faço a faixa e escrevo depois o dizer. (...) A Rússia invadiu as fronteiras dos países tudo e os países lamentou (... inaudível, talvez 'o atentado') e eu também sinto da mesma forma (Bispo do Rosário *apud* Rivera, 2023, p. 270).

Após a reportagem, que teve como objetivo denunciar os horrores ocorridos na Colônia Juliano Moreira, e a primeira aparição curiosa do artista da Colônia na televisão, percebem-se diversas modificações nas políticas internas dos manicômios brasileiros. Entre as mudanças ocorridas, a instituição decreta não aceitar novas internações e a abertura das celas fortes, que viriam a ser ocupadas por Bispo, se tornando uma espécie de ateliê particular. Também é decretado o fim dos “miudinhos” – eletrochoques com caráter punitivo, e é realizada a contratação de equipes multidisciplinares: médicos, psicólogos, terapeutas ocupacionais, com o objetivo de ressocialização dos pacientes de longa internação.

Outras medidas incluem a Criação do Centro de Reabilitação e Integração Social (CRIS) – espaço destinado à reabilitação para o trabalho de pacientes sem indicação de necessidade de internamento - e a “Bolsa Etapa” - programa que oferece remuneração aos pacientes que realizam atividades laborativas dentro ou fora da instituição. Não foram encontrados dados sobre a participação de Bispo do Rosário nas iniciativas descritas.

A partir da repercussão da matéria jornalística do programa “Fantástico” e das mudanças nas políticas internas da Colônia a história de Bispo começa a popularizar-se e a chamar a atenção de nomes como o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, que em 1982 realiza no interior da Colônia, o filme “O Prisioneiro da Passagem”. A obra tem como protagonista Arthur Bispo do Rosário, que é entrevistado por Denizart, enquanto são apresentadas imagens do cotidiano dos pacientes internos da Colônia Juliano Moreira.

O trabalho cinematográfico de Denizart traz, em seu título, referência a um conceito discutido em uma das obras mais reconhecidas de Michel Foucault, “História da Loucura na Idade Clássica” (1972), que vincula a alegoria das chamadas Naus dos Loucos, embarcações que transportavam pessoas consideradas ‘deficientes mentais’ em viagens de exílio pelos mares na Europa do século XVI, com a condição da loucura, vista como um aprisionamento em um campo infinitamente aberto. A citação da obra de Foucault também ocupa o primeiro quadro do filme:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem (Foucault, 1972, p. 12).

O título “Prisioneiro da Passagem” ser relacionado à figura de Bispo do Rosário, possui sentidos múltiplos: aborda sua visão de mundo, delírios, construções e discursos que fogem à racionalidade normativa e o prendem a uma sentença de loucura. A loucura que o prende, ao mesmo tempo o permite expandir uma cosmologia própria, que se constrói em possibilidades abertas da interpretação dos fenômenos, do pertencimento e protagonismo a partir das construções delirantes.

Além disso, as analogias com a Nau dos Loucos também se relacionam com a própria história de vida de Bispo, que desde seus 15 anos de idade, em 1925, inicia sua jornada em alto mar na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe. Sua vinda ao Rio de Janeiro também ocorreu devido a seu trabalho como marinheiro, na ocasião que foi transferido, em 1926, para o Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon, (RJ) (Silva, 1998). Bispo viveu uma espécie de “reclusão em alto-mar” até dezembro de 1933, como aponta Hidalgo (1996): morava nas embarcações em que trabalhava, e jamais ancorava na cidade.

Retomando o filme de Denizart, ainda que realizado após o início das supostas mudanças nas políticas internas da CJM, durante a gestão do diretor Edmar Saldanha, são mostradas - enquanto o espectador ouve alguns discursos de Bispo sobre como será o mundo em seu 'reinado' - imagens de precariedade no cotidiano dos pacientes internos.

Um dos primeiros planos do filme mostra um fogaréu improvisado, no qual alguns pacientes fazem e servem café uns aos outros, em "xícaras" de latas enferrujadas, em troca de moedas. Em outros momentos, é possível ver pacientes usando calças rasgadas, chinelos improvisados com panos e pedaços de madeira.

Durante boa parte da obra, de curta duração - cerca de 30 minutos - também são mostradas outras imagens curiosas dos pacientes da Colônia, por exemplo as filas de pacientes que se empurram em direção ao refeitório, momento em que são vistas pessoas enfaixadas, comendo com as mãos; mulheres que circulam pelo espaço com adereços como chupetas e toucas de plástico (fig. 05). Em determinado momento é possível ver, inclusive, imagens de uma criança, presumidamente também interna da Colônia, apresentando estereotípias corporais, comportamentos associados a neurodiversidades como o transtorno do espectro autista.



Fig. 05 – Hugo Denizart. *Sem Título*. Filmagem de paciente da Colônia Juliano Moreira.
Captura de tela do filme “O Prisioneiro da Passagem” (1982) realizada pela autora.

As imagens capturadas por Denizart (1982), feitas supostamente em um período considerado como “mais humanizado” na história da Colônia, comparado aos anos anteriores ao início projeto de Reforma Psiquiátrica, ainda geram espanto e questionamentos sobre o impacto real das supostas mudanças no regimento interno no cotidiano dos pacientes.

De acordo com a linha do tempo disponibilizada pelo Museu Bispo do Rosário (2025), durante a década de 1980 houve a eleição de um novo diretor da instituição, o Dr. Clésio Maria Gouvêia, momento que possibilitou que os funcionários opinassem sobre os novos rumos da Colônia Juliano Moreira. Essa iniciativa, porém, foi frustrada temporariamente por uma intervenção militar na Colônia, em 1988, que encontrou grande resistência por parte dos trabalhadores.

Nos anos 1990, ocorreu a municipalização das terras da Colônia Juliano Moreira, que passa a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMASJM) e a criação do primeiro Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), na cidade – Caps Rubens Corrêa, em Irajá, de caráter substitutivo ao modelo de atendimento hospitalar. Foi apenas em 1997, a partir do programa “Lares de Acolhimento” que foi realizada uma remodelação dos núcleos do local para transformar a estrutura dos pavilhões em lares que preservam a individualidade e a intimidade dos internos.

Retomando a presença de Arthur Bispo do Rosário no filme de Denizart, sua imagem é mostrada durante o filme, primeiramente, sentado, em volta de suas obras, vestindo o que viria a ser sua obra mais prestigiada nas exposições, o Manto de Apresentação (fig. 06).



Fig. 06 – Hugo Denizart. *Sem Título*. Filmagem de Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira. Captura de tela do filme “O Prisioneiro da Passagem” (1982) realizada pela autora.

São apresentadas as antigas celas fortes - solitárias - agora ocupadas com os trabalhos de Bispo do Rosário, que segundo ele, começaram a ser feitos desde o início de seu primeiro internamento, ainda na instituição da Praia Vermelha, guiado pelas vozes que o comandam. Enquanto é mostrada ao espectador uma espécie de planta baixa da Colônia, bordada por Bispo, outro paciente pode ser ouvido dando seu relato sobre sua internação e relação com ele. Seu discurso afirma que quem compreende os ornamentos de Bispo, sua relação com nomenclaturas e objetos da Marinha, sabe que não se trata de loucura, mas de uma “distração”.

Em outro momento na fala desse paciente anônimo na obra é possível perceber uma descrença na ciência psiquiátrica e na rotulação de loucura como categoria classificatória pela parte do próprio interno. Esse paciente, de idade aproximada entre 40 e 50 anos, justifica seu internamento como consequência de suas atitudes na juventude - com apenas 17 anos - “ferirem a moral”, tendo que ser levado ao internamento como uma forma de castigo. Ele ainda afirma que “foi operado” dentro da CJM, por conta de seu comportamento difícil, provavelmente referindo-se à psicocirurgia, o processo de lobotomia, ainda adotado na época de sua internação.

Você acha que eu com 17 anos ia precisar de hospital? Por mais decente ou indecente que nós sejamos, tem a justiça. A gente paga na cadeia, mais decente, do que chegar aqui e abrir a cabeça dos outros. (...) Eu não me considero [louco] mas do que adianta? A minha opinião é nula. O dono da opinião é eles, esses médicos, que assinaram, deram o diagnóstico, e tudo que se fala é incrédulo, é nulo, é sem conceito (O Prisioneiro, 1982).

O discurso do paciente, que viveu na pele práticas cruéis e desumanizantes durante o suposto tratamento para desvios da moral, desde a sua juventude, possui ressonâncias com frentes de debate que também questionam a validade e função do diagnóstico psiquiátrico, dentro e fora das instituições asilares. Nesse contexto, o saber médico psiquiátrico apresenta-se como inquestionável e determinante sobre o destino e vida dos pacientes internos das instituições psiquiátricas, desconsiderando as opiniões, saberes e expressões vindos dos próprios indivíduos que estão em situações de sofrimento psíquico ou apresentam comportamentos destoantes da norma.

Por fim, durante o filme de Denizart, além de outros pacientes, é possível ouvir, em determinado momento, vozes de duas mulheres - mãe e filha - que observam as miniaturas, bandeiras e estandartes de Bispo dentro de um dos 11 quartos fortes ocupados pelo artista da Colônia. As mulheres afirmam com admiração a grande inteligência de Bispo, além da atenção aos detalhes de suas obras. Ao mesmo tempo que é perceptível, quando se dirigem a ele, um discurso infantilizado, e destacam seu trabalho como “algo que uma pessoa normal não seria capaz de fazer”.

A reportagem de Wainer Filho no programa “Fantástico” (1980) e o filme de Hugo Denizart (1982) são marcos importantes no contexto de início da carreira artística e do próprio processo de artificação de Bispo do Rosário. As obras em questão também foram importantes para desvelar ao público os acontecimentos e políticas internas da Colônia Juliano Moreira.

A midiatização do cotidiano vivido por Bispo do Rosário - e tantos outros - ao público alavanca um processo um pouco mais transparente de mudanças em direção a reformas e à substituição do modelo de internamento asilar clássico na Colônia Juliano Moreira. É perceptível, porém, que as mudanças e reformas

ocorreram de forma lenta, visto que apenas no decorrer dos anos 1990 o modelo de núcleos coletivos é modificado, e ocorre a efetivação do funcionamento da rede do CAPS nos territórios como modelo substitutivo dos hospitais psiquiátricos.

O fato de Arthur Bispo do Rosário provocar o interesse de repórteres, jornalistas, do público e, por consequência, de curadores e críticos de arte, remete à reflexão que o artista não seria um responsável individual pela repercussão de seu trabalho. Para compreender a recepção de um trabalho artístico pelo campo da arte, é necessário investigar todo o conjunto de indivíduos e instituições envolvidos, que também se relacionam com questões econômicas, políticas, sociais culturais e históricas (Bulhões *et al.*, 2014).

1.3. Arte “sem o intuito de ser arte”: O sagrado e o dissidente no museu.

Considerando que as obras de Arthur Bispo do Rosário tiveram para ele funções sagradas e intimamente associadas à sua missão enquanto representante de Deus, a “passagem” desses objetos para obras de arte encontradas em circuitos expositivos, bienais de arte e museus pode ser considerada uma consequência - e exemplo - de um processo comum na arte contemporânea: a musealização artística de objetos e práticas religiosas/culturais de populações marginalizadas.

Tais obras passam por o que pode ser compreendido também como uma etapa do processo de artifização (Heinich e Shapiro, 2013): a mudança institucional, considerando que, em outro momento, sua exposição era apenas cabível em instituições como museus antropológicos ou de história natural.

Entram na categoria de discussão pretendida neste subcapítulo, além das obras de pacientes internos de instituições psiquiátricas, também os artigos religiosos, sagrados e culturais de outros povos que compartilham diferentes definições do conceito de prática artística, como povos indígenas. Ambos os

casos são musealizados na contemporaneidade de forma análoga, como pretende-se discutir.

O presente texto tem como objetivo estabelecer alguns paralelos da musealização das obras de indivíduos e culturas externas ao chamado “mundo da arte” e as discussões que tais práticas acionam, a partir do sagrado em Bispo do Rosário e a questão de apropriação do sagrado nas produções originadas de comunidades indígenas.

Com o surgimento da arte contemporânea, ocorre uma necessidade do alargamento dos critérios ou condições definidoras do título de “arte” a um artefato, em decorrência de novos limites e casos emblemáticos.

Arthur Danto (2005) argumenta que, na contemporaneidade, a concepção de objetos artísticos como tais justifica-se através da filosofia e história da arte, exemplificando obras contemporâneas que em outros contextos históricos prévios não seriam consideradas como arte pelo público, como os *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Em “O mundo da arte” (2006), o autor defende que algo é arte quando é interpretado como arte dentro de um contexto teórico e histórico chamado de “mundo da arte” (*artworld*). O que torna possível que um objeto seja visto como arte está intimamente ligado às teorias, discursos, práticas, instituições e relações com a história da arte, elementos que constituem o terreno artístico e tornam a sociedade contextualmente “pronta” para receber certos objetos como arte.

O mundo da arte é uma instituição social pautada por regras e procedimentos. Algo é considerado uma obra de arte se está de acordo com essas regras e procedimentos do mundo da arte. Um artefato é considerado como obra de arte se tiver o estatuto de candidato à apreciação que é conferido pelas pessoas que agem em nome da instituição do mundo da arte, que possuem uma base de conhecimento e experiência que denotam “autoridade” sobre o tópico de objetos artísticos. Carroll (2010), abordando a teoria de Danto, afirma que ao expor o artefato ao mundo, o artista torna sua obra um candidato à apreciação, ou seja, um candidato a ser eleito como arte ou não.

Porém, em casos como o de Bispo do Rosário, o criador do artefato não é responsável por sua apresentação a um público em nome da arte, mas sim um agente, crítico ou curador, situação que também é considerada pela teoria institucional e semântica da arte:

Um conservador de museu pode exibir um instrumento tribal, um anzol esquimó, por exemplo, como um candidato para apreciação, devido às suas evidentes propriedades estéticas, transformando assim um utensílio numa obra de arte (Carrol, 2010, p. 254).

Um público e agentes do mundo da arte “preparados” pela teoria e história da arte tornam possível que um objeto pronto (*ready-made*) ou um objeto ritualístico possa ser removido de sua “função real” - aquela para a qual foi produzido - e tornar-se uma obra de arte com seu lugar garantido em exposições de galerias e museus.

Uma definição semântica, institucional e histórica da arte defende que, mesmo sem fazer parte da prática social de arte, ou ter conhecimentos teóricos sobre história da arte, um indivíduo é capaz de produzir arte, mesmo sem “saber que o olhar em causa é uma visão de arte com bons precedentes históricos” (Carrol, 2010, p. 271). Além disso, é defendido que não necessariamente ao criar uma obra, o indivíduo tem a intenção de apresentar o trabalho como arte ou que seja visto como tal, o autor da obra apenas tem de possuir a intenção de que a obra seja vista de alguma forma.

Ao falar da musealização artística de objetos sagrados ou de populações marginalizadas e sem acesso à educação artística formal, como os internos psiquiátricos contemporâneos de Bispo do Rosário, discutem-se objetos que não têm somente a função estética, contemplativa e vão além do campo artístico, foram criados fora de qualquer instituição e de nexos de entendimento assentes em práticas sociais (Carroll, 2010 p. 210). Tal fenômeno desafia o ideal da arte ocidental tradicional “erudita” focada sobretudo no fator estético que supostamente seria desvinculado de outros elementos da vida humana, e expostas em um ambiente asséptico dedicado somente à esfera artística.

Ao apropriar-se dos objetos com utilidade ritualística, pessoal ou cotidiana, as instituições de arte assumem o fato evidente que, mesmo nos museus, a arte não é neutra e asséptica. Ela se relaciona com política, religião, cultura e história, inclusive para formular um conceito de "o que é ou não é arte". É importante ressaltar que tais objetos e manifestações culturais também comumente apresentam as qualidades estéticas que provocam interesse do público e das "autoridades" do campo da arte: beleza, equilíbrio, e elaboração formal.

Como é afirmado por Nunes (2011), o fenômeno de reconhecimento do valor e importância da produção de povos e populações dissidentes tem um teor de mea culpa da cultura ocidental hegemônica, que tende, na modernidade e contemporaneidade, para um tom de certa condescendência paternalista sobre populações sistematicamente oprimidas e subjugadas.

No caso de Bispo do Rosário, falamos especificamente da população de indivíduos com condições e sofrimentos psíquicos que durante suas vidas foram taxados como loucos e confinados contra sua vontade em instituições psiquiátricas.

A valorização da produção artística dos "loucos" apresenta-se com maior amplitude a partir da década de 1920, momento em que tais obras fomentaram debates e foram tomadas como exemplo no contexto das vanguardas de arte moderna, a partir do desejo de afastar-se das representações naturalistas e racionais da realidade. Além do papel na arte moderna, as produções dos 'doentes mentais' também são destacadas nesse período como material de estudo para a psicologia, psicanálise e psiquiatria.

Um exemplo relevante de um paciente psiquiátrico de longa internação elevado ao caráter de artista nesse contexto é o caso do suíço Adolf Wölfli. Um indivíduo, de origem simples e sem formação artística, que tem suas produções de poesia e desenhos reveladas pelo médico Walter Morgenthaler, no livro *Ein Geisteskranker als Künstler* ("Um doente mental como artista") de 1921, que possui o objetivo de tecer "uma visão crítica de um material psiquiátrico (...) para

assim torná-lo frutuoso para a psicologia e outras disciplinas” (Morgenthaler *apud* Rivera, 2023, p. 289).

Já no contexto da década de 1960, a luta antimanicomial toma as produções criativas de pacientes psiquiátricos como um argumento em favor de suas capacidades e sensibilidade. No Brasil, esse terreno é inaugurado pela figura da doutora Nise da Silveira, psiquiatra que em meados da década de 1940 passou a gerenciar o Setor de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro.

Nesse período, sob a direção de Nise, foram desenvolvidos dezessete núcleos de atividades, que envolviam encadernação, marcenaria, trabalhos manuais, costura, música, dança e teatro, com o objetivo de estimular o fortalecimento do ego dos pacientes, ampliar o relacionamento com o meio social e possibilitar um meio de expressão para os pacientes (Castro, 2007). No ano de 1952, foi fundado o Museu de Imagens do Inconsciente (MII), no interior do Hospital do Engenho de Dentro, um centro de estudos e pesquisa na área da saúde mental e produção artística.

As obras expostas no Museu de Imagens do Inconsciente, além de demonstrar ao público e aos profissionais da saúde mental a capacidade criativa e sensível de pessoas em sofrimento psíquico, ainda tem como consequência um papel de denúncia dos efeitos negativos das terapias como o eletrochoque e a lobotomia. Um dos casos mais notórios que demonstram os efeitos de tais ‘tratamentos’ são as obras comparativas do artista - e paciente - Lúcio Noeman:



Fig. 07 – Lúcio Noeman. *Sem Título*. Esculturas em argila. Acervo CCBB Rio de Janeiro, 2021. Obras de Lúcio Noeman antes da lobotomia (direita) e depois (esquerda).

Porém, diferente de Bispo, muitos desses artistas que tiveram suas obras destacadas no Museu de Imagens do Inconsciente, elaboraram-nas no contexto de oficinas e espaços de terapia ocupacional promovidos por profissionais. Arthur Bispo do Rosário, mesmo tendo passado pela mesma instituição onde atuou Nise da Silveira - o Engenho de Dentro (RJ) - não teria participado das atividades artísticas promovidas como terapia, produzindo seus objetos por conta própria, em espaços de reclusão.

Os trabalhos de Bispo eram encarados por ele - como o próprio nome que utilizava para seus objetos já indica - como “trabalhos”. O ato de fazer seus objetos, miniaturas e bandeiras era descrito por ele como uma obrigação, um projeto de representação do mundo dos homens, comandado pelas vozes que ditavam sua missão divina:

Não é uma glória, eu faço porque sou obrigado. Se eu pudesse, não fazia nada disso (...) eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso (...) se eu pudesse não fazer nada, eu não fazia nada disso (...) se eu recebo as ordens, eu sou obrigado a fazer (Bispo do Rosário *apud* O Prisioneiro da Passagem, 1982).

As temáticas de suas obras frequentemente perpassam os temas náuticos, como os navios, fragatas, navios de guerra, barquinhas, porta aviões, destróieres, veleiros - alguns representados em bordados, e outros, em miniaturas, como “O Grande Veleiro” (fig. 08) - feitas com grande detalhamento e os materiais usuais de seus trabalhos: sobras de madeira, tecidos, plástico e fios. A recorrência das embarcações em suas obras é relacionada com sua passagem pela Marinha, entre 1925 e 1933, período em que exerceu as funções de grumete, sinaleiro-chefe e pugilista a bordo de diversos navios pela costa Brasileira. Dantas (2009) interpreta a função da criação de navios como a dialética de Bispo enquanto criador e passageiro: a bordo de uma viagem que o leva a destinos desconhecidos - a “loucura” - e também aquilo que é responsável por reconstruir o mundo, “tomar a direção” da embarcação.

Em “O Grande Veleiro”, as mãos do bricoleur estão tão presentes quanto as mãos daquele que recobria as coisas com fios azuis, que cortava o tecido, costurava e bordava. Bispo era criador e colecionador de embarcações; o universo do brinquedo e do mundo miniaturizado estão aqui presentes. Suas naves (foram muitas as que construiu ao longo da vida) estão intimamente ligadas aos devaneios relacionados ao arquétipo de aventureiro, à simbologia da água e à da morte maternal. Todos, devaneios ligados ao complexo de Jonas, que viveu no ventre da baleia que o engoliu, como um viajante no porão de um navio (Dantas, 2009, p. 138).



Fig. 08 – Bispo do Rosário. *O Grande Veleiro*. Miniatura esculpida em madeira e bordada com fios e tecidos diversos. Acervo do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea.

A autora também interpreta o desencadeamento psicótico de Bispo e seus delírios subsequentes sobre seu papel messiânico como uma forma que ele encontrou de afirmar sua existência diante de um mundo que não possibilitava racionalmente seu protagonismo, sendo um homem negro, pobre e marginalizado:

Antes do êxtase, um simples empregado doméstico; depois, um representante de Deus, um novo messias. Bispo passou a se empenhar na construção de um sistema simbólico próprio. Para ele, tratava-se de uma medida de equilíbrio, de afirmação de sua existência; para os psiquiatras, era esquizofrenia paranoide com mania de grandeza (Dantas, 2009, p. 55).

Bispo apropria-se de elementos da fé cristã, das culturas afro brasileira e popular para manejar uma crise e dar sentido a sua vida e morte: isolado do mundo em um hospital psiquiátrico, torna-se porta-voz da humanidade, responsável por ditar quais serão os objetos, nomes, locais e materiais do “mundo dos homens” que serão apresentados a Deus no Juízo Final.

Seus objetos produzidos durante o internamento, além de sua função que pode ser reconhecida como religiosa, também são instrumentos de manejo de sua própria crise. O propósito sagrado e metafísico de apresentação divina da sua representação do mundo também tem um objetivo que pode ser lido como uma forma de externalizar e materializar o desejo de uma existência protagonista e digna de exaltação.

Indo além do caso de pacientes psiquiátricos inseridos na categoria de artistas e da musealização de seus trabalhos, como em Bispo do Rosário, entramos em outra esfera com paralelos com as reflexões anteriores, um outro caso de musealização do sagrado e de culturas antes externas ao campo da arte: as artes de povos indígenas.

As artes indígenas, segundo Nunes (2011) quando consideradas em seu “habitat” natural, as mais diversas comunidades indígenas, com diferentes manifestações culturais, diferenciam-se das definições e funções da “arte

ocidental” que têm sua origem nas experiências e definições europeias e hegemônicas de arte.

Partimos da noção de "objeto estético" (Nunes, 2011), um objeto com a função exclusiva de contemplação estética é uma invenção ocidental - e da cultura hegemônica - que se forma a partir do Renascimento e se constitui positivamente no século XVIII. Entre os povos indígenas, originalmente inexistia a separação de objetos com essa função específica, que seriam produzidos com o único propósito de ser arte para ser contemplada: os objetos possuem funções utilitárias, ritualísticas e sociais.

É importante considerar, nesse contexto, a noção de agência (Gell, 2018), a partir da qual se entende que as obras ou objetos de arte podem ser agentes, mesmo sem uma intencionalidade mental. Uma obra pode exercer efeitos em outros indivíduos, influências sociais, ações e sequências causais dentro de uma rede de relações.

Nas artes indígenas, objetos e outras manifestações têm como função principal provocar estados e processos de conhecimento, reflexividade e transformação social, e não apenas apreciação estética (Muller, 2010). Esta função pode ser aproximada do que é pretendido nas performances ou na arte conceitual, que evidencia a proximidade da linguagem das artes indígenas com o que é considerado artístico e aceito nos museus, a partir da arte moderna e contemporânea.

Tanto no processo de incluir populações marginalizadas como os ditos “loucos” quanto no caso das comunidades indígenas, é possível perceber a perfeição e os detalhes minuciosamente elaborados na confecção dos objetos, indo muito além de suas características apenas “funcionais”. Segundo Nunes (2011), seria uma evidência da presença característica nas artes indígenas de uma combinação ou mistura da funcionalidade do objeto e a “função estética”, que muito interessa aos curadores e críticos de arte contemporânea.

Sobre o processo de reconhecimento das produções indígenas como arte, a educadora e pesquisadora de arte indígena Naine Terena de Jesus (2022) aborda que esse fenômeno, a partir da contemporaneidade, pode ser explicado,

de uma forma simplificada, pelo processo em que algum objeto ou manifestação dessas comunidades é reconhecido por algum especialista “externo”, e assim convida aqueles que produziram tais objetos a estar presente nos locais onde transita a arte contemporânea.

Um ponto de debate importante seria questionar se esse especialista externo assume uma responsabilidade educativa e social com os povos escolhidos para adentrar no mercado da arte. É importante problematizar qual seria o lugar social do produtor desses objetos, que vêm de uma cultura marginalizada dentro da hierarquia de poderes que compõem o campo da arte, que notavelmente tem valores, definições e funcionamentos muito diferentes das comunidades originárias de tais artistas.

Assim como no caso dos artistas indígenas, quando pacientes de instituições psiquiátricas ganham um lugar de destaque no campo da arte, sua ascensão como um artista de destaque é dialética. Ser uma figura de destaque no meio nacional e internacional tem o poder de, ao mesmo tempo, gerar visibilidade para as pautas relacionadas aos direitos das pessoas diagnosticadas com transtornos psíquicos, mas também gerar uma idealização e apagamento de outras vivências de “loucura” que não necessariamente desencadeiam grandes processos artísticos.

O fato de as definições de arte da contemporaneidade possibilitarem a assimilação de expressões culturais artísticas de comunidades marginalizadas provocam que as instituições também venham a assimilar conhecimentos e presenças desses indivíduos. Esta presença gera debates sobre o protagonismo e desejo de tais indivíduos - que nem sempre são priorizados ou os mesmos dos curadores ou instituições de arte, como pretende-se discutir mais adiante, na carreira de Bispo do Rosário - sobre o destino e maneira de expor suas obras.

Na mesma chave, principalmente no que se relaciona com a musealização de artes indígenas, é necessário reconhecer o racismo estrutural e o pensamento colonialista existente no campo da arte, presente em falas, práticas, hábitos e na ausência de pessoas indígenas e negras em diferentes lugares de decisão e autoridade nas instituições (Muller, 2010).

No caso da arte de autoria de pessoas internas de instituições mentais, também podem estar envolvidas questões de classe, gênero e raça, além do capacitismo e lógica manicomial medicalizante, as quais devem ser combatidas e discutidas dando voz a esses indivíduos, dando a eles poder de decisão e fala sobre suas próprias produções e vivências, em conformidade com pautas da Luta Antimanicomial.

A partir do paralelo entre Bispo do Rosário e a musealização da Arte Indígena, pretende-se apenas pincelar e provocar debates sobre algumas semelhanças do processo de musealização do “sagrado dissidente” em Bispo e nas culturas indígenas, entende-se as limitações no aprofundamento da temática indígena, pois, sendo o foco da dissertação a trajetória artística de Arthur Bispo do Rosário, compreende-se que a tarefa de trabalhar de forma mais específica a temática indígena seria de ambição além do foco do estudo.

Existem diversos debates a serem mais aprofundados em todas as especificidades e complexidades do estudo da Arte Indígena Contemporânea e outras formas de artes indígenas. Porém, a partir dos paralelos observados, conclui-se que a própria definição de arte ocidental da cultura hegemônica normativa parece necessitar da inclusão de outras formas, marginais, de concepção e prática artística, na quais a produção e apreciação de objetos e fenômenos encontram-se ligados e inseparáveis da realidade e contexto que são produzidos e utilizados, e tais contextos incluem - queiram as instituições ou não - a presença de temáticas e problemáticas político-sociais que envolvem tais grupos marginalizados.

A incorporação de objetos sagrados nos museus, a exemplo das artes de Bispo ou de objetos sagrados das populações indígenas, convertendo o sagrado em obra de arte, é um tópico também relacionado ao processo de artifização: se trata da criação de uma arte nova, a partir de um deslocamento de fronteiras que envolvem objetos, pessoas e lugares e culturas (Heinich e Shapiro, 2013).

Quando itens considerados sagrados, religiosos e/ou ritualísticos são musealizados e tornados arte, com o argumento de suscitar uma “emoção estética”, ocorre uma passagem não simplesmente simbólica, mas também

prática, na qual os objetos enquanto arte “desempenham o papel de sagrado sem o ser” (Burlon, 2013 p. 160). Tais objetos tornam-se localizados entre a realidade de uma cultura e sua representação, deixando de ter sentido unicamente em um contexto, para fazer sentido em outro.

Porém, ainda é importante reiterar, assim como afirma Burlon (2013), que mesmo quando existem propostas das instituições de arte de incluir e protagonizar as populações ou comunidades marginalizadas produtoras dos itens sagrados, ainda assim devem ser debatidas criticamente as condições em que os objetos são enquadrados em regimes de significação já instaurados pelas culturas dominantes.

Como foi visto no capítulo, o processo de passagem de Bispo do Rosário de apenas um paciente psiquiátrico para seu reconhecimento como artista contemporâneo envolve diversos atores, contextos, discursos e etapas que possibilitam sua legitimação no campo artístico. O processo de artifização, primeiro tópico trabalhado, permite que sejam compreendidas as etapas, modificações documentais, patrimoniais, criação de nomenclaturas e as semelhanças com a categoria de artifização contínua encontrada na chamada “arte marginal” que perpassam o percurso da vida e obra de Bispo do Rosário.

O contexto de Reforma Psiquiátrica e a abertura da Colônia Juliano Moreira para a entrada da mídia possibilitaram que figuras como Hugo Denizart, Frederico Morais e Maria Amélia Mattei — e o público da reportagem do programa Fantástico e do filme de Hugo Denizart — tivessem contato com Bispo e seus trabalhos, posteriormente presentes nos museus e galerias de arte. Por fim, a entrada das obras de Bispo do Rosário no campo expositivo da arte permite que sejam acionados paralelos com a musealização das obras de indivíduos e culturas externas mundo da arte, como as comunidades indígenas, pensando no deslocamento de objetos com funções sagradas e ritualísticas originais.

A partir desse ponto, é perceptível que a legitimação de Bispo enquanto artista é parte de um contexto e momento histórico do campo da arte que torna possível a ascensão do artista. Além disso, sua presença nos museus e galerias

convoca comparações e paralelos com outras situações de arte, seja por características estéticas, pela forma de artificação ou pelo contexto e “marginalidade” do artista. As comparações e paralelos são feitas com diferentes aportes teóricos, funções e intencionalidades, que serão aprofundadas no próximo capítulo.

2. BRUTOS, *POVERISTI* E INCOMUNS

Neste capítulo será abordado o contexto e influência dos movimentos de “arte marginal”, o papel das vanguardas europeias no contexto da arte brasileira, e de que forma tais movimentos cooperam para a legitimação de Bispo do Rosário como artista. Os movimentos abordados são a Arte Bruta (*Art Brut*), a arte de vanguarda italiana denominada de *Art Povera* e a categoria brasileira de Arte Incomum.

O termo Arte Incomum, apesar de ter sido pouco utilizado após a XVI Bienal de São Paulo (Andriolo, 2010), como será abordado a seguir, tem sua importância justificada como contexto para a recepção das obras de Bispo, visto que seu estudo em relação com o artista baseia-se, além das semelhanças teóricas com o movimento, principalmente pela ocasião de sua primeira exposição no MAM- RJ, na qual seu trabalho é apresentado como pertencendo à Arte Incomum (Scimago, 2018).

A Arte Incomum e a Arte Bruta, consideradas por alguns autores até como sinônimos, como para Frederico Moraes (Moraes, 1989, p. 80) - fato que será abordado mais adiante - buscavam apresentar as produções de pacientes psiquiátricos, detentos e de outras populações marginalizadas, que em outros momentos eram consideradas como externas ao campo da arte. Enquanto isso, a *Art Povera* surge como um movimento de vanguarda na Itália, na década de 1960, prezando pela fusão entre arte e cotidiano e defendendo a autenticidade da arte a partir de ideais anti consumistas e críticas em relação à massificação da *Pop Art* estadunidense.

2.1. *Art Brut*, *Arte Povera* e os rótulos de Bispo

Bispo do Rosário, em sua trajetória como artista, foi frequentemente comparado a outros artistas, tanto por críticos, curadores ou pela imprensa,

muitas vezes com objetivo de legitimar sua obra e o título de artista, devido às características de suas produções e da história de vida à margem.

Bispo e suas obras foram associados a movimentos como a *Art Brut*, *Arte Povera*, Dadaísmo, neoconcretismo entre outros, principalmente em discursos de seu principal curador, Frederico Moraes, a partir de exemplos que seguirão nessa sessão. Este subcapítulo visa fazer um mapeamento das fontes da imprensa, da crítica e mesmo da historiografia que empregaram esses diversos rótulos para “catalogar” a obra de Bispo, a fim de mapear e interpretar os vários impulsos classificatórios que avançaram sobre a obra do Bispo.

A *Art Brut*, termo atribuído pelo pintor francês Jean Dubuffet para referir-se à produção artística de autodidatas em regimes de internamento psiquiátrico ou prisões, aparece com frequência, como pode-se notar no capítulo anterior, associada a movimentos brasileiros como a Arte Incomum.

O movimento iniciou-se oficialmente em 1945, com influência do contato de Dubuffet com o livro *Bildnerei der geisteskranken*, do psiquiatra Hans Prinzhorn. Dubuffet começa a *Collection de l'Art Brut*, após realizar visitas a hospitais psiquiátricos na Suíça e França e ter contato com diversos médicos sobre as produções de internos dessas instituições (Costa, 2019). Os artistas da coleção são descritos por ele como pessoas cujas obras e produções não tem necessidade de reconhecimento ou de aprovação: eles projetam um mundo para seu próprio uso, livres de influências da tradição artística (Dubuffet, 1949).

Dubuffet apresentava uma visão um tanto idealizada e romântica sobre a loucura, para ele, o louco encontra-se em um estado de isolamento e “pureza” diante das influências da sociedade - o que influenciou o discurso de Victor Musgrave sobre a Arte Incomum no Brasil, como será visto posteriormente no tópico da Bienal Arte Incomum.

Para o francês, a produção dos artistas brutos estava isolada da normatividade social racionalista, apartada na lógica da loucura, e assim, longe da mentalidade que conduziu a humanidade às Grandes Guerras, destacando “o espírito contra a razão”. Dubuffet argumenta que os artistas brutos, dada sua condição de loucura e deslocamento da realidade compartilhada, não seriam

influenciados pela arte clássica ou moderna em suas temáticas ou técnicas: suas criações seriam puras e realmente autênticas (Costa, 2024).

Porém, sobre isso, é necessário retomar o argumento de Tania Rivera (2023) sobre a impossibilidade de considerar que uma pessoa como Bispo do Rosário - e tantos outros “loucos” - pudesse estar apartado de influências ou conhecimentos sobre a arte e cultura que os rodeia:

Que fronteira imaginária nos faria ter certeza de que ele estaria apartado de qualquer influência das imagens e informações sobre a arte de vanguarda veiculadas pela grande imprensa, senão algum latente preconceito de classe? (Rivera, 2023, p. 272).

Retomando os paralelos com a *Art Brut*, é importante notar o discurso de Dubuffet sobre a arte bruta como forma de expressão e colocação no mundo, a partir de seu comentário sobre o artista Adolf Wölfli - que, inclusive compôs a mostra de Arte Incomum na Bienal de São Paulo em 1981:

Alguns dos autores de obras das coleções de arte bruta revelam um comportamento que conduz a pensar que essa produção se faz estritamente para seu próprio uso e sem que intervenha aí o menor desejo de mostrar a quem quer que seja. Pensando melhor, podemos perguntar se eles não resolveram antes o caso pela solução engenhosa de um público imaginário que criaram para aplaudir as suas obras (ou para se indignar com elas) (Dubuffet, 1968, p. 66).

Sobre a produção de arte como um processo construtivo cosmogônico dos indivíduos marginalizados, Tania Rivera (2023, p. 261) considera o delírio como ferramenta psíquica de construção, que, no caso de Bispo do Rosário, tem a função de uma “retomada de seus elementos construtivos e um rearranjo desviante e autoficcional, se quisermos, à medida em que é capaz de forjar um lugar para esse sujeito que não tinha mais lugar no mundo. Essa obra pede esse delírio (...)” (Rivera, 2023, p. 261).

Mais do que apenas um “lugar no mundo” simbólico, ou uma reinscrição no mundo a partir do delírio, Bispo, com sua produção de objetos e assemblages, conquistou um lugar físico de prestígio na Colônia Juliano Moreira, ocupando 11

celas fortes desativadas. Segundo Moraes (2017) “Bispo tinha contra ele um espaço absolutamente autoritário, aterrorizante. Ele se impôs nesse ambiente (...) não foi a loucura que tomou conta dele, ele é que passou a tomar conta da colônia” (Frederico Moraes *apud* Rivera, 2023, p. 268).

Os responsáveis pela administração e outros funcionários da clínica talvez não fossem especialistas em arte contemporânea ou acompanhassem os movimentos de vanguarda nacionais e internacionais, porém faziam parte de um contexto de “abertura” da Colônia Juliano Moreira, a partir dos movimentos de conscientização e denúncias sobre a qualidade de vida dos internos de instituições psiquiátricas, assim como um questionamento dos valores de racionalidade, loucura e sanidade, e além disso, conseguiam perceber um valor estético nas produções de Bispo do Rosário.

As repercussões do movimento iniciado por Dubuffet e de um contexto relacionado à atenção especial para o fenômeno da expressão artística dos “loucos” podem ser percebidas no Brasil nas iniciativas de Osório Cesar, Nise da Silveira e Mário Pedrosa — além das noções de Arte Virgem, Arte dos Alienados e a própria conceituação e organização da temática do módulo de Arte Incomum da XVI Bienal de São Paulo (1981), que é considerada por Frederico Moraes como uma tradução brasileira da Art Brut (Moraes, 1989, p. 80).

É apontado inclusive um contato entre Jean Dubuffet e a Dra. Nise da Silveira em 24 de março de 1949 quando o artista francês enviou cartas para hospitais psiquiátricos pesquisando sobre a existência de possíveis criadores artísticos dentre os pacientes solicitando fotografias de obras (Andriolo, 2016).

O contato de Dubuffet com hospitais psiquiátricos do Brasil resultou no envio dos desenhos do imigrante italiano Albuno Braz, artista referido como o “desconhecido de São Paulo” interno do Hospital de Juquery, (fig. 09), para o acervo da *Collection de L’Art Brut*, (Thévoz, 1980 *apud* Costa, 2024).



Fig 09 - Albino Braz. *Dois homens com animais*. 1938.

Sobre a Arte Incomum, apesar das diversas menções a Dubuffet, esse movimento tenta diferenciar-se pela inclusão de artistas “não loucos” e pela especificidade do foco nas ‘cosmogonias’ dos artistas, porém é possível perceber os pontos de intersecção entre ambas, evidenciadas pelas diversas menções a Jean Dubuffet no catálogo da exposição de Arte Incomum, e no foco de ambos movimentos nas manifestações dissidentes e análogas a comportamentos e manifestações vistas como psicopatológicas ou delirantes, marcada pela presença ampla de artistas advindos de instituições de internamento ou cárcere. Um exemplo de tal intercessão está na dos artistas Aloyse e Adolf Wölfli, presentes sob a categoria de “incomuns” na XVI Bienal, mas também como participantes da exposição de Arte Bruta de 1949, realizada na Galerie René Drouin em Paris.

É afirmado por Jean Dubuffet em seu texto *L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949) (“A Arte Bruta preferida às artes culturais”) sobre a intencionalidade do artista bruto: esses artistas produziam somente para si mesmos, impulsionados pela necessidade de exteriorizar o que têm em suas mentes. Dubuffet era contrário à ideia do que liga o rótulo de arte à intencionalidade de fazer objetos artísticos, estava interessado nos processos de criação instintivos ou subjetivos (Costa, 2024).

Um ponto que pode ser usado para questionar o título de Arthur Bispo do Rosário enquanto artista relaciona-se à sua intencionalidade (ou a falta da mesma), a exemplo da crítica de Luiz Camillo Osório sobre a participação de Bispo na 46ª Bienal de Veneza: é afirmado que as obras de Bispo não poderiam ser lidas “apenas” como arte, sendo ao mesmo tempo mais e menos que arte. Segundo o crítico, seriam menos que arte por não apresentarem “consciência de arte” (OSÓRIO, 1999, s./p.) ou seja, a intencionalidade de serem produzidas como arte.

Suas obras não foram feitas com a intencionalidade de serem objetos de arte para serem expostos nas galerias e museus, mas faziam parte de uma jornada subjetiva e missão endereçada ao juízo final, a partir de ordens recebidas em seus delírios. Apesar de não ser possível afirmar que Bispo foi parte do movimento de *Art Brut*, pois tal afirmação dependeria de uma decisão coletiva ou participação ativa do artista como parte do movimento. Discursos que aproximam Bispo do Rosário a movimentos como a *Art Brut* de Dubuffet têm como uma das funções justamente a legitimação de seu lugar como artista, enquanto um indivíduo “sem intencionalidade de arte”.

A ação criadora por parte de Bispo foi responsável pela existência e características estéticas marcantes de sua obra, porém, como é notado por Gell (2018), seus objetos acabam sendo veículos da agência de outros, no caso, os curadores e críticos de arte, no que se refere à sua responsabilidade não só pela musealização dos artefatos, mas também pelas tentativas de enquadramento de Bispo e seus trabalhos em estéticas, movimentos e comparações diretas com artistas renomados. A agência dos curadores e críticos sobre os trabalhos demonstra que a produção solitária dos objetos e a motivação pessoal do autor não são autossuficientes ou “produtos finais”, pois são passíveis de ações mediadas, nas quais os agentes e pacientes estão implicados de formas complexas.

Sobre as nomenclaturas e movimentos de artes associados a Bispo do Rosário, em 1981, Frederico Moraes, antes de se tornar o principal curador responsável, afirma ao jornal “O Globo” (16 out. 1981) em crítica elogiosa à XVI

Bienal de São Paulo e ao módulo de Arte Incomum, que havia a ênfase em um “neobrutalismo” como sensibilidade emergente na década de 1980, com um enfoque da figuração nas produções artísticas.

Pode-se relacionar esse interesse de Moraes no dito “neobrutalismo” e nas artes “incomuns”, ao seu interesse pelas obras de Bispo do Rosário. Ao relatar sobre o contato de Frederico Moraes com o artista, a partir da Reportagem de Wainer Filho no programa “Fantástico” (1980), a psicanalista Tania Rivera (2023) afirma:

Através desta reportagem, o crítico e curador Frederico Moraes tem seu primeiro contato com “a figura de um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a uma barafunda de objetos os mais variados, bordando palavras, nomes, datas, imagens”. Tal “barafunda” será reconhecida pelo crítico, graças, sem dúvida, à ressonância que apresenta com certas experiências presentes na cena internacional desde os anos 1960, como o uso de materiais simples e de objetos do dia a dia realizadas por artistas ligados a movimentos como o Fluxus, nos Estados Unidos, e a Arte Povera na Itália e o Novo Realismo na França (Rivera, 2023, p. 251).

Como já mencionado no capítulo 1, é perceptível a presença do conceito de reconhecimento e legitimação do caráter de arte dos objetos de Bispo do Rosário através das semelhanças de família (Weitz, 1956). As comparações e tentativas de aproximação com movimentos como o neobrutalismo, o coletivo Fluxus, a *Arte Povera* e o Novo Realismo, demonstram esse artifício teórico em ação, por parte dos curadores e críticos, para o reconhecimento de Bispo enquanto um artista “tão válido quanto” aqueles já reconhecidos pelo mundo da arte, apesar de suas diferenças contextuais.

Nesse sentido, novamente, no catálogo da exposição “Registros de minha passagem pela terra”, Frederico Moraes afirma, como curador, que a obra de Bispo “transita, assim, com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dadá” (Frederico Moraes *apud* Áquila, 1989, p. 5).

O curador descreve que o artista da Colônia Juliano Moreira “dialoga, de forma incontestável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna, desde o Dadá de Marcel Duchamp, passando pelas diferentes tendências da arte

contemporânea pós-1950 – *Pop-art*, Novo Realismo, Arte Conceitual, *Arte Povera* e a vertente arqueológica da arte francesa” (Morais, 2013, p. 109).

É possível perceber aproximações formais entre as obras de Bispo do Rosário com movimentos já consolidados, a exemplo do movimento de vanguarda italiano *Arte Povera*, porém, sobre essas semelhanças, deve-se apontar que não necessariamente tornam Bispo um artista de “vanguarda” ou parte do movimento. A *Arte Povera* foi caracterizada pela fusão entre arte e cotidiano, uma visão anti-institucional, defendendo a autenticidade da arte, carregada com ideais anti consumistas e críticas em relação à *Pop Art* estadunidense, que era vista como uma arte superficial, opressora e massificante surgida da tendência própria da cultura norte-americana, distante da realidade italiana (Amon, 2022).

Um dos motivos dos processos criativos de Bispo possuírem aproximações estéticas com a *Arte Povera* relaciona-se ao uso de materiais cotidianos nas produções, objetos que seriam vistos como parte da vida diária do artista, considerando que, nesse movimento, a arte e a vida estão fusionadas. A *Arte Povera* visa transcender os limites das instituições e das práticas artísticas para enfatizar sua presença no cotidiano:

Os materiais não são coisas importantes, o importante é a atitude. Os materiais são tudo aquilo que você encontra, normalmente, de garrações de vinho a materiais de construção, qualquer coisa. Eu não quero [...] perder o meu tempo a procurar o objeto de arte, isto é, a harmonia, etc. De fato, estas coisas aqui não são objetos de arte, são proposições, um método mental para poder ver a realidade, a vida (Alighiero Boetti *apud* Amon, 2021, p. 30).

Apesar de tais diferenças ideológicas e práticas, reconhece-se que uma aproximação de ordem formal não garante a analogia de objetivos e visão de mundo. Ao mesmo tempo que Arthur Bispo do Rosário é associado a movimentos como a *Arte Povera*, é possível encontrar menções das similaridades de sua obra com a *Pop Art*: Frederico Moraes afirma na matéria de José Roberto Serra ao Jornal do Brasil (RJ) intitulada “Bispo também é pop” (1991, p. 30) que “Arthur Bispo é o melhor representante brasileiro da *Pop Art*”

ao abordar sua presença na exposição “Viva Brasil Viva” (1991) em Estocolmo na Suécia.

Morais também relacionou Bispo do Rosário ao movimento outras vezes, ao escrever que sua arte “dialoga, de forma incontestável, com a maioria das correntes de arte pós-moderna, desde o Dadá de Marcel Duchamp, passando pelas diferentes tendências da Arte Contemporânea pós-1950 - Pop-Art, Novo Realismo, Arte Conceitual, *Arte Povera* e vertente arqueológica da arte francesa” (Morais, 2013, p. 24). Além disso, o artista José Leonilson também afirma, em entrevista a Lisette Lagnado, que Bispo seria “um Pop” (Rivera, 2023, p. 253).

As associações entre a *Arte Povera* e a *Pop Art* existem não somente relacionadas às obras de Bispo do Rosário, mas são encontradas também em discursos sobre artistas Italianos *poveristi* como Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali e Jannis Kounellis, apesar de possuírem um processo criativo e ideologias contrárias ao movimento norte americano.



Fig. 10 - Michelangelo Pistoletto (1967). *Venere degli Stracci*. Escultura em cimento coberto com mica e trapos. La Pace Preventiva, Palazzo Reale, 2023.

A diferença entre os dois movimentos é que a *Pop art* trabalha pela repetição em série, abandonando a fetichização das imagens de consumo, com ênfase na iconologia, enquanto a *Arte Povera* refuta a lógica serial criticando a

arte como bem de consumo e desloca a atenção ao processo e às relações nele envolvidas (Amon, 2022).

Visto as diversas associações de Bispo do Rosário, sua vida e obra (que, assim como na *Arte Povera*, se tornam fusionadas) com movimentos artísticos já consolidados, tal fenômeno comparativo aparece como um guia para que o espectador possa nortear-se diante da possibilidade de considerar arte o trabalho produzido por um indivíduo marginalizado por diversas instâncias - raciais, sociais e médicas - como um artista renomado.

A *Art Brut* de Jean Dubuffet aparece como o movimento cujas características se encaixam com a vida e obra de Bispo: o enfoque na arte produzida por indivíduos que viveram em regimes de asilo mental, a produção com motivações muitas vezes subjetivas que fogem a uma intencionalidade mercadológica ou focada no público de museus ou exposições, além do fato que a Arte Bruta sobretudo surge como um movimento que abrange os artistas de fato externos ao campo da arte, os “loucos”, presidiários e naifs, ao passo que os outros movimentos como a *Arte Povera* e a *Pop Art* são movimentos criados por artistas e críticos de vanguarda para abranger exclusivamente artistas internos ao campo da arte.

Tanto na *Art Brut* de Dubuffet quanto na Arte Incomum brasileira, é possível perceber a presença de visões românticas e estigmatizantes sobre a loucura, uma suposta “pureza” ou não-relação com o contexto que cerca as pessoas em condição de sofrimento ou transtorno mental.

Há a presença de uma valorização dos “loucos” que produzem arte, que considera a qualidade da suas produções além das categorias de arte psicopatológica, porém dialogam com a visão do “louco genial” cuja condição e sofrimentos tornam suas produções completamente inéditas, deslocadas de referências externas ou de contato com outras influências culturais, vivenciais, estigmatizando essas pessoas como vivendo em “um mundo particular” ao invés de considerá-las indivíduos com bagagens culturais, sociais e pessoais como todos os outros.

Já a *Pop Art* aparece associada a Bispo em um sentido comparativo estético, relacionado ao uso de objetos prontos como as latas e embalagens de objetos cotidianos. Novamente é perceptível o uso do artifício teórico das semelhanças de família (Weitz, 1956) por parte dos críticos e curadores que realizam essa comparação: as assemblages de Bispo possuem semelhanças de família com obras emblemáticas da *Pop Art*, como as Brillo Boxes de Andy Warhol, apesar das intenções e contexto da produção do artista serem radicalmente diferentes de Bispo.

A barreira da marginalidade em que Bispo viveu, sua loucura, contexto e motivação para produzir os objetos pode ser considerada um empecilho para que o público e a crítica sejam capazes de considerá-lo apenas como artista contemporâneo, sem necessidade de balizar seu trabalho a partir de outros movimentos ou artistas de renome com quem sua produção apresenta coincidências ou possíveis contatos.

Pretende-se abordar o papel da crítica de exposição na legitimação de Bispo do Rosário de forma mais específica no capítulo três, porém é importante considerar o papel das comparações e aproximações com movimentos de arte ou artistas renomados como Marcel Duchamp como uma ferramenta de legitimação para Bispo, para que sua produção seja compreendida e validada a partir de rótulos ou nomenclaturas já existentes, pautando um caminho para que um indivíduo marginalizado e sem a intenção de produzir peças de arte pudesse ser considerado um artista participante de diversas mostras nacionais e internacionais.

2.2. A Bienal de Arte Incomum

O surgimento do movimento artístico chamado de Arte Incomum é apontado a partir de um dos módulos da XVI Bienal de São Paulo de 1981. A XVI Bienal de São Paulo foi realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo (fig. 11), localizado no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo. Sob a presidência

de Luiz Diederichsen Villares e curadoria geral de Walter Zanini, esse evento destaca-se por abandonar a organização da mostra por países e adotar uma estrutura baseada em núcleos temáticos: "Linguagens Aproximadas", "Arte Incomum" e "Arte Postal".



Fig. 11 – Fotografia do Pavilhão Ciccillo Matarazzo durante a XVI Bienal de São Paulo – Imagem: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

O módulo a ser discutido, divisão denominada de “Arte Incomum”, foi definida como uma exposição de “múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não redutíveis a princípios culturais estabelecidos” (Zanini, 1981). O curador também descreve, no catálogo da exposição, o objetivo deste módulo de: “despertar de forma ampla a atenção do público para a produção altamente criativa, à margem do sistema da arte cultural, assim como trazer incentivo à sua pesquisa e preservação no meio brasileiro” (Zanini, 1981, p. 7).

A mostra de Arte Incomum contou com obras de 32 artistas, entre brasileiros e estrangeiros, considerados como incomuns: marginalizados e externos ao circuito artístico oficial, “desatados dos contextos normais da visualidade” (Zanini, 1981, p. 7) sem educação artística formal, tratando-se

também de indivíduos considerados como “doentes mentais” ou “loucos” por seus comportamentos e visões de mundo dissidentes.

O Módulo em questão envolveu a curadoria de Annateresa Fabris, responsável pela Exposição Nacional de Arte Incomum, e de Victor Musgrave, encarregado da Exposição Internacional de Arte Incomum. Para estas exposições cabe citar que estiveram presentes obras oriundas do Museu de Imagens do Inconsciente idealizado por Nise da Silveira, além de obras recuperadas da coleção do psiquiatra Osório César, de internos do Hospital Juquery e Engenho de Dentro. É notável a presença de obras de artistas já relativamente renomados como Aloise, Emygdio, Adolf Wölfli, G.T.O., entre outros (fig. 12).

VOLUME III

Artistas de Arte Incomum

Adelina
Albino
Aloise
Antônio Poteiro
Antônio Sérgio
Aurora
Carles-Tolrá, Ignacio
Carlos
Emygdio
Facteur Cheval
Farid
Fernando
Gill, Madge
G.T.O.
Hauser, Johann
Hell, Eli
Isaac
Jaime
Müller, Heinrich Anton
Octávio Ignácio
Periphimous, A. G.
Raphael
Santos, Gabriel dos
Schärer, Hans
Sebastião
Tatin, Robert
Tschirtner, Oswald
Volanhuk, Jakim
Walla, August
Wilson, Scottie
Wölfli, Adolf
Zemánková, Anna

Fig. 12 - Captura de tela realizada pela autora a partir do Catálogo Geral da XVI Bienal de São Paulo (1981). Lista que contém os nomes dos artistas com obras expostas no Módulo de Arte Incomum.

Na lista completa de artistas selecionados, encontram-se os representantes internacionais Madge Gill, Johann Hauser, Henrich Anton Müller, A. G. Periphimous, Hans Schärer, Tatin Robert, Oswald Tschirner, August Walla, Scottie Wilson, Adolf Wölfli e Anna Zemánková. Constaram também os representantes nacionais: Adelina, Albino, Antônio Poteiro, Antônio Sérgio, Aurora; Carlos, Emygdio, Farid Fernando, G. T. O., Eli Heil, Isaac, Jaime, Ignácio, Raphael, Gabriel dos Santos, Sebastião e Jakim Volanuk (XVI Bienal de São Paulo, 1981a).

As obras expostas no módulo também foram provenientes das coleções de Victor Musgrave, Prévost e Navratil, além de advindas de outros colecionadores particulares como Paulo Fraletti e Mafalda Caminada (Andriolo, 2016).

As obras e autores selecionados para a compor o módulo de Arte Incomum são descritos por seu curador geral como “exemplos precisos de expressões reveladoras de cosmogonias absolutamente pessoais” (Zanini, 1981, p. 7). O termo ‘cosmogonias’ apresenta-se como um eixo importante para a seleção dos artistas e para os debates pretendidos para esse módulo da XVI Bienal, aparecendo diversas vezes durante os textos dos curadores, tanto no primeiro texto de Zanini quanto nos escritos de Musgrave e Fabris.

A motivação da escolha desse termo no catálogo da XVI Bienal pode ser traçada no seu uso na abertura da exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, em 1978, dedicada aos “Singulares”: a organizadora dessa mostra, Suzanne Pagé, considerava as produções desses artistas como “o vivido”, uma cosmogonia (Andriolo, 2010). É possível perceber a partir do uso desse termo o enfoque na produção artística “incomum” que envolve uma espécie de criação ou reimaginação de mundos, como Fabris comenta ao referir-se às obras dos artistas Eli Heil, Poteiro e G. T. O, que contém: “a criação de mundos próprios, irredutíveis aos parâmetros tradicionais da arte” e “contrários às classificações da história da arte” (Fabris, 1981, p. 20).

Pode-se compreender melhor o que se definiu como cosmogonia na curadoria da exposição a partir de sua descrição de Fabris sobre a produção artística de Poteiro: “(...) revela-nos uma riqueza imaginativa criadora que o leva a buscar incessantemente formas através das quais possa extravasar a própria ânsia de moldar novas realidades, de contar a própria verdade (...)” (Fabris, 1981, p. 20). A categoria de Arte Incomum abraça, a exemplo de Poteiro, - conhecido como um dos grandes representantes da arte naif do país - tanto os artistas “loucos” quanto os chamados “naifs”, primitivos ou populares.

Indo além, sobre o que é possível observar no catálogo do módulo expositivo, o curador das obras internacionais da mostra, Victor Musgrave, além da curadoria, disponibilizou parte de sua coleção pessoal para compor o módulo de Arte Incomum. Como é apontado por Andriolo (2010), o curador impulsionava movimentos de vanguarda desde os anos 1950, quando reuniu obras de camponeses, viúvas ou internos em instituições psiquiátricas da Europa.

Victor Musgrave, no texto de apresentação de sua curadoria internacional, demonstra uma visão mais “romântica” sobre o fator ‘incomum’ dos artistas selecionados, que enfatiza o caráter de superioridade e ousadia das produções dos artistas do módulo, chamados por ele de Outsiders, que conseguem superar uma aparente inércia e autocentrismo da arte contemporânea:

No momento em que grande parte da arte contemporânea repousa letárgica na bela armadilha de suas próprias obras, os Outsiders bradam com júbilo e vigor: “Somos exploradores - vamos aonde o homem jamais pôs os pés. Sigam-nos os que tiverem coragem!” (Musgrave, 1981, p. 11).

O termo *outsiders*, designado por Musgrave para os artistas que se localizam à margem, à beira das “fontes da criatividade” também é apontada pelo curador como capaz de descrever a característica de tais artistas de serem “viajantes de um destino desconhecido”, que percorrem um caminho, uma viagem sem destino, ao par que expressam a magnitude de suas visões variadas e avassaladoras.

A descrição do curador provoca o imaginário frequentemente associado com a loucura: as viagens marítimas. Tal como são citadas por Michel Foucault ao referenciar a Nau dos Loucos, alegoria para navios que isolavam os loucos em uma viagem sem destino pelo oceano, (Foucault, 1972, p. 12) ou ainda - traçando um paralelo com Bispo do Rosário e sua trajetória artística e como oficial da marinha - como abordado por Hugo Denizart em “O Prisioneiro da Passagem” (1982) sobre a vida e obra do artista.

Retomando o texto de Musgrave sobre a Arte Incomum, também é possível perceber outra nomenclatura colocada aos artistas apresentados nesse módulo da Bienal: o curador os denomina como outsiders - também chamados de *insiders*, por conta de suas construções de mundos subjetivos, as cosmogonias – que, também no discurso de Musgrave, coloca-os como pessoas absorvidas em si mesmas, de certa forma alienadas e sem contato com o mundo exterior, artistas não “contaminados” ou tolhidos pelas interdições da realidade.

Utilizando-se para seu argumento de algumas referências como o poeta Robert Graves com o termo “transe poético”, um estado criativo de total absorção em si mesmo e obscurecimento do mundo exterior (*apud* Musgrave, 1981, p. 12), o curador apresenta uma visão que, apesar de ter como objetivo enaltecer suas qualidades, reforça os estigmas da loucura, divergência e marginalidade como alienação total da realidade externa.

Apesar dessa visão um tanto estigmatizante, o curador buscava distanciar-se da visão que a mostra tivesse relação com estudos clínicos ou a arte psicopatológica, seguindo o pensamento de Dubuffet: “O que distancia esses artistas do simples desenho de doente mental é a grandeza de sua imaginação” (Musgrave, 1981, p. 4).

Ainda nessa lógica, o curador cita Jean Dubuffet no catálogo da exposição, coadunando a Arte Incomum, em sua visão, com em sua concepção de operação artística quimicamente pura, aquela que não se baseia na mimesis da arte cultural:

(*Art Brut* é) Trabalho executado por pessoas desprovidas de cultura artística, para quem a mimese, ao contrário do que ocorre com os

intelectuais, desempenha uma função muito pequena, de modo que seus criadores retirem tudo (temas, escolhas de materiais, meios de transposição, ritmos, forma de escrever, etc.) de suas próprias profundezas e não dos estereótipos da arte clássica ou da arte do momento. Temos, pois, uma operação artística “quimicamente pura” (Jean Dubuffet apud Musgrave, 1981, p. 11-12).

Musgrave usa desse conceito no catálogo expositivo para enfatizar que, havendo tais fatores de diferenciação da Arte Incomum da ‘arte cultural’, seriam eles responsáveis pelo magnetismo e potência das obras, que inevitavelmente envolvem emocionalmente o espectador (Musgrave, 1981, p. 12).

De certa forma contrapondo o argumento do Artista Incomum “alheio” e purificado das influências do mundo, Fabris afirma que, apesar da produção dita incomum relacionar-se com noções de “gesto primeiro” ou “a gênese da criação”, não é possível pensar numa “total imunidade à cultura”.

Seguindo essa lógica, em seu texto de abertura do catálogo sobre a curadoria nacional da exposição, Fabris também afirma sua intenção de pensar o módulo a partir de algumas referências, sendo essas primeiramente a memória do artista brasileiro Flávio de Carvalho, organizador da mostra de “crianças e loucos” em 1933, citando que a mostra serviu como forma de apontar que a classe média repele o ‘anormal’ por colocar em crise seu sistema de valores e revelar o que há de mais profundo no homem e na natureza (Fabris, 1981, p. 19).

A curadora também constata a mostra pensada a partir da memória de Jean Dubuffet, considerado o primeiro teórico da Arte Bruta. As menções a Jean Dubuffet aparecem diversas vezes durante os textos apresentados no catálogo expositivo. A influência dos debates e exposições provocados pela Arte Bruta ecoam e de certa forma dão força à argumentação da ideia de realizar o Módulo de Arte Incomum em um evento como a Bienal de São Paulo.

A própria realização do módulo é afirmada como sendo baseada no catálogo de uma exposição de Art Brut da década de 1960 (Andriolo, 2010). Zanini (1981) constata que “Deveu-se a Jean Dubuffet, em meados da década de 40, a tomada de consciência e o interesse pelas obras realizadas por

“obscuros, iluminados, primitivos ou iletrados mais ou menos delirantes” - às quais ele deu o nome de *Art Brut*”.

Está presente também no catálogo do módulo uma tradução de um texto de Jean Dubuffet, “Lugar do Incivismo” (*“Place à l’incivisme”*) (Dubuffet, 1981). Nesse texto, em defesa da *Art Brut*, Dubuffet tece críticas à arte e cultura dominante, convencional (*“l’art coutumier”*) que via como uma força que absorve, dilui a potência e neutraliza as formas de expressão genuínas. É defendida a verdadeira expressão artística como aquela caracterizada como autêntica, espontânea e livre das influências da cultura dominante.

Apesar das diversas menções e inspirações em Jean Dubuffet, seu conceito de Arte Bruta e de ser, inclusive, contatado pelos organizadores da Bienal para participar do evento, não quis se envolver com o projeto. Em julho de 1981, após a abertura da XVI Bienal (Balsa, 1981 p. 48), o próprio Dubuffet escreveu uma carta dirigindo-se aos organizadores do evento. Na carta, Jean Dubuffet caracteriza a exposição de Arte Incomum como uma “contradição” e interditou o uso da designação “arte bruta” para o módulo da Bienal (Andriolo, 2010).

Retomando o termo que de certa forma diferencia a Arte Incomum da *Art Brut* de Dubuffet - a cosmogonia - entendida como a riqueza imaginativa criadora a ânsia de moldar realidades, de contar a própria verdade (Fabris, 1981 p. 20), é relevante perceber que essa concepção também é presente e marcante na vida e obra de Bispo do Rosário: sua própria motivação para produzir os objetos que o levaram a ser incluído no campo da arte partiram de uma demanda das vozes que relatava ouvir sobre a necessidade de registrar o mundo dos homens - a partir das miniaturas, bordados, faixas e assemblages - para, após o dia do juízo final, reinventar o mundo a partir dessas memórias.

Apesar de não contar com a presença de Arthur Bispo do Rosário e suas obras, o fato da denominada Arte Incomum integrar a XVI Bienal de São Paulo anuncia um contexto propício para a arte marginal: no mesmo ano da exposição (1981), acontece a “descoberta” de Bispo pela mídia e pelos curadores, a partir de suas aparições na mídia a partir de denúncias e filmagens na Colônia Juliano

Moreira, chamado por Andriolo (2012) como “o protótipo de artista marginal no Brasil”.

O termo cunhado pela XVI Bienal, “Arte Incomum” provocou curiosidade e dúvidas sobre qual seria a diferença dessa denominação para outras categorias já estabelecidas como a Arte Bruta, Arte Primitiva ou Arte Popular; os limites são difusos sobre o que seria especificamente o fator “Incomum” considerado. O termo acaba abrindo espaço para discussões e paralelos, inclusive com a provocação de Jean Dubuffet sobre o termo: “A Arte Bruta é Arte Bruta e todos entendem perfeitamente” (Dubuffet, 1949, p. 92).

Em entrevista após a Bienal, em setembro de 1981 (Andriolo, 2004), Walter Zanini, ao ser questionado sobre o significado da nomenclatura “Arte Incomum”, responde que se refere a “toda a linguagem que se mantém distante da arte erudita e que também é distinta de toda a produção considerada popular”. Zanini ainda afirma que, diferente da “arte popular” e da “arte primitiva”, a “Arte Incomum” traz obras de artistas que criaram a partir de visões próprias, às vezes através de sonhos, ou seja, a presença das ditas “cosmogonias”.

Frederico Moraes (O Globo, 16 out. 1981) chegou a considerar o módulo de Arte Incomum como o ponto mais alto da XVI Bienal, aproximando textos de Musgrave ao conceito de *Art Brut* de Jean Dubuffet. O termo “Arte Incomum” objetiva a formação de um campo para as obras que externalizam construções universais marginais, tendo como especificidade a presença marcada dessas cosmogonias, ampliando o conceito francês de “arte bruta”, tendo objetivo de conciliar na mostra os artistas populares e os artistas que produziram dentro de instituições psiquiátricas. Por conta disso, a repercussão desse termo foi contraditória.

A repercussão da mostra pela mídia e crítica apontou a difícil dissociação da arte produzida por indivíduos marginalizados e a arte psicopatológica. As críticas sobre o módulo também apontam a contradição na tentativa dos curadores e até de Jean Dubuffet em tentar “desvincular a loucura” dos artistas selecionados, focando a discussão na obra, em vez do artista, sendo a categoria

de “incomum” considerada “um departamento exclusivo dos desajustados mentais” (Andriolo, 2004, p. 106).

Em entrevista publicada no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de setembro de 1981, Paulo Fraletti, um dos psiquiatras que havia contribuído com o módulo de Arte Incomum da Bienal o emprestando obras de sua coleção, reafirma seu vínculo com o discurso de Osório César, ao comparar a arte dos chamados “alienados” com produções de crianças, “primitivos” e artistas modernos (Andriolo, 2004).

Um ponto de grande debate na mídia acabou sendo a aproximação de indivíduos “não loucos”, os artistas populares, como Geraldo Telles de Oliveira (G. T. O), Eli Heil e Antônio Poteiro dos artistas internos de instituições psiquiátricas. A aproximação desses artistas na mesma categoria gerou críticas de jornalistas como Alberto Beuttenmuller (1981), devido à dificuldade de considerar a qualidade das obras e a possibilidade de indivíduos considerados loucos serem nomeados artistas sem necessariamente estarem inseridos em um contexto relacionado com uma análise psicopatológica das obras.

É perceptível a distinção das classes sociais e a aparente necessidade de divisão do campo da arte popular entre os criadores provenientes de hospitais psiquiátricos - os ditos psicóticos - e os artistas naifs, o que colocou a Arte Incomum como uma “terceira via” (Andriolo, 2010), que propunha uma conciliação ainda incompatível com o contexto dos anos 1980 e a necessidade de separação da produção dos “loucos” em categorias ligadas à psicopatologia e à inconsciência.

Apesar das críticas e do conceito da Arte Incomum não se sustentar por muito tempo no âmbito do discurso crítico, (Andriolo, 2010), o psiquiatra João Frayze-Pereira (1995) afirma, a partir de um extenso estudo sobre a recepção estética da XVI Bienal e o módulo de Arte Incomum, que houve uma grande aceitação das obras por parte dos espectadores. A pesquisa de Frayze-Pereira envolveu a aplicação de cerca de 700 questionários e a realização de 52 entrevistas com o público da exposição.

Sua pesquisa junto ao público permitiu constatar um acolhimento positivo das obras expostas, ainda que causassem críticas, estranhezas ou espanto por relacionarem-se com formas e expressões não convencionais de representação do mundo, tanto dos loucos como dos “artistas populares”. Frayze-Pereira (1995) afirma ainda que a mostra de Arte Incomum despertou no público a necessidade de “repensar a si mesmo e o mundo”, por trazer à tona debates sobre arte e loucura e o contato com as cosmogonias marginais dos artistas, sendo por ele considerada uma exposição de formas de arte que “questionam o homem”.

Apesar do abandono da nomenclatura Arte Incomum como categoria no campo da arte, devido a um desuso progressivo nos anos que seguiram à XVI Bienal de São Paulo, o termo Arte Incomum aparece em 1989 no compêndio de artes visuais elaborado por Frederico Morais (1989), que na época também organizava a segunda exposição das obras de Bispo do Rosário, “Registros de Minha Passagem Pela Terra” (1989). O compêndio de Morais coloca a Arte Incomum como uma categoria artística, considerada por ele como uma tradução brasileira da *Art Brut* de Dubuffet: os dois termos seriam, para ele, sinônimos (Morais, 1989, p. 80).

As controvérsias e o esquecimento progressivo do termo Arte Incomum nas décadas que seguiram à XVI Bienal denotam ainda a falta de clareza nas delimitações dessa categoria comparada com outras como a Arte Popular, Arte Naif, e a dificuldade da crítica de arte em considerar a produção de indivíduos “loucos” como artistas fora de uma nomenclatura psicopatológica.

É importante frisar que a mostra idealizada por Zanini, Fabris e Musgrave é considerada também como responsável pelo lançamento da noção de *Art Brut* no campo da cultura brasileira (Andriolo, 2016). Nesse sentido, pode-se considerar o fator positivo da recepção da exposição e o impacto posterior dela. Apesar de Dubuffet censurar o uso da nomenclatura *Art Brut* especificamente no módulo, são perceptíveis e frutíferas suas interpolações e semelhanças para as discussões posteriores de arte e loucura no Brasil.

3. AS EXPOSIÇÕES DE BISPO DO ROSÁRIO

“Você teria qualquer museu do mundo para expor, se quisesse, Bispo” (Hugo Denizart apud Hidalgo, 1996, p. 153).

O presente capítulo pretende abordar as mostras e eventos nos quais os trabalhos de Bispo do Rosário foram expostos, abordando primeiramente um percurso expositivo, iniciado na primeira exposição de suas obras, “À margem da Vida”, no MAM do Rio de Janeiro, de curadoria de Frederico Moraes, realizada em 1989 no MAM-Rio, até o marco da exposição “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento” realizada para celebrar os quinhentos anos do Brasil, apresentando um panorama da história da arte nacional, evento que marca o impacto das obras de Bispo do Rosário na história da arte brasileira.

Após abordar o percurso expositivo, pretende-se compreender os discursos de curadores e críticos de arte sobre a presença das obras de Bispo do Rosário, focando em como tais discursos legitimam ou não o lugar de Bispo como artista contemporâneo, além de abordar os debates sobre arte e loucura levantados e as comparações e paralelos feitos por tais agentes para aproximar Bispo de outros artistas renomados ou a movimentos de arte que possuem coincidências estéticas ou narrativas com suas obras.

Por fim, é apresentado no capítulo um percurso histórico da criação e impacto do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (MBRAC), que iniciou seus trabalhos no interior da Colônia Juliano Moreira com a nomenclatura de Museu Egas Muniz, e posteriormente Museu Nise da Silveira. Pretende-se analisar e debater as disputas sobre a conservação das obras, seus destinos, direitos e responsabilidade sobre os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário após seu falecimento.

3.1. Um percurso expositivo: do MAM ao Redescobrimento

A presente seção pretende explorar um percurso expositivo da entrada e circulação das obras do artista Arthur Bispo do Rosário no campo da arte contemporânea, desde seu “descobrimento” no ano de 1982, aprofundando-se na primeira exposição de suas obras, e a única realizada com o consentimento de Bispo, “À margem da Vida”, no MAM do Rio de Janeiro, de curadoria de Frederico Moraes, e, posteriormente, seguindo as exposições de suas obras até o ano de 2000 com a mostra coletiva “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento” de curadoria geral de Nelson Aguilar, contando com outros vinte curadores, entre eles a psiquiatra Nise da Silveira.

A partir do percurso expositivo, pretende-se aprofundar o estudo da jornada de construção e legitimação da figura de Bispo do Rosário como artista, a partir de seu processo de artificalização (Heinich e Shapiro, 2013), discutindo os contextos expositivos, as curadorias, discursos, instituições, obras escolhidas e críticas e textos publicados em jornais, revistas e catálogos relacionados às exposições em questão. Também é debatido sobre os discursos da crítica e das curadorias de exposição e seu papel em validar ou não o título de artista contemporâneo para Bispo, contrapondo-se ao rótulo de “louco-artista” ou outras categorias e discursos que o vinculam à arte psicopatológica.

O estudo será realizado, além da primeira exposição das obras de Bispo, seguindo para as exposições “Registros de minha passagem pela Terra” ocorrida no Parque Lage (RJ), em 1989 - organizada no mesmo ano do falecimento do artista – com a curadoria de Frederico Moraes, chegando à sua participação na 46ª Bienal de Veneza, na Itália, como representante do Brasil, em 1995 junto a Nuno Ramos, a partir da curadoria de Nelson Aguilar.

O percurso crítico será finalizado com uma análise da inclusão de suas obras na mostra coletiva “Por que Duchamp?” realizada em 1999 no Paço das Artes (SP), de curadoria de Lisette Lagnado, na qual discute-se a relação de

Bispo do Rosário e outros grandes nomes da arte contemporânea brasileira com o legado do dadaísta francês Marcel Duchamp (Bousso, 1999).

A primeira exposição das obras de Arthur Bispo do Rosário em um museu de arte foi realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) na cidade do Rio de Janeiro, em 1982, sob o título de “À margem da Vida”, exposição coletiva com a curadoria de Frederico Morais.

A exposição contou com 300 obras, entre desenhos, pinturas, esculturas, reproduções fotográficas e audiovisuais divididas em 4 blocos, advindas de instituições como o Ateliê de Artes Plásticas para Idosos da Casa São Luiz, Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM), Ateliê de Artes Plásticas do Instituto Penal Lemos de Brito e Instituto Milton Dias Moreira e a Colônia Juliano Moreira - origem das obras de Bispo.

Anunciando a abertura da exposição, o jornal carioca Tribuna da Imprensa (1982), descreve informações sobre o evento em matéria com título “MAM expõe 300 obras de crianças-problema”:

O Museu de Arte Moderna do Rio estará inaugurando hoje às 18 horas a exposição A Margem da Vida. São cerca de 300 trabalhos, entre desenhos, pinturas e esculturas realizados por crianças com problemas comportamentais, por idosos, doentes mentais e presidiários. (...) Paralelamente, o museu organizará um ciclo de debates e mesas redondas com médicos antropólogos e profissionais da área da arte e educação e outras (MAM, 1982, p. 6).

Os termos utilizados, como “crianças-problema” ou “doentes mentais” denotam o teor desumanizado como eram compreendidas essas populações marginalizadas no contexto da exposição, sobre a qual João Ricardo Moderno (1982) aponta também a dificuldade da crítica em determinar quais fundamentos poderiam ser usados para interpretá-la.

No caderno de artes plásticas da Tribuna da Imprensa, Moderno inicia seu texto sobre o evento elogiando o retorno de Frederico Morais à gestão do MAM, ao exaltar sua competência e inteligência. Em sua crítica, Moderno afirma a dificuldade de categorizar quem seriam os considerados “loucos”: “A exposição

reúne obras de crianças, velhos, presidiários e loucos (categoria bem mais difícil de precisão)” (Moderno, 1982, p. 11).

Mais além em sua crítica, abordando o tema da marginalidade, diferencia Bispo do Rosário dos outros “loucos”, por sua especificidade em não “repetir academicismos e atingir o já gasto”, chamando-o de genial, “criador de situações histórico-mentais absolutamente inéditas”.

A participação de Bispo na mostra só foi possível a partir da presença de Hugo Denizart na Colônia Juliano Moreira, que durante a produção do filme “O Prisioneiro da Passagem” (1982), aproximou-se de Bispo do Rosário, e em parceria com Maria Amélia Mattei, para convencê-lo a participar da exposição, afirmou ao interno da Colônia que “teria qualquer museu do mundo para expor, se quisesse” (Hugo Denizart *apud* Hidalgo, 1996 p. 153).

A ligação visceral de Bispo do Rosário com seus trabalhos, conectados intimamente à sua vida, tornou-o de certa forma curador da exposição, pois somente após acordos e garantias com Maria Amélia Mattei, Frederico Moraes e Denizart, selecionou quais obras permitiria serem levadas temporariamente para longe de sua vista.

Apesar de não frequentar a exposição por escolha própria, Bispo manteve-se atento e preocupado com o retorno dos seus trabalhos à Colônia Juliano Moreira, questionando frequentemente Denizart e Mattei se suas obras estavam “se comportando bem” longe de sua supervisão (Hidalgo, 1996).

Bispo do Rosário vem a falecer, aos 78 anos, no dia 5 de julho de 1989, na Colônia Juliano Moreira, em decorrência de um infarto do miocárdio, arteriosclerose e broncopneumonia. Após seu falecimento, é organizada no Parque Lage (RJ), a primeira exposição individual de suas obras, de curadoria novamente de Frederico Moraes. A exposição, aberta em 18 de outubro de 1989, recebeu o título de “Registros de minha passagem pela Terra”.

No catálogo da exposição, divulgado em formato de jornal, é anunciado o objetivo da mostra e da Associação dos Amigos dos Artistas da CJM: tomar esse evento como um marco nas estratégias de divulgação e reconhecimento social para a obra do artista, além de levantar questões sobre as políticas de definição

de guarda e conservação dos objetos produzidos por Bispo. É perceptível também no catálogo o discurso crítico em relação às estruturas ‘massificadoras’ das instituições psiquiátricas:

São 1874 internos vítimas da psiquiatrização e da segregação social que perderam sua cidadania e suas marcas individuais. Neste contexto, surge de forma espontânea a obra do Bispo como uma contradição à anomia do asilo (Morais, 1989, p. 2).

O curador ainda ressalta o valor da cosmogonia de Bispo do Rosário enquanto legitimadora do caráter artístico original de suas obras: “(...) toda obra de arte se verdadeiramente original, é uma metáfora do mundo” (Morais, 1989, P. 4). Além disso, é demonstrado por Moraes um distanciamento da visão de Bispo e das construções delirantes como totalmente apartadas da realidade, quando afirma o mundo criado por Bispo como “Um mundo paralelo ao real e, apesar de inventado, fundado nele, nas vivências e projeções de seu criador no mundo real (Morais, 1989, p. 4)”.

Sobre a relação de Bispo com suas obras, sua resistência em cedê-las para exposições e retirá-las da Colônia Juliano Moreira, como ocorreu em sua primeira exposição, Moraes, ao organizar a exposição que não necessitou da autorização de Bispo, que já havia falecido, afirma:

Enquanto viveu, Bispo protegeu sua obra como se protegesse um bem precioso, um tesouro, dificultando ao máximo o acesso a ela, recusando-se a mostrá-la e até mesmo a comentá-la. Com sua morte, sua obra começa finalmente a ser analisada (Morais, 1989, p. 5).

A curadoria assume a agência sobre as obras, mesmo na ocasião em que Bispo ainda está vivo e tem direito sobre suas criações, a partir do momento em que os trabalhos são retirados seu contexto e função primários, a Colônia Juliano Moreira e a missão de representação do mundo dos homens para Deus. As obras tornam-se pacientes — nos termos da teoria de Alfred Gell (2018) — das nomenclaturas, escolhas curatoriais e discursos associados, modificando

também o destinatário dos trabalhos, que deixa de ser Deus e passa a ser o público das exposições.

O catálogo da exposição conta com uma breve biografia de Bispo do Rosário e sua trajetória de internamentos e de construções delirantes que o levaram a produzir seus trabalhos. Além disso é enfatizada a narrativa sobre a relação de Bispo com a estagiária de psicologia Rosângela Maria, que inspirou diversas obras como “Partida de Xadrez com Rosângela” e a “Cama Romeu e Julieta”.

Por fim, é notável no catálogo da exposição a presença de debates como “Arte e Loucura”, com Hugo Denizart, Pedro Pellegrino e Henrique Autur. Também é anunciado o debate sobre Arte nas Instituições Psiquiátricas com Heloisa Correia Toledo Ferraz, Luiz Carlos Vanderlei Soares e Carla Guagliari. Além disso, a exposição contou com a exibição dos Filmes “Prisioneiro da Passagem” e “Na Região dos Desejos”, de Hugo Denizart e o vídeo sobre o Projeto de Livre Criação Artística da Colônia Juliano Moreira.

Entre 1989 e 1990, a exposição foi expandida, devido ao seu sucesso, contando com passagens nas cidades de São Paulo, no MAC USP, em Porto Alegre, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e por fim, em Curitiba, no Centro de Criatividade.

Bispo não tomou conhecimento do fato que sua obra viria a conquistar territórios internacionais, porém, é curiosa a fala do artista, que em certa ocasião, durante seu internamento, afirma a um inspetor da Colônia: “Vou cavar um túnel na Colônia Juliano Moreira, por baixo de terra e mar. Vou até a Suíça” (Hidalgo, 1996, p. 100). Bispo de fato atravessaria terra e mar, não por túneis, mas por meio da potência de seus trabalhos artísticos.

A primeira participação das obras de Bispo do Rosário em um evento internacional aconteceu no ano de 1991, na mostra coletiva denominada “Viva Brasil Viva - Konst fran Brasilien”, sediada na galeria Liljevalchs Konsthall em Estocolmo, na Suécia, evento que visava ilustrar o cenário da arte moderna e contemporânea brasileira, surgida a partir da visita dos curadores a coleções

particulares galerias e ateliês em São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre e Brasília.

Esta exposição, de curadoria da sueca Elisabeth Haglund, contou com mais de 200 obras brasileiras, a maior exposição internacional de obras brasileiras até então, distribuídas em 12 salas. Além de Arthur Bispo do Rosário, a mostra apresentou pinturas, desenhos e esculturas dos artistas José Roberto Aguilar, Antonio Henrique Amaral, Tarsila do Amaral, Rodrigo Andrade, Frida Baranek, Barrão, Maurício Bentes, Cristina Canale, Alex Flemming, Siron Franco, Galeno, Rubens Gerchman, Leonilson, Emmanuel Nassar, José Resende, Gilvan Samico, Mira Schendel, Tunga, Adriana Varejão e Angela Venosa (Bertani, 2013, p. 116).

De volta ao Brasil, no ano de 1992, as obras de Bispo aparecem como parte da mostra “Transformando e recriando os restos: o lixo passado a limpo”, realizada no Paço Imperial na cidade do Rio de Janeiro com curadoria dos arquitetos Romão da Silva Pereira, Margareth da Silva Pereira, Maria Clara Rodrigues e do engenheiro sanitarista Roberto Adler. A exposição teve como objetivo gerar reflexões sobre a produção e destino do lixo urbano.

As obras de Bispo compõem a exposição devido a sua produção ter como característica o uso de materiais reaproveitados do cotidiano da Colônia Juliano Moreira, como fios de uniformes, talheres e latas de alimentos. Suas obras no contexto da mostra, segundo o curador Roberto Adler, ilustram a ideia de reciclagem: “O que é lixo para uns pode não ser para outros” (Adler apud Elisabeth, 1992). Cabe ressaltar que, nesse evento, o destaque de Bispo recai sobre o reaproveitamento de materiais cotidianos que realiza em suas obras, e não sobre sua condição mental.

A trajetória das obras de Bispo continuou pelo Rio de Janeiro: em 1992, suas obras participaram novamente de um evento que envolve a temática da reciclagem, a exposição “Reciclo: processos de reciclagem de materiais nas áreas das artes gráficas, artes plásticas, arte popular e fotografia” realizada na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, na Funarte (RJ).

Em 1993, Frederico Moraes retoma a curadoria expositiva das obras de Bispo, com a mostra “Arthur Bispo na Colônia”, realizada no interior da Colônia Juliano Moreira, no Pavilhão Ulisses Viana, no qual Bispo passou grande parte de seu período de internamento e construiu suas obras.

No ano de 1994, o curador e escritor carioca Marcio Doctors assume a curadoria da exposição individual de Bispo do Rosário realizada na Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, na cidade do Rio de Janeiro.

O ano de 1995 aparece como um marco importante para a trajetória artística de Bispo: suas obras são escolhidas pelo curador brasileiro Nelson Aguilar para compor a representação do Brasil na 46a Bienal de Veneza, na Itália, ao lado das obras de Nuno Ramos. No que se refere ao artista da Colônia Juliano Moreira, a Bienal apresentou-o ao público de Veneza a partir das obras conhecidas como O.R.F.As - objetos revestidos de fios azuis.

Em novembro de 1996, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ocorre a exposição “O Navegante” com a curadoria de Armando Mattos. No mesmo ano, em dezembro, é realizada também a mostra “Eu preciso destas palavras. Escrita” com Jorge Gomes na curadoria. A mostra foi inicialmente realizada no Rio de Janeiro, no Museu Nise da Silveira, o atual Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (MBRAC), dentro da Colônia Juliano Moreira. Nos anos de 1998 e 1999, Gomes desloca essa exposição, respectivamente, para Brasília, no Conjunto Cultural da Caixa, e para o Rio de Janeiro novamente, também no Conjunto Cultural da Caixa (RJ).

Entre esse percurso expositivo, em 1997, as obras de Bispo voltam a tomar o território estrangeiro, desta vez na Cidade do México, no Centro Cultural de Arte Contemporânea, com a mostra coletiva “*Así esta la cosa. Instalacion e objeto en America Latina*” de curadoria de Robert Littman e Kurt Hollander.

Em 1999, ocorrem diversas exposições dos trabalhos de Bispo do Rosário: é apresentada a mostra “Arthur Bispo do Rosário: Eu Vim”, com a curadoria de Waldir Barreto, primeiramente em Vitória (ES), na Galeria de Arte Espaço Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo, e posteriormente em Goiânia (GO) no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia.

No mesmo ano, a curadora Lisette Lagnado organiza a exposição coletiva “Por que Duchamp? - Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros”, no Paço das Artes, em São Paulo (SP). A proposta desse evento foi gerar discussões sobre a rede de relações criadas a partir do artista Marcel Duchamp em um contexto cultural globalizado, considerando seus entrelaçamentos com a arte contemporânea brasileira.

Os artistas brasileiros escolhidos para a exposição foram, ao lado de Bispo do Rosário, Jac Leirner, Regina Silveira, Hélio Oiticica, Felix Bressan, Carmela Gross, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Nuno Ramos e Waltercio Caldas. A participação de Bispo nessa exposição ocorre através da exposição das obras “Faixas de Misses,” “Roda da Fortuna”, “Partida de Xadrez com Rosângela”, entre outras (Bousso *et. al*, 1999).

Sobre a participação de Bispo, sua relação com Duchamp, como já foi abordado na seção anterior, é feita, nos textos do catálogo expositivo, considerando que apenas um “espectador póstumo” de Duchamp poderia imaginar a exposição dos objetos de Bispo ao público, e que sua obra se tornaria uma das influências mais profundas na visualidade da arte brasileira (Lagnado, 1999).

Ainda no ano de 1999, as obras de Bispo do Rosário participam da exposição coletiva “Cotidiano/Arte: Objeto Anos 90” , ocorrida no Itaú Cultural, em São Paulo, com a curadoria de Agnaldo Farias e Reynaldo Roels Jr. No Jornal O Globo, Roberta Oliveira (1999), aborda a exposição, em conjunto com a mostra citada anteriormente, “Por que Duchamp?”, assim como a exposição no MAM-Rio, “O objeto anos 60-90” , para ilustrar que, apesar de através de caminhos distintos, os três eventos discutem ao mesmo tempo, a tendência da transformação dos objetos do cotidiano em obras de arte.

Por fim, nos anos 2000, como um grande marco do impacto das obras de Bispo do Rosário, acontece no Parque Ibirapuera, na Fundação Bienal de São Paulo, a mostra coletiva “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento” contando com a curadoria geral de Nelson Aguilar e outros vinte curadores, entre eles Nise da Silveira.

A exposição coletiva foi realizada para celebrar os quinhentos anos do país, apresentando um panorama da história da arte brasileira em sete núcleos: Imagens do Barroco, Arte do Século XIX, Arte Afro-Brasileira, Imagens do Inconsciente, Olhar Distante e a seção Arte do século XX, que inclui os núcleos Arte Moderna e Arte Contemporânea: (ITAÚ, 2023).

A obra de Bispo do Rosário fez parte do núcleo “Imagens do Inconsciente”, que apresenta obras de internos em instituições psiquiátricas. Os artistas que compõem esse núcleo, ao lado de Bispo, são Albino Brás, Adelina Gomes, Antônio Bragança, Aurora Cursino dos Santos, Darcílio Lima, Emygdio de Barros, Carlos Pertuis, Arthur Amora e Fernando Diniz.

Entre as obras de Bispo expostas na mostra estão o manto “Semblantes - Luctas 1938 1982”, o estandarte “Recordações/Galeria Esportiva”, “Dicionário de Nomes - Letra A - I”, e “Navios de Guerra”, as faixas de Miss “Miss Brasil”, “Miss Amazonia”, “Miss França”, a obra “Eu preciso destas palavras. Escrita”. Além dessas, estiveram presentes as obras “Brie - Soleil V B” e “Brie - Soleil II”, “Roda da Fortuna”, as miniaturas como “Grande Veleiro”, “Vinte e um veleiros”, “Partida de Xadrez com Rosângela”, “Como é - que eu - devo fazer um muro” e a “Cama de Romeu e Julieta” (fig. 13) (Aguillar, 2000).



Fig. 13 – Bispo do Rosário. *Obra Sem Título [“Cama Romeu e Julieta”]*. Cama da Colônia Juliano Moreira adornada com tecidos e fios diversos. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Uma das obras mais emblemáticas da exposição, “Cama Romeu e Julieta” (fig. 13), simboliza o que Marta Dantas descreve como uma aventura poética na qual “o artista vê na sua própria obra somente uma promessa de felicidade” (Dantas, 2009, p. 84). A obra, uma cama de madeira com colchão de capim coberta por uma colcha e protegida com um véu de fitas e flores, possui uma simbologia em referência à peça “Romeu e Julieta” de Shakespeare, na qual ele estaria no papel de Romeu e Rosângela Maria, estagiária de psicologia da Colônia Juliano Moreira com quem teve grande vínculo, no de Julieta. Ao ser exposta, a obra é interpretada em sua relação com a temática da “passagem” para outro mundo e sua relação com a estagiária Rosângela Maria:

Mais do que um leito nupcial, essa obra é um leito de morte, lugar onde os personagens de Shakespeare cairiam num sono ambíguo, misto de morte passageira e sono eterno. O leito é uma urna funerária que abriga a morte passageira de todas as noites, pois dormir é se ausentar “deste mundo”, ainda que por algumas horas; é morrer para renascer revigorado. Berço que abriga a nova vida, leito que acaricia a morte, porque dormir “é fechar-se em si mesmo” (Dantas, 2009, p. 84).

Na exposição em questão, é notável que, na divisão dos artistas nos núcleos temáticos, Bispo não está inserido na categoria de arte contemporânea junto de artistas como Lygia Clark, que se destacam por “a partir dos anos 1960, explorarem outros suportes além da tela ou da escultura” (Itaú, 2023). Bispo é enquadrado pela curadoria da exposição compondo a história da arte brasileira que se relaciona com “imagens do inconsciente”, referenciando o trabalho de Nise da Silveira com pacientes psiquiátricos e a produção de arte no Museu de Imagens de Inconsciente.

O debate entre categorizar Bispo como um “legítimo” artista contemporâneo ou mantê-lo atrelado a categorias que envolvem o fenômeno da loucura, relaciona-se com a forma que críticos, curadores e o público compreendem a arte produzida por indivíduos diagnosticados com quadros psicopatológicos e internamentos psiquiátricos.

Sendo sua história de vida, internamentos, cosmogonias e delírios indissociáveis da de sua obra, na ocasião de exposições que contam com trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, cabe aos curadores, críticos de arte e ao público qual será a interpretação dada à presença de suas obras, transitando nas relações entre arte e loucura, de forma a legitimar ou deslegitimar sua figura como parte da história da arte contemporânea brasileira.

3.2. A crítica e recepção das obras de Bispo na década de 1990

Esta seção busca discutir a recepção e crítica de arte das exposições nas quais as obras de Arthur Bispo do Rosário são apresentadas, analisando um panorama geral das discussões que suas obras provocam no campo da arte na década de 1990, em específico, baseando-se nas críticas da exposição das obras de Bispo como um dos representantes brasileiros da 46ª Bienal de Veneza em 1995; da mostra “Eu preciso destas palavras. Escrita” realizada na Caixa Cultural em 1999; e da exposição coletiva “Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros” em 1999 no Itaú Cultural em São Paulo, a partir da análise de recortes discursivos dos críticos de arte Wilson Coutinho (1995), Victor Arruda (1995), Luiz Camillo Osório (1999) e Lisette Lagnado (1999).

Serão discutidas as tentativas de legitimar ou deslegitimar Bispo como artista contemporâneo, o contexto dos debates sobre arte e loucura e as comparações e paralelos de sua vida e obra com grandes nomes da arte nacional e internacional. Além disso, para contextualizar e abordar a temática da crítica de arte na contemporaneidade, esta seção baseia-se nas reflexões teóricas do filósofo Arthur Danto (2006) no que se refere à estética e análises da crítica de arte após o período nomeado pelo autor de “fim da arte”.

Cabe ressaltar o enfoque do capítulo em trabalhar um número restrito de textos críticos, para que possa ser exemplificada a tendência geral dos debates da crítica de arte, e além disso, expor o impacto da vida e obra de Arthur Bispo

do Rosário no campo artístico na década de 1990, que segue ainda provocando discussões, motivando produções, desafiando e provocando o público e a crítica nas décadas seguintes.

As exposições dos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário se iniciaram na década de 1980, mais especificamente em 1982, pouco tempo antes de seu falecimento, na Colônia Juliano Moreira, em 1989. Após a morte do artista, a década de 1990 aparece como um período de expansão massiva de sua carreira (póstuma) como artista contemporâneo. Tendo sua obra exposta em diversas mostras nacionais, destacam-se nesta seção as exposições “Eu preciso destas palavras. Escrita”, com curadoria de Jorge Gomes, no Conjunto Cultural da Caixa, no Rio de Janeiro, em de abril de 1999, e a exposição coletiva “Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros”, que apresenta as obras de Bispo do Rosário com curadoria de Lisette Lagnado, no Paço das Artes, em São Paulo, também em abril de 1999.

Nessa década, suas obras aparecem pela primeira vez em eventos internacionais, em Estocolmo, em 1991, e mais tarde, aparece junto a Nuno Ramos como representante do Brasil na 46a Bienal de Veneza em 1995, com curadoria de Nelson Aguilar, evento também destacado na seção. Ao mesmo tempo, os anos 90 são marcados pelo momento em que sua obra é considerada como patrimônio cultural, reconhecida pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) em 1994, confirmando aos mais de 800 objetos produzidos por Bispo seu valor cultural.

A vida e obra de Arthur Bispo do Rosário passaram por diversos eventos e rótulos: Bispo foi oficial da marinha, pugilista, funcionário da empresa carioca Light, empregado da família Leone, paciente diagnosticado como esquizofrênico paranoide, interno da Colônia Juliano Moreira, e em seus últimos anos de vida e posteridade, artista contemporâneo. Talvez entre tantos, seu rótulo mais polêmico seja o de artista; seus trabalhos nunca falham em provocar curiosidade, debate e emoção por onde são conhecidos.

Uma das razões para a comoção incontestável gerada por Bispo é que sua trajetória perpassa e relaciona temas que são historicamente e culturalmente de

difícil definição, marcados por cenários de dominação, opressão e modificação: os limites entre sanidade e loucura e a delimitação do que pode ser considerado obra de arte.

Na década em questão, os anos 1990, a crítica de arte, responsável por divulgar, guiar e provocar debates sobre o campo artístico, ainda tinha um espaço considerado significativo, aparecendo em textos produzidos por críticos de renome, nos jornais impressos. Esse formato de crítica mantinha-se, apesar da crescente tendência à redução do seu espaço, causado pela popularização das notícias curtas, com o impacto do telejornalismo e o início da expansão da internet no país.

Alguns dos principais jornais, como “O Globo”, ainda publicavam semanalmente críticas de exposições de artes visuais, peças de teatro e obras cinematográficas (Tinoco, 2007). A diminuição da frequência, espaço e relevância reservadas à crítica de arte também se deve aos desdobramentos da chamada “crise da crítica”, já anunciada pelo historiador Arthur Danto, considerando que o campo da estética e da crítica pareciam cada vez mais inadequados para lidar com a arte a partir dos anos 1960. (Danto, 2006)

Na segunda metade do século XX, a mudança dos paradigmas de arte causada pela ascensão da arte contemporânea, a aparição de objetos de arte indiferenciados de objetos cotidianos, e até a ausência da obra física, acarretam também mudanças na crítica de arte. A arte contemporânea, considerada por Danto (2005) como “pós histórica”, não se adequa mais a uma narrativa progressiva, é marcada pelo que pode ser considerado uma independência diante da história. Os objetos são elevados à condição de arte graças a um contexto capaz de situar a obra dentro de um mundo da arte, não por suas qualidades estéticas (Silva, 2021).

A crítica a partir da segunda metade do século XX aparece como um guia ao público que entra em contato com os objetos, manifestos e performances contemporâneas. Ao superar os paradigmas “greenberguianos” de crítica em função de qualidade estética kantiana ou do caráter imutável da arte, o

movimento contemporâneo suspende as certezas modernas (Tinoco, 2007) e abre debates mais amplos e de difícil consenso entre críticos.

Retornando à temática de Bispo do Rosário enquanto artista, é possível analisar seu caso como um exemplo da maior abrangência e caráter provocador da arte contemporânea. É sintomático como é considerado e consagrado, no Brasil e no mundo, o caráter artístico e altamente sensível dos objetos produzidos por um indivíduo que passou 50 anos em um regime manicomial, diagnosticado como esquizofrênico, de origem pobre e sem formação ou relação com a arte “erudita”.

Os objetos produzidos por ele para “registrar o mundo dos homens” por meio de miniaturas e bordados, feitos com materiais do cotidiano da Colônia Juliano Moreira, faziam parte de sua própria construção delirante, endereçados a Deus, mas que acabam tendo um duplo-endereçamento (Rivera, 2023), endereçadas também à humanidade. Suas obras, quando são recebidas pelo público e críticos de arte, geram, diferente de uma certeza divina, opiniões divergentes e debates sobre as temáticas que sua vida e obra tocam.

O próprio Frederico Moraes, primeiro curador responsável pela “entrada” de Bispo do Rosário nas exposições de arte, afirma que “um bom número de artistas, críticos e historiadores teriam feito a ressalva que ele não poderia ser considerado um artista, menos ainda um artista contemporâneo, ou representar o Brasil na Bienal de Veneza” (Frederico Moraes *apud* Rivera, 2023, p. 201), confirmando a polêmica recepção das obras de um paciente manicomial de discurso delirante no circuito artístico.

A crítica de arte relacionada às suas exposições nos anos 1990 parece se dividir em algumas temáticas recorrentes. O primeiro tópico refere-se à comparação de Bispo do Rosário com Marcel Duchamp, o dadaísta francês conhecido como responsável pelos *ready-mades*. A importância e magnitude dos trabalhos de Duchamp é inegável: o dadaísta opera uma revolução no campo artístico contemporâneo ao selecionar objetos cotidianos precisamente por causa de sua não-descritividade estética e levá-los ao museu como obras, demonstrando que, ainda que não fossem belos ou produzidos pela mão do

artista, poderiam ser arte, negando a beleza e a artesanaria como atributos definidores da arte (Danto, 2006).

A aproximação de Arthur Bispo do Rosário e Marcel Duchamp na crítica de arte ocorre em sua maioria de duas formas: a primeira que aponta as semelhanças estéticas de Bispo com obras produzidas pelo dadaísta, sendo usada como forma de validação do status de Bispo do Rosário como artista contemporâneo. A segunda forma de comparação ocorre de uma forma quase contrária à primeira: os críticos nesse caso tentam aproximar os artistas de uma forma mais teórica, sendo o acontecimento de Bispo nas galerias e museus de arte um efeito da revolução provocada por Duchamp no paradigma da arte.

O crítico e curador Wilson Coutinho, na ocasião da 46ª Bienal de Veneza, pode ser enquadrado dentro da primeira lógica de comparação anteriormente comentada: em matéria breve para o jornal “O Globo” em 1995 sobre a Bienal, Coutinho discorre sobre pontos louváveis e suas críticas à curadoria do brasileiro Nelson Aguilar, responsável pelas obras de Bispo do Rosário na ocasião. Sobre a comparação duchampiana, o crítico aponta:

Arthur Bispo do Rosário, o artista que realizou sua obra no Manicômio Juliano Moreira, chama a atenção. O primeiro motivo é que sua obra está tão bem-disposta, organizada de uma maneira tão “artística” que parece um filho de Marcel Duchamp (Coutinho, 1995, s./p.).

Ao apontar as características louváveis sobre a curadoria da exposição, Coutinho elogia que a montagem conseguiu “dissipar a loucura de Bispo”, de forma a torná-lo um artista erudito, análogo a Marcel Duchamp, com seus objetos cotidianos. Tal apontamento é devido a escolha de Aguilar em selecionar para a Bienal quase unicamente as chamadas O.R.F.As (objetos revestidos de fio azul), de Bispo, exemplificados na figura 14, para que a escolha de cores e materiais parecesse opção do artista e não baseada nos materiais disponíveis na Colônia Juliano Moreira. Dessa forma, segundo Coutinho, Bispo não é apresentado como um artista louco, mas sim um artista de treino e projetos.



Fig. 14 – Bispo do Rosário. Montagem de Objetos Revestidos de Fio Azul (O.R.F.A.S.).

Um tanto controverso, Coutinho também afirma, na mesma ocasião, que o ponto a ser criticado sobre a curadoria da exposição repousa no fato da obra de Bispo não ter sido produzida desta forma, sendo a montagem acusada de dissipar a força e luta do artista pela conquista de seu espaço no hospício, “normalizando” sua loucura, apesar de considerar, por fim, a presença das obras de Bispo “(...) uma das melhores coisas da bienal” (Coutinho, 1995).

O discurso de Coutinho do crítico sobre a Bienal afirma um caminho que a agência da curadoria toma sobre a obra de Bispo do Rosário: após o falecimento do artista, a narrativa da exposição de seus trabalhos torna-se refém da intencionalidade do curador. No caso de Nelson Aguilar, o curador se torna o agente em relação tanto ao protótipo quanto ao índice (Gell, 2018) - age sobre os objetos, ordenando-os e selecionando-os com uma intencionalidade específica - a racionalização e uniformização - e age sobre seus significados e interpretações, levando o público a compreender a obra de Bispo de forma diferente de sua diversidade cosmogônica e plural, tornando-o, como referenciado por Coutinho (1995), um artista de “treino e projetos” análogo a Marcel Duchamp.

A comparação somente estética dos objetos cotidianos produzidos por Bispo do Rosário com a organização e propósito dos objetos de Marcel Duchamp desconsidera um fator primordial na obra de ambos: a intencionalidade da produção. Bispo do Rosário, como apontado anteriormente, ao endereçar seus trabalhos a Deus com a intenção de representar e salvar os itens do mundo no juízo final, não se entendia como artista.

A curadora e psicanalista Tania Rivera (2023), recorda que a concepção de Bispo do termo ‘artista’ era diferente daquele referente ao artista contemporâneo, entendida pelos participantes de um campo artístico. Essa afirmação fica evidente na ocasião em que Bispo do Rosário é questionado pelo jornalista José Castello se ele se considerava artista, questionamento ao qual responde: “Eu sou o salvador, não sou artista de TV” (Castello, *apud* Rivera, 2023). No caso de Marcel Duchamp, o conceito e o endereçamento de suas obras eram à categoria de arte e ao ambiente do museu, buscando o efeito de questionamento do paradigma dos objetos de arte.

No que se refere aos debates no campo da arte e loucura, cabe o adendo que a crítica de Coutinho aponta para o importante fator: na ocasião da 46ª Bienal de Veneza, a escolha de Bispo como um dos representantes da arte brasileira ter sido “limpa” de sua loucura e falta de ordem racional normativa é simbólica. Tal feito simboliza a ainda presente tentativa de aceitar a loucura e a construção delirante como formas de expressão artística apenas enquanto são reconhecidos nela padrões racionalizáveis que a aproximam de produções artísticas “sãs”.

Ao mesmo tempo que a arte e a loucura são discutidas com maior frequência na época, em parte devido ao grande impacto de Bispo, pouco se questiona sobre a legitimidade de seu internamento compulsório na Colônia Juliano Moreira, de seus diagnósticos e sua necessidade de permanência vitalícia na instituição psiquiátrica.

Retomando chave de comparações com a lógica duchampiana, partimos para o segundo ponto anteriormente citado; a crítica que aponta o “acontecimento” do artista Bispo como um efeito duchampiano. Em 1999, a

jornalista e crítica de arte Lisette Lagnado seleciona as obras de Bispo do Rosário para a exposição coletiva "Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros", que tinha como objetivo debater o legado de Marcel Duchamp na criação artística contemporânea brasileira.

Lagnado aborda principalmente o processo de institucionalização dos objetos de Bispo, considerando que a própria revolução do campo artístico realizada por Duchamp com os *ready-mades* acabou sendo domesticada e institucionalizada, como aponta Tadeu Chiarelli: "hoje em dia, possuir um *readymade* é tão 'legítimo' quanto possuir uma escultura de Brancusi" (Tadeu Chiarelli *apud* Bousso, 1999 p. 106).

O texto da curadora afirma que apenas um "espectador póstumo" de Duchamp poderia imaginar a possibilidade dos objetos de Bispo do Rosário serem expostos ao público, e além disso, que sua obra se tornaria uma das influências mais profundas na visualidade da arte brasileira dos anos 1990. A partir do contato com os objetos de artistas como Duchamp, em um contexto contemporâneo que entende estas como arte, o público de Bispo é capaz de compreender sua produção de forma similar, visto que "qualquer interpretação já traz consigo nossas reminiscências de imagens anteriormente apreendidas" (Lagnado, 1999).

Ao abordar a comparação entre os artistas, Lagnado ressalta a necessidade de compreender também suas diferenças, visto que na obra de Bispo em si não há, efetivamente, a autorreflexão do campo artístico necessária para merecer qualquer classificação duchampiana. Além disso, a autora aponta para outras diferenças entre os artistas:

Como reduzir a distância que separa o momento mais conceitual da história da arte de uma notável expressão delirante? Tal iniciativa é temerária, posto que as diferenças entre as biografias não são desprezíveis. Bispo, nascido negro e pobre no interior de Sergipe, havia sido marinheiro, pugilista e guarda-costas antes de ingressar na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, onde ficou até morrer (...) em contraposição, Duchamp, nascido branco, dentro de uma família da burguesia francesa, é responsável pela introdução na arte de uma noção singular de "inteligência" (Lagnado, 1999, p. 109).

Lisette Lagnado também comenta sobre as associações estéticas que são feitas em relação a Bispo, exemplificando com falas do crítico Frederico Moraes que, para fortalecer a legitimação de Bispo enquanto artista contemporâneo, ressalta a semelhança de suas produções com os *ready-mades*, o Novo Realismo, o imaginário pop e a corrente arqueológica francesa, além de afirmar que Bispo antecipa aspectos da nova escultura inglesa, de artistas como Tony Cragg.

Um pouco similar às críticas de Coutinho (1995) sobre a curadoria da 46ª Bienal de Veneza, Lagnado também aponta que, ao ter seus trabalhos transferidos para o museu, Bispo tem sua alteridade glamourizada e reduzida, tendo seu colecionismo apresentado como análogo a um processo enciclopédico iluminista, ou seja, não acolhe sua loucura e tenta de certa forma encaixá-la na lógica da racionalidade:

O projeto de inserção de Bispo no circuito artístico encobre, portanto, uma cilada: a contínua busca de uma racionalidade para uma produção cujo sentido não pode ficar vagueando sem rumo, assim como são suspeitos aqueles que vagam pelas ruas a esmo (Lisette Lagnado *apud* Bousso, 1999, p. 8).

Lisette Lagnado finaliza seu texto com reflexões sobre o valor atribuído a peças de arte; a partir da política cultural que permite que peças como as de Bispo sejam adquiridas por museus, haveria a possibilidade de estabelecer um valor a ela? Lagnado responde que tudo isso tem relação com o desejo fetichista da arte, e que, por fim, Bispo goza de uma condição duchampiana, visto que viveu “sua máquina desejante através de seus trabalhos” (Lagnado, 1999).

Em outra abordagem da crítica endereçada às obras de Bispo, encontramos o debate sobre arte e loucura, que frequentemente, no caso do artista da Colônia Juliano Moreira, caminha para o questionamento sobre a rotulação de arte a seus trabalhos e o debate sobre a nomenclatura de artista para o indivíduo que não tinha como intencionalidade produzir objetos passíveis de serem incluídos no campo artístico.

Nessa temática, cabe abordar o texto do curador, crítico e acadêmico de filosofia da arte Luiz Camillo Osório, na ocasião da mostra “Eu preciso destas palavras. Escrita” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro no ano de 1999. Publicada no jornal O Globo (Osório, 1999), a crítica intitulada “Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar”, segundo Tania Rivera (2023), apresenta explicitamente pela primeira vez um debate sobre a legitimidade da produção de Bispo ser considerada como arte. O texto de Osório inicia questionando a definição das categorias de artista louco e louco artista:

O que diferencia um artista louco de um louco artista? Ninguém nunca saberá. Este não saber relaciona-se ao mistério tanto da loucura quanto da arte. Ambas fogem ao nosso poder de categorização; são sempre o outro do conhecimento, aquilo que não se deixa definir (Osório, 1999, s./p.).

O crítico afirma que as obras de Bispo não podem ser lidas “apenas” como arte, sendo estas ao mesmo tempo mais e menos que arte. Podem ser consideradas menos que arte por não apresentarem o que o autor chama de “consciência de arte”, e suas produções não serem pertencentes a uma tradição de arte. Inicialmente, Luiz Camillo Osório discorre que: “O fazer artístico de Bispo nega o diálogo histórico que perpassa a produção de arte” (Osório, 1999, s./p.).

Ainda na dialética “mais e menos que arte”, os objetos produzidos por Bispo são considerados como “mais do que apenas arte” por transparecer que a necessidade de inventar, revelar, repetir e expressar é mais forte que a necessidade de uma consciência de arte. Tal ponto ressalta que seu “lirismo delirante” não cabe apenas na categoria de arte, seria ‘além do que arte’, demonstrando o caráter complexo e sem fronteiras das obras de arte contemporâneas.

A psicanalista e curadora Tania Rivera (2023) apresenta uma importante resposta ao apontamento de Luiz Camillo Osório ao descrever a obra de Bispo ser “menos que arte”. Segundo a autora, é importante ressaltar que o próprio Osório já admite o alargamento do conceito de obra de arte que está em questão na contemporaneidade. Sendo assim, muitas obras contemporâneas seriam “menos que arte”, recusando o lugar de excepcionalidade. Ser “menos que arte”

não seria um demérito ou desvalorização, mas um abandono dos preconceitos sobre o que pode ou não ser aceito nessa categoria. As obras contemporâneas, exemplificadas na produção de Bispo, se afirmam como “mais que arte”, por trabalharem além do campo estético: “afirmam-se política, social e eticamente” (Rivera, 2023, p. 276).

Luiz Camillo Osório não deixa de perceber paralelos das obras de Bispo com outras experiências contemporâneas: o crítico faz uma interessante comparação dos objetos de Arthur Bispo do Rosário com os objetos relacionais de Lygia Clark, trabalhando as obras de Bispo como uma imagem invertida da última fase dos objetos da artista mineira, aqueles usados como “instrumento terapêutico”: diferente da artista, que abandona a arte para trabalhar com a loucura, Bispo de certa forma “sai de sua loucura” para falar com os outros através de sua arte, sendo um ponto em comum entre os dois a “situação de arte sem arte”.

Por fim, em outro momento da crítica de Luiz Camillo Osório, é abordada mais uma das temáticas recorrentes nos debates sobre as obras de Arthur Bispo do Rosário: o caráter de certa forma violento da exposição de suas produções como arte, ao mesmo tempo que tal exposição é considerada como importante e necessária, compreendendo a importância, qualidade e impacto de sua obra, para que seus objetos não fossem esquecidos em depósitos:

Há sempre um quê de violência em se “expor” sua obra. Dá-se a ela um sentido - ser um objeto de arte - que ela não quer ter. Por outro lado, seria um equívoco deixá-la sumir em depósitos. A verdade é que ela é única e deve ser encarada dentro dessa integridade ontológica; não há termos de comparação, somos desprotegidos diante dela (Osório, 1999, s.p.).

A última crítica a ser mencionada retoma o tópico do debate entre arte e loucura provocado pela exposição dos trabalhos artísticos de Bispo, considerando novamente a ocasião da 46ª Bienal de Veneza, mas desta vez, em uma chave mais elogiosa. Abordando novamente uma crítica de Wilson Coutinho, dessa vez intitulada “As faces polêmicas da razão” publicada no jornal

O Globo, em 1995, o texto conta com a participação do pintor e galerista Victor Arruda e do artista Rubens Gerchman.

O texto crítico inicia com o apontamento de Coutinho que a obra de Bispo, diferente daquela produzida por outros “loucos”, não se basta apenas para antropologia e à curiosidade do público moderno. O artista Victor Arruda, que atesta seu conhecimento sobre a arte produzida por pessoas com transtornos psiquiátricos por afirmar ter trabalhado com crianças com ‘problemas de comportamento’ [sic] declara que, para a Bienal de Veneza, só bastaria a exposição das obras de Bispo do Rosário, sendo ele mais importante do que todas as obras expostas, mesmo em comparação com o artista “erudito e racional” Nuno Ramos.

É ressaltado nesse texto crítico o grande impacto, atratividade e “irradiação” das obras de Bispo do Rosário, exemplificando com a exposição na Suécia, em Estocolmo, no ano de 1991, em conjunto com o pintor Rubens Gerchman, na qual o público majoritariamente se dirigia na direção das obras de Bispo. O texto segue exaltando a presença das obras e sua capacidade de “engolir” qualquer outro artista, com falas elogiosas de Gerchman, Coutinho e Arruda, demonstrando o momento de grande apreciação, curiosidade e encantamento do público que entra em contato com o grandioso Bispo do Rosário e os debates que sua vida e obra suscitam na arte contemporânea.

Evidenciado pelos textos críticos em questão, é possível perceber que, mesmo para os críticos que têm suas dúvidas quanto ao caráter artístico, no sentido intencional, erudito, das produções, não passam ilesos pelo impacto poético estrondoso das obras de Bispo. Tomando um panorama geral, na crítica de arte das obras de Bispo do Rosário, por mais que divergentes no que se refere a debates, temáticas, argumentos, e principalmente no reconhecimento da qualidade artística digna de ser balizada como arte contemporânea, é perceptível a prevalência da valorização da potência poética de seus trabalhos (Rivera, 2023).

É importante perceber também, no apanhado de críticas da obra de Bispo, a presença de temáticas éticas e políticas, sejam essas no tocante à questão da

loucura, ao regime manicomial (mesmo que de forma breve), à questão racial, patrimonial e até religiosa que envolve as obras, sua apropriação e exposição, tomando Arthur Bispo do Rosário como um claro exemplo do potencial da arte contemporânea no alargamento ético-político do debate crítico.

Mesmo já considerando o contexto dos anos 1990 como parte da chamada crise da crítica para Danto (2006), momento em que a crítica de arte passa a ser uma prática de debates mais amplos e divergentes, a entrada de Bispo como artista contemporâneo ainda é um tópico controverso. Como foi apontado anteriormente, os debates gerados pela presença das obras de Arthur Bispo do Rosário nas galerias e museus entrelaçam temas de difícil consenso ou conceituação: a definição de arte e os limites entre a sanidade e a loucura.

Além disso, são evocadas discussões sobre a apropriação de objetos sem a intencionalidade de serem considerados artísticos, a questão sagrada atribuída por ele mesmo a suas obras, mas principalmente, sobre sua categorização como artista. Tais temáticas denotam um momento de alargamento do debate crítico contemporâneo, envolvendo política e ética em discussões antes mais voltadas ao valor estético das obras de arte.

As tentativas dos críticos de arte de validar ou não o rótulo de artista contemporâneo dado a Bispo do Rosário ocorre principalmente pelas vias de comparação com outros artistas renomados, seja por critérios estéticos ou conceituais relacionados à história da arte contemporânea e seu contexto. Também é perceptível nas críticas o entrave entre definições de arte baseadas na intencionalidade ou ‘consciência de arte’ e as definições que apontam para um contexto que apropria tais objetos devido à sua “vontade de arte”, valor estético, político e poético.

3.3. O Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea

A partir de um percurso expositivo e uma abordagem mais aprofundada das críticas e recepções das exposições nas quais as obras de Bispo do Rosário

foram expostas até os anos 2000, deve-se apontar que as obras do artista, após seu falecimento, passam por trajetórias que iniciaram com a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira (AAACJM).

As obras de Bispo, no decorrer de sua trajetória póstuma, passam a estar sob a responsabilidade do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e submetidas à administração do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Além desses agentes, o presente subcapítulo pretende abordar a criação do Museu Nise da Silveira, previamente chamado de Museu Egas Muniz, e a sua transição para o atual Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (MBRAC) e suas conexões com o impacto da artificação de Bispo e conservação de sua obra.

O Museu Nise da Silveira foi fundado em 1982, no mesmo ano da primeira exposição das obras de Bispo do Rosário no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, “À margem da vida”, organizada por Frederico Moraes e Maria Amélia Mattei. A primeira diretoria da instituição foi marcada por uma equipe multiprofissional do campo da arte e da saúde mental: a artista plástica Maria Amélia Mattei, a psicóloga Denise Corrêa e o crítico de arte Frederico Moraes (Fabrício *et. al*, 2016).

Em maio de 1989, poucos meses antes do falecimento de Bispo, a psicóloga Denise Corrêa (Araujo, 2016) aponta que, devido às preocupações com seu estado de saúde e o que aconteceria com suas obras após sua ‘passagem’, iniciam-se as discussões sobre a conservação e guarda dos trabalhos do artista, com a idealização da Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira (AAACJM). Entre seus fundadores estão Denise Corrêa, Frederico Moraes, Gerardo Vilaseca e Lula Wanderley.

A Associação foi registrada oficialmente no ano de 1990, inspirando-se nos moldes da Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, criada no ano de 1974. Uma de suas primeiras ações foi organizar a transferência de todo acervo de obras de Bispo do Rosário das celas fortes do Pavilhão Ulisses Viana para o Museu Nise da Silveira, devido à ameaça de sua destruição pela equipe de funcionários do Pavilhão, que, sem a presença de Bispo para defender

suas criações, consideravam que os objetos ocupavam espaço excessivo no núcleo (Fabrício *et al*, 2016).

Maria Amélia Mattei, enquanto diretora do Museu Nise da Silveira, defendia que, devido às características específicas da história de vida e condição intimamente ligada ao local que foram produzidas, as obras de Bispo diferenciavam-se das produzidas por outros pacientes nos contextos de praxiterapia. Seu lugar não deveria ser o Museu Nise da Silveira: os trabalhos de Bispo deveriam ser mantidos em sua cela, e ali deveria ser criado um museu para ele.

Segundo Denise Corrêa, em entrevista concedida a João Henrique Queiroz de Araújo em 2015, houve grande resistência dos funcionários, que pretendiam transformar as celas de Bispo em sala de TV. Frederico Moraes chegou a mediar uma apresentação sobre a importância das obras de Bispo aos trabalhadores do Núcleo Ulisses Viana, que foi recebida com resposta em tom de ameaça por parte dos funcionários, que afirmaram que “aos finais de semana, o Núcleo ficava vazio e o cadeado que dava acesso ao salão onde estavam as obras de Bispo podia ser facilmente removido” (Araújo, 2016, p. 81).

Tal declaração dos funcionários determinou que as obras seriam levadas ao Museu Nise da Silveira. Com o transporte feito às pressas e devido à delicadeza e estado de conservação precários das obras, segundo Maria Amélia Mattei, “muita coisa se perdeu” (Araújo, 2016, p. 80).

Mesmo já tendo participado das exposições “À margem da vida” (1982) e “Registros de minha passagem pela Terra” (1989), e tendo algum destaque na mídia após a divulgação da reportagem de Samuel Wainer Filho no programa “Fantástico” (1980), e o filme “O Prisioneiro da Passagem” (1982) de Hugo Denizart, não era unânime, principalmente fora do meio artístico, o valor das produções de um paciente psiquiátrico e suas visões sobre o juízo final.

Sem a presença de Bispo, o “xerife” criador dos objetos do Pavilhão Ulisses Viana, a conservação e responsabilidade sobre os seus trabalhos acaba sendo um tópico problemático. Devido à repercussão internacional da exposição do

artista na 46ª Bienal de Veneza, intensificam-se as disputas pelo controle da sua obra.

A Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que na época declarava-se detentora da guarda do acervo de Bispo, na ocasião da exposição em Veneza, queixou-se da falta de ética da negociação entre o Ministério da Saúde e a Fundação Bienal de São Paulo na apropriação e envio das obras para a exposição.

Segundo noticiado na Folha de São Paulo pelo jornalista Luís Antônio Giron (1995), o Ministério da Saúde, enquanto administrador da Colônia Juliano Moreira, não reconheceu a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira como oficial, e em 1995, na ocasião da 46ª Bienal, entrou em acordo com a Fundação Bienal de São Paulo, trocando o direito de expor os trabalhos de Bispo no circuito internacional pela restauração das obras, que se encontravam em estado precário.

Os acordos ocorreram sem autorização ou participação da Associação, que sob a presidência de Gerardo Vilaseca, relata a apropriação da obra como “calote cultural” da Fundação Bienal de São Paulo, criticando-a por se apropriar do nome do artista sem restaurar as obras, descumprindo o acordo, pois segundo Vilaseca, as obras continuaram em estado precário de conservação (Giron, 1995).

Nelson Aguilar, enquanto curador da 46ª Bienal de Veneza, criticou fortemente a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira:

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 (Nelson Aguilar *apud* Giron, 1995, p. 6).

A projeção internacional das obras na 46ª Bienal de Veneza, como foi abordado no capítulo anterior, foi criticada justamente por tentar “racionalizar” o processo artístico de Bispo, sendo acusada culpada de dissipar do artista a força

e luta pela conquista de seu espaço no hospício, “normalizando” sua loucura (Coutinho, 1995). Tal característica está em conformidade com o discurso do curador Nelson Aguilar enquanto tentativa de destacá-lo do circuito de arte que focava principalmente em sua loucura ou marginalidade.

No período de retorno das obras à Colônia Juliano Moreira, a Associação financiava uma oficina de artes realizada no espaço do Museu Nise da Silveira, com foco na ressocialização dos pacientes. As atividades da oficina eram coordenadas por uma equipe multiprofissional e multidisciplinar, contemplando os campos da saúde mental e das artes, formada pela psiquiatra Fátima Pereira, a psicóloga Denise Corrêa e a artista plástica voluntária Regina Moura.

Substituindo o ideal prévio e ultrapassado de praxiterapia agrícola (trabalho agrícola como forma de tratamento), o novo lema adotado na Colônia após o processo de reforma psiquiátrica tornou-se “Em lugar da lavoura, o fazer artístico” (Fabrício; Cavalcanti; Amendoeira, 2016, p. 339), usando das oficinas de arte como forma de reconduzir os pacientes ao mercado de trabalho por meio da comercialização de suas obras de arte.

É importante ressaltar que a existência e manutenção de uma instituição museológica localizada no interior da Colônia Juliano Moreira foi marcada por diversas mudanças, tanto em sua nomenclatura quanto em relação a seus objetivos e ideologias.

Oficialmente, a partir do que é relatado no site do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, a primeira iniciativa museológica da Colônia surge a partir do Museu Egas Muniz, inaugurado em 1952, com a intenção de armazenar as produções artísticas do ateliê de arteterapia (Museu, 2025a). Existem poucas informações sobre a gestão e organização do museu nesse período.

O nome homenageado inicialmente pela instituição, Egas Muniz, refere-se ao psiquiatra português responsável pela criação da lobotomia, procedimento de secção do lobo frontal de pacientes considerados loucos com o objetivo de eliminar seus sintomas, muitas vezes levando os sujeitos a estados semivegetativos.

A mudança da nomenclatura da instituição, de Museu Egas Muniz para Museu Nise da Silveira, ocorreu em 1982, em conformidade com o contexto da reforma psiquiátrica brasileira que atingia a administração da Colônia Juliano Moreira. Inspirando-se na Dra. Nise da Silveira, a instituição agora pretendia trazer um novo olhar, mais cuidadoso, para as manifestações interiores dos pacientes, consideradas como “imagens do inconsciente” (Museu, 2025a).

Posteriormente, durante a gestão do psiquiatra Ricardo Aquino, no ano de 2000, o Museu Nise da Silveira foi renomeado, passando a ser reconhecido como Museu Bispo do Rosário. Essa mudança visava simbolizar uma nova proposta para o museu, oferecendo um novo tratamento para as obras de ex-internos e usuários do serviço de saúde mental (Araújo, 2016). Já em 2002 foi determinada a adição de “Arte Contemporânea” ao nome do museu, tornando-se, assim, Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea (MBRAC).



Fig. 15 – Fotografia da escadaria de entrada do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. Acervo Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea.

A motivação para essa mudança, segundo a linha do tempo fornecida pelo site da instituição, foi devido a um contexto em que as “questões da reforma psiquiátrica” já estariam consolidadas (MUSEU, 2025a), permitindo que o debate fosse direcionado em torno da arte atual e do diálogo entre os mundos da arte e da loucura.

Essa adição do termo simboliza o reconhecimento e afirmação, pelo menos no âmbito dessa instituição de arte, de Bispo não apenas como “artista louco” ou “louco artista”, mas como um artista contemporâneo independente de categorias psicopatológicas. No site do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea é possível encontrar a descrição de Arthur Bispo do Rosário como “um dos expoentes da arte contemporânea, de reconhecimento nacional e internacional” (MUSEU, 2024).

Ricardo Aquino afirmou que a mudança foi arquitetada pensando no deslocamento do Museu Bispo do Rosário de um contexto de arte com intenção terapêutica, no qual as obras produzidas pelos usuários do serviço de saúde mental eram capturadas pelo olhar e poder patologizante da medicina psiquiátrica, submetendo os artistas e obras aos mesmos rótulos que desqualificava os pacientes dos hospitais psiquiátricos (Aquino, 2004).

Os rótulos dados às obras como manifestações de “arte psicopatológica” e “imagens do inconsciente”, para o diretor do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, serviriam como formas de controle e redução da produção artística à condição de sintomas de doença mental. A instituição, sob o novo nome e gestão, visava agora diferenciar-se de outras propostas como o Museu de Imagens do Inconsciente. Os trabalhos a partir desse momento, passariam a ser “expostos segundo as correntes do campo da história da arte, porém sem a necessidade de classificá-los em cada exposição” (Aquino, 2004 p. 57).

A história do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea simboliza uma trajetória que perpassa os avanços da reforma psiquiátrica e as modificações de um sistema de internamento asilar, acompanhando o percurso de artifização e legitimação de Arthur Bispo do Rosário e outros indivíduos em condições semelhantes elevados ao caráter de artistas contemporâneos, indo

além dos rótulos relacionados à arteterapia ou à produção estritamente associada ao contexto psicopatológico ou inconsciente das obras.

A instituição, inicialmente criada como um departamento para armazenar as produções artísticas do ateliê de arteterapia, contraditoriamente nomeada em homenagem ao criador de uma prática desumanizadora de silenciamento da loucura como a lobotomia, pautada ainda nos saberes psiquiátricos e psicológicos manicomiais, é transformada, a partir da reforma psiquiátrica, em um museu que leva o nome de Nise da Silveira, médica psiquiatra que revolucionou o campo da saúde mental e sua relação com a expressão artística, apesar de, seguindo o raciocínio de Aquino (2004), limitar-se na relação de tais produções com expressões inconscientes e com o estudo interpretativo das obras a partir da psicologia e psiquiatria.

A mudança do nome da instituição para Museu Bispo do Rosário denota a importância e protagonismo de um sujeito marginal que, a partir de sua história e produção, foi capaz de impactar os circuitos artísticos, dentro e fora do Brasil, sustentando sua figura como destaque na história da loucura e da arte contemporânea. A adição de “arte contemporânea” ao nome do museu reforça o desejo dos responsáveis por suas produções, após seu falecimento, de distanciá-lo das limitações e rótulos e que associam a potência de sua arte com o inconsciente e sua condição de saúde mental.

De Egas Muniz até Bispo do Rosário, o museu localizado no interior do local que já foi uma das maiores instituições de internamento psiquiátrico do Rio de Janeiro simboliza os constantes debates de jogos de poder e narrativas presentes sobre as intersecções da arte e loucura. Tais conceitos estão intimamente entrelaçados com contextos políticos e mudanças sociais relacionadas aos direitos das pessoas com transtornos mentais e aos questionamentos sobre os conceitos de sanidade e loucura, arte e visões de mundo que perpassam a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário.

4. O PAPEL DO ARTISTA E DOS CURADORES

Neste capítulo pretende-se aprofundar o debate sobre a função dos curadores a partir do conceito de agência em Alfred Gell (2018). Para isso, parte-se da percepção da agência curatorial sobre as obras de Bispo do Rosário, seja na forma de nomear seus trabalhos, criar narrativas expositivas ou convencer o autor a retirar as obras da Colônia Juliano Moreira para que fossem levadas a museus. Busca-se, assim, compreender de que modo o conceito de agência opera no caso de Bispo do Rosário, considerando, por um lado, a agência do artista sobre seus protótipos (objetos) e, por outro, sua condição de paciente dos comandos associados à sua missão divina. Essa missão, por sua vez, destina-se a uma divindade que atua como agente central em sua narrativa pessoal.

Pretende-se aprofundar de que forma a curadoria modifica o destinatário original das obras, Deus, para o público das exposições. Além disso, nota-se no caso de Bispo a agência do *índice* (que para Gell (2018) seria o mesmo que a “obra” ou “objeto de arte”) na narrativa que considera suas obras imbuídas de um poder de salvação da humanidade. Por fim, é abordada alteração dos índices a partir da curadoria após o falecimento de Bispo de acordo com as narrativas expositivas desejadas.

4.1. As agências da “invenção” de Bispo

As obras de Arthur Bispo do Rosário, como discutido nos capítulos anteriores, possuíam para seu criador um sentido profundamente ligado à sua missão religiosa e às vozes que dizia escutar. Seus objetos eram compreendidos por ele como dotados de vida. Bispo frequentemente os tratava como seus “filhos”, dedicando-lhes grande cuidado e preocupação. Esse zelo manifestava-se tanto no processo de confecção, realizado com minúcia e detalhamento, quanto na preservação de seu “habitat” na Colônia Juliano Moreira, espaço onde tais objetos deveriam permanecer.

Mesmo que os funcionários da Colônia, outros internos, curadores e até o público não compreendessem ou acreditassem na missão divina que motivou as obras, é possível perceber que suas criações causaram grande impacto. Os trabalhos de Bispo movimentam reflexões, comparações e elogios devido a suas características estéticas a partir dos materiais usados, do detalhamento, temáticas e características próprias. Além da estética das obras, um fator determinante no “fenômeno” de Bispo é sua história de vida, sendo um homem negro interno de longa permanência de uma instituição psiquiátrica sem relação intencional ou interesse no papel de artista ou caráter de arte atribuído posteriormente a suas obras.

Uma das obras mais emblemáticas produzidas por Bispo do Rosário que ilustra as características estéticas e narrativas marcantes de suas obras é o Manto de Apresentação (fig. 15). A obra trata-se de uma veste cerimonial produzida pelo artista durante um período de aproximadamente 30 anos, ornamentada, profusamente, com a técnica do bordado, para dar forma a elementos, nomes e símbolos relacionados a momentos de sua vida e da humanidade. Tal Manto foi produzido por Bispo para ser usado no dia de sua “passagem” e encontro com Deus.



Fig. 16 – Bispo do Rosário. *Obra Sem Título [Manto de Apresentação]* (frente). Bordados em tecido. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

O impacto da obra de Bispo do Rosário, independente da intenção do artista de fazer parte dos circuitos expositivos, é exemplificada pela fala do crítico Ferreira Gullar, em entrevista concedida em outubro de 2006 para José Almir Valente Costa Filho, (Costa Filho, 2007) na qual discorre sobre as intenções estéticas e a inserção de Bispo no cenário artístico:

Bispo do Rosário não era um artista, no sentido de alguém que se dispõe a fazer arte. Ele ouviu uma voz que lhe atribuiu a missão de salvar as coisas do mundo e passou a trabalhar para cumprir essa missão. Por isso envolvia os objetos com fios tirados de sua própria roupa. Mas não é imprescindível ter a intenção de fazer arte para fazê-la. Portanto, independente [mente] de qual fosse sua intenção, o resultado foram coisas de forte expressão e algumas de grande beleza como o Manto. Fazer com beleza é próprio do ser humano e especialmente das pessoas talentosas e sensíveis como o Bispo. Coincidiu que seu trabalho foi realizado numa época em que os conceitos tradicionais de arte foram postos de lado e isso tornou mais fácil reconhecer as qualidades estéticas do que ele fez. Hoje prepondera a afirmação de Duchamp, segundo a qual “será arte tudo o que eu chamar de arte”. Essa amplitude favoreceu ao reconhecimento das obras do Bispo (Ferreira Gullar *apud* Costa Filho, 2007).

Além da crítica de arte, órgãos como o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), responsável pela patrimonialização oficial dos objetos no ano de 1994, também afirmam as qualidades e efeitos das obras de Bispo:

(...) Um trabalho de imensa criatividade, que transcende a fronteira de uma simples atividade artística, pois ela é totalmente envolvida por uma motivação mística. Ele soube interpretar a vida e a miséria do asilo em arte reconhecida e aplaudida como significativa expressão cultural (Notícia, 2018).

Sejam elas vistas como entidades vivas parte de um inventário do mundo ou como objetos de arte em exposição nos museus, é perceptível que as obras de Arthur Bispo do Rosário são capazes de provocar efeitos sociais sobre os críticos, sobre o público e até de movimentar alterações patrimoniais devido a seu impacto estético e político. Além disso, suas produções geram repercussões e discussões em relação a pautas como a Luta Antimanicomial e ao

reconhecimento das potencialidades de indivíduos considerados anteriormente como "loucos".

Sobre os efeitos e ações das obras de arte sobre a sociedade, o antropólogo Alfred Gell (2018) propõe uma definição de arte que a descreve como o "fazer", que é também equivalente à agência, um processo relacional que envolve os termos denominados de índices, protótipos, destinatários e o artista, que podem exercer funções de agentes e pacientes entre si. Nessa conceituação, as obras não são apenas representações, mas artefatos capazes de agirem de forma a produzir uma sequência de consequências sociais, mesmo sem existir uma vontade consciente dos objetos.

O índice - o objeto de arte físico, visível - é compreendido como uma entidade material que é capaz de motivar inferências, respostas ou interpretações. O autor defende que a definição mínima de uma situação de arte visual envolve a presença de algum índice a partir do qual abduções de sentido possam ser feitas. Aquele a quem se atribui a autoria do índice é denominado "artista". Já aquilo que o índice representa visualmente (como em um ícone ou retrato, por exemplo) é denominado protótipo. Os destinatários de uma obra (*recipients*) são aqueles sobre os quais os índices exercem algum tipo de efeito, correspondendo ao "público" da obra de arte (Gell, 2018).

A partir desses conceitos, Alfred Gell elabora um quadro das possíveis relações entre os termos anteriormente citados (artista, índice, protótipo e destinatário) variando entre si na posição de agentes ou pacientes em relação aos outros termos e sobre si mesmos.

Sobre a maneira de ler o quadro, o autor informa: "O quadro 1, portanto, opõe artistas, índices, protótipos e destinatários, respectivamente, como 'agentes' (na horizontal, se lermos de cima para baixo) e como 'pacientes' (na vertical, se lermos da esquerda para a direita)" (Gell, 2018, p. 134).

Tabela 1 - O nexó da arte

		AGENTE			
		ARTISTA	ÍNDICE	PROTÓTIPO	DESTINATÁRIO
PACIENTE	ARTISTA	Artista como fonte do ato criativo Artista como testemunha do ato criativo	Aquilo que é inerente ao material determina aos artistas a forma que ele assume	O protótipo controla a ação do artista, a aparência do protótipo é imitada pelo artista. Arte de caráter realista	O destinatário é a causa das ações do artista (como mecenas)
	ÍNDICE	Materiais moldados pela agência e intenção do artista	Índice como causa de si mesmo: "produzido por ele mesmo" Índice como uma "coisa feita"	Protótipo determina a forma assumida pelo índice	Destinatário é a causa da origem e da forma assumidas pelo índice
	PROTÓTIPO	Aparência do protótipo determinada pelo artista. Arte de caráter imaginativo	Imagens ou ações do protótipo são controladas por meio de um índice, um locus de poder sobre o protótipo	Protótipo como causa do índice Protótipo afetado pelo índice	Destinatário tem poder sobre o protótipo. Feitiçaria indicial
	DESTINATÁRIO	Reação do destinatário determinada pela técnica, perspicácia e poderes mágicos do artista etc. Arrebatamento do destinatário	Índice como fonte de poder sobre o destinatário. Destinatário como "espectador", submetido ao índice	Protótipo tem poder sobre o destinatário. Imagem do protótipo é usada para controlar ações do destinatário. Idolatria	Destinatário como mecenas Destinatário como espectador

(Gell, 2018)

Tanto no quadro (tabela 1) quanto em exemplos descritos em sua obra, autor considera que, em alguns casos, o destinatário pode assumir agência sobre os outros atores. Gell cita primeiramente o exemplo de um retrato de uma propriedade rural encomendado pelo proprietário, no qual o artista executa o que é solicitado pelo destinatário. No caso de Arthur Bispo do Rosário, considerando sua narrativa religiosa pessoal sobre o motivo de produzir suas obras pode-se elaborar teoricamente um caso diferente da agência do destinatário, envolvendo características emblemáticas e próprias das circunstâncias de Bispo enquanto artista.

O destinatário considerado "primário" dos trabalhos de Bispo, para quem endereçava suas obras, era Deus. Na concepção do artista, essa figura seria o

receptor de um inventário do mundo dos homens a ser apresentado no dia do juízo final para a criação de um novo mundo. Tal apresentação seria marcada pelo momento da "passagem" de Bispo para o pós vida, trajando seu Manto de Apresentação (fig. 15), que deveria ser enterrado junto a ele para que pudesse cumprir sua missão (Dantas, 2016 p. 31)

O manto, porém, não cumpriu seu papel inicial: Bispo do Rosário faleceu e foi sepultado sem suas vestes cerimoniais. Seu Manto veio a se tornar obra de arte, um dos principais exemplares de sua produção artística e parte de acervo do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea. Tal decisão de não respeitar os desejos do artista sobre o destino de sua própria obra após seu falecimento, visando a preservação e exposição do Manto provoca reflexões sobre o papel da agência dos curadores responsáveis pelos trabalhos de Bispo e sobre o próprio papel de Bispo enquanto agente/paciente de suas produções.

O caso dos objetos de Arthur Bispo do Rosário é emblemático, primeiramente por envolver artefatos motivados a partir de narrativas pessoais, comandos externos com aspectos cosmogônicos e religiosos, destinatários divinos, perspectivas sobre o fim dos tempos e o poder de salvação presente em sua obra. Apesar das intenções do artista, outro fator peculiar do caso de Bispo perpassa os destinos e agências de suas obras sobre o mundo terreno a partir de ações dos curadores responsáveis pela exposição dos trabalhos, que tornam o público o novo destinatário da obra.

Nessa ótica, pode-se analisar, aos moldes da teoria de Gell (2018), a agência do destinatário sobre o artista, seguindo a fórmula do “artista como artesão” (p. 174): Bispo do Rosário executa o que as vozes determinam que seja feito, sentia-se obrigado a produzir as obras, não as fazia por vontade ou prazer, como afirma a Hugo Denizart durante entrevista: “Eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso (...) se eu pudesse não fazer nada, eu não fazia nada disso (...) se eu recebo as ordens, eu sou obrigado a fazer” (Arthur Bispo do Rosário *apud* O Prisioneiro, 1982).

O destinatário das obras, aos olhos de Bispo, não é passivo: é agente sobre a obra que deseja, e o artista, por consequência, torna-se um paciente de

Dados os possíveis paralelos com os conceitos de agência de Alfred Gell (2018) com a vida e obra de Bispo do Rosário, buscou-se, elaborar uma tabela similar à Tabela 1, do autor, porém adaptada para abordar a agência do destinatário primário das obras de Bispo – Deus – respectivamente sobre o artista, o índice, e o protótipo. Na tabela são citando exemplos de como ocorrem tais agências no caso em questão, e, por fim, feita uma sumarização do papel da agência do destinatário nessa ótica.

Tabela 2 – Agência do destinatário primário – “Deus”

AGÊNCIA DO DESTINATÁRIO SOBRE O ARTISTA	- Fórmula do “artista como artesão”, ou seja, o artista é um trabalhador que executa o que é solicitado pelo destinatário. - O destinatário divino atua como uma espécie de mecenas e não como espectador passivo.
AGÊNCIA DO DESTINATÁRIO SOBRE O ÍNDICE	- O destinatário é capaz de abduzir sua própria agência a partir de um índice. O mecenas é o veículo da causalidade social da obra de arte. - A motivação para a obra de Bispo advém da sua missão dada por anjos de Deus, na qual seria responsável pela reconstrução do mundo após o fim dos tempos.
AGÊNCIA DO DESTINATÁRIO SOBRE O PROTÓTIPO	- Situações em que é possível “atingir” o protótipo de alguma forma através de sua imagem. - No caso de Bispo, os nomes bordados no Manto garantiriam que as pessoas mencionadas seriam salvas após o Juízo Final.
A AGÊNCIA DO DESTINATÁRIO	- A agência do destinatário torna-o como um mecenas do artista, o destinatário acaba agindo ao mesmo tempo como receptor e agente das obras.

Tabela elaborada pela autora.

Bispo, em sua narrativa, enquanto o responsável por seu acervo de objetos, *assemblages*, bordados, mantos e miniaturas, era um paciente das obras e do destinatário divino. Suas obras possuíam “vida” e o que representavam - protótipos - tinham poder sobre pessoas e coisas, considerados representantes do mundo dos homens, dignos de serem salvos. Bispo ao mesmo tempo “representava” a vontade de Deus, obedecendo às vozes, enquanto o destinatário divino tem a função, ao mesmo tempo, de mecenas e de receptor das obras de Bispo do Rosário.

Abordando especificamente os impactos e causalidades produzidas por suas obras, ou seja, causados pela agência do índice, segundo Gell (2018), casos em que a obra exerce a agência sobre o artista podem referir-se a situações de objetos que o artista "mais reconhece do que propriamente cria" (Gell, 2018 p. 140) como os *ready-mades*. Os *ready-mades* são objetos prontos, já existentes no mundo que, por suas características ou simbologias, provocam a escolha e colocam o artista em uma posição inversa ao que normalmente é esperado, de paciente perante uma obra. Como situações nas quais o artista é paciente do índice, no caso de Bispo do Rosário, temos diversos exemplos de *ready-mades* e assemblages (fig. 18) que fazem parte da sua missão de selecionar e apresentar itens do mundo dos homens a Deus no momento de sua passagem para o pós vida.



Fig. 18 – Bispo do Rosário. *Obra Sem Título [Talheres Assemblage]*. Talheres de metal sobre estrutura de madeira. Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Abordando a agência do índice sobre o protótipo, Gell (2018) descreve que casos assim comumente são caracterizados por "feiticeiros" na posição do "agente", ou seja, do artista, que são capazes de causar algum efeito mágico sobre alguém a partir de um índice criado por ele. No caso de Bispo do Rosário, em sua narrativa sobre ser responsável por escolher e representar o que seria salvo do mundo dos homens após o fim dos tempos, seus índices carregavam o poder sobre os objetos, pessoas e lugares representados, exemplo que também anteriormente foi citado para ilustrar a agência do destinatário divino sobre o protótipo.

Já a agência do índice sobre um destinatário passivo (espectador), segundo Gell (2018), ocorre quando a obra é capaz de provocar um apelo ou fascínio relacionado a sua agência física, espiritual, política ou estética. No caso de Bispo, quando falamos em um destinatário passivo, nos referimos ao público espectador de seus trabalhos, a partir do momento em que suas obras passam a ser apresentadas ao "mundo dos homens" e não somente endereçadas a Deus, com intermédio das exposições e exhibições na mídia. O impacto de suas obras ocorre no público tanto de forma estética, pela forma, materiais e características marcantes da obra de Bispo, quanto pelo aspecto político que permeia sua produção: um homem negro e pobre, interno de um hospital psiquiátrico, que, mesmo sem intenção de criar arte, conquistou galerias, museus e renome nacional e internacional pela grandiosidade de suas produções.

A agência do índice, no geral, para Gell, representa o caso de índices que são "causa de si mesmo", ou seja, que têm efeitos sobre eles mesmos. Em suma, no caso de Bispo, os objetos que produzia ou selecionava eram considerados como dotados de vida própria e capacidades mágicas sobre o futuro da humanidade (Hidalgo, 1996), capazes de agir sobre as pessoas, lugares e objetos que representavam.

A partir do que foi abordado sobre a agência do índice, foi elaborada também uma tabela ilustrando com definições e exemplos as relações da teoria de Gell (2018) com as obras Bispo do Rosário e suas agências, respectivamente

sobre o artista, o protótipo, o destinatário e uma descrição sobre a agência do índice nessa perspectiva.

Tabela 3 – Agência dos Índices de Bispo

AGÊNCIA DO ÍNDICE SOBRE O ARTISTA	Casos de objetos que o artista "mais reconhece do que propriamente cria - As assemblages e <i>ready-mades</i>, objetos que foram selecionados por terem características compatíveis com os comandos das vozes para a construção de um novo mundo após o fim dos tempos
AGÊNCIA DO ÍNDICE SOBRE O PROTÓTIPO	Quando há destinatários ou artistas ou feiticeiros na posição do "agente" - Os nomes escritos no Manto de Apresentação apontariam que as pessoas, lugares e objetos escolhidos por Bispo seriam selecionadas para povoar o novo mundo após o fim dos tempos.
AGÊNCIA DO ÍNDICE SOBRE O DESTINATÁRIO	Ocorre quando a obra é capaz de provocar um apelo ou fascínio relacionado a sua agência física, espiritual, política ou estética. - No caso de Bispo, quando falamos em um destinatário passivo, nos referimos ao público espectador de seus trabalhos. O impacto de suas obras ocorre no público de forma estética e política.
A AGÊNCIA DO ÍNDICE	Índices que são "causa de si mesmo", ou seja, que efeitos sobre eles mesmos. - Objetos de Bispo são considerados por ele como seres vivos, com poderes e capacidades místicas sobre os objetos que representam.

Tabela elaborada pela autora.

Abordando a agência do protótipo, ou seja, a entidade real que serve de modelo ou inspiração para a criação de um objeto, é possível perceber que, quando essa agência é exercida sobre o artista, temos a "fórmula da produção "realista" de imagens" (Gell, 2018), na qual o protótipo determina o que o artista faz. As produções artísticas de Bispo, por mais que não sejam representações naturalistas, são baseadas em objetos, pessoas, lugares e comportamentos que existem no mundo real e são considerados por ele como "dignos" de um novo mundo após o fim dos tempos, sendo feitos com o objetivo de serem uma representação dos objetos reais.

Considerando a agência do protótipo sobre a forma física das obras (o índice) deve-se considerar que, para Gell (2018), em nosso sistema de arte, esse tipo de agência se manifesta com frequência, uma vez que é essencial para, novamente, a noção de “representação realista”. No caso de Bispo, em seu inventário do mundo dos homens, o artista buscava produzir os objetos, fazer coleções, réplicas e miniaturas de forma detalhada e cuidadosa, trazendo como referência os objetos do mundo para replicá-los e apresentar de forma fiel a Deus os artefatos escolhidos para o novo mundo.

A agência do protótipo sobre o destinatário, segundo Gell (2018), refere-se a um tipo de relação como a fórmula do “ídolo”. A agência protótipo relaciona-se tanto com a aparência que o índice deve ter quanto a agência social exercida sobre aqueles que o recebem, a imagem do protótipo é usada para controlar as ações do destinatário. No caso de Bispo, tal agência pode ser exemplificada pelo Manto de Apresentação, visto que este artefato tem agência sobre o destinatário divino a partir das escolhas de nomes, objetos, lugares feitos por Bispo para apresentar como escolhidos para o “novo mundo”, além das características estéticas específicas de vestimenta cerimonial que o Manto apresenta.

No geral, a agência do protótipo pode simbolizar a agência do significado da missão de Bispo, embutido em suas produções exercendo agência profunda sobre sua vida: desde o dia que foi revelada sua missão divina, Arthur Bispo do Rosário recolheu-se para produzir quase incessantemente suas miniaturas, objetos, assemblages e *ready-mades* até praticamente o fim de sua vida, passando seu internamento por vezes em reclusão voluntária em sua cela para produzi-las. A agência do protótipo fez com que sua existência, identidade e realidade tornassem relacionadas a produção das obras para a realização de seu destino enquanto mensageiro e criador de um novo mundo.

A partir do que foi anteriormente abordado sobre a agência do protótipo no caso de Bispo do Rosário, foi elaborada uma tabela sintetizando a agência do protótipo e seus exemplos descritos, respectivamente abordando a agência do protótipo sobre o artista, sobre o índice, sobre o destinatário e um apanhando geral dessa circunstância.

Tabela 4 – Agência do Protótipo de Bispo

AGÊNCIA DO PROTÓTIPO SOBRE O ARTISTA	É a fórmula da produção “realista” de imagens. Aqui, o surgimento do protótipo determina o que o artista faz. - As produções de Bispo são baseadas em objetos, pessoas, lugares e comportamentos que existem no mundo real e são considerados por ele como “dignos” de um novo mundo após o fim dos tempos, sendo reproduzidas como uma alusão iconográfica a elementos do mundo dos homens.
AGÊNCIA DO PROTÓTIPO SOBRE O ÍNDICE	Esse tipo de agência se manifesta em toda parte, uma vez que é essencial para a noção de representação iconográfica de objetos reais. - Representação do mundo dos homens a partir de réplicas, as miniaturas feitas por Bispo para representar navios, brinquedos e objetos diversos.
AGÊNCIA DO PROTÓTIPO SOBRE O DESTINATÁRIO	Fórmula do “ídolo”. O protótipo, além de fazer com que o índice tenha certa aparência, exerce agência social em relação ao destinatário. - O Manto de Apresentação tem agência sobre o destinatário divino a partir das escolhas de nomes, objetos, lugares escolhidos por Bispo e características estéticas específicas de vestimenta cerimonial.
A AGÊNCIA DO PROTÓTIPO	O Protótipo como causa do índice - O Significado da missão de Bispo influencia em sua vida por completo: sua reclusão, motivo e características das produções artísticas, discursos e identidade.

Tabela elaborada pela autora.

Após o falecimento de Bispo, é perceptível a maior liberdade dos curadores para assumirem a agência sobre suas obras, lugar anteriormente ocupado pelo próprio artista, que limitava a retirada de seus trabalhos, mesmo que temporariamente, de perto de seu local de produção, a Colônia Juliano Moreira. Com a “barreira” das crenças pessoais do artista sobre o local e objetivo de suas produções derrubada, é possível, para fins de analogia com a teoria das agências abordada por Gell (2018), considerar que os curadores responsáveis assumem o papel antes exercido pelo artista.

Nesse sentido, os curadores enquanto agentes das obras exercem certa liberdade na ordenação, nomenclaturas e descrições de acordo com decisões que se relacionam com a intenção da exposição das obras. Nesse caso, nesse papel, tornam-se “artistas” exercendo agência sobre o índice.

Quando falamos da agência do artista sobre o índice (no caso, agência dos curadores sobre o índice), para Gell (2018) essa é a fórmula fundamental da agência do artista, o índice seria um “traço” congelado da performance criativa do artista. Nesse sentido, pode ser trazido à tona o exemplo a curadoria da exposição das obras de Bispo na 46ª Bienal de Veneza, realizada por Wilson Coutinho, que foca nos objetos revestidos de fios azuis (O.R.F.A.S) em uma tentativa de enfatizar o “traço” de uniformidade e racionalidade nessas produções de Bispo do Rosário.

Quanto à agência dos curadores sobre o protótipo, usaremos a definição de Gell (2018) sobre a agência do artista sobre o protótipo: “a aparência do protótipo determinada pelo artista, arte de caráter imaginativo”¹. No caso da agência curatorial sobre os protótipos de Bispo do Rosário, podemos refletir sobre a nomenclatura das obras, feitas durante o processo de curadoria expositiva e catalogação de suas obras, a exemplo da obra “Roda da Fortuna” (fig. 2), cujo título arbitrário, não criado por Bispo, determina a forma que seus signos são percebidos, e inclusive direciona a associação frequente com a obra de “Roda de Bicicleta” de Marcel Duchamp.

A agência dos curadores sobre o destinatário, tendo o destinatário enquanto o público das exposições, pode ser considerada análoga ao conceito de Gell (2018) sobre a agência do artista sobre o destinatário: uma fórmula que expressa o poder do artista como agente social sobre o destinatário, casos em que as obras de arte inspiram emoções como espanto e admiração nos espectadores. Como foi abordado anteriormente no terceiro capítulo referente à crítica expositiva das obras de Bispo seja por suas características estéticas ou por seu contexto de produção, é evidente que as obras de Bispo do Rosário

¹GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018 p. 139.

provocam no público admiração e curiosidade, independente da aceitação ou não do rótulo de artista sobre Bispo.

No geral, para Gell (2018) a agência do criador das obras simboliza a fórmula do artista como fonte do ato criador. No caso da agência dos curadores no lugar do artista, tal agência é capaz de colocar em evidência características particulares das obras para fins específicos que se relacionam com a intenção da curadoria e do discurso sobre o artista. No caso de Bispo, é notável que algumas curadorias enfatizam características estéticas ou temáticas específicas para encaixarem-se em determinados contextos, a exemplo da mostra “Transformando e recriando os restos: o lixo passado a limpo” realizada no Rio de Janeiro em 1992 com curadoria de arquitetos e engenheiros sanitaristas, que teve a inclusão das obras de Bispo com o objetivo gerar reflexões sobre a produção e destino do lixo urbano, enfatizando o uso dos materiais cotidianos recolhidos da Colônia Juliano Moreira pelo artista.

Tabela 5 – A agência dos curadores no papel do artista

AGÊNCIA DOS CURADORES SOBRE O ÍNDICE	Índice como um traço congelado da performance criativa do "artista" Curadoria da 46ª Bienal de Veneza com ênfase nas obras O.R.F.A.S para enfatizar um traço racional e uniforme da obra de Bispo.
AGÊNCIA DOS CURADORES SOBRE O PROTÓTIPO	Quando se considera que o "artista" determinou a aparência do protótipo, fazendo dele um índice de sua agência como alguém que imagina as aparências das coisas Nomenclatura da obra "Roda da Fortuna" em referência à obra "Roda de "Bicicleta" de Marcel Duchamp
AGÊNCIA DOS CURADORES SOBRE O DESTINATÁRIO	Poder do "artista" como agente social sobre o destinatário, obras de arte inspiram admiração, espanto, medo e outras emoções fortes no espectador. Reações de admiração e espanto do público que recebe as obras de Bispo do Rosário
A AGÊNCIA DOS CURADORES	Fórmula do "artista" como fonte do ato criador. No caso da agência dos curadores no lugar do artista, tal agência é capaz de colocar em evidência características particulares das obras para fins específicos de acordo com a intenção da curadoria e dos discursos sobre o artista.

Tabela elaborada pela autora.

A partir do que foi exposto anteriormente sobre a agência dos curadores respectivamente sobre o índice, o protótipo, destinatário e de forma geral no caso de Bispo do Rosário, as reflexões e exemplos foram sintetizadas na tabela 5.

As tabelas e as reflexões sobre a função de Bispo do Rosário enquanto seu papel de agente ou paciente em sua trajetória demonstram que tal categorização pode ser dividida em duas etapas, primeiramente, considerando o artista enquanto “paciente” do chamado Deus, e a segunda, após seu falecimento, quando a figura do artista se torna ativa no circuito das exposições, porém Bispo do Rosário permanece como “paciente”, estando sob o comando dos curadores responsáveis por suas obras.

Primeiramente, para compreender o papel do artista enquanto paciente, deve ser considerado o viés da narrativa cosmogônica de Bispo e suas motivações religiosas para produzir os objetos, contexto no qual Arthur Bispo do Rosário é um receptáculo de agências divinas que comandam uma missão de escolher objetos, elaborar miniaturas, coleções e criações com materiais encontrados no “mundo dos homens”.

Suas criações, enquanto agentes, possuíam características de seres vivos, e estariam imbuídas de poder sobre as pessoas e lugares representados. Tais objetos e criações ditariam quais memórias do mundo presente seriam apresentadas ao destinatário, Deus, que, ao ver Bispo com suas vestes cerimoniais na passagem para os pós vida o reconheceria e aceitaria suas escolhas para a criação de um novo mundo.

É importante ressaltar também que existe a agência de Arthur Bispo do Rosário enquanto produtor de seus trabalhos, presente na sua imensa capacidade artesanal ao criar centenas de objetos entre miniaturas, assemblages, mantos e estandartes usando materiais simples do cotidiano do internamento. Bispo demonstra sua agência costurando, bordando e posicionando incansavelmente os materiais com o esmero e potência que convencem os funcionários da Colônia, curadores e o público geral de sua capacidade excepcional de produzir objetos que representam o mundo a partir de qualidades estéticas e especificidades notáveis de sua visão de mundo.

Após o falecimento de Arthur Bispo do Rosário, paradoxalmente, é iniciada o que pode ser chamado de sua "agência" enquanto figura de artista, comandada dessa vez não por vozes divinas, mas pelos curadores de suas obras. Coloca-se em questionamento se trata-se de um verdadeiro lugar de "agência" de Bispo do Rosário na situação de artista, considerando que tal rótulo no seu caso é resultado de agências externas e não de uma agência própria ou intencional do criador dos trabalhos.

As exposições das suas obras têm mais liberdade para acontecer após ser cessada a necessidade de solicitar a Bispo que fossem tiradas de seu local de "moradia". Como foi possível perceber no capítulo 3, ao abordar o percurso expositivo do artista, o número de eventos e exposições de suas obras cresce exponencialmente após seu falecimento, dando "início" a uma carreira artística póstuma, pois o próprio artista em vida não se colocava nesse papel.

Considerando o período após o falecimento de Bispo, os curadores "assumem o papel do artista" a partir da agência sobre suas obras, de forma a enfatizar certas características, aproximar obras específicas entre si de acordo com temáticas expositivas ou discursos e pela criação de "séries" e categorias de obras como as O.R.F.A.S. Além disso, quanto à agência sobre o protótipo das obras, seus significados e interpretações, enfatiza-se a classificação dos trabalhos como *assemblages*, *ready-mades* ou coleções, termos que não foram usados pelo artista, mas que o aproximam da arte contemporânea e estimulam a relação com outras obras ou artistas contemporâneos, o que é visível também no processo de nomenclatura das obras, que por vezes são interpretadas como similares a trabalhos emblemáticos como no caso de "Roda da Fortuna" comparada com a obra "Roda de Bicicleta" de Marcel Duchamp.

Tais agências curatoriais operam como uma forma de legitimar o lugar de Bispo do Rosário enquanto artista contemporâneo digno dos museus e galerias tanto quanto outros artistas que possuem obras "similares". O papel da agência dos curadores em legitimar as obras de Bispo no circuito artístico tem implicações sobre o público e críticos, que, como foi detalhado no capítulo 3, demonstram admiração, espanto e curiosidade para com as produções de Bispo

do Rosário, além de comparações e associações com movimentos, artistas e obras consagradas.

Por fim, cabe levantar, ainda sobre a agência curatorial, que uma das obras mais icônicas de Bispo gera debates principalmente sobre o papel dos curadores em desprezar os desejos do próprio artista: o "Manto de Apresentação" (fig. 15), que segundo seu criador, deveria ser enterrado junto a ele, para concretizar sua missão e apresentar-se a Deus no momento de sua passagem para o pós vida, porém a obra segue desde seu falecimento como um dos principais artefatos expositivos da carreira artística de Bispo do Rosário.

O destino do Manto levanta questionamentos sobre a moralidade da prevalência da agência curatorial sobre a agência do criador dos trabalhos. Mesmo que Bispo não se considerasse artista ou parte de movimentos ou categorias artísticas, o papel artístico, estético e expositivo do artefato prevaleceu sobre os desejos e narrativas próprias de seu indivíduo criador. Nesse sentido, mesmo que com a justificativa de preservação e disseminação da obra e história do artista, a racionalidade do saber curatorial artístico prevalece sobre a narrativa de Bispo, colocando-o como "paciente" ao invés de agente de sua obra, assim como por muitas vezes a racionalidade médico-psiquiátrica prevalece sobre os saberes dos indivíduos considerados como "loucos", que também se tornam "pacientes" de tais saberes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões acerca da relação entre agência e paciência nos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, pode-se considerar que, do ponto de vista de Bispo, sua “agência inventiva” subordina-se (torna-se paciente) em dois momentos distintos. O primeiro ocorre quando Bispo se sujeita ao chamado divino, assumindo Deus como principal agente de sua missão e de sua produção. O segundo momento manifesta-se após sua morte, quando sua figura e suas obras passam a se submeter ao chamado curatorial, no qual curadores, críticos e instituições tornam-se agentes decisivos na construção de sua narrativa e de sua legitimação no campo da arte.

Entretanto, essa questão assume outra configuração quando analisada do ponto de vista das obras de Bispo do Rosário, ou seja, de seus índices. Nesse caso, também é possível reconhecer nelas um papel de agência nos dois momentos anteriormente mencionados. Em primeiro lugar, as obras podem ser compreendidas como manifestações concretas da decisão de Bispo de responder ao chamado divino, que poderia ter sido apenas “ouvido”, mas não necessariamente atendido. Em segundo lugar, após o falecimento de Bispo, suas obras, uma vez expostas e incorporadas ao circuito institucional da arte, continuam exercendo agência ao convencer críticos, curadores e espectadores de sua condição “artística”. Esse poder de convencimento relaciona-se tanto à força inventiva desses objetos quanto às semelhanças que apresentam com procedimentos já legitimados pela arte contemporânea, como os *ready-mades* e as assemblages. Desse modo, a agência das obras também participa do processo de artifização de Bispo do Rosário, articulando formas de legitimação vinculadas tanto a um conceito aberto de arte quanto às dinâmicas históricas e institucionais do “mundo da arte”.

Tais reflexões permitiram compreender com maior complexidade o processo de inserção e legitimação de Arthur Bispo do Rosário no contexto institucional da arte contemporânea. Nesse processo, sua condição de paciente psiquiátrico não deixou de integrar sua recepção crítica, mas passou a coexistir

com interpretações que relacionaram sua produção a procedimentos e questões associados à arte contemporânea, como a apropriação, a montagem e a ressignificação de objetos. Ao mesmo tempo, críticos, curadores e instituições contribuíram para deslocar sua obra de categorias restritivas ligadas exclusivamente à marginalidade e à loucura.

Inicialmente, a análise das etapas do processo de artificação de Arthur Bispo do Rosário permitiu compreender seu caso como um exemplo de artificação contínua. Trata-se, segundo Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013), de um processo no qual o artista e suas obras passam a receber reconhecimento apenas algum tempo após sua aparição na esfera pública, dinâmica frequentemente associada à chamada “arte marginal”. A obra de Bispo tem reconhecimento principalmente a partir das etapas de deslocamento, renomeação, consolidação jurídica e o reforço discursivo, contando com a retificação de seus dados biográficos, patrimonialização de seu acervo, nomenclatura das obras e desenvolvimento de uma crítica de arte que aprofunda o discurso e debates sobre o artista.

No processo contínuo da artificação de Bispo do Rosário é notável a presença das diferentes definições de arte nos discursos que legitimam ou não a figura de um homem negro, pobre e considerado “louco” como uma das principais figuras da arte contemporânea brasileira. Há a legitimação de Bispo pelos discursos críticos e curatoriais a partir da definição de arte da filosofia analítica, que é explicada especialmente pelo teórico Morris Weitz (1956), que aborda a arte como um conceito aberto de semelhança de família entre outros objetos considerados artísticos.

Por outro lado, a legitimação de Bispo também ocorreu a partir de justificativas contextuais e históricas que podem ser vinculadas à teoria semântica da arte e ao conceito de “mundo da arte”, desenvolvido por Arthur Danto (2005). O contexto que possibilita a obra de Bispo ser reconhecida como arte relaciona-se historicamente com a valorização da produção artística dos “loucos”, que se amplia a partir de 1920 com as vanguardas de arte moderna, a partir do desvio do padrão naturalista das representações, além dos estudos

psiquiátricos e psicanalíticos das obras produzidas por pacientes de instituições de asilo mental.

Destacam-se também os movimentos de *Arte Povera*, *Arte Bruta* e, especificamente seu desdobramento no Brasil, a *Arte Incomum*, como movimentos de arte que foram mobilizados para a exposição de produções dos indivíduos marginalizados que são associadas ao Bispo do Rosário. No caso da *Arte Bruta* e *Arte Incomum*, os movimentos se aproximam das obras de Bispo do Rosário por terem como característica a valorização das obras de indivíduos marginais: os internos de instituições manicomiais e penitenciárias, enaltecendo a "loucura" e a cosmogonia delirante em detrimento da normatividade racionalista. A *Arte Povera*, como foi abordado, é comparada com as obras de Bispo de forma estética, relacionada ao uso de objetos prontos como as latas e embalagens de objetos cotidianos.

A partir do percurso expositivo das obras de Arthur Bispo do Rosário, foi possível identificar discursos voltados à sua legitimação enquanto artista. A análise concentrou-se nas críticas produzidas dentro do recorte temporal da pesquisa, abrangendo desde a primeira exposição de seus trabalhos até os desdobramentos das mostras realizadas ao longo da década de 1990, após seu falecimento em 1989. Tais discursos frequentemente se fundamentaram nas "semelhanças de família" entre suas obras e trabalhos emblemáticos de movimentos artísticos já consolidados.

Dentro desse argumento, destaca-se o discurso do crítico e curador Frederico Moraes, que frequentemente teceu argumentos e comparações baseadas nas semelhanças de família para legitimar Bispo como artista contemporâneo ao apontar semelhanças estéticas das produções de Bispo com o Dadá de Duchamp, além de também aproximá-lo das diferentes tendências da arte contemporânea como a *Pop Art*, Novo Realismo, *Arte Conceitual* e *Arte Povera*.

No que se refere aos discursos críticos e curatoriais que justificam a presença e o rótulo de artista contemporâneo para Arthur Bispo do Rosário a partir de uma concepção de arte aqui explicada pela teoria semântica da arte

(Danto, 2005), a presença de Bispo enquanto artista contemporâneo é justificada considerando um contexto artístico que foi historicamente "preparado" para compreender as produções de um indivíduo dissidente como Arthur Bispo do Rosário como obras de arte que compõem galerias e museus no Brasil e no mundo. As críticas que exemplificam esse argumento podem ser percebidas em discursos como o de Lisette Lagnado, que aponta o "acontecimento" do artista Arthur Bispo como possível a partir de um efeito duchampiano, ou seja, o fenômeno de Bispo enquanto artista é compreensível apenas por um indivíduo considerado historicamente um "espectador póstumo" das obras de Marcel Duchamp e a reminiscência de suas imagens.

Diante de um caso peculiar como o da artificação de Bispo do Rosário, no qual o artista não tinha interesse em ocupar esse título, foi possível perceber de que forma o artista ocupa uma posição enquanto paciente de agências de suas obras, quando considerada a narrativa cosmogônica de sua missão e motivação para produzir os trabalhos. O papel de criador agente, como foi possível perceber, ocorre a partir da agência dos curadores após o falecimento de Bispo, quando suas obras se tornam presentes nas galerias e museus de acordo com os discursos, aproximações e decisões curatoriais independentes dos desejos do artista sobre suas produções.

Por fim, é importante destacar que, embora os interesses curatoriais tenham frequentemente prevalecido sobre as intenções originais de Arthur Bispo do Rosário quanto ao destino de suas obras, certas decisões institucionais também contribuíram para a preservação de sua potência estética e política. A manutenção do "Manto da Apresentação" como obra expositiva e a criação do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea exemplificam processos que ajudaram a garantir a permanência e a circulação de sua produção no campo da arte contemporânea.

Apesar da importância da preservação das produções de Arthur Bispo do Rosário no campo da arte, também se evidencia a necessidade de problematizar criticamente os enquadramentos e discursos nos quais suas obras e sua trajetória são inseridas. Trata-se de um sujeito dissidente da racionalidade

normativa, cuja experiência não pode ser reduzida apenas à produção de objetos reconhecidos como arte. Seu legado também se relaciona à história das instituições psiquiátricas, às pautas da Luta Antimanicomial, aos processos de reforma psiquiátrica e às diferentes formas de produção e interpretação de objetos elaborados por indivíduos historicamente considerados “loucos”.

A obra e a trajetória de vida de Arthur Bispo do Rosário relacionam-se perceptivelmente com diversos debates centrais da arte contemporânea. Entre eles, destacam-se as tensões entre racionalidade e loucura na arte, o protagonismo de sujeitos historicamente dissidentes e anteriormente externos ao campo artístico, bem como a influência das vanguardas e seus desdobramentos na ruptura com o ideal naturalista. Sua produção também se associa a discussões sobre o uso e o deslocamento de materiais cotidianos transformados em obras emblemáticas. Além disso, sua trajetória mobiliza debates sobre o papel da mídia, dos curadores e dos críticos no campo da arte, bem como sobre as definições de arte e o processo de artifização dos artefatos, com especial atenção às múltiplas formas de agência da produção visual.

Ao longo da dissertação, como se procurou demonstrar, a compreensão do processo de legitimação de Bispo do Rosário no campo da arte contemporânea exigiu o diálogo entre contribuições oriundas da antropologia da arte, da sociologia da arte e da filosofia analítica. Essa interlocução permitiu abordar o objeto a partir de diversas perspectivas complementares, contemplando tanto as propriedades relacionais dos artefatos, quanto os mecanismos sociais de artifização, reconhecimento público e as condições conceituais de definição da arte. Ressalta-se que, a aproximação entre autores pertencentes a tradições disciplinares distintas demanda permanente atenção epistemológica, de modo a evitar a justaposição acrítica de conceitos elaborados para problemas teóricos de diferentes matrizes. Entretanto, quando conduzido com a devida explicitação dos pressupostos de cada referencial, esse diálogo interdisciplinar permitiu examinar, sob diferentes perspectivas analíticas, os processos históricos, institucionais e conceituais envolvidos na legitimação artística.

REFERÊNCIAS

ADAJIAN, Thomas. The definition of art. In: ZALTA, Edward (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Stanford University, 2018.

AGUILAR, Nelson. (Org.) Imagens do inconsciente. In: *Mostra do redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AMARANTE, Paulo. *Psiquiatria social e colônias de alienados no Brasil (1830-1920)*. Dissertação (Mestrado em Medicina Social), Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

_____. (Org.). *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003.

AMON, Daniela Barcellos. *Historiografia crítica: a Arte Povera como tendência artística*. 2022. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

AMON, Daniela Barcellos. Arte Povera: uma abordagem histórica. *Literatura Italiana Traduzida*, v. 2, n. 8, ago. 2021.

ANDRIOLO, Arley. A recepção da exposição de arte incomum e a questão da duração dos julgamentos artísticos. *Revista Visualidades*, Goiânia, UFG, v. 8, n. 2, 2010.

_____. Incomuns em um mundo comum: indagações sobre o destino dos artistas singulares no Brasil. *Revista Todas as Musas*, Ano 07 n. 02, 2016.

_____. O horizonte histórico na arte incomum. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 11–32, 2012.

_____. *Traços Primitivos: Histórias do outro lado da arte no século XX*. 2004. 220 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ÁQUILA, Luiz. Catálogo em formato de jornal da exposição “Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário”. Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1989.

AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. 2004. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ARAÚJO, João Henrique Queiroz. *Entre preservar e reformar: práticas e saberes psis no Museu da Colônia Juliano Moreira*. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BALSA, Josette. A Arte é um Antidestino. In: *Catálogo de Arte Incomum*. XVI Bienal de Arte de São Paulo: Vol. III. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out./dez 1981.

BERTANI, Roberto. *A Mercantilização da Arte: O efeito das redes do social na mediação dos objetos*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), São Paulo, 2013.

BEUTTENMULLER, Alberto. XVI Bienal de São Paulo – poucas atrações e a arte “naïf” com outro nome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 out. 1981.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO. Vol. I - Catálogo Geral. São Paulo: XVI Bienal de São Paulo, 1981a.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO. Vol. III - Catálogo Módulo de Arte Incomum. São Paulo: XVI Bienal de São Paulo, 1981b.

BORGES, Viviane Trindade. *Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BOUSSO, Vitória Daniela. *et. al.* Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural - Paço das Artes, 1999.

BRASIL, Ministério da Saúde. Reforma Psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil: Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental - 15 anos depois de Caracas. Brasília- DF, novembro de 2005.

BULHÕES, Maria Amélia (*et al*). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk editora, 2014.

CARROLL, Noël. *Filosofia da arte*. Tradução de Rita Canas Mendes. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

CASTRO, Eliane Dias de; LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araujo. Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, v. 11, n. 22, p. 365–376, mai. 2007.

CORPAS, Flávia. *Arthur Bispo do Rosário: do claustro infinito à instalação de um nome*. Tese (Doutorado em Psicologia) - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

COSTA FILHO, José Almir Valente. *Arthur Bispo do Rosário: uma poética em processo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

COSTA, Thays Alves. *A Arte Bruta e o Pensamento Libertário: a contribuição de Jean Dubuffet ao processo criativo dos alienados e sua repercussão no Brasil*. 2024. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES, 2024.

COUTINHO, Wilson. As faces polêmicas da razão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1995, p. 8.

_____. Veneza para jornalistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 jun. 1995, s./p.

DANTAS, Larissa Uchôa. *Manto da apresentação: O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a estética do delírio*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, 2002.

_____. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.

DICKIE, George. *The Art Circle*, Nova York: Haven, 1984.

_____. Da estética à crítica de arte. In: *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006, p.89-109.

DUBUFFET, Jean. Lugar do Incivismo. In: *Arte Incomum*. Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo, 16 out. a 20 dez. 1981.

_____. *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949.

_____. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

ELISABETH, Clara. Do tamanho do Pão de Açúcar: Exposição de fotos mostra como passar a limpo o lixo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1992, seção 2, p. 14.

FANTÁSTICO. Rio de Janeiro: TV Globo, 18 de maio de 1980. Programa de TV.

FABRIS, Annateresa. Cosmogonias Outras. In: *16ª Bienal de São Paulo: Arte incomum*. São Paulo, out. - dez. 1981, p. 7.

FABRÍCIO, Paula da Conceição; CAVALCANTI, Maria Tavares; AMENDOEIRA, Maria Cristina Reis. Atelier Gaia: sua história e a arte no campo da atenção psicossocial. *Revista Baiana de Saúde Pública*, Salvador, v. 40, n. 2, p. 336–353 abr./jun., 2016.

FERRÃO, Ana Paula Damasceno. *Reflexão sobre a arte a partir da obra de Arthur Bispo do Rosário*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ciência, Arte e Cultura na Saúde) Instituto Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D'Água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GIRON, Luís Antônio. Artista plástico sergipano faz sucesso internacional. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 13 jul. 1995, p. 6.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? *Revista Sociedade e Estado*, UnB, Brasília, vol. 28, nº 1, jan.-abr. 2013.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, 2005.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ITAÚ CULTURAL. Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento217210/brasil-500-mostra-do-redescobrimento>>. Acesso em 4 de set. de 2024.

JESUS, Naine Terena de. *Arte Indígena no Brasil: mediação, apagamentos e ritos de passagem*. Cuiabá, MT: Oráculo Comunicação, Educação e Cultura, 2022.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. *Outra travessia*, n. 7, 2008.

MAM expõe 300 obras de crianças-problema. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1982, seção 1, p. 6.

MODERNO, João Ricardo. Caderno de Artes Plásticas. *Tribuna da Imprensa (RJ)*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1982.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

_____. Crítica e transitória, a mostra revela o neobrutalismo emergente. *O Globo*, 16 out. 1981.

_____. Arthur Bispo do Rosário. *Arte além da loucura*. Corpas, Flávia (Org.). Rio de Janeiro: Nau, 2013.

_____. Catálogo em formato de jornal da exposição “Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário”. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1989.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. *Museu Bispo do Rosário* Disponível em: <https://museubispodorosario.com/museu/>. Acesso em: 25 jun. 2025a.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. Sobre o mBrac. *Museu Bispo do Rosário* Disponível em: <<https://museubispodorosario.com/museu/>>. Acesso em 4 de set. de 2024.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. Timelines - Colônia Juliano Moreira. *Museu Bispo do Rosário*. Disponível em <<https://museubispodorosario.com/timelines/colonia-juliano-moreira/>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2025.

MUSGRAVE, Victor. Apresentação. In: *Arte Incomum*. Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo, 16 out. a 20 dez. 1981.

MULLER, Regina Polo. As artes indígenas e a arte contemporânea. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, mai. 2010.

NOTÍCIA: Acervo Bispo do Rosário é o mais novo Patrimônio Cultural do Brasileiro. *Portal IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 2018. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4835/acervo-bispo-do-rosario-agora-e-patrimonio-cultural-do-brasil>>.

NUNES, Fabrício Vaz. As Artes Indígenas e a definição da arte. In: VII FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 2011, Curitiba, Embap. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, 2011.

O PRISIONEIRO da Passagem. Direção de Hugo Denizart. Centro Nacional de Produção Independente, 1982.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1999, s./p.

OLIVEIRA, Roberta. Fragmentos do cotidiano transformados em arte: exposição no MAM reúne objetos criados por Nelson Leirner, Antonio Manuel, Rubens Gerchman e outros 26 brasileiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1999, segundo caderno.

RIVERA, Tania. *Lugares do delírio: Arte e expressão, loucura e política*. São Paulo: Edições SESC, 2023.

SCIMAGO INSTITUTIONS RANKINGS. A contemporaneidade de Bispo. *ARS (São Paulo)*, v. 16, n. 32, p. 1-18, jan.-abr. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário. *Artefilosofia*, vol. 2, n. 3, 2007.

SERRA, José Roberto. Bispo também é pop. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1991. Memória, p.30.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SILVA, Jorge Anthonio e. *Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário*. 1. ed. São Paulo: Educ, 1998.

SILVA, Rodrigo de Freitas. Arthur Danto e o fim da arte. *Revista Pergaminho*, 2021.

SOUZA, Glaucia Nagem de. A borda do nó de Bispo do Rosário. *Stylus (Rio J.)* n. 37 Rio de Janeiro jul./dez. 2018

TINOCO, Bianca Andrade. A crítica de arte nos jornais de 1955 a 2005 – o caso carioca. In: III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, – Campinas, 2007. *Anais do III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2007*.

WEITZ, Morris. O papel da teoria na estética. Trad. Célia Teixeira. Originalmente publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, p. 27-35, Filadélfia, 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. G.E.M. Anscombe & Rush Rhees (eds.). Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1958.

ZANINI, Walter. A Bienal e os artistas incomuns. In: *16ª Bienal de São Paulo: Arte incomum*. São Paulo, out. - dez. 1981.