

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

**Rejane Granato Santos**

**“EU PRECISO DESTAS PALAVRAS...”:**  
alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário

Juiz de Fora  
2011

**Rejane Granato Santos**

**“EU PRECISO DESTAS PALAVRAS...”:**  
alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Juiz de Fora  
2011

Santos, Rejane Granato.

“Eu preciso destas palavras”...: alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário / Rejane Granato Santos. – 2011.

255 f. : il.

Tese (Doutorado em Estudos Literários)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Literatura brasileira. 2. Alteridade. 3. Diáspora. 4. Imagem. I. Título.

CDU 869.0(81)

**Rejane Granato Santos**

**“EU PRECISO DESTAS PALAVRAS...”:**  
alteridade e enunciação verbal na obra de Arthur Bispo do Rosário

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 30 /09 /2011

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Enilce do Carmo Albergaria (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Miriam Lidia Volpe  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Mário César Lugarinho  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Julio Cesar de Souza Tavares  
Universidade Federal Fluminense

Dedico esta tese à memória de Arthur Bispo do Rosário: o profeta e artista das ruínas.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dra. Enilce da Rocha Albergaria, pelo apoio durante o desenvolvimento de minha pesquisa e pelas leituras cuidadosas de meu texto, imprescindíveis sobretudo nos momentos finais da escrita desta tese.

Ao professor e orientador de meu estágio no exterior, Prof. Dr. Bernard Emery, por ter demonstrado o verdadeiro sentido da *hospitalidade* derrideana, fazendo-me sentir menos “estrangeira” em seu país. Pelas longas conversas sobre o imaginário brasileiro, tão importantes na definição de algumas questões cruciais da pesquisa que se segue.

Ao Prof. Dr. Phillip Walter, coordenador do CRI, pelo suporte teórico e pela disponibilidade em resolver os aspectos burocráticos que envolveram a realização de meu estágio.

Ao Dr. Ricardo Aquino, diretor do Museu Bispo do Rosário, pela importante ajuda e pelo interesse demonstrado por minha pesquisa.

À minha irmã Rinara, pelo companheirismo e bravura nos momentos em que a luta foi vital.

À minha mãe, pela inspiração para a realização do presente trabalho e pela presença constante através de suas orações.

Ao Rafael, pela compreensão de minhas ausências e pela calma e tolerância nos momentos de tensão e ansiedade que marcaram o período final deste trabalho.

Aos amigos Priscila, Alessandro e Eduardo, pelas ideias e contribuições ao longo do trabalho.

Ao amigo Odirlei, por dividir comigo os momentos finais do processo de conclusão deste trabalho.

A todos aqueles que, nos momentos difíceis deste processo, ofereceram uma presença amiga e solidária.

Ao PPG Letras: Estudos Literários, pela oportunidade oferecida e pela abertura e incentivo à interdisciplinaridade demonstrados desde a realização de meu Mestrado neste mesmo programa.

À Capes, pela concessão, no ano de 2010, da bolsa-sanduíche, a qual permitiu-me a realização de um estágio doutoral no CRI (Centre de Recherche sur l’Imaginaire) da Université Stendhal, na cidade de Grenoble, França.

*O Catador*

*Um homem catava pregos no chão.  
Sempre os encontrava deitados de comprido,  
ou de lado,  
ou de joelhos no chão.  
Nunca de ponta.  
Assim eles não furam mais – o homem pensava.  
Eles não exercem mais a função de pregar.  
São patrimônios inúteis da humanidade.  
Ganharam o privilégio do abandono.  
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar  
pregos enferrujados.  
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.  
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.  
Cataram coisas inúteis garante a soberania do Ser.  
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.*

Manoel de Barros

## RESUMO

Neste trabalho, pretendemos desenvolver uma investigação acerca de questões atreladas à incidência da palavra no âmbito da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário. Tendo como parâmetros alguns aspectos referentes à história e às origens etno-culturais do artista, nosso interesse reside, sobretudo, na tentativa de compreensão do potencial inerente à enunciação verbal no que tange à capacidade expressiva a partir do *locus* da alteridade. Para a elaboração das hipóteses aqui formuladas, usaremos, em uma primeira instância, aspectos biográficos que marcaram a vida e a obra de Bispo do Rosário, os quais, a nosso ver, mostram-se significativos no que concerne ao estabelecimento do espaço expressivo ocupado pelo artista no âmbito da cultura brasileira. Em um segundo momento, usaremos como corpus analítico não apenas o discurso proferido por Bispo acerca de si mesmo e de sua produção como também elementos emblemáticos encontrados no conjunto de sua obra. Estes, por sua vez, podem ser detectados tanto na linguagem híbrida, adotada pelo artista em suas construções textuais, quanto no enorme repertório de objetos, construídos ou reapropriados, os quais compõem uma narrativa imagética extremamente rica em significados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alteridade. Diáspora. Palavra. Imagem.



## ABSTRACT

In this work we intended to develop an investigation about the issues linked to the incidence of the word within the framework of the plastic work of Arthur Bispo do Rosário. Having as parameter some aspects of his biographical data as well as his ethno-cultural origins, our interest lies especially in the attempt to understand the inherent potential towards the verbal enunciation with respect to the expressive power from the *locus* of alterity. For the development of the hypothesis made here we will use in a first instance, bibliographic aspects that marked the life and work of Bispo do Rosário, which, in our view, are significant regarding the establishment of the expressive space occupied by the artist within the Brazilian culture. Then, we will use an analytical corpus not only in relation to the discourse pronounced by Bispo about himself and his production, but also in the symbolic elements found in the collection of his work. These, in turn can be detected both in the hybrid language adopted by the artist in his textual constructions, and in the huge repertoire of objects built or expropriated by him, which compose a symbolic narrative extremely rich in signification.

**KEYWORDS:** Alterity. Diaspora. Word. Image.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Estandarte <i>Eu preciso destas palavras</i> .....	30
FIGURA 2: Detalhe do estandarte <i>Eu preciso destas palavras</i> .....	31
FIGURA 3: Ficha de paciente da Colônia Juliano Moreira.....	33
FIGURA 4: Foto do pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana.....	40
FIGURA 5: Foto das portas das celas-fortes da Colônia J. M.....	41
FIGURA 6: Foto do portal de entrada da Colônia J. M. ....	42
FIGURA 7: Foto da parte interna da Colônia J. M.....	42
FIGURA 8: <i>Capa de Exu</i> .....	59
FIGURA 9: Fichas de nomes e fatos de jornais.....	68
FIGURA 10: Vitrine <i>Canecas</i> .....	80
FIGURA 11: Vitrine <i>Talheres</i> .....	81
FIGURA 12: Detalhe da obra <i>De 1848 a nos jours</i> .....	82
FIGURA 13: Organização de escravos- convés do navio.....	83
FIGURA 14: Ilustração Moridja Kitenge.....	83
FIGURA 15: <i>Grande Veleiro</i> .....	85
FIGURA 16: <i>Distroy- Rio Grande do Norte</i> .....	86
FIGURA 17: <i>Que venha as virgens em cardumes</i> .....	98
FIGURA 18: Sembrante <i>Lutas</i> .....	100
FIGURA 19: Sembrante <i>Eu vi Cristo</i> .....	101
FIGURA 20: Detalhe do estandarte <i>Que venha as virgens em cardumes</i> .....	108
FIGURA 21: Estandarte <i>Colônia Juliano Moreira</i> .....	114
FIGURA 22: <i>Manto da apresentação (frente)</i> .....	117
FIGURA 22: <i>Manto da apresentação (avesso)</i> .....	118

FIGURA 23: Vitrine <i>Macumba</i> .....	120
FIGURA 24: Detalhe do estandarte <i>A historia universal</i> .....	123
FIGURA 25: <i>Caixa dos escolhidos</i> .....	149
FIGURA 26: <i>Carrinho- Arquivo II</i> .....	150
FIGURA 27: <i>Jornais</i> .....	156
FIGURA 28: <i>Coleções / vagão de espera</i> .....	158
FIGURA 29: <i>Carrinho – Arquivo I</i> .....	159
FIGURA 30: <i>Angelus Novus</i> .....	161
FIGURA 31: <i>Os pracinhas que tombaram</i> .....	164
FIGURA 32: Detalhe do estandarte <i>Eu preciso destas palavras</i> .....	183
FIGURA 33: Estandarte <i>Dicionário de nomes A I</i> .....	184
FIGURA 34: Detalhe do estandarte <i>Eu preciso destas palavras</i> .....	196
FIGURA 35: Placa de argila com escrita cuneiforme.....	201
FIGURA 36: Detalhe de inscrição hieroglífica.....	202
FIGURA 37: Reprodução grafia chinesa.....	203
FIGURA 38: Inscrição grega.....	204
FIGURA 39: Estandarte <i>Vós habitantes do planeta Terra</i> (frente) .....	218
FIGURA 40: Estandarte <i>Vós habitantes do planeta Terra</i> (verso).....	219
FIGURA 41: Vitrine <i>Fiat 147 gls</i> .....	223
FIGURA 42: <i>Tablete de Pylos</i> .....	224
FIGURA 43: <i>Codex de Dresde</i> .....	225
FIGURA 44: Vitrine <i>Dentaduras</i> .....	226
FIGURA 45: Foto de Bispo carregando um de seus estandartes.....	235

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1. HETEROTOPIAS DO SILÊNCIO</b> .....	27
1.1 <b>O locus da enunciação</b> .....	27
1.2 <b>A revelação</b> .....	29
1.3 <b>O hospício e o locus da alteridade</b> .....	35
1.3.1 Modernidade e loucura .....	43
1.4 <b>O espaço urbano-industrial</b> .....	47
1.4.1 A cidade industrial do Novo Mundo .....	49
1.4.2 Rio de Janeiro: de sede da Corte a metrópole moderna .....	50
1.4.3 Rio, terra prometida.....	56
1.4.4 Anos 1920/1930: a “aparição” do negro .....	61
<b>2. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E A DIÁSPORA NEGRA</b> .....	63
2.1 <b>Sobre a condição diaspórica</b> .....	63
2.2 <b>História, alteridade e diáspora</b> .....	66
2.3 <b>A reconstrução do mundo a partir de seus detritos</b> .....	76
2.3.1 O lixo como matéria expressiva .....	77
2.4 <b>O imaginário marítimo e a diáspora negra</b> .....	84
2.4.1 Mar: território do vazio? .....	90
2.4.2 Mar Negro .....	91
2.4.3 A liberdade pelo mar .....	94
2.4.4 Mar e loucura: a fuga do abismo .....	10

<b>3. O ARTISTA-PROFETA E SEU RELATO HÍBRIDO .....</b>	<b>106</b>
3.1 A linguagem limítrofe e o espaço do Outro .....	106
3.2 A mitopoética e a narrativa por imagens .....	109
3.2.1 As imagens e o indizível .....	115
3.3 A história reinventada .....	121
3.4 Palavra, História e Verdade .....	125
3.5 Cristo Negro? .....	129
3.6 A cosmogonia .....	137
3.6.1 O mito cosmogônico e as escatologias .....	143
3.7 Noé do mundo moderno .....	151
3.8 O profeta das ruínas .....	161
<b>4. “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA” .....</b>	<b>166</b>
4.1 O verbo no oceano dos signos .....	166
4.2 Linguagem e escrita no mundo moderno .....	168
4.3 A palavra em xeque .....	172
4.3.1 Descoberta do Outro/descoberta de si .....	176
4.3.2 O contexto brasileiro e a crise da linguagem .....	177
4.4 E o verbo ecoa na floresta virgem .....	186
4.4.1 No reino da Palavra .....	191
4.5 O paradoxo da escrita .....	195
4.6 A escrita fonética e o divórcio entre palavra e imagem .....	19

<b>5. A ESCRITA NO NOVO MUNDO .....</b>	<b>206</b>
<b>5.1 O domínio pela Letra.....</b>	<b>206</b>
5.1.1 A sacralização das letras .....	210
<b>5.2 Escrita e alteridade .....</b>	<b>213</b>
<b>5.3 O traço escritural .....</b>	<b>220</b>
<b>5.4 O negro brasileiro e a palavra escrita .....</b>	<b>227</b>
5.4.1 A salvação pela Palavra .....	231
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>236</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>241</b>

## INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelos aspectos referentes à aproximação entre os territórios da palavra e da imagem começou a desenvolver-se ainda durante o curso de graduação em Artes nesta mesma universidade, concluído no ano de 1998. Neste mesmo ano, por ocasião da realização de um estágio na área de design gráfico da editora da UFJF, iniciamos uma pesquisa plástica que tinha como foco a investigação das origens visuais da letra. O interesse pela literatura surgiu logo em seguida e acabou desdobrando-se na pesquisa acerca da presença das imagens na escrita de Clarice Lispector. Tal investigação culminou na dissertação de Mestrado apresentada neste programa, no ano de 2005, intitulada *A estrutura cindida: uma análise das imagens literárias presentes no romance A cidade sitiada, de Clarice Lispector* (GRANATO, 2005).

Na época em questão, nossa atenção residia-se, sobretudo, na incidência do imagético no âmbito da construção literária. Nossa pesquisa, entretanto, apontou caminhos inusitados e num dado momento deparou-nos com uma questão aparentemente oposta, ou seja, a necessidade de enunciação verbal no contexto de uma produção plástica. Os dois campos investigativos, que a princípio poderiam ser vistos como antagônicos, revelam, ao contrário, uma proximidade intrínseca e demonstram a necessidade de exploração de um espaço limítrofe da linguagem, no qual esta última despe-se de sua pretensão à pureza e contamina-se pelo hibridismo e pela diferença. O interesse pela questão da palavra no âmbito da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário nasceu a partir do contato com o estandarte *Eu preciso destas palavras*, no qual o artista bordou o emblemático enunciado: EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA (FIGURAS 1 E 34).

Desde a descoberta da obra em questão, o referido fragmento textual, em que o autor enfatiza a necessidade das palavras e da escrita, chamou a atenção de artistas e críticos, e foi largamente difundido a partir de seu uso na capa do encarte do disco *Severino*, dos Paralamas do Sucesso, gravado no ano de 1994.

Arthur Bispo do Rosário nasceu na cidade de Japarutuba, Sergipe, no ano de 1909<sup>1</sup>. Aos 15 anos de idade, levado pelas mãos do pai, inscreve-se na Escola de Aprendiz

---

<sup>1</sup>Existem algumas controvérsias acerca desta data, já que em alguns documentos consta que o artista teria

Marinheiros de Sergipe, fato este que se desdobrará no exercício militar em navios da Marinha de Guerra do Brasil até o ano de 1932. Depois de abandonar a Marinha, o artista trabalhou por algum tempo na Empresa Light, do Rio de Janeiro e posteriormente se tornou faxineiro e encarregado de serviços gerais na casa do advogado carioca Humberto Magalhães Leone, no bairro de Botafogo.

Na noite de 22 de dezembro de 1938, nos fundos do casarão dos Leone, Arthur Bispo do Rosário teve uma revelação celestial. A imagem de Jesus Cristo, escoltado por sete anjos de auras azuis, apareceu-lhe, mudando para sempre os rumos de sua vida. A partir de então, Bispo<sup>2</sup> se considera o encarregado de preparar a Terra para o dia do Juízo Final. Imerso em seu mundo imaginário, o artista permanece dois dias vagando pela cidade até que é detido pela polícia e levado ao Hospital Nacional de Alienados, na Praia Vermelha. Em janeiro, é transferido para a Colônia Juliano Moreira, situada no bairro de Jacarepaguá, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Entre 1940 e 1960, Bispo permanece vinculado à Colônia; porém, em alguns momentos, consegue driblar a burocracia da instituição, retornando à casa dos Leone, local este em que era sempre bem recebido.

No início da década de 1960, Bispo passa a prestar serviços na Clínica Pediátrica Amiu, cujo proprietário era ligado à família Leone. Ali consegue um espaço isolado no sótão e se dedica, silenciosamente, à realização de sua obra. Este processo permanece na obscuridade até que um dia a descoberta do “mundo em miniatura”, construído pelo exótico funcionário, causa surpresa ao proprietário da clínica. Entretanto, naquele momento ninguém podia suspeitar que um amontoado de objetos construídos a partir de sucatas recolhidas pelo artista ou doadas pelos colegas da clínica constituía-se parte de uma narrativa artística que continuaria a ser elaborada até o ano de sua morte, em 1989.

No ano de 1964, Bispo retorna definitivamente à Colônia Juliano Moreira, onde consegue, no pavilhão 10, do Núcleo Ulisses Viana, um espaço propício para dar continuidade ao seu devir criativo. Em 1980, uma matéria do programa *Fantástico* da TV Globo revela Bispo e sua arte para todo o Brasil. A partir de então, a respectiva obra rompe com as fronteiras da instituição psiquiátrica e passa a ser exposta como fato artístico. A semelhança entre as construções plásticas de Bispo e a linguagem artística da época chamou a

---

nascido no ano de 1911.

<sup>2</sup> Esta é a forma mais corriqueira utilizada para se referir ao artista



atenção do crítico de arte Frederico Morais, principal responsável pela inserção de tal obra no cenário da Arte Contemporânea Brasileira.

Os trabalhos de Bispos foram expostos pela primeira vez no ano de 1982, na mostra intitulada *À Margem da Vida*, organizada por Frederico Morais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM)<sup>3</sup>. Em outubro de 1989, quatro meses depois da morte do artista, Frederico Morais organizou, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a primeira grande exposição individual dos trabalhos de Bispo, intitulada “*Registros de minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário*”, grande sucesso de público e crítica.

Tendo sido construída num território exilado da cultura e apresentando-se, ao mesmo tempo, enquanto documento de extrema importância para a arte brasileira, a respectiva obra atraiu, nos últimos anos, a atenção de estudiosos e pesquisadores das mais diversas áreas. Se para os artistas e críticos de arte a descoberta do conjunto enigmático dos trabalhos de Bispo permitiu a reelaboração de alguns dos parâmetros que norteavam a produção contemporânea brasileira, para pesquisadores ligados a domínios como a Psicologia, as Ciências Sociais, a Ciência da Religião e tantos outros, a obra em questão permite a sondagem de aspectos importantes acerca do homem e de suas relações com a cultura.

A profundidade e a riqueza poética inerentes a esta produção artística, realizada pelas mãos de um homem que se dizia o “salvador do mundo”, também são responsáveis pela alta complexidade que envolve sua investigação. A pluralidade de aspectos estéticos, culturais e religiosos, atrelados à construção desse repertório constituído por mais de 800 trabalhos, exige, a nosso ver, a aceitação do caráter insondável que envolve essa produção artística, elaborada e construída ao longo de quase cinquenta anos por um paciente psiquiátrico. A proposta interdisciplinar, portanto, nos parece a mais adequada à investigação deste objeto que ainda suscita, nos mais diversos domínios do conhecimento humano, profundas e contundentes indagações.

Tendo em vista os aspectos acima assinalados, pretendemos neste trabalho realizar uma investigação que transite pelos territórios da Literatura, das Artes Plásticas, da História e da Antropologia. As questões relacionadas aos aspectos psicológicos que envolvem o suposto transtorno psíquico do artista não serão aqui consideradas, tendo em vista o foco culturalista de nossa análise. Assim sendo, não nos cabe aqui um questionamento do diagnóstico de

---

<sup>3</sup> O intuito desta mostra era levar ao conhecimento do público obras realizadas por presidiários, idosos e doentes mentais.

esquizofrênico paranoide, presente no prontuário de entrada de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, no ano de 1939. Compreendemos, a partir de Foucault (2007), que o que nossa cultura denomina doença mental não passa de um fenômeno cultural e historicamente determinado por um saber hegemônico que detém o poder de vigilante da sociedade e que categoriza a loucura enquanto doença no corpo teórico da medicina. Entretanto, no âmbito desta análise, e de acordo com as perspectivas aqui adotadas, o termo “louco” não será completamente descartado. Isto porque, em nossa concepção, a referida designação pode ser vista como um elemento importante, já que a partir dela o artista se torna um exilado da cultura, transportando-se para um *locus* da alteridade que se faz dotado de questões significativas no que concerne às perspectivas analíticas aqui adotadas.

Paradoxalmente, o mesmo diagnóstico que estabelece Bispo do Rosário como desprovido das condições necessárias para o convívio social em seu contexto histórico-cultural garante-lhe espaço numa região fronteiriça da cidade do Rio de Janeiro. Essa região, apesar de marcada pelo estigma da exclusão, permite ao artista a elaboração de um território simbólico que lhe garante o exercício da subjetividade e a construção de seu “estar-no-mundo” pelo viés da criação artística. Nesse sentido, em nossa concepção, o internamento na Colônia Juliano Moreira – a despeito da inegável precariedade que caracterizava as condições de vida nas instituições psiquiátricas de então – não se constitui como elemento cerceador do exercício criativo de Bispo<sup>4</sup>. Se considerarmos a difícil situação deste imigrante nordestino na cidade do Rio de Janeiro da década de 1930, negro em uma sociedade ainda fortemente marcada pelo racismo, a Colônia Juliano Moreira, com seu terreno de 7000 km<sup>2</sup>, distante geográfica e simbolicamente das duras exigências sociais e econômicas impostas pelo cotidiano urbano-industrial, não nos parece o pior lugar para a realização da respectiva obra. Apesar de sempre ter se recusado a participar dos ateliês de terapia artística orientada que existiam na Colônia, o artista conquistou, ao longo dos anos, a delimitação de um reduto de criação a que ele denominou “casa-forte”: um imenso salão do pavilhão 10, cercado por 10 quartos-fortes, bem no centro do manicômio. Em seu “santuário”, Bispo podia entregar-se ao exercício criativo, cuidando para que seu empreendimento sagrado não fosse destruído. Isto explica o fato de que, possivelmente, alguns dos retornos de Bispo a esse território segregado da cidade tenham ocorrido por vontade própria.

---

<sup>4</sup> Este ponto de vista é partilhado também por Ricardo Aquino, diretor do Museu Bispo do Rosário e estudioso da obra de Bispo, como se pode notar no artigo “Do pitoresco ao pontual: uma imagem biografia” (AQUINO, 2007, p. 51).

No afinco de seu trabalho e com a seriedade de quem possui uma missão de máxima importância no mundo, Bispo elabora pacientemente sua “narrativa da salvação”. De criatura oprimida por uma cultura excludente, o artista se converte em criador de um mundo à parte, impulsionado por um desejo latente de ordenar e catalogar todas as coisas existentes. Contrapondo-se ao mundo urbano, capitalista e profano da cidade, o qual, a seu ver, estaria destinado à destruição, motivada pela decepção do Criador, o universo em miniatura construído pelo artista visa restaurar o encantamento perdido a partir da reelaboração do existente.

A obra de Arthur Bispo do Rosário, apesar de ser possuidora de um caráter fortemente conceitual, realiza-se, sobretudo, enquanto materialidade. Trata-se, acima de tudo, de uma obra plástica, inserida no mundo a partir de suas propriedades físicas e visuais. Até mesmo as mensagens textuais encontradas na obra em questão aparecem fortemente contaminadas pela materialidade de seus signos, os quais extrapolam o plano da abstração impondo-se como coisa palpável. Partindo desta constatação, verificamos, entretanto, no cerne da obra em questão, um forte apelo verbal, o qual se realiza tanto no aspecto conceitual que justifica a realização da respectiva obra a partir da vontade divina quanto na esfera material que converte a palavra em signo impresso na matéria.

No estandarte em que narra, a partir das linhas de seu bordado, o momento místico em que recebeu dos céus o anúncio de sua missão na Terra, Bispo coloca em destaque um instigante enunciado: “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA” (FIGURA 34). O enunciado em questão, a nosso ver, mostra-se portador de instigantes significados, não apenas no âmbito da referida obra, mas igualmente no contexto das expressões artísticas provenientes do território impreciso da alteridade no contexto brasileiro. Se considerarmos o fato de que o *locus* enunciativo a partir do qual emerge a voz do artista encontra-se trespassado pela exclusão cultural e pelo exílio diaspórico, o apelo à palavra adquire significados que merecem ser devidamente analisados. Negro, pobre, imigrante nordestino, pouco letrado e diagnosticado como “louco”, Bispo do Rosário reelabora seu lugar no mundo a partir de um devir criativo no âmbito do qual a Palavra encontra um espaço diferenciado.

Gayatri Spivak (2010, p. 54), em seu livro *Pode o subalterno falar?*, questiona, a partir de uma análise da situação da mulher no contexto indiano<sup>5</sup>, a possibilidade, inerente à

---

<sup>5</sup> Neste livro, a autora analisa a questão da mulher indiana no contexto pós-colonial a partir do “sacrifício das viúvas”, gesto de auto-imolação das esposas com o objetivo de demonstrar fidelidade aos maridos mortos.

situação do oprimido, de elaborar uma narrativa audível pela cultura dominante. Segundo a autora, o representante da alteridade, situado às margens do sistema hegemônico, sofreria com a impossibilidade de elaboração de um discurso significativo acerca de si mesmo, o qual não precisasse ser mediado pela voz de outrem. Nesse sentido, ela tece uma dura crítica às correntes intelectuais que se colocam como “representantes” da voz do Outro sem, no entanto, estabelecer um espaço a partir do qual a alteridade possa realmente manifestar-se.

Ao tomarmos como base as questões que envolvem tanto o processo artístico de Bispo do Rosário quanto sua obra em si, nos deparamos com questões cruciais acerca da indagação proposta por Spivak em torno da possibilidade ou não de existência de uma autêntica “fala do subalterno”. Este tema aparece como central no palco das elaborações tecidas ao longo de nossa investigação em torno da obra de Bispo. Nesse caso, interessa-nos, sobretudo, a compreensão das estratégias elaboradas pelo artista, no intuito de estabelecer-se, no campo reconhecidamente outro do hospício, como portador de um discurso acerca de si mesmo e de seu entorno. Em nossa concepção, a suposta “loucura” de Bispo não poderia ser colocada como um fator depreciativo no que tange à sua possibilidade enunciativa, tendo em vista duas questões cruciais: em primeiro lugar, o fato de que, como veremos no capítulo 1 deste trabalho, o suposto “delírio” messiânico do artista parece não comprometer a consciência de que ele fala a partir do *território fronteiro da alteridade*, no caso o hospício; em segundo lugar, se partirmos da constatação de Foucault, segundo a qual onde há loucura não há obra<sup>6</sup>, concluiremos que, nos momentos em que o artista se entrega à elaboração de sua arte, o que existe, na verdade, é algo que se encontra fora das fronteiras de qualquer possibilidade classificatória, apresentando-se como aquele espaço do insondável, característico de todo e qualquer processo criativo. Tendo em vista tais questões, tentaremos desenvolver, no estudo a seguir, ferramentas as quais nos permitiriam o acesso, ainda que parcial, a essa voz dissonante do coro pretensamente harmônico da cultura hegemônica.

Nossa preocupação fundamental, no que tange ao foco analítico escolhido, reside, sobretudo, na tentativa de compreensão da demanda pela PALAVRA, explicitada pelo próprio artista no emblemático enunciado anteriormente mencionado e suas implicações no que concerne à possibilidade enunciativa da alteridade no contexto brasileiro em questão. Consideramos de fundamental importância enfatizar, neste texto introdutório, que não pretendemos, por hora, empreender uma análise crítica da obra de Bispo, a não ser nos

---

<sup>6</sup> Analisando a relação entre a obra de artistas como Goya e Van Gogh, o autor conclui que “a loucura é ruptura absoluta da obra” (FOUCAULT, 2007, p. 529).

momentos em que tal recurso apresenta-se como estratégia de elaboração válida para as hipóteses formuladas. Embora consideremos a importância e mesmo a urgência de tal análise, optamos, no estudo que se segue, por um viés culturalista que privilegia os aspectos relacionados à delimitação do espaço enunciativo de Bispo o qual, por sua vez, encontra-se indissociável da história e da cultura brasileiras. Esta escolha foi motivada pela verificação de que, muitas vezes, a constante preocupação da crítica artística brasileira em garantir espaço à referente obra, no cenário da Arte Contemporânea, não concede a devida importância a aspectos como a etnia e o lugar social ocupado pelo artista no âmbito da cultura.

Ricardo Aquino (2007, p. 47) enfatiza o fato de que, no esforço inicial de inserir a obra de Bispo do Rosário no contexto da Arte Contemporânea, a crítica brasileira procedeu a uma espécie de “branqueamento” do artista. O intuito destes críticos e curadores ancorava-se na esperança de que, abolidas as questões relativas à etnicidade do artista, sua produção pudesse circular pelos espaços de uma suposta arte oficial que muitas vezes tem seu território assegurado a partir de preceitos estabelecidos por um cânone internacional de caráter universalista. Aquino afirma que, durante longo tempo, obras como a *capa de Exu* ou a vitrine *Macumba* foram “ocultadas” do público ou simplesmente colocadas em um segundo plano, pelo fato de fazerem referência explícita à africanidade do artista.

Sendo Bispo proveniente dos espaços apartados da cultura dominante e trazendo consigo um repertório diverso e híbrido de muitos dos elementos aglutinadores do imaginário brasileiro, sentimos a urgência de investigar alguns dos espaços simbólicos que perpassam sua história e sua obra. Assim sendo, elementos simbólicos tais como seu pertencimento à diáspora negra serão importantes norteadores das reflexões aqui desenvolvidas. Em nossa análise, tentaremos enfatizar também aspectos da história e da cultura brasileira que possam ter influenciado, mesmo que indiretamente, a concepção e a construção da referida obra. Tendo em vista o fato de que a história de nossa formação cultural se faz marcada por negociações nem sempre pacíficas entre tradições e saberes oriundos das diversas etnias, a Antropologia e os Estudos Culturais nos oferecem importantes ferramentas acerca da compreensão do lugar enunciativo a partir do qual Bispo se expressa e de seu papel como autêntico representante de questões caras à cultura brasileira.

No primeiro capítulo de nosso trabalho, temos como preocupação fundamental o mapeamento de alguns dos elementos que permitem o estabelecimento de Bispo e de sua arte como pertencentes ao território da alteridade no contexto da sociedade brasileira.

Analisaremos, portanto, em um primeiro momento, a condição de “louco” atribuída pelo saber psiquiátrico de sua época, bem como algumas das consequências vinculadas a esta questão. Considerando o fato de que, no respectivo contexto cultural, a designação de “louco” implicava necessariamente no afastamento do convívio social e na transposição para um território distante da dinâmica urbana, realizamos, neste capítulo, uma breve análise das relações simbólicas existentes entre a Colônia Juliano Moreira e a cidade do Rio de Janeiro. Para tal, pareceu-nos necessário, igualmente, compreender alguns aspectos desta metrópole que até a década de 1960 representava, no imaginário nacional, o papel de “vitrine do Brasil”. Acerca desse dado, detectamos, no desenvolvimento histórico e cultural da cidade do Rio de Janeiro, a presença de um discurso hegemônico que tinha no banimento social daqueles que não se adequavam ao modelo social imposto, sua estratégia privilegiada de ação.

Ainda neste capítulo, enfocaremos também a condição diaspórica que marca a existência e a obra de Arthur Bispo do Rosário. De acordo com as perspectivas analíticas aqui adotadas, a referida condição imprime suas marcas tanto na estética do fragmento que caracteriza a obra de Bispo quanto no conteúdo desta última. O fato de que o artista construía sua narrativa a partir dos refugos da sociedade de consumo nos parece aqui um importante elemento de análise. Assim, a arte construída a partir das ruínas e sucatas de um mundo em processo de deterioração, a nosso ver, faz-se portadora de importantes significados estéticos e culturais relacionados à condição de alteridade que marca a existência do artista. Sua obra, portanto, traz em si, tanto na forma quanto no conteúdo, aspectos de uma cultura das margens, a qual elabora-se subjetivamente a partir dos destroços de inúmeras diásporas, em confluência com os refugos da cultura hegemônica que a excluiu.

Também será analisada, no primeiro capítulo deste trabalho, a forte presença do imaginário marítimo na obra de Bispo do Rosário. De acordo com o prisma aqui adotado, os elementos relacionados ao oceano e à vida no mar apresentam-se como ecos das inúmeras questões que pontuam a relação entre a comunidade dos descendentes de escravos, trazidos da África, e o Oceano Atlântico enquanto espaço de travessias e ponte imaginária para a “terra-mãe”, território mítico da liberdade.

No capítulo 2, enfocaremos elementos ligados direta ou indiretamente ao momento epifânico vivido por Arthur Bispo do Rosário às vésperas do Natal de 1938. A partir de um prisma literário e antropológico, pretendemos estabelecer um elo entre o momento desta

revelação celestial e a inauguração do “devir artístico”<sup>7</sup> de Bispo. Nesse sentido, serão investigadas questões relativas ao imaginário enquanto território propício à elaboração de um discurso mitopoético que permite ao artista a rearticulação de seu espaço simbólico no mundo através da criação artística. Assim, a mitopoética, tendo como suporte a arte em sua manifestação plástica e verbal, transforma o ex-marinheiro em “Salvador do Mundo”, tornando-o responsável pela reconstrução, organização e catalogação de tudo o que existe na Terra. Dessa forma, Bispo realiza uma espécie de reinterpretação do mito de Noé e constrói, no reduto sagrado de sua “casa-forte”, um microcosmo no interior do qual as miniaturas, os catálogos de nomes e todos os refugos da cultura devem ser devidamente preservados para que, depois do fim dos tempos, tais objetos tenham sua existência assegurada no Novo Reino.

O momento que marca o evento originário em que Bispo dá início à escrita simbólica de sua nova história será aqui analisado a partir dos pressupostos apontados por Mircea Eliade acerca do mito da *cosmogonia*. De acordo com as concepções do autor, o mito cosmogônico funciona como metáfora a todo gesto criativo na medida em que permite a instauração de uma ruptura no tempo linear, profanizado, bem como a instauração de uma temporalidade sagrada que alude ao começo dos tempos. Eliade aponta também as relações de proximidade existente entre a crença na regeneração simbólica do mundo e a necessidade de anulação de uma história anterior. A possibilidade de erupção do novo, portanto, seria indissociável da destruição de uma ordem anterior por demais deteriorada.

As questões propostas por Eliade trazem grandes contribuições à análise aqui desenvolvida, pelo fato de permitirem uma interpretação da vida e obra de Bispo a partir dos aspectos ligados ao imaginário brasileiro. Os eventos protagonizados por este artista, na noite de sua “revelação”, incorporam várias características de um ritual cosmogônico. A proximidade com a data em que se comemora o nascimento de Jesus, a qual por sua vez representa igualmente o início de uma nova era para a humanidade, faz-se portadora de significados marcantes no âmbito da vida e da obra do artista. No referido momento, sua existência ordinária reveste-se de um caráter sublime, sendo dotada, daí por diante, de esplendor e magnitude. A história vivida até ali pelo ex-marujo deve ser esquecida para que se inicie um novo ciclo de vida, no interior do qual a capacidade criadora torna-se a principal aliada no cumprimento da missão delegada por Deus.

---

<sup>7</sup> Expressão utilizada por Aquino (2007).

A partir da concepção apontada por Eliade, tanto a reelaboração da própria história a partir da incorporação do mito messiânico judaico-cristão quanto a crença, por parte do artista, da proximidade de um fim apocalíptico para a humanidade perdem a conotação de “sintomas de um delírio” e se convertem em elementos propulsores do gesto criador. Aqui, importa-nos ressaltar o fato de que o imaginário incorporado por Bispo deriva de concepções milenaristas muito presentes nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. A constatação de tal fato tem como mérito o restabelecimento do artista no âmbito da cultura brasileira, sendo esta fortemente marcada pela religiosidade católica em confluência com elementos pertencentes às tradições provenientes das diversas etnias que formaram nosso povo.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, enfocaremos, mais detalhadamente, aspectos relacionados à demanda pelo verbal inerente à obra em questão. Aqui, indagaremos por que, numa obra fundamentalmente plástica, haveria a necessidade implícita da palavra em suas mais diversas dimensões. Esta necessidade, enfatizada pelo artista no estandarte *Eu preciso destas palavras* anteriormente mencionado, aparece latente no âmbito de toda sua obra, a qual se faz trespassada pelo verbo, tanto em sua forma oral, presente no discurso messiânico que a determina, quanto em seu registro escritural.

Para uma compreensão mais apurada do enunciado acima sublinhado, extrapolamos o contexto criativo que dá origem à obra do sergipano Arthur Bispo do Rosário e empreendemos um mergulho histórico em busca de questões determinantes da formação cultural brasileira, no que concerne às relações entre a cultura europeia fundada na Palavra e as concepções mitopoéticas provenientes das demais culturas que formaram nosso povo. Na análise da Carta de Pero Vaz de Caminha, primeiro documento oficial acerca de um embate entre o Mesmo e o Outro, o qual terá diferentes desdobramentos ao longo de nossa história, encontramos importantes indícios da dificuldade inerente à cultura hegemônica, fundada na Palavra, em ouvir a “fala” da alteridade. Esta última, por sua vez, portadora de concepções de mundo inteiramente alheias àquelas derivadas do colonizador, apresenta-se, diante deste último, como desprovida de linguagem. Na situação opressora que caracteriza o colonialismo, o subalterno converte-se em afásico, pelo fato de não possuir as ferramentas verbais próprias à cultura do dominador.

Em um segundo momento, analisaremos também as consequências, verificadas no âmbito da cultura brasileira, da implantação do que Angel Rama denomina “Cidade Letrada”. Esta última questão nos parece emblemática no que concerne às indagações propostas pela



presente pesquisa, uma vez que possibilita a compreensão do fenômeno que caracteriza a implantação da cultura letrada nas terras do Novo Mundo, a partir de seus desdobramentos na organização social como um todo. As análises empreendidas por Rama, portanto, ajudam-nos a visualizar alguns dos paradoxos que envolvem, desde os primórdios de nossa cultura, as relações entre escrita e opressão no contexto das sociedades submetidas à colonização e ao regime escravocrata.

Neste capítulo, analisaremos também os aspectos que envolvem as relações, nem sempre complementares, entre verbo e escritura. Tendo ainda como base a tentativa de compreensão do enunciado bordado por Bispo, no qual o artista explicita a necessidade não apenas das palavras como também da escrita, tentaremos aqui elaborar algumas indagações acerca das relações entre estes dois domínios da expressão humana. Tendo em vista a separação, verificada no referido enunciado, entre PALAVRA e ESCRITA, interessa-nos sobretudo investigar as possibilidades inerentes a esta última ferramenta em ultrapassar o mero registro da fala. Nesse sentido, procuramos visualizar, nos registros plástico-escriturais presentes na obra de Bispo, indícios de uma tentativa de *restauração* do potencial expressivo contido no gesto de inscrição sígnica do verbo. A escritura, portanto, adquire na obra artística em questão aspectos que remontam a um momento originário, ainda não contaminado pelo divórcio entre palavra e imagem, característico do registro fonético. A constante presença das imagens, verificada nos escritos de Bispo, opera no âmbito textual uma espécie de subversão do código fonético ocasionando a perda de sua pureza originária. Nesse sentido, podemos inferir que a interferência, na malha textual, de elementos alheios ao sistema de signos característicos da escrita fonética faz-se portadora de aspectos importantes no que concerne à possibilidade expressiva da alteridade. Isso porque o hibridismo que caracteriza a contaminação entre imagem e palavra permite à escrita extrapolar o caráter excludente que marcou sua trajetória rumo à fonetização, assegurando assim um território propício à elaboração de um discurso do Outro, o qual não pode se manifestar a não ser a partir dos territórios fronteiriços da linguagem do Mesmo.

Concluiremos o último capítulo apresentando a outra faceta do aspecto paradoxal que envolve o uso da escrita nos contextos marcados pela opressão; ou seja, para os povos subjugados e marginalizados, o domínio da escrita representa um passo importante no que concerne à possibilidade de transformação de seu lugar no mundo a partir da subversão da ordem estabelecida. Nesse sentido, a despeito das inúmeras questões relacionadas ao caráter muitas vezes excludente que envolve a implantação da Cidade Letrada nos domínios do Novo

Mundo, buscamos assinalar aqui alguns indícios que demonstram a esperança do oprimido na possibilidade de salvação a partir da escrita. O habitante das margens, nesse caso, visualiza no domínio desta ferramenta expressiva a chance não apenas de garantir seu pertencimento a um *locus* do qual encontrava-se inicialmente excluído mas também a possibilidade de elaborar um discurso passível de ser audível pela cultura dominante.

# 1. HETEROTOPIAS DO SILÊNCIO

## 1.1 O *locus* da enunciação

A cultura ocidental e, por extensão, os domínios coloniais por ela abarcados se estabelecem primordialmente a partir de uma rígida delimitação entre os territórios do Mesmo e do Outro (FOUCAULT, 1999, prefácio IX). A possibilidade enunciativa, por sua vez, aparece nesse contexto enquanto instrumento privilegiado da cultura hegemônica em oposição ao silenciamento próprio à condição da alteridade<sup>8</sup>. As *heterotopias*, portanto, relacionam-se a esse espaço soturno e até certo ponto afásico, a partir do qual emerge a voz do Outro.

Michel Foucault (1999), no prefácio do livro *As palavras e as coisas*, relata o estranhamento decorrente da leitura de um texto de Jorge Luis Borges, o qual teria servido de inspiração para a escrita do referido livro. O texto borgiano em questão trata de “uma certa enciclopédia chinesa” na qual os itens seriam classificados a partir de um ordenamento completamente inusitado o qual, por sua vez, permitiria a aproximação de elementos pertencentes a categorias distintas ou até mesmo conflitantes. O autor cita um fragmento do texto de Borges que ilustra a questão:

Os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et Cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (BORGES apud FOUCAULT, 1999, prefácio IX).

O aparente absurdo que rege a disposição dos termos da enciclopédia borgiana é ironicamente “rompido” pelo estabelecimento da sequência alfabética enquanto critério ordenador. De acordo com Foucault, a enumeração dos itens desta enciclopédia a partir das letras do alfabeto (as quais também não possuem relação com as iniciais dos termos descritos) ocasionaria no leitor a “transgressão da imaginação” e de “todo pensamento possível”. Isto porque o critério discrepante utilizado por Borges em sua taxonomia retira os itens descritos do território seguro das associações, mergulhando-os no espaço sombrio das aproximações

---

<sup>8</sup> Em *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) analisa as incongruências que perpassam a possibilidade (ou não) de se existir uma autêntica “fala do outro” – a quem a autora se refere como “subalterno” – no âmbito de uma cultura.

inusitadas e muitas vezes absurdas. É justamente neste espaço inabitado da linguagem, reino das afasias, que se instaura o território da “diferença”, ou seja, daquilo que não pode se expressar no âmbito da ordem estabelecida. Somente a partir das fendas abertas no plano organizacional e classificatório da cultura, as quais, por sua vez, geram a desarticulação de seus elementos e a irrupção do novo, é possível visualizar a existência de um espaço do Outro, de uma *heterotopia*.

De acordo com Foucault, as *heterotopias*, enquanto *locus* da diferença, permitem a irrupção de um espaço transgressor capaz de abalar os sistemas classificatórios vigentes e demonstrar as inúmeras possibilidades “outras” de ordenamento do real. Assim,

as *heterotopias* inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam, de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, 1999, prefácio XIII).

As *heterotopias* borgianas, segundo Foucault, retiram no âmbito da imaginação o solo firme sobre o qual as coisas são dispostas segundo sua semelhança ou função, tornando impossível estabelecer-lhes um campo de acolhimento. Assim, elas se apresentam como a possibilidade enunciativa da *diferença*, daquilo que, de alguma forma, rompe as fronteiras de uma geografia convencionalmente traçada, permitindo assim a enunciação da voz do Outro.

O eixo norteador de nossa pesquisa reside na tentativa de compreensão da obra de Arthur Bispo do Rosário sob uma perspectiva teórica capaz de situá-la no campo expressivo próprio à produção artística da alteridade. Para tal, estabeleceremos neste capítulo uma espécie de cartografia simbólica, a qual nos permitirá situar a referida produção artística no âmbito de um “lugar” que se constrói para além das fronteiras estabelecidas pela cultura hegemônica. Portanto, de acordo com as perspectivas de análise aqui adotadas, consideramos de extrema relevância ressaltar o fato de que, no estudo que se segue, aspectos referentes à biografia e às origens etno-culturais do artista merecerão especial atenção. Em nossa concepção, as peculiaridades históricas que determinaram o caráter híbrido presente na formação cultural do povo brasileiro apresentam-se impregnadas de significado, tendo em vista a tentativa de se compreender a obra do referido artista a partir de parâmetros críticos capazes de ultrapassar os ideais estabelecidos pelo cânone universal que rege a história da arte ocidental.

A situação exílica imposta a Arthur Bispo do Rosário pelo internamento na Colônia Juliano Moreira durante seus últimos 50 anos de vida, bem como sua condição de negro, no seio de uma cultura que tem como ideal supremo a matriz branca e europeia<sup>9</sup>, já seriam, por si só, elementos suficientes para situar o artista em um *topos* específico da alteridade: aquele de duplamente excluído. Entretanto, outros dois fatores parecem contribuir igualmente na delimitação desse espaço simbólico marginal a partir do qual a voz de Arthur Bispo do Rosário emerge como a voz difusa do Outro: sua origem sergipana e seu baixo letramento.

## 1.2 A revelação

Na noite de 22 de dezembro de 1938, Arthur Bispo do Rosário, ex-marinheiro e então empregado da tradicional família dos Leone, na cidade do Rio de Janeiro, é surpreendido por um anúncio celestial realizado por sete anjos. Os mensageiros de Deus revelam a Bispo sua origem divina e sua missão na Terra, marcando assim seu “renascimento” para o mundo. No estandarte *Eu preciso destas palavras*, bordado anos depois do referido fenômeno místico, Bispo relata, em tons proféticos, o fato que mudou para sempre os rumos de sua história, a qual, a partir de então, passará a incorporar o mito messiânico oriundo da tradição judaico-cristã. Doravante, o artista se apresenta como Filho de Deus e aquele a quem foi delegada a tarefa de preparar o mundo para o dia do Juízo Final:

---

<sup>9</sup> O sociólogo Florestan Fernandes, em seu livro *O negro no mundo dos brancos* (2007), oferece-nos uma importante análise histórica e sociológica acerca das dificuldades inerentes aos grupos que descendem das comunidades de negros, trazidos forçosamente da África para o trabalho escravo no Brasil, em inserir-se no âmbito de nossa cultura. A referida análise mostra-se dotada de especial relevância pelo fato de apontar as consequências nocivas, verificadas no contexto brasileiro, oriundas da disseminação do que o autor denomina “mito da igualdade racial”, aspecto este responsável por camuflar uma realidade cultural extremamente excludente no que concerne às reais possibilidades oferecidas à comunidade negra de uma atuação significativa na dinâmica social.



FIGURA 1- Estandarte *Eu preciso destas palavras*

Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 120 x 189 cm

SOBRE UMA PILATRA DE 60 CILINDROS DE CIMENTO PISO DE LADO ESQUERDA 70x70x100cm ATE PORTÃO EU FIQUEI NA CALÇADA ESPERANDO NO PONTO DE PARADA FICHA ENFRENTE NUMERO 301-BOND E JARDIM LEBLO TOMEI ESTA CONDIÇÃO JA NO FIM DESTA RUA AOS 10 MINUTOS FEZ CURVA PARA LADO ESQUERDO A SEQUE VIAGEM PELA PRAIA DE 301 RUA SENADOR VERGUEIRO EM SUA VELOCIDADE NORMAL VAI PELO CENTRO QUASE NO FIM UM PEQUENO QUARTERÃO FAZ CURVA PARA DIREITA NESTA RUA DE ESQUINA OBSERVE UMA EMBAIXADA CURVA A ESQUERDA ENTRA NA PRAIA DO FLAMENGO logo observei que nos fundos do PALACIO CATETE SEDE DE SUA EXCELENCIA PRESIDENCIAL ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL UM PORTÃO DE FERRO LARGO COM SUAS GRADES DE PONTA DE LANÇAS SOBRE PILATRAS DE PEDRA AOS 2 METROS DE ALTURA PODE SER MAIS 100 DISTANCIA UM SOLDADO EXERCITO DE SIN TILMELA COM SEU FUZIL NA COSTA SUA BANDOLEIRA AFRENTE COURO PROXIMO CURITA JARDIM NA CALÇADA UM

22 DEZEMBRO 1938 - MEIA NOITE ACOMPANHADO POR 7 BONDAS EM NUVES ESPECIAS FARMA ESTEIRA MIM DIXARAM NA CASA-NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE-301-BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇAS NA MÃO NESTA NUVES ESPIRITO MALISSIMO NÃO PENETRARA AS TIHORAS ANTES DE IR AO CENTRO DA CIDADE NA RUA PRIMEIRO DE MARÇO PRAÇA 15 EU FIZ ORACÃO DO CLEDO NO CORREDOR PERTO DA PORTA VEIO MIM HUBERTO MAGALHAES LEONI-ADVOGADO MESTRE PARA ONDE EU IA PERGUNTO EU VOU MIM APRESENTAR NA IGLEJA DA CANDELARIA ESTA FOI MINHA RESPOSTA EU ABRIR A PORTA LADO LESTE UM JARDIM FLORES VARAS CORES A 7 METROS DE FRENTE UM PORTÃO DE 2 METROS DE ALTURA DE FERRO LADO ESQUERDA COM SEUS GARDAS DO TODAS DE PORTA LANCIA UM METRO E VINTE A FURTA 10-ESPAÇOS-UMA POLEGADA

COMO EU VIM TERRA TAMBARDILHO

FIGURA 2- Detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras*



Transcrevemos aqui o trecho em questão:

22 DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR – 7  
– ANJOSEM NUVES ESPECIAIS FORMA ESTEIRA – MIM –  
DEIXARAM NA CASA DO FUNDO MURADO RUA SÃO CLEMENTE  
– 301 – BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ  
EU COM LANÇA NAS MÃO NESTA NOVES ESPITITO MALISIMO  
NÃO PENETRARA AS 11 HORAS ANTES DE IR AO CENTRO DA  
CIDADE NA RUA PRIMEIRO DE MARÇO – PRAÇA – 15 – EU FIZ  
ORAÇÃO DO CLEDO NO CORREDOR PERTO DA PORTA –VEIO  
MIM – HUMBERTO MAGALHÃES LEONI – ADVOGADO MESTRE  
PARA ONDE EU IA PERGUNTOU EU VOU MIM APRESENTAR – NA  
IGREJA DA CANDELARIA ESTA FOI MINHA RESPOSTA – EU  
ABRIR APORTA LADO LESTE UM JARDIM FLORES VARAS CORES  
AO 7 – METROS DE FRENTE UM PORTÃO DE – 2 METROS DE  
ALTURA DE FERRO LADO ESQUERDA COM SEUS GRADEADO  
TODAS DE PONTA LANÇA UM METRO E VINTE ALTURA – 10 –  
ESPAÇOS – UMA POLEGADA SOBRE UMA PILATRA DE 60 –  
CITIMETROS DE CIMENTO PISO DE LADO ESQUERDA – 70 –  
LARGURA ATÉ PORTÃO EU FIQUEI NA CALÇADA ESPERANDO  
NO PONTO DE PARADA – FICA ENFRENTE NUMERO 301 – BONDE  
– JARDIM LEBLO TOMEI ESTA CONDUÇÃO JÁ NO FIM DESTA –  
RUA AOS 10 – MINUTOS FEZ CURVA PARA LADO ESQUERDA –  
SEGUE VIAGEM PELA PRAIA DE BOTAFOGO RUA SENADOR  
VERGUEIRO EM SUA VELOCIDADE NORMAL VAI PELO CENTRO  
– QUASE NO FIM UM PEQUENO QUARTEIRÃO FAZ CURVA PARA  
DIREITA NESTA RUA DE ESQUINA OBSERVO UMA EMBAIXADA –  
CURVA A ESQUERDA ENTRA NA PRAIA DO FLAMENGO LOGO  
OBSERVEI QUE É OS FUNDOS DO PALACIO DO CATETE – SEDE  
DE SUA EXCELENCIA PRESIDENTE – ESTADOS UNIDOS DO  
BRAZIL – UM PORTÃO DE FERRO LARGO COM SUAS GRADES DE  
PONTA DE LANÇAS SOBRE PILATRAS DE PEDRA AOS 2 –  
METROS – DE ALTURA PODE SER MAIS – 100 DISTANCIA UM



SOLDADO EXERCITO DE SINTILNELA COM SEU FUZIL NA COSTA  
SUA BANDLERA AFRENTE COURO PROXIMO GURITA JARDIM  
NA CALÇADA UM

COMO VIM TERRA TAMBARDILHO

No texto reproduzido acima, o artista reconstrói, através de um relato mítico, a sequência dos fatos que culminaram com sua internação no Hospital Nacional de Alienados da Praia Vermelha, no dia 24 de dezembro de 1938. No intervalo de dois dias, verificado entre o episódio acima narrado e o dia de sua internação, o artista teria permanecido imerso em seu delírio messiânico, vagando pela cidade do Rio de Janeiro até que as forças policiais da metrópole encontrassem um espaço mais condizente com aquele nordestino, neto de escravos, que se dizia Jesus Cristo (HIDALGO, 1996, p. 13-14). Um mês depois da respectiva reclusão, o artista seria enviado para a Colônia Juliano Moreira, reduto de desajustados sociais, alcoólatras e toda a sorte de excluídos, que, pelas mais diversas razões, não encontravam espaço em meio à dinâmica burguesa-industrial da então capital do país. Em sua ficha de paciente da Colônia, encontramos o diagnóstico que traduz o evento mítico para a linguagem científica: “esquizofrenia paranoide”:

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Ministry of Education and Health)  
SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS (National Mental Illness Service)  
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)

**FICHA DE DOENTE**  
(Patient record)

NOME: ARTHUR BISPO DO ROSARIO  
(Name)

Idade: 27 anos (27 years)  
(Age)

Cor: preta (black)  
(Color)

Classe: indigente (indigent)  
(Class)

Entrada: 6 de janeiro de 1939 (6 January 1939)  
(Date of entry)

Matrícula: 01662  
(Registry No.)

Diagnóstico: esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)  
(Diagnosis)

Saída: \_\_\_\_\_  
(Release)

Falecimento: 5 de julho de 1989 (5 July 1989)  
(Date of death)

FIGURA 3 - Ficha de paciente da Colônia Juliano Moreira

Desde seu primeiro internamento, em 1939, entre fugas e retornos, alguns deles, inclusive, voluntários, a Colônia passaria a ser a verdadeira morada do artista e reduto no âmbito do qual ele construiria, até o ano de sua morte em 1989, uma obra que marcaria de vez as páginas da nossa história da arte. Durante seus últimos 50 anos de vida, Arthur Bispo do Rosário, “Arthur Jesus” como se autointitulava, movido por um compromisso ético que assumira com Deus, passa a dedicar-se inteiramente à tarefa de transmitir sua mensagem ao mundo a partir do gesto artístico.

No ano de 1980, porém, o reduto sagrado de Bispo foi invadido por uma equipe de filmagem do programa *Fantástico* que realizava uma reportagem denunciando as precárias condições em que se encontravam os hospitais psiquiátricos do Brasil. Tal matéria despertou o interesse do crítico de arte Frederico Moraes que visualizou, no conjunto inusitado de objetos e acumulações plásticas, até então tido como simples obra de um delirante, notáveis semelhanças formais e até mesmo conceituais com a Arte Contemporânea. A partir deste momento, portanto, o empreendimento vitalício, mantido em estado de latência durante mais de 40 anos, adquire o estatuto de “Arte”, garantindo um espaço considerável em importantes mostras no Brasil e no exterior.

No ano de 1983, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizard adentra no mundo sagrado de Bispo e colhe, através das lentes de sua câmera, imagens e falas emblemáticas, proferidas pelo artista. Nesta entrevista, Bispo, com ar de majestade, trajando seu suntuoso “manto da apresentação”, fala, desinibida e performaticamente, sobre sua obra e sua missão delegada por Deus.

No discurso do artista, chama-nos a atenção um trecho em particular, o qual mostra-se significativo no contexto das hipóteses desenvolvidas neste capítulo. Para que possamos empreender uma análise das falas de Bispo, transcreveremos abaixo o respectivo fragmento:

(Denizard): Essa transformação que você está sofrendo. Me conta isto.

(Bispo): Eu devo estar pronto daqui a uns seis ou cinco meses com ação e esplendor dos pés à cabeça a fim de me apresentar ao mundo (...).

(Denizard):E como é que vai ser esta representação?

(Bispo): A apresentação é que eu vou estancar a apresentar o resplendor e a fim de minha apresentação ao mundo. *O mundo que eu devo representar é os interessados daqui da Colônia*, que segundo a habitação de Cristo diz: Eu, do hospício devo me apresentar na minha transformação, aos diretores. Mais nada.

(Denizard): Aos diretores?

(Bispo): É. E eles vão dizer: - isto aqui foi feito pra ele. Mais nada (...).

(Denizard): Isto aqui foi feito para os diretores?

(Bispo): Não. Pra mim. É Ele quem diz. A representação é dele.

(Denizard): Os donos da representação são eles?

(Bispo): É... São os diretores do hospício. É daqui que eu devo me apresentar à humanidade. Segundo tá escrito na habitação de Cristo. A comissão de frades e cardeais andam eloquentes pelos países a fim de encontrar Cristo. Ninguém pode encontrar Cristo. Agora, vai encontrar, porque eu vou me apresentar. Vou me transformar a fim de apresentar a Ele que é o meu vigário. (ROSÁRIO apud DENIZARD, 1983, grifos meus).

Como podemos notar no diálogo acima, as respostas dadas pelo artista às indagações propostas por Denizard colocam-nos diante de uma questão, a nosso ver, fundamental, no que concerne aos objetivos do presente capítulo; ou seja, a constatação de que os “delírios de grandeza” do artista, tão insistentemente mencionados nos prontuários médicos que fazem seu diagnóstico, não camuflam, no entanto, a consciência fragmentária de que a “obra” a que se dedica desenvolve-se num território de exclusão, apartado dos limites físicos e simbólicos estabelecidos pela cultura hegemônica do Mesmo. É da zona fronteira de um espaço “outro”, diverso daquele no qual encontra-se estabelecida a Cultura, que se erguerá a voz do “salvador” da humanidade, daquele que foi enviado por Deus, para o reordenamento do mundo e a dissolução dos “abismos” existentes. É deste território impreciso, construído nas fronteiras do espaço urbano-industrial da então capital do país, que Bispo lança seu olhar sobre o mundo, interpretando-o à sua maneira e com as ferramentas que lhe são acessíveis.

### **1.3 O hospício e o *locus* da alteridade**

A história da Colônia Juliano Moreira faz-se marcada por ironias e contradições, as quais, de certo modo, mostram-se significativas no âmbito da perspectiva analítica aqui selecionada. Seu surgimento, na década de 1920, se dá no contexto de uma sociedade que ansiava por soluções repentinas para problemas cujas raízes remontavam a, pelo menos, três séculos. Segundo Souza,

no início do século XX, o Brasil era visto como uma nação ainda em formação, composta por uma grande população negra e miscigenada, muitos, inclusive, recém-saídos do sistema escravista. Totalmente desamparados pelo Estado, cujo sistema governamental era amplamente dominado pelos interesses das oligarquias regionais, esses grupos sociais, juntamente com a população indígena e sertaneja que habitava o interior do Brasil, não eram reconhecidos como cidadãos ou como parte integrante da nação. (SOUZA, 2008, p. 147).

Segundo o autor acima citado, desde as décadas finais do século XIX até aproximadamente o ano de 1910, o Brasil era definido, primordialmente, por questões que diziam respeito à raça ou às raças que aqui habitavam. Acreditava-se que a miscigenação do povo brasileiro era a principal responsável pelos problemas aqui encontrados e pelo que era comumente designado como “degeneração da raça”. As teorias racistas, importadas da Europa, consideravam a mistura étnica como um fator de decadência para a espécie humana. Os adeptos deste pensamento afirmavam constantemente que o alto grau de mistura étnica verificado no Brasil estaria condenando este país à barbárie.

Segundo Souza (2008, p. 148), a partir do ano de 1910, verifica-se a emergência de um espírito nacionalista que tinha como principais expoentes um notável grupo de intelectuais e cientistas como Manoel Bonfim e Alberto Torres. Neste momento, todos os esforços se voltavam para a tentativa de “cura” dos males sociais que comprometiam a imagem do Brasil no contexto internacional como nação moderna e “civilizada”. O nacionalismo que se instaurava nesse momento de nossa história começava a deslocar o problema da “degenerescência” do povo brasileiro, do plano racial para o plano socioeconômico. Muitos, nessa época, passaram a denunciar o abandono e o descaso do governo para com os menos favorecidos; e os médicos, ancorados pelo recente saber psiquiátrico brasileiro, começavam a tomar consciência de que grande parte dos problemas mentais que afetavam a população eram fruto da precariedade do ambiente social no qual se encontravam imersos os grupos menos favorecidos. Em terras tropicais, portanto, o fenômeno da loucura aparecia, muitas vezes, não como causa da segregação social, mas como uma consequência direta da mesma. Nesse contexto, intelectuais ligados à área de saúde tornar-se-iam personagens centrais na elaboração teórica de um novo “retrato do Brasil” (SOUZA, 2008, p.148). As excursões sanitárias pelo Brasil afora, realizadas por pesquisadores do Instituto Oswaldo Cruz, revelariam à elite intelectual brasileira um país marcado pela miséria e pelas precárias condições de saúde. A famosa frase de Miguel Pereira –“O Brasil é um imenso hospital” – mostra-se emblemática deste momento, no qual o movimento pelo saneamento rural brasileiro

começava a deslocar o foco da questão racial para os graves problemas sociais, considerados, a partir de então, os verdadeiros responsáveis pelo grande número de moléstias físicas e mentais que atingiam, sobretudo, as classes menos privilegiadas da população.

Obviamente, esta época ainda se fazia impregnada pelas ideias de fortes correntes racistas, que contaminavam tanto o meio intelectual quanto a comunidade científica brasileira. Aos poucos, entretanto, este ideário passou a ser substituído por concepções mais otimistas da miscigenação. Outras expedições pelo interior do Brasil como, por exemplo, a do Marechal Rondon (1907-1908), também contribuíram para reverter os preconceitos acerca das populações situadas fora do círculo hegemônico de uma elite que se pretendia branca e culta.

Alexei Bueno (2010, p. 94) enfatiza este momento de “descoberta” por parte da intelectualidade brasileira de um país abandonado, precário e doente, que se apresentava como a antítese do “Brasil positivista, cético e risonho da *Ville Merveilleuse*<sup>10</sup>. Inclui-se neste contexto, a publicação, no ano de 1902, do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, no qual o autor denuncia o grande equívoco histórico do massacre de Canudos. Esta obra literária, escrita em tom jornalístico, apesar de ainda contaminada pela influência das ideias positivistas e cientificistas predominantes nas últimas décadas do século XIX, revelou à sociedade brasileira um mundo inteiramente desconhecido, povoado pela miséria e no qual as precárias condições de vida em que se encontrava o homem sertanejo derivavam de uma história de abandono e opressão que remonta aos primórdios deste país.

Na segunda década do século XX, as notícias dos horrores da Primeira Guerra Mundial também contribuíram para a dissolução da ideia de uma Europa que se pretendia berço de uma civilização perfeita e “espelho do mundo” (SOUZA, 2008, p. 151). Entretanto, no referido cenário, a imagem do Brasil, tanto no exterior quanto nos próprios meios intelectuais locais, ainda era de uma nação doente e bárbara. A população pobre não tinha acesso às condições mínimas de higiene e saneamento e este fator era responsável pelo surgimento de inúmeras epidemias, bem como pelo aparecimento de distúrbios sociais como, por exemplo, a falta de planejamento familiar, fato este que tinha como consequência o crescimento descontrolado da população brasileira e o aumento da miséria. O desejo de retirar o Brasil de seu atraso em relação aos países europeus fez crescer aqui, no âmbito da intelectualidade médica, correntes de pensamento ligadas à “eugenia”<sup>11</sup>, muito difundidas na Europa. Isto

---

<sup>10</sup> O autor utiliza essa expressão, criada pela poetisa Jane Gatulle-Mendès, para enfatizar a tentativa de inserção da cidade do Rio de Janeiro na *Belle Époque*.

<sup>11</sup> De acordo com a perspectiva apontada por Souza (2008), a ciência eugênica surge no Brasil como

porque devido à precariedade das condições sociais em que se encontrava uma grande parcela da população, sobretudo aquela constituída pelos ex-escravos e seus descendentes, acreditava-se que o Brasil só conseguiria enfrentar seus problemas estruturais, ligados à saúde pública, a partir do estabelecimento de uma política de “higienização” total da população. Porém, enquanto na Europa as teorias da eugenia estavam atreladas a um pensamento racista e antisemita que culminou na barbárie nazista da década de 1930, no Brasil o referido pensamento enfatizava a necessidade de higienização e de saneamento da população, embora não se excluísse a ideia de um melhoramento da “raça” a partir de estratégias de controle biológico da hereditariedade, objetivando evitar-se o nascimento de crianças “degeneradas”, as quais, segundo a mentalidade da época, se tornariam um problema para as gerações futuras.

A criação da Colônia Juliano Moreira no ano de 1923 é debitária da adaptação da concepção eugenista importada da Europa para a realidade brasileira. De acordo com Cruz (1993), no contexto histórico que sucede a Primeira Grande Guerra, surge nos Estados Unidos uma ampla campanha sobre a higiene mental “com o objetivo básico da profilaxia através da pesquisa dos diversos fatores capazes de contribuir para o aparecimento das *doenças nervosas*” (CRUZ, 1993, p. 54). O pensamento americano adquire adeptos no Brasil, como Teixeira Brandão, Gustavo Riedel e Rodrigues Caldas, representados pelo psiquiatra baiano Juliano Moreira<sup>12</sup>. De acordo com Hidalgo (1996, p. 29), o princípio que fundamentava o referido grupo de médicos preconizava que a segregação de “loucos” em um espaço isolado da cidade permitiria um maior controle social e evitaria o “contágio” da população em geral por este mal degenerativo do ser humano.

Segundo Lougon (1987), a justificativa para a construção da Colônia Juliano Moreira encontrava-se também na superpopulação dos asilos então existentes, cuja precariedade e falta de higiene eram alvo de constantes críticas. A necessidade de criação deste espaço

---

“instrumento para motivar a construção de uma população mais saudável, forte e homogênea”, animando assim o desejo das autoridades nacionalistas em inserir o país no contexto da economia mundial.

<sup>12</sup> Juliano Moreira era filho de escravos, tendo nascido na cidade de Salvador, no ano de 1873. Mostrando-se como caso raro em sua época, ele consegue formar-se em Medicina, aos 18 anos de idade, pela Universidade da Bahia, tornando-se posteriormente professor desta mesma instituição. No ano de 1903, mudou-se para o Rio de Janeiro onde, enquanto diretor do Hospício Nacional de Alienados, atuou como médico psiquiatra de ideias progressistas e avançadas para sua época. Militando contra o aprisionamento dos doentes mentais, juntamente com Rodrigues Caldas, diretor da colônia da Ilha do Governador, elaborou uma série de argumentos justificando a criação de um novo espaço para abrigar os loucos e os desvalidos de toda ordem. Baseando-se em teorias desenvolvidas tanto na Europa quanto nos EUA, Juliano Moreira acreditava que um ambiente rural, afastado das anomalias do centro urbano, e que ainda oferecesse aos doentes a possibilidade de trabalho no cultivo agrícola, poderia surtir grandes resultados no tratamento das mazelas mentais. (ODA e DALGALARRONDO, 2000).

diferenciado, destinado ao tratamento dos doentes mentais apresentava-se, à época, como alternativa para o modelo clássico, vigente no Brasil desde a segunda década do século XIX: o hospício. Acerca do médico Juliano Moreira, um dos fundadores da Colônia, o autor afirma o seguinte:

Porta-voz do pensamento europeu contemporâneo, acreditava Juliano Moreira que assim como a moderna microbiologia determinava grandes avanços no tratamento das doenças infecto-contagiosas, isolando seus agentes e prescrevendo pautas higiênicas de vida que preveniam as contaminações e afastavam o perigo das epidemias, assim também operaria a Psiquiatria na prevenção da doença mental. (LOUGON, 1987, p. 89).

O conceito de Colônia começou a ser desenvolvido já nas últimas décadas do século XIX, como alternativa para a retirada, do convívio social, daqueles que apresentavam desvio de conduta. O lema *PRAXIS OMNIA VINCIT* (a prática sempre vence), que norteava este tipo de terapia, preconizava que o trabalho manual consistia em um valioso instrumento terapêutico (LOUGON, 1987, p. 88). A ideia de que as atividades dos doentes, tanto na lavoura quanto em oficinas, podiam funcionar como ferramentas de tratamento ancorava-se no pressuposto de que o trabalho possui um fim “ordenador, moralizador e disciplinante” (LOUGON, 1987, p. 89). Nesse sentido, o modelo das Colônias contrapunha-se ao confinamento nos asilos superpopulosos e insalubres, configurando-se como o espaço propício à regeneração daqueles que, por algum motivo, haviam se desviado dos modos de conduta social vigentes.

A inauguração oficial da então “Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá” ocorreu no ano de 1924, no local onde, em 1912, por decreto federal, fora desapropriada, para esta finalidade, a Fazenda do Engenho Novo. Para esse território isolado e de difícil acesso, seriam transferidos, primeiramente, os doentes provenientes de outros espaços de tratamento, como aqueles que se encontravam nos hospícios da Ilha do Governador (São Bento e Conde de Mesquita) (CRUZ, 1993, p. 39). Segundo Cruz (1993, p.39), juntamente com os pacientes, mudaria-se para essa imensa área verde de aproximadamente 7000 km<sup>2</sup> de extensão uma grande comunidade composta por funcionários e suas famílias:



FIGURA 4 - Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana

(Onde Arthur Bispo do Rosário passou os últimos anos de vida)





FIGURA 5 - Portas das celas-fortes da Colônia



FIGURA 6 - Portal de entrada da Colônia Juliano Moreira (setembro de 2010)



FIGURA 7 - Foto da parte interna da Colônia (setembro de 2010)

Porém, a teoria moderna que propunha a cura dos doentes a partir do trabalho e do convívio social não encontrou tanto respaldo no cotidiano daquele espaço de exclusão, o qual se tornou, aos poucos, um reduto abandonado e esquecido pelo poder público. A esse respeito, Hidalgo (1996) afirma que

a teoria das colônias era o que havia de mais ousado na psiquiatria européia. Na prática, gerações nasceriam e morreriam na Juliano Moreira durante décadas, mas o conceito de convivência familiar na terapia de recuperação dos pacientes teve altos e baixos. A regra básica da Colônia ditava que os funcionários recebessem em casa internos com condição de conviver socialmente. A massa desandou, e consta que alguns pacientes chegavam a prestar serviços domésticos exaustivos enquanto as donas de casa dormiam no sofá da sala. (HIDALGO, 1996, p. 29).

Na verdade, a ideia eugenista de isolar os doentes psiquiátricos num espaço apartado da cidade simplesmente formalizava uma estratégia de resolução dos problemas sociais, a qual remonta aos primórdios do mundo moderno, como veremos a seguir.

### **1.3.1 Modernidade e loucura**

Na análise histórico-arqueológica empreendida por Michel Foucault (2007) acerca do espaço concedido à loucura no mundo ocidental a partir do século XVI<sup>13</sup>, encontramos preciosas informações no que concerne às delimitações impostas pela modernidade aos territórios do Mesmo e do Outro. Seu estudo ajuda-nos a compreender os mecanismos utilizados pela emergente sociedade burguesa europeia para expurgar de seus espaços privilegiados todas as figuras que não se encontravam condizentes com um ideal puro e racional proposto pela cultura que se constituía como hegemônica. Dessa forma, o referido estudo oferece-nos importantes informações históricas e filosóficas acerca do gesto exorcista adotado pela cultura ocidental, do período analisado, que pretendia retirar do convívio social todos aqueles que não possuíssem uma conduta condizente com as regras sociais estabelecidas. Esse mecanismo de exclusão social marcou os diversos territórios do mundo ocidental ao longo de toda a modernidade. Dessa forma, a fronteira da cidade era tida como

---

<sup>13</sup> O autor denomina Era Clássica ao período histórico que vai do começo do século XVI até finais do século XVIII.

lugar propício para onde se encaminhariam os degenerados de toda espécie, entendidos como ameaça à nova ordem urbana que se estabelecia.

Segundo Foucault (2007), ao final da Idade Média, com o desaparecimento da lepra, os inúmeros territórios de exclusão delimitados pela sociedade, no interior dos quais eram abandonados os portadores deste mal, serviriam a um outro fim. Controlada a lepra, permanece para a sociedade burguesa da época a necessidade de um espaço apartado da vida social:

A lepra se retira, deixando sem utilidade esses lugares obscuros e esses ritos que não estavam destinados a suprimi-la, mas sim a mantê-la a uma distância sacramentada, a fixá-la numa exaltação inversa. Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá, ainda, numa época em que há anos os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso, é o sentido desta exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se põe de lado sem se traçar, à sua volta, um círculo sagrado. (FOUCAULT, 2007, p. 6).

O referido autor assinala o fato de que dois ou três séculos depois do desaparecimento da lepra foram retomadas as mesmas estruturas vigentes na Idade Média, as quais reproduziriam os mesmos jogos de exclusão. Assim sendo, o desejo de limpeza da sociedade persistiria, valendo-se, para isto, muitas vezes, dos territórios os quais anteriormente serviam de depósito para aqueles condenados à morte pelo grande mal incurável. Entretanto, os espaços de segregação passariam a sofrer, ao longo dos séculos, gradativas transformações.

Estranhamente semelhantes, àqueles destinados aos leprosos, estes campos de banimento social, situados nas regiões fronteiriças da cidade, foram adquirindo, com o passar dos anos, finalidades diversas, permanecendo, porém, na imaginação popular como o lugar da alteridade. Na era moderna, os referidos espaços passariam a ser ocupados por uma enorme população de “pobres, vagabundos, presidiários e ‘cabeças alienadas’” (FOUCAULT, 2007, p. 6). Assim, as formas de exclusão adotadas pela sociedade moderna persistiriam ao longo dos séculos, solidificando os parâmetros de uma relação entre o Mesmo e o Outro os quais não sofreriam grandes transformações até as últimas décadas do século XX.

Foucault traça um breve histórico das diferentes figuras da alteridade que passaram a ocupar na cultura ocidental, a partir do século XV, como que “por direito de herança”, os espaços de segregação anteriormente ocupados pelos leprosos. As primeiras dessas figuras

foram os doentes venéreos. Estes, no entanto, devido à evolução da ciência e à grande transformação social que atingia as cidades no referido contexto, puderam usufruir de um recurso desconhecido pelos leprosos, ou seja, a possibilidade de um tratamento médico. Acerca desse aspecto, a princípio diferenciado, Foucault sublinha, no entanto, o fato de que ao longo do século XVII, sob a influência do modo de internamento, a doença venérea, em certa medida, isola-se de seu contexto médico e se integra paulatinamente ao mesmo espaço moral que, posteriormente, será destinado à loucura.

Segundo o autor, na era clássica, depois de um período de latência de quase dois séculos, o temor acerca dos distúrbios mentais, passaria a assombrar a imaginação do homem ocidental. A partir de meados do século XVII, a loucura passaria a ser considerada como o “novo espantalho” que sucederia à lepra na lista dos medos seculares, suscitando, como este último mal, “reações de divisão, de exclusão, de purificação, que, no entanto, lhe são aparentadas de uma maneira bem evidente” (FOUCAULT, 2007, p. 8).

No século XVIII, as vastas casas de internamento surgidas na Europa acumulavam-se nas margens das cidades, avizinhandose de toda uma massa populacional, para a qual não havia espaço no núcleo “ordenado” da cidade moderna. Os referidos espaços misturavam-se às “casas de força”, constituindo-se enquanto reduto dos elementos indesejáveis da sociedade. Foucault sinaliza o fato de que na cidade de Paris, durante o citado período, pelo menos um em cada cem cidadãos viu-se recolhido, mesmo que por alguns meses, em uma dessas casas (FOUCAULT, 2007, p. 48). Assim sendo, o território fronteiriço da cidade parecia oferecer o mesmo espaço aos pobres, aos desempregados, aos correccionários e aos insanos. A partir desse momento da história ocidental, a loucura estaria irremediavelmente atrelada ao espaço do internamento e à “lei” social que designaria este último, desde então, como seu local natural. Acerca desta estratégia de controle social, o autor afirma que

é evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo. (FOUCAULT, 2007, p. 79).

A partir da afirmação acima, o autor conclui que a estratégia de internamento, na verdade, ocultaria uma forma mais ou menos sutil de “eliminação espontânea dos a-sociais”. O espaço concreto da sociedade clássica agiria a partir de uma estratégia de neutralização, dotada de uma eficácia tão segura quanto cega, que enxotaria do convívio social aqueles seres que, de acordo com os parâmetros da sociedade burguesa mercantil, ofereceriam algum perigo para a ordem estabelecida. A loucura, portanto, que durante séculos foi ignorada ou mal conhecida, passaria a ser apreendida de modo obscuro como fator desagregador da família e elemento desordenador do Estado. Aos poucos, as ciências médicas da época passariam a diagnosticar como “doença da natureza aquilo que até então era reconhecido apenas como mal-estar da sociedade” (FOUCAULT, 2007, p. 80). O conhecimento médico do referido período, já estabelecido enquanto “ciência positiva” dotada de uma “solidez intemporal”, se afirmaria como uma determinada consciência de grupo, cujo mecanismo de resolução dos problemas sociais encontrava, na segregação, seu principal modo de ação. Ainda ancorado neste pensamento, o autor afirma ainda que

não é inquestionável, enfim, que, ao refazer, no limiar da era clássica, o gesto bem antigo da segregação, o mundo moderno tenha desejado eliminar aqueles que – quer por mutação espontânea, quer por variedade da espécie – manifestam-se como a-sociais. (FOUCAULT, 2007, p. 81).

Ao refazer a história desse processo de banimento social, Foucault, na verdade, refaz a “arqueologia de uma alienação”, a qual nos permitiria compreender a origem de um gesto cujo legado persiste, até hoje, nos mecanismos de controle social. Nas sociedades modernas, o referido gesto aparece imbuído de um papel não apenas positivo quanto necessário: a organização da sociedade. Assim, as instâncias de exclusão configurariam, na verdade, o “grande medo”, presente em todos os territórios do domínio ocidental: o de uma espécie de contaminação pela alteridade, pelo desconhecido e por todas as energias e comportamentos que parecem inadequados a uma sociedade pretensamente limpa e ordenada.

A análise empreendida pelo autor ajuda-nos a compreender o elo invisível que une as atuais figuras da alteridade – as quais continuam incapazes de encontrar um modo de existir pleno na dinâmica da cidade contemporânea – a um certo homem do século XVIII, o qual, estranho à sociedade de sua época, era o habitante usual dos centros de internação. Ambos são herdeiros diretos do ato grotesco de isolamento dos leprosos durante a Idade Média. As estratégias de segregação social, portanto, apesar de terem sofrido inúmeras transformações

ao longo dos últimos séculos, aparecem, até os dias atuais, em várias sociedades, como importante mecanismo de controle da população.

#### **1.4 O espaço urbano-industrial**

Ao longo do século XIX, o mundo ocidental viveu um período de intensas mudanças, decorrentes, sobretudo, das transformações nos modos de produção. A população mundial encontrava-se em um momento de explosão demográfica e o advento da indústria impulsionou o deslocamento de uma enorme massa populacional que partia do campo para as cidades e que constituiria o operariado das fábricas (GIDDENS, 1991). A concentração da propriedade e a relativa mecanização da produção agrícola também contribuíram para os fenômenos migratórios, os quais encontravam respaldo numa espécie de idealização da vida urbana que contaminava o pensamento da época.

Nesse momento da história ocidental, verifica-se um descompasso entre o espaço concreto e seus habitantes. Isso porque, nos deslocamentos populacionais, rompem-se os laços culturais que anteriormente uniam os homens entre si e em relação ao ambiente habitado. Esse fator é responsável por um esfacelamento das identidades de homens e de grupos humanos, forçados a adaptar-se a um modelo cultural único, imposto pela ideologia dominante. Garcia Canclini (1996) ressalta o fato de que nesse contexto desprovido de uma tradição cultural coesa o espaço da cidade deixa de refletir os modos de ser e estar-no-mundo de seus habitantes, transformando-se num tecido multiforme no âmbito do qual comunidades inteiras reivindicam o pertencimento a um espaço, o qual, entretanto, parece-lhes inteiramente alheio.

Nas primeiras décadas do século XX, no contexto europeu, a estrutura da cidade, adaptada às necessidades da industrialização massiva e das leis do mercado, passa a ser intensamente criticada por filósofos e artistas. Estes visualizavam no espaço urbano industrial dominado pela ordem, um caráter extremamente nocivo às reais necessidades do homem<sup>14</sup>. As vanguardas artísticas, em seu desejo de renovação dos valores estabelecidos pela sociedade ocidental, tecem duras críticas à estrutura organizacional que rege o referido espaço. Dentre os inúmeros questionamentos acerca da estrutura das cidades, o principal deles reside na

---

<sup>14</sup> Sobre esta questão, ver *As cidades do modernismo*, de Malcom Bradbury (1989).

alegação de que os mecanismos de controle que regem tal espaço, além de anular qualquer expressão criativa, também transformam o homem num mero elemento de uma engrenagem que serve a interesses maiores.

Henri Lefebvre usa a designação “campo” para traçar algumas diferenciações entre o domínio que rege o mundo industrial e o espaço “camponês-rural” que o precede. Enquanto este último seria ainda fortemente afetado pelos ciclos naturais, pela magia e pela religião, o modelo proposto pela industrialização suporia uma ordenação social inteiramente diversa:

O campo industrial substitui as particularidades naturais, ou supostas como tais, por uma homogeneidade metódica e sistematicamente imposta. Em nome do quê? Da razão, da lei, da autoridade, da técnica, do Estado, da classe que detém a hegemonia. Tudo serve para legitimar, para entronizar uma ordem geral, que corresponde à lógica da mercadoria, a seu “mundo” realizado à escala verdadeiramente mundial pelo capitalismo e pela burguesia. (LEFEBVRE, 1999, p. 48).

Nesse contexto, a organização espaço-temporal da prática social pretenderia expressar-se através de um modelo de racionalidade plena, fruto de um sistema dominado por ordens e coações. O referido cenário prefigura uma homogeneidade absoluta entre seus habitantes, pretendendo excluir absolutamente qualquer indício da *diferença*. Em grande parte do mundo, a metrópole industrial, apesar de possuir uma formação social absolutamente híbrida, possui instâncias reguladoras dedicadas a garantir uma suposta coesão entre as diferentes culturas que coabitam o mesmo espaço, pretendendo excluir de sua paisagem a imagem do Outro. Ou seja, para garantir o bom funcionamento desta estrutura, que comporta seres humanos provenientes das mais diversas origens, é preciso assegurar-lhe o máximo de unidade, mesmo que esta funcione apenas no nível da superficialidade. Dessa forma, o imigrante, o negro, o louco são banidos de seu espaço central e relegados às grandes massas periféricas que começam a proliferar enormemente no contexto em questão.

Referindo-se a esta falsa coerência que caracteriza a cidade industrial, Lefebvre visualiza na mesma uma espécie de irrealidade ou fantasmagoria, fruto do sistema coercitivo que pretende expurgar as diferenças culturais em prol de uma pretensa uniformidade social:

Trata-se de uma cidade fantasma, uma sombra de realidade urbana, uma análise espectral de elementos dispersos e exteriores reunidos pela coação.



Várias *lógicas* se confrontam e por vezes se chocam: a da mercadoria (levada ao limite de tentar a organização da produção de acordo com o consumo); a do Estado e da lei; a da organização espacial (planejamento do território e urbanismo); a do objeto; a da vida cotidiana; a que se pretende extrair da linguagem, da informação, da comunicação etc. (LEFEBVRE, 1999, p. 43).

O objetivo supremo da cidade industrial encontra-se na formação de capital. Assim, a sociedade capitalista que habita tais espaços caracteriza-se por rejeitar não apenas as particularidades culturais de seus membros, como também e, sobretudo, tudo o que é do domínio da natureza e da naturalidade. Tal contexto é marcado incondicionalmente pela racionalidade. Ali, tudo deve ser quantificado, equacionado, previsível e calculável, integrando-se numa ordem (aparente e fictícia) fortalecida pelas coações (LEFEBVRE, 1999, p. 44). O ideal que fundamenta estes espaços pretende extirpar qualquer indício de espontaneidade, gerando um estado segundo das consciências, do pensamento e da linguagem. A regra dominante é a do desenraizamento e das separações, o que gera na sociedade que nele habita um profundo mal-estar.

#### **1.4.1 A cidade industrial do Novo Mundo**

Nos países da América Latina, devido a fatores históricos e econômicos muito específicos, como a presença da escravatura e a escassez de recursos financeiros, a implementação do sistema industrial ocorreu de forma diferenciada daquela empreendida no cenário europeu. Menos sistemática, tal implementação é portadora de incongruências que impedem uma comparação precisa com o contexto originário desse modo de produção.

Ao longo do século XIX, no contexto latino-americano, as noções de progresso, modernidade e civilização dominavam o pensamento burguês detentor do poderio econômico e político. Nessa época, os grupos dirigentes idealizavam o modelo europeu e tentavam implementar aqui a versão tropical dos conceitos urbanísticos das principais metrópoles europeias, como Paris e Londres (MARINO, 2000, p. 45).

Em finais do século XIX, no contexto brasileiro, as cidades embrenharam-se num processo transformador sem precedentes em nossa história, na tentativa de ajustar-se ao

modelo preconizado pela sociedade burguesa-industrial recém-formada. O desejo de inserir o Brasil no “Concerto das Nações Modernas” impulsionou a ideologia do progresso. Seus adeptos visualizavam na estrutura urbana nascente o palco ideal para a projeção dos ícones da modernidade. Aqui, como na Europa, a burguesia em ascensão, aliada ao poder político, conduziram o projeto de transformação e modernização das cidades, na tentativa de adequar estas últimas à nova ordem mundial (MARINO, 2000, p. 42). Porém, se no Velho Mundo as principais barreiras consistiam na eliminação dos resquícios da cidade medieval, por aqui os obstáculos se concentravam na precariedade da ordem social.

No Brasil, o imaginário da elite burguesa que dominava os principais centros econômicos do país visualizava, nos cenários oitocentistas europeus, os ideais supremos do bom-gosto e da civilização plena, e qualquer indício de naturalidade era imediatamente associado à barbárie e banido dos círculos sociais da aristocracia urbana. Desejava-se, a todo custo, implantar aqui um modelo urbano condizente com aquele proposto pela cidade industrial europeia, ancorada na lógica e no planejamento espacial.

#### **1.4.2 Rio de Janeiro: de sede da Corte à metrópole moderna**

Na manhã do dia 29 de novembro de 1807, a esquadra de D. João e da família real portuguesa, acompanhada de um grupo cujas estimativas, muitas vezes exageradas, chegam a propor o número exorbitante constituído por aproximadamente 15.000 pessoas<sup>15</sup>, entre cortesãos e membros da nobreza, deixa o porto de Lisboa em direção ao Brasil, tendo em vista a aproximação das tropas de Napoleão que desejavam invadir a capital portuguesa. Depois de ter aportado na Bahia no dia 22 de janeiro de 1808, a Corte parte no dia 26 de fevereiro em direção à cidade do Rio do Janeiro, então capital da Colônia. Mas, apenas no começo da tarde de 7 de março, o grupo chega à Baía de Guanabara. Laurentino Gomes descreve, de forma romanceada, a possível paisagem urbana da época, uma imagem surpreendente aos olhos dos recém-chegados de além-mar:

---

<sup>15</sup> Segundo Enders, esta estimativa é de cunho exagerado. A autora aponta o estudo realizado pelo historiador Nirceu Cavalcante, o qual demonstrou que tais cifras ultrapassam em muito a capacidade de transporte da frota de guerra portuguesa. Nesse caso, a autora aponta como mais razoável pensar que o êxodo da Corte portuguesa teria se limitado, em 1808 e 1809, a um grupo de “quinhentos indivíduos, aos quais deve-se acrescentar o pessoal da guerra e as tripulações” (ENDERS, 2009, p. 92).

Uma cidadezinha de casas brancas, alinhadas rente à praia, debruçava-se às margens de uma baía de águas calmas emoldurada por altíssimas montanhas de granito cobertas pela floresta luxuriante, de tonalidade verde escura, como se nunca havia visto em Portugal. (GOMES, 2007, p. 139).

A narrativa realizada por Gomes, do inusitado encontro entre dois mundos apartados geográfica e culturalmente aponta para o significado adquirido pelo respectivo evento no imaginário da cidade brasileira. A partir dos textos jornalísticos de Luiz Gonçalves dos Santos, Gomes reconstrói a imagem desse confronto, o qual só perde em significado para aquele ricamente descrito na carta de Pero Vaz de Caminha, que corresponde à primeira chegada dos portugueses em terras brasileiras. De acordo com o jornalista brasileiro, o exótico encontro teria se dado de seguinte forma:

De um lado, uma monarquia européia envergando casacas de veludo, sapatos afivelados, meias de seda, perucas e galardões, roupas pesadas e escuras demais sob o sol escaldante dos trópicos. De outro, uma cidade colonial e quase africana com dois terços da população formada por negros, mestiços e mulatos, repleta de homens de grossa aventura<sup>16</sup>: traficantes de escravos, tropeiros, negociantes de ouro e diamantes, marinheiros e mercadores das índias. (GOMES, 2007, p. 141).

A transferência da monarquia portuguesa para a então Colônia interessa-nos sobretudo no que diz respeito aos aspectos que, do ponto de vista do imaginário, possuem um grande significado não apenas para os habitantes da cidade que serviu de palco a esse encontro emblemático, como também para toda a cultura brasileira. Tal acontecimento teve certamente uma grande importância no que tange aos aspectos que desde então norteavam a tentativa de transformação da cidade do Rio de Janeiro em uma espécie de “vitrine” do Brasil.

Para Enders, a transmutação da cidade do Rio de Janeiro – cuja paisagem fascinava pelas incongruências topográficas e pelo exotismo da floresta tropical – em capital de um efêmero império luso-brasileiro entre 1808 e 1821, faz-se revestida de grandes significados para a cultura e a história do país. O referido evento inaugura uma era na qual

a cidade passa a ser o coração de um Estado centralizador, ao redor do qual, gravita o território brasileiro. Até a perda de seu estatuto de capital, em 1960, os grandes momentos de sua história se confundem com a história do Brasil. É também no Rio de Janeiro, investido da missão de civilizar todo o

---

<sup>16</sup> Gomes se vale da expressão inicialmente utilizada por João Luiz Ribeiro Fragoso em *Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)*.

país, que se elaboram as diferentes maneiras de transformar os habitantes do Brasil e brasileiros. (ENDERS, 2009, p. 90).

A partir da chegada da Corte portuguesa, a cidade do Rio de Janeiro transforma-se em Capital do Império, dando início ao primeiro dos vários ciclos de transformação que modificarão sucessivamente sua estrutura física e social em momentos cruciais da história do Brasil. A presença da Corte portuguesa no Brasil atrairia também uma grande quantidade de imigrantes, sobretudo portugueses e espanhóis, o que contribuiu para um grande crescimento demográfico da população:

Assim, os soldados portugueses vêm pôr-se a serviço do regente e das ambições deste no estuário do Prata. Súditos fiéis do rei da Espanha encontram um porto monárquico no Rio de Janeiro, no momento em que os vice-reinados vizinhos do Brasil estão abalados por movimentos libertadores e republicanos. Entre 1799 e 1821, o centro da cidade passa de 43.000 para 79.000 habitantes; duplica-se a população livre, que ultrapassa 45.000 indivíduos. (ENDERS, 2009, p. 92).

Esse processo ajudou a difundir a imagem do Brasil no exterior, aumentando assim o interesse dos estrangeiros pela América portuguesa. Nesse contexto, grande parte dos estrangeiros que aqui desembarcavam elegia a cidade do Rio de Janeiro como destino, fato esse que conferia a então capital do Império, um caráter fortemente cosmopolita. Além disso, ao tornar-se a sede da monarquia portuguesa, o Rio converte-se em centro irradiador do poder, invertendo a antiga relação Metrópole/Colônia. No âmbito do território nacional, as antigas capitanias transferem a centralização do poder de Lisboa para o Rio de Janeiro. Este fato amplia o significado e a importância política e social desta última cidade no contexto de estruturação da nação brasileira.

Um outro momento igualmente importante na consolidação do papel simbólico representado pela cidade do Rio de Janeiro no imaginário da nação brasileira nascente é a Proclamação da República, no ano de 1889. A partir de então, a cidade, que se torna capital da República, converte-se definitivamente no centro hegemônico do poder político e cultural onde são tomadas as principais decisões acerca dos novos rumos da nação. O grupo de intelectuais representantes da ideologia dominante estabelece os novos valores e parâmetros culturais a serem seguidos em todo o território nacional, impondo à risca os preceitos positivistas importados da Europa. Estes últimos inspiraram, a partir de então, os ideais de

“Ordem e Progresso” impressos na bandeira brasileira, que servirão como diretrizes do projeto de nação que se inicia.

Entretanto, apesar das importantes transformações históricas acima assinaladas, até as décadas finais do século XIX a paisagem urbana do Rio de Janeiro não parecia adequar-se à pretensa imagem de uma capital. De acordo com Luciana Marino,

nos últimos anos desse mesmo século, em contraste com sua beleza natural e com sua condição de capital da República, o Rio possuía ruas estreitas, pequenas e sujas, o que dificultava a comunicação interna. Era o maior porto do país, apesar de sua falta de condições de receber navios de grande porte e de sua pestilência, o que tornava a cidade um grande foco de doenças. (MARINO, 2000, p. 46).

Com a abolição da escravatura em 1888, as inúmeras desigualdades sociais, fruto dos prejuízos históricos decorrentes da colonização e do modelo escravocrata, acentuavam-se ainda mais. Nesse momento crucial de nossa história, em todo o país, sobretudo na recente capital da República, desejava-se simplesmente o apagamento da memória vergonhosa dos séculos anteriores, sem que houvesse, entretanto, um planejamento consciente do destino da recente população livre, que passaria, a partir de então, a ser entregue à própria sorte. A esta massa de negros, em sua maioria analfabetos e desprovidos das condições mínimas de inserção social, não foi oferecida qualquer perspectiva de inclusão nos mecanismos de produção vigentes. Acerca da situação do negro na sociedade brasileira após a desintegração da ordem social escravocrata, Florestan Fernandes afirma que:

De repente, e sem estar preparado para os papéis socioeconômicos do *homem livre*, o “negro” viu-se numa cidade que se torna, rapidamente, a principal cidadela da revolução burguesa no Brasil. Em consequência, sua falta de aptidão para o trabalho livre, a competição inter-racial e o estilo urbano de vida é agravada pela presença de massas de estrangeiros, ávidos por absorverem as oportunidades econômicas existentes (ou em emergência) e totalmente preferidos no mercado de trabalho. Acresce que o próprio “negro” tinha de aprender a agir socialmente e a lidar com o mundo da economia urbana sem ter tempo para isso. (FERNANDES, 2007, p. 135, grifos do autor).

Fernandes enfatiza ainda a rapidez das transformações sociais ocorridas nas cidades brasileiras no contexto em que se consolida a ordem social competitiva, que vai, aproximadamente, de 1835 a 1930. Assim, “o ‘desajuste do ‘negro’, que poderia ser um fenômeno transitório, converteu-se em desajustamento estrutural” (FERNANDES, 2007, p.

135). Nesse cenário de segregação social, em lugar de ser absorvido pela ordem social estabelecida, o negro foi repellido para as esferas marginais, no âmbito das quais se concentravam as ocupações irregulares e degradadas tanto no nível social quanto no econômico (FERNANDES, 2007, p. 135).

Tal problema teve desdobramentos de cunho muito mais sérios como, por exemplo, a questão das moradias. Fernandes (2007, p. 136) utiliza o termo “desalojamento das populações negras”, fato este que, no contexto urbano em questão, desdobra-se no problema da carência de habitações para uma população que, repentinamente, perdera seu espaço no sistema econômico estabelecido. Campos (2007), em seu livro *Do quilombo à favela* analisa a relação entre o surgimento das favelas no Rio de Janeiro e o momento histórico correspondente à libertação dos negros. Sua ênfase reside no fato de que os aglomerados urbanos que a partir de então se acumulavam nas encostas e nos morros da cidade, no contexto em questão, ocupavam, muitas vezes, os mesmos territórios antes invadidos pelos quilombos. Essa ocupação desordenada do espaço urbano certamente desagradava as elites e o poder público, que pretendiam transformar a cidade do Rio de Janeiro em um modelo de ordem e beleza para todo o país.

Além do problema da habitação, verifica-se também, no centro da cidade, uma espécie de intromissão incômoda por parte dessa massa populacional de desempregados e de desvalidos. As consequências desse processo de exclusão social fizeram-se notar no território da cidade e no âmbito de toda a sociedade, uma vez que muitos membros dessa parcela miserável da população converteram-se de força produtiva barata a estorvo social. O desejo de superação do atraso esbarrava, portanto, no plano concreto da cidade, em uma situação social extremamente complexa, fruto de um sistema de exclusão em cadeia, que já não podia ser ignorado pela classe intelectual.

A insalubridade da cidade comprometia sua imagem aos olhos dos estrangeiros. Esses últimos interessavam-se enormemente pelo exotismo da paisagem e da cultura carioca; porém, sentiam-se amedrontados pelas epidemias decorrentes das precárias condições de saneamento público existentes na então capital. Porém, tanto a imagem do exotismo tropical quanto os problemas de insalubridade eram enormemente refutados pela elite burguesa dominante cujo objetivo era o de implementar, na metrópole nascente, características de uma “Europa tropical”. Este sonho passou a concretizar-se a partir da emblemática reforma estrutural iniciada no ano de 1905, pelo então prefeito Francisco Pereira Passos.

Tendo concluído seus estudos na cidade de Paris no final do século XIX, Pereira Passos teria presenciado os anos finais das reformas implementadas na capital francesa pelo então prefeito da “Cidade Luz”, Barão de Haussman. Influenciado pelos ideais positivistas que dominavam o pensamento brasileiro, Pereira Passos dá início a uma transformação histórica na estrutura da cidade do Rio de Janeiro, até então entregue ao crescimento desordenado e à falta de saneamento básico. Seu lema era “ordem por base e progresso por finalidade” e seu objetivo principal consistia em transformar o Rio na imagem emblemática do país.

O projeto de reforma da cidade prefigurava seu ingresso em uma nova era, deixando para trás a imagem do atraso e das doenças. Além disso, interessava à comunidade burguesa dominante reconfigurar a paisagem estética da cidade de acordo com os padrões europeus. Desejava-se, portanto, absorver os princípios estéticos da *Belle Époque* e implantá-los nos trópicos, ignorando-se, no entanto, as diferenças sociais e culturais existentes entre esses dois mundos tão díspares.

O sonho da cidade ideal, entretanto, deparava-se com uma realidade incompatível com os parâmetros estabelecidos pela classe dirigente. O abismo existente entre o ideal republicano da pequena Europa tropical e as reais condições da grande maioria dos habitantes da capital do país teria que ser ignorado em nome de um objetivo que atendia aos interesses de um pequeno grupo da população. Segundo Marino (2000), na virada do século XIX para o século XX, o Rio de Janeiro era composto por “duas cidades” que ocupavam, entretanto, o mesmo espaço físico:

Uma era a capital da República, que se transformava vivendo uma “Belle Époque Tropical”; a outra era a cidade dos pobres, do “perigo”, das personagens da vida noturna e, portanto, ilegível. É justamente essa cidade ilegível que vai se constituir de intervenções reformistas por parte do governo. (MARINO, 2000, p. 48).

Essa fratura no espaço urbano é emblemática no que se refere ao processo de formação da maioria das cidades brasileiras. A divisão entre a “cidade ideal” e a “cidade real” caracterizará todo o processo de adaptação de nossas metrópoles ao modelo “moderno”, preconizado pelo capitalismo industrial. Tal estrutura, cujos reflexos encontram-se ainda visíveis no limiar do terceiro milênio, afetou de forma decisiva o cotidiano dos habitantes destas cidades, sobretudo nas primeiras décadas do século XX.

### 1.4.3 Rio, terra prometida<sup>17</sup>

No período referente à transição do século XIX para o século XX, a cidade do Rio de Janeiro vivencia certamente o apogeu das transformações responsáveis por convertê-la em uma imensa metrópole industrial e centro irradiador do pensamento e cultura dominantes. Também nesse período, para a capital da República converge um grande fluxo migratório, constituído, sobretudo, das populações provenientes do Norte e Nordeste do país.

De acordo com Enders (2009), a massa desses imigrantes era constituída principalmente por negros alforriados e miseráveis que, com o declínio da cultura da cana-de-açúcar, haviam sido expulsos dos latifúndios e colocados à margem da sociedade, desprovidos dos recursos mínimos para sua sobrevivência. Esses desterrados, abandonados pelo Estado e exilados do projeto de Nação que se instaurava, acreditavam que encontrariam na capital, uma vida menos rude.

Tal invasão de imigrantes certamente trouxe ruídos na paisagem de uma capital que se pretendia vitrine do Brasil. Os recém-chegados passaram a ocupar os bairros próximos às regiões em que havia possibilidade de trabalho. As zonas prediletas eram, portanto, situadas na região do porto e da Candelária, entre a enseada da Gamboa, o Campo de Santana e a Cidade Nova. De acordo com Enders, “é nessa “Pequena África” que os “baianos” – designação que inclui todos os migrantes originários do Nordeste – recém-desembarcados no Rio, encontram seus conterrâneos” (ENDERS, 2009, p. 199).

Neste contexto histórico de negociações e segregações culturais, encontramos uma figura que merece destaque, tendo em vista os objetivos da análise aqui desenvolvida. Trata-se do negro Cândido da Fonseca Galvão, ex-combatente da guerra do Paraguai que, por seu comportamento inusitado, deixa suas marcas na história marginal da cidade do Rio de Janeiro. O subtenente Galvão era filho de um alforriado da região de Lençóis, na Bahia, e por livre e espontânea vontade alistou-se em Salvador num batalhão de Zuavos. De lá, foi transferido para o Rio de Janeiro antes de ser enviado ao Paraguai, onde foi ferido em 1866. Após esse acidente, Galvão seria novamente repatriado e enviado para um hospital reservado aos soldados inválidos, na Bahia. Em 1877, como muitos outros ex-combatentes da guerra do

---

<sup>17</sup> O título em questão foi utilizado por Enders (2009) para designar o fascínio exercido pela então capital da República no imaginário brasileiro, sobretudo das populações pobres do Norte e Nordeste do País.



Paraguai, Galvão migra para o Rio de Janeiro onde inicia uma “carreira literária mundana que lança uma luz especial sobre as relações entre o imperador e seus súditos negros” (ENDERS, 2009, p. 199). Entretanto, um fato significativo chama-nos a atenção na história desse imigrante e permite-nos uma aproximação com a trajetória e o comportamento de Arthur Bispo do Rosário. Na capital do Império, Galvão passa a reivindicar sua origem iorubá e régia, passando a se apresentar como D. Ubá II, “príncipe dos negros do Brasil e fiel vassalo de D. Pedro II” (ENDERS, 2009, p. 199).

A atitude performática de D. Ubá tinha como cenário as ruas centrais da cidade do Rio de Janeiro e a comunidade da “Pequena África”. Sua figura exótica, composta por um vestuário que incluía uniforme ou fraque, cartola e guarda-chuva na mão incorporava-se à paisagem humana da cidade. D. Ubá, cujo nome remete ao vocábulo *obá*, que na língua iorubá significa rei, era figura assídua nas audiências de D. Pedro II. No espaço periférico da “Pequena África”, o representante régio da comunidade negra gozava de estima da população, que o reconhecia como líder. Preocupado com o destino dos afrodescendentes no Brasil, o fiel súdito do Imperador conseguia um nível surpreendente de atuação na sociedade de sua época. De 1886 a 1889, financiava a publicação de artigos na imprensa carioca, nos quais expressava seus pontos de vista em defesa da monarquia e da abolição da escravatura no Brasil. Após a queda do Império, porém, D. Ubá não sobrevive por muito tempo, morrendo amargurado e miserável no início de 1890.

Em nossa concepção, se levarmos em conta algumas questões fundamentais, podemos estabelecer convergências entre o gesto performático do subtenente Galvão e o do ex-marinheiro Arthur Bispo do Rosário. Assim, ao aproximarmos os dois emblemáticos representantes do imaginário negro brasileiro, é preciso que consideremos o fato de que enquanto o primeiro está inserido em um contexto social menos hostil ao comportamento daqueles que, por uma razão ou outra, apresentam comportamento desviante, o mesmo não parece ocorrer com o segundo. Ou seja, enquanto o performático representante negro do Império encontra, no cerne de sua comunidade, um ambiente propício à frutificação de seus “delírios”, Bispo do Rosário, ao apresentar-se como representante de Deus na Terra, não permaneceu mais que dois dias vagando pela metrópole industrial, antes de ser encerrado no hospício. Nesse caso, faz-se necessário considerar o fato de que o *locus* urbano no âmbito do qual Bispo recebe dos céus a mensagem do papel “régio” que deverá desempenhar no mundo parecia não oferecer um espaço propício às manifestações tão contundentes dos elementos do imaginário social. Obviamente, é preciso levar em conta também o fato de que, no contexto

da década de 1930 do século XX, dominado pelo “catolicismo dos brancos”<sup>18</sup>, os “delírios” de um negro sergipano que dizia-se “salvador do mundo” certamente se confrontavam com restrições, ao nível simbólico, muito mais prementes do que aquelas encontradas pelo rei D. Ubá em seu respectivo contexto.

A imagem “majestosa” do negro D. Obá que atua como representante de sua comunidade possui outros pontos em comum com a história de Arthur Bispo do Rosário. É preciso, entretanto, considerarmos o fato de que a noção de comunidade para o negro sergipano não se restringia apenas ao grupo dos afrodescendentes, adquirindo um sentido universalista na medida em que incorporava elementos do cristianismo. Dessa forma, a noção de irmandade entre todos os habitantes da Terra, prefigurada pela doutrina cristã, expande o gesto performático de Bispo para além dos limites de sua real capacidade de atuação social. Apesar desse fato, encontramos na obra de Bispo alguns elementos que fazem alusão direta às demandas culturais da comunidade negra brasileira, como o trabalho intitulado *Capa de Exu*:

---

<sup>18</sup> Ver Bastide (1971).



FIGURA 8 - *Capa de Exu*

Tecido, linha, acetato, lã e vidro. 95 x 150 x 5 cm

As vestes representam, na obra de Bispo, um papel especial, tendo em vista os aspectos performáticos que envolvem sua produção. Além do *Manto da Apresentação* (FIGURA 22) e dos *Fardões* (FIGURAS 18 E 19), sobre os quais nos deteremos mais detalhadamente ao longo deste trabalho, a *Capa de Exu* adquire, no contexto das investigações aqui tecidas, um significado merecedor de atenção.

No artigo de Maria José S. Barbosa intitulado *Exu: “verbo devoluto”* (BARBOSA, 2006), encontramos algumas questões esclarecedoras acerca do significado desta divindade africana para a comunidade afrodescendente brasileira. Já nas primeiras linhas do artigo, a autora informa que

no panteão dos deuses africanos, Exu é considerado uma força motora, geradora, criativa e onipresente, cuja existência se faz nas margens, nos limites, na limiaridade e nas múltiplas caracterizações. Representando a ambigüidade, a pelinragem, o imprevisível e o caótico, ele é também o mestre das encruzilhadas e das aberturas, conhecedor dos caminhos, início da vida, mensageiro da palavra e arauto entre os orixás e os seres humanos. (BARBOSA, 2006, p. 155).

Segundo a autora, Exu não pode ser considerado um orixá, já que na mitologia Iorubá ele desempenha o papel de intermediário entre o mundo terreno e as divindades, entre o homem e o sobrenatural. Assim, de acordo com Barbosa, esta entidade religiosa se faz possuidora de uma função “diplomática”, que a torna porta-voz dos humanos perante os deuses.

A autora sinaliza também as relações existentes entre Exu e a palavra, sendo esta última analisada enquanto ferramenta expressiva dotada de um valor significativo no âmbito da comunicação humana. Nesse sentido, Barbosa sublinha o fato de que, no contexto artístico do século XX, a entidade em questão faz-se invocada por diversos poetas brasileiros, que se colocam como porta-vozes das comunidades negras marcadas pelo jugo da opressão. Para este grupo de artistas, a associação da imagem de Exu ao uso do verbo alia-se à reivindicação de uma fala negra, emudecida durante séculos de dominação. Assim, o potencial criador e transformador, vinculado à imagem de Exu, representa, para a comunidade artística dos afrodescendentes, a capacidade de subversão dos mecanismos de dominação estabelecidos pela cultura hegemônica e a possibilidade expressiva a partir do *locus* fronteiro da alteridade.

#### 1.4.4 Anos 1920/1930: a “aparicação” do negro

Na década de 1920, a cidade que recebe Arthur Bispo do Rosário, imigrante nordestino então pertencente à Marinha do Brasil, podia ser considerada uma autêntica capital industrial. A paisagem que em 1808 adequara-se às pressas às necessidades da corte imperial, e que em 1905 se ajustava à revelia ao projeto positivista, a partir das reformas do então prefeito Francisco Pereira Passos, havia se transformado física e culturalmente. Nesse momento de sua história, o Rio de Janeiro era não apenas uma metrópole que disputava com a próspera São Paulo o monopólio econômico do país, mas também um centro disseminador de cultura e definidor dos parâmetros culturais da jovem nação.

Do ponto de vista da inserção do negro na sociedade brasileira, é possível observarmos, a partir desta época, uma modificação fundamental nas concepções vigentes. As teorias racistas que até então possuíam muitos adeptos na intelectualidade brasileira entravam em declínio. Começava-se a visualizar na formação pluriétnica do povo brasileiro um fator positivo, responsável pela riqueza cultural da nação. O livro *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez no ano de 1933, aparece como emblemático desta visão otimista do hibridismo cultural brasileiro, iniciada na década de 1920.

A inovação do pensamento acerca da contribuição cultural dos negros para a sociedade brasileira, entretanto, teria ainda poucos reflexos no cotidiano das comunidades dos afrodescendentes, que no referido momento histórico, eram nitidamente excluídas das principais instâncias da vida social do país. No entanto, apesar da situação marginalizada em relação à sociedade da época, o negro da década de 1920 encontra, nas fronteiras da cultura urbana, a abertura de um relativo espaço de expressão cultural, que teria lhe permitido a primeira “aparicação” positiva na sociedade brasileira.

Nesse contexto, mais uma vez, a cidade do Rio de Janeiro apresentava-se como “vitrine” e laboratório da nação brasileira. Nesse sentido, considera-se de fundamental importância o fenômeno cultural ocorrido nos morros cariocas, no fim dos anos 1920, que culminou com o surgimento e a rápida disseminação das “Escolas de Samba”. O ritmo musical, que resgatava a força mágica dos tambores africanos, já era presença constante nas reuniões regadas à cachaça dos “malandros” habitantes das favelas da cidade. A esse respeito, Enders sublinha o fato de que o samba permitia aos miseráveis e marginalizados da cidade

uma espécie de “associação original” (ENDERS, 2009, p. 252) cujo alcance atingia dimensões imprevistas:

As “escolas de samba” fazem mais do que sobreviver a uma noite de confraternização regada a álcool: em poucos meses começam a surgir em toda parte, nos espaços mais abandonados pelo poder público, os mais freqüentados pela pobreza, os mais mal-afamados, e rapidamente ganham o reconhecimento das autoridades. (ENDERS, 2009, p. 252).

No início dos anos 1930, graças à simpatia da imprensa carioca, o ritmo negro deixava de ser considerado “bárbaro” e começava a ganhar espaço na cultura da cidade. Seu exotismo perdia o cunho pejorativo, passando a caracterizá-lo como expressão autêntica da alma brasileira. Dentre as ambiguidades inerentes ao movimento nacionalista, inaugurado pelo Estado Novo, encontramos uma intensa valorização do samba, convertido em artigo de exportação e elemento representativo da cultura nacional.

Apesar das questões acima mencionadas, o negro sergipano Arthur Bispo do Rosário não parecia encontrar, no referido contexto, o território mais propício ao desenvolvimento de sua arte, também ela fortemente afetada pelos resíduos culturais da herança africana. Empregado doméstico do tipo faz-tudo, na casa dos Leone, o artista, no começo da década de 1930, realizava-se na confecção de brinquedos para as crianças da família. Sua habilidade com os instrumentos de carpintaria era constantemente requisitada na manutenção e nos reparos da casa. Porém, este ofício estava longe de permitir a Bispo do Rosário o exercício de sua subjetividade através da expressão artística. Esta, só iria encontrar um espaço propício de desenvolvimento, anos mais tarde, num reduto sagrado bem distante do casarão da Rua São Clemente.

## 2. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E A DIÁSPORA NEGRA

### 2.1 Sobre a condição diaspórica

O termo diáspora, em seu sentido clássico, remete à dispersão forçada dos judeus pelo mundo, sendo normalmente associado à dor e ao sofrimento decorrentes dessa condição (GONÇALVES, 2009, p. 55). Este sentido originário se associa a uma ideia de “exílio sob coação”. Entretanto, os significados do vocábulo em questão podem ir além daqueles atrelados às questões específicas do povo judeu que se caracteriza por ter conseguido, ao longo dos séculos, uma relativa coesão identitária, derivada da partilha de uma crença religiosa comum, baseada na noção de “povo eleito”.

Bruneau (1998, lauda 1) amplia os significados do referido termo, assinalando que o mesmo “designa os fenômenos resultantes das migrações de populações para vários países, a partir de um país ou foco emissor”. O autor aponta a origem grega da palavra diáspora, a qual significaria dispersão, resultado da ação de disseminar (*speiro*). O fenômeno diaspórico, portanto, implica a existência originária de um grupo étnico, o qual, pelos mais diversos motivos, se dispersa, parcial ou totalmente.

Normalmente, a comunidade diaspórica encontra-se unida a partir de laços culturais, religiosos e linguísticos, provenientes de um suposto local de origem. Esse último pode aparecer, no imaginário das culturas em dispersão, como uma imagem mitológica do “paraíso perdido”. Porém, nem sempre as comunidades que abandonam forçosamente seu território originário são capazes de manter os “laços comunitários” necessários para que seja possível uma elaboração coletiva de sua condição. Isto porque a consciência identitária necessária para o reagrupamento de um grupo social disperso, pelos mais diversos motivos, necessita de bases concretas, que nem sempre são acessíveis a todos os membros da comunidade. Assim sendo, faz-se necessário um alargamento da conceituação de diáspora, tendo em vista as peculiaridades que caracterizam cada grupo em dispersão pelo mundo afora.

Bruneau (1998, laudas 2 e 3) chama a atenção para o fato de que apenas nas últimas décadas do século XX o termo “diáspora” foi conceitualmente expandido. O autor aponta a

década de 1980 como emblemática no que concerne à ampliação dos significados inerentes ao referido fenômeno. Isto se deve ao fato de que esta época se fez marcada pela constatação de um relativo fracasso das políticas de assimilação e pelo aparecimento do “Multiculturalismo” na Austrália e no Canadá. A partir de então, o uso do termo diáspora para designar a condição geral dos migrantes em todo o mundo, passou a ser largamente difundido.

No intuito de analisar as peculiaridades que caracterizam o fenômeno diaspórico nas ilhas do Caribe, Hall (2003) critica a forma reducionista a partir da qual muitas vezes se utiliza o conceito de diáspora: “O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2003, p. 33).

Para o desenvolvimento das hipóteses aqui esboçadas, consideramos de fundamental importância o alargamento do “conceito” original de diáspora, inicialmente vinculado à possibilidade de formação de laços comunitários capazes de invocar a memória da “terra-mãe”. Sugerimos, portanto, a substituição da expressão “conceito de diáspora” por “noção de diáspora”, uma vez que essa última, a nosso ver, parece mais adequada para abarcar os múltiplos aspectos que caracterizam as inúmeras dispersões de comunidades ao redor do mundo.

No que concerne ao deslocamento forçado das massas de africanos para o trabalho escravo, mais especificamente na América do Sul, Tavares (2009) enfatiza que

a saga dos africanos trasladados pela empresa mercantil colonial em direção à América do Sul percorreu caminhos tortuosos. Desde a travessia à descaracterização e homogeneização cultural, foram submetidos a formas de pensar e sentir o mundo totalmente estranhas às suas tradições, o que resultou no despedaçamento de toda a existência e humanidade daquelas almas e corpos. Foi como se o precioso vaso da árvore da vida desabasse de uma grande altura e ao solo se espatifasse. Cacos de alma e corpo esparramam-se durante e após o holocausto da travessia atlântica. (TAVARES, 2009, p. 11).

É a partir dos termos apresentados por Tavares que tentaremos compreender alguns aspectos da obra de Arthur Bispo do Rosário que parecem invocar tal questão. Sob esse prisma, a referida obra pode ser considerada como manifestação estética que traz em si, de maneira mais ou menos explícita, “traços” das memórias fragmentadas de culturas negras



marcadas pela dispersão forçada.

Em nossa concepção, a obra de Bispo faz-se portadora daquilo que Glissant (1997) denominou de *rastros/resíduos* das culturas, que, por sua vez, opõem-se ao *pensamento de sistema*, oriundo da tradição ocidental trazida pelo colonizador. De acordo com o autor, enquanto o pensamento de sistema se mostrou ineficiente no que diz respeito à assimilação da imensa diversidade que caracteriza as culturas não sistêmicas presentes no mundo, o *pensamento do rastro-resíduo* permite a inserção daqueles aspectos renegados às margens e ofuscados pela estrutura vigente, introduzindo assim uma visão do poético que possa, enfim, tecer e mapear o imaginário do mundo. Dessa forma, ele apresenta o relativismo como forma de confronto com a tradição unívoca e excludente presente no ideal de absoluto, sobre o qual erigem-se os pilares do *pensamento de sistema*. Para Glissant, o *rastro/resíduo* apresenta-se como uma espécie de errância que orienta e coloca-nos em confronto com nossas próprias origens (GLISSANT, 1997, p. 18).

Os *rastros/resíduos* das culturas africanas marcadas pela condição diaspórica tornam-se visíveis em vários momentos da obra de Bispo como, por exemplo, na presença de divindades e demais elementos provenientes da religiosidade negra como ocorre na vitrine *Macumba* (FIGURA 23) e na obra *Capa de Exu* (FIGURA 8), anteriormente citadas. A estética fragmentária que caracteriza as construções plásticas e escriturais de Bispo também pode ser associada às expressões das comunidades marcadas pela diáspora. Nesse caso, o hibridismo, a partir do qual a linguagem se desenvolve, apareceria como indício característico das culturas que se desenvolvem a partir dos confrontos e das fissuras inerentes ao processo de negociação entre as diversas matrizes culturais. O fragmento, nesse caso, seria o elemento privilegiado de uma expressão estética que se constrói a partir dos “cacos” de uma memória esfacelada pela opressão. Assim, como afirma Tavares, na manifestação diaspórica “a nostálgica memória da terra mãe motiva a colagem dos cacos, reforçada pela aliança com as línguas da diáspora na medida em que recria a possibilidade comunicativa com aquele Outro, compulsoriamente para trás abandonado” (TAVARES, 2009, p. 11). Entretanto, outros fatores também invocam o imaginário relativo às comunidades marcadas pela diáspora negra. Dentre eles, concederemos especial atenção àqueles que expressão a relação do artista com o Oceano Atlântico, que serão analisados mais detalhadamente no decorrer deste capítulo.

## 2.2 História, alteridade e diáspora

Para melhor compreendermos a obra de Bispo, é preciso situá-la não apenas no contexto histórico de seu surgimento, mas também nos espaços simbólicos mapeados pela sociedade como um todo. A narrativa histórica hegemônica pode ser considerada como um dos territórios no âmbito dos quais a supremacia do Mesmo se estabelece a partir da exclusão das figuras da alteridade. Por isso, as inúmeras narrativas que não encontram espaço no relato oficial permanecem relegadas ao silêncio, manifestando-se unicamente nas brechas do sistema dominante. Nesse sentido, percebe-se que as vozes da alteridade produzem, a partir do território segregado do silêncio, um ruído incômodo, mas dotado de consistência suficiente para abalar a superfície calma e coesa de um texto que se pretende unívoco e verdadeiro.

No que concerne aos contextos culturais, marcados pela colonização e pelo sistema escravocrata, esta questão adquire significados que extrapolam os limites da análise aqui desenvolvida. Entretanto, cabe-nos ressaltar algumas questões acerca da possibilidade inerente à arte, no que tange à tentativa de restaurar algumas das fissuras características de um discurso histórico que exclui de si a presença do subalterno. Nesse sentido, pretendemos aqui realizar uma abordagem da obra de Bispo capaz de visualizar na mesma a tentativa de trazer à tona aspectos referentes à possibilidade narrativa das inúmeras histórias suprimidas pelo relato hegemônico, visto que sua trajetória errante, sua condição de negro, neto de escravos, pouco letrado e considerado louco pelo saber psiquiátrico situam-no em um lugar enunciativo a partir do qual as vozes emudecidas pela História produzem relatos dificilmente assimilados pelo coro uníssono da narrativa oficial.

Nesse sentido, Edouard Glissant, mais uma vez, oferece-nos um respaldo teórico elucidativo de alguns aspectos importantes acerca desta questão. De acordo com o autor, quando a biografia do indivíduo ou do poeta se confunde ou se *encontra* na biografia de uma coletividade, detectamos aí a presença de uma história a ser “reconstituída ou recuperada” (GLISSANT, 2008, p. 26). Em sua análise da tarefa do poeta neste contexto, Glissant sublinha o fato de que este encontro entre o individual e o coletivo não precisa ocorrer de forma consciente ou voluntária. A escritura poética atuaria assim de maneira instintiva, trazendo à tona aspectos de uma biografia coletiva, os quais, por alguma razão histórica, obliterados do discurso hegemônico. Segundo Glissant, na construção poética a biografia da coletividade não se apresenta sobre datações precisas e tampouco se encontra num continuum

histórico. Nesse sentido, a restauração de história coletiva rasurada se materializaria na obra a partir de uma espécie de “massa caótica de tempo”. Assim, o fazer poético estabelece um espaço em que o individual finalmente se encontra com o coletivo na tentativa de restauração das rasuras da história. (GLISSANT, 2008, p. 36-38).

Se recuperarmos a noção de testemunho, tal como foi concebida, sobretudo, a partir das grandes catástrofes que assombraram a história do homem no último século, encontraremos igualmente um importante referencial no que concerne à compreensão da narrativa presente na obra de Bispo do Rosário. Isto porque, segundo Seligmann-Silva (2003), o termo “testemunho” encontra-se intimamente ligado à capacidade humana de narrar a própria história. Nesse sentido, a experiência individual faz-se dotada de um significativo valor, na medida em que traz em si aspectos emblemáticos de uma coletividade.

No caso de Arthur Bispo do Rosário, vemos emergir, no seio de sua obra, um tipo muito particular de testemunho. As características desse relato assemelham-se àquelas apontadas por Seligmann-Silva na narrativa diaspórica. Sua condição enquanto representante de uma alteridade quase absoluta – negro, pobre e com baixo nível de letramento – situa-o em uma categoria social no âmbito da qual seu testemunho não poderia se dar senão atrelado ao relato de outras histórias, igualmente marcadas pela condição marginal. Na mesma proporção, os múltiplos atravessamentos, presentes em sua leitura de mundo, não permitem outra forma de manifestação que não seja o fragmento.

Ao reproduzir em seus trabalhos pequenos fatos cotidianos retirados de jornais e revistas de sua época, Bispo nos oferece um registro difuso de sua própria passagem pela Terra<sup>19</sup>. Através desses trabalhos, o artista narra, a partir das histórias dos muitos “Outros” recolhidos ao anonimato, sua própria história, instituindo-se, portanto, como porta-voz daqueles que passariam em branco nas páginas do relato oficial. Tendo como suporte refugos de madeira ou papelão, Bispo transcreve notícias de jornais, registrando para a posteridade fatos do cotidiano, muitas vezes marcados por aquela muda violência que atravessa o cotidiano de muitos dos personagens da diaspórica condição de vida que marca o homem contemporâneo:

---

<sup>19</sup> Consideramos importante mencionar o fato de que a primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário, ocorrida alguns meses depois de sua morte, tinha como título “Registros de Minha Passagem Pela Terra”, tendo sido organizada pelo crítico de arte Frederico Moraes.



FIGURA 9 - Fichas de nomes e fatos dos jornais

Miriam Volpe (2005), ao analisar a narrativa exílica de Mario Benedetti, enfatiza algumas questões que reiteram os aspectos aqui assinalados acerca do testemunho daqueles seres encontrados à margem do discurso hegemônico da história. O texto de Volpe dialoga com a pesquisa aqui desenvolvida pelo fato de propor, a partir da noção etimológica do termo história<sup>20</sup>, o testemunho como possibilidade narrativa de um relato não documental. Nesse sentido, “a evidência obtida por uma pessoa viva, com sua humanidade, sua emoção e relação de detalhes no nível do cotidiano, contribuiria com dados que, de outra forma, seriam inacessíveis e que poderiam ser usados para confirmar outras fontes de documentação” (VOLPE, 2005, p. 94).

As observações tecidas por Volpe apontam na “revitalização da noção de vida diária ou do cotidiano”, instaurada pelas novas perspectivas de leitura histórica, uma abertura para os

<sup>20</sup> Volpe sublinha o fato de que a palavra história é de origem indo-europeia e deriva do vocábulo *weid*, que significa ver.

elementos marginais do relato oficial, contribuindo, dessa forma, para a construção de uma concepção mais abrangente não apenas da história como também do fato literário.

Retornando à obra de Bispo, percebemos que, mesmo exilado em um hospital psiquiátrico e distante do centro hegemônico da cidade, o artista realizou, através de sua obra, um testemunho residual da época em que está inscrito. Dessa forma, um mundo precário, de onde fora apartado, mas que ainda assim continuava a sensibilizá-lo, chegava até ele através das páginas de jornais e de revistas e adquiria em sua obra status de História.

O testemunho de Bispo, muitas vezes, não é ocular, pois os fatos por ele narrados são apenas transcrições e leituras. A condição de exilado a ele imposta não permitia, portanto, um contato direto com grande parte dos acontecimentos de sua época. Assim sendo, seu testemunho se faz atravessado por várias camadas interpretativas: a imprensa, a suposta loucura, o baixo letramento. Tais mediações, entretanto, não comprometem sua contribuição à reconstrução de uma história do ínfimo, construída pelos refugos de um relato maior, sendo este último único digno de destaque nas páginas dos jornais. Ao transcrever em refugos de papelão os fatos cotidianos, Bispo, na verdade, amplia o significado histórico dos mesmos, a partir do uso de materiais condizentes com o estatuto a eles relegados pelo discurso soberano. Vejamos a transcrição de alguns dos fragmentos anteriormente mencionados:

“DESAPARECIMENTO DA CASA DE SEUS PAIS MENINA MOÇA – 12 ANOS – ILZA FERNANDES DE ARAÚJO – FILHA ALAÍDE FERNANDES DE ARAÚJO – MORADOR NA FAVELA DO ROCADO NO BAIRRO ENGENHO NOVO – TERCEIRO DISTRITO DE SÃO GONÇALO JORNAL DIA 13-07-1979”

“ROGERIA SORAIA BAIA 20 ANO FOI AGREDIDA A CORONHADAS – RESIDENTE RUA ZIZI – 101 LINS COM FERIMENTO NA CABEÇA – VALDIR DE CARVALHO PEDIA DINHEIRO PARA ERVA JORNAL DIA 02-03-1979”

“AGRESSÃO ENTRE DUAS IRMÃS ACABA DEDO DECEPADOMÃO DIREITA MÉDIO VERA LUCIA DE JESUS – 17 ANOS – AGRESSORA A VÍTIMA ANA LUCIA CRUZ.”

“AGRESSÃO – LEVO DENTADAS SOCOS PONTAPÉS POR SEU MARIDO – NA RUA ADOLFO BERGAMINI 110 CASA 3 ENGENHO DENTRO – ELE BENEVIDES SOUZA ELA MA DE LURDES PEREIRA – 38 ANOS”

Os registros acima transcritos revelam um universo em que a banalização da violência cotidiana traduz a banalização da própria vida humana. Os fragmentos escolhidos por Bispo ajudam a preencher as lacunas deixadas por um relato histórico que privilegiou, de forma evidente, os fatos e pontos de vista relativos a uma pequena parcela da sociedade. Em contrapartida, os demais fragmentos da vida social, os fatos corriqueiros que abalam o cotidiano de pequenos grupos, mas que aparentemente se encontram desprovidos de qualquer relevância histórica, servem apenas para engrossar a massa amorfa dos noticiários, sendo, depois disso, novamente relegados ao silêncio.

Ao se apropriar de tais fragmentos de histórias de vida registrando-os em um novo suporte, Bispo reelabora, pelo viés estético, as pequenas tragédias do cotidiano. O tratamento plástico e estético conferido aos relatos acima mencionados confere poeticidade àquilo que, em circunstâncias normais, não passaria de uma mera notícia de jornal, algo para ser lido e em seguida esquecido. As obras construídas por Bispo, com as pequenas histórias de pessoas comuns, atribuem valor àquelas experiências marcadas pela banalização e pelo alto grau de descartabilidade que caracteriza a vida humana no seio da sociedade atual. Nos relatos de Bispo, a existência marginal e condenada ao esquecimento adquire o estatuto de um evento cuja relevância garante o registro para a posteridade. O poético, portanto, aparece como alternativa à vulgarização da experiência promovida pelos meios de comunicação.

Em relação ao aspecto acima mencionado, tomaremos como referência um texto de Rosalind E. Krauss, intitulado “The Picasso Papers”. Nele a autora realiza uma abordagem da obra de Picasso que apresenta vários pontos de convergência com a proposta aqui desenvolvida. A relevância de tal estudo reside, sobretudo, no que concerne ao seu ponto de vista diferenciado no que tange à crítica da Arte Moderna como um todo. Enquanto grande parte dessa última enfatiza na arte do século XX as rupturas com a representação, voltando-se quase que exclusivamente para a análise dos aspectos formais de tal transformação, a autora apresenta-nos uma nova possibilidade de análise.

Sem desconsiderar a relevância tanto das rupturas com a representação, realizadas por Picasso, como da inovação técnica decorrente da inserção, no campo da pintura, de materiais

estranhos a esse universo – como os recortes de jornais –, a autora visualiza nas colagens cubistas realizadas principalmente no ano de 1912, um aspecto ainda mais inovador. Os fragmentos de jornais, utilizados pelo artista catalão, além de construir em uma composição inovadora e surpreendente em termos formais, trazem em si algo de inusitado. Eles compõem um discurso, trazem para a galeria de arte fragmentos de uma história menor que, de outra forma, passariam em branco para a posteridade.

Ao analisar as colagens de Picasso, Krauss detecta, nos fragmentos de jornais utilizados, alguns aspectos significativos. Em primeiro lugar, a autora chama a atenção para o fato de que em tais fragmentos as colunas do texto são mantidas, de forma a permitir ao leitor compreender o conteúdo ali narrado. Posteriormente, Krauss também analisa as relações entre os fatos narrados e a disposição dos fragmentos no plano pictórico, o que, segundo ela, cria um campo dialógico passível de ser compreendido enquanto narrativa. No espaço significativo construído por Picasso, as notícias são reagrupadas segundo uma nova ordem, dando origem a um contradiscurso capaz de apontar as rasuras presentes no discurso oficial.

Segundo Krauss, a disposição gráfica dos elementos em um jornal não se dá de forma aleatória. Ao contrário disso, tal forma de organização possui um objetivo em nada inocente, ou seja, pretende transformar “notícias em entretenimento, história em espetáculo e memória em mercadoria” (KRAUSS, p. 42). Portanto, ao desarranjar tais elementos, criando com eles uma nova composição visual, Picasso desorganiza o próprio espaço da narrativa, da memória e da própria história, criando, dessa forma, uma notícia menos espetacular e mais próxima da situação real em que os acontecimentos cotidianos se dão.

A análise de Krauss pode ser utilizada para a compreensão de um aspecto importante do trabalho de Bispo do Rosário. A nosso ver, assim como as colagens de Picasso, a transcrição de notícias realizada pelo artista brasileiro parece transcender seus aspectos puramente visuais, adquirindo, no âmbito da respectiva obra, novos e intrigantes significados. Assim, os personagens reais que saltam das páginas dos jornais para os fragmentos pintados sobre o papelão são contextualizados e situados historicamente; e em alguns, inclusive, é possível verificar a data ou o jornal do qual foi retirado.

Também nos parece relevante, no caso da obra do artista brasileiro, o suporte por ele escolhido para a transcrição das notícias. As placas em que escreve as notícias são compostas por formas retangulares aparentemente recortadas de caixas de papelão. Uma vez registrada a notícia, as placas são amarradas entre si e num suporte de madeira, criando, dessa forma, uma

espécie de “caos ordenado”. O aspecto caótico se encontra na precariedade tanto dos materiais utilizados quanto das amarrações que prendem as placas, bem como na incompletude de tais narrativas; e o ordenamento encontra-se na disposição sucessiva a partir da qual são organizadas.

Do ponto de vista estético, o material utilizado por Bispo adquire um valor significativo tendo em vista a mensagem transmitida pela obra. Assim sendo, é preciso considerarmos o fato de que os recortes de caixa de papelão remetem diretamente ao universo do consumo e à rápida descartabilidade dos produtos na era contemporânea. Pertencendo à categoria dos objetos atrelados ao mundo das mercadorias, as caixas de papelão, no entanto, não podem ser consideradas artigos de consumo. Sua função no cerne da dinâmica do mundo capitalista é levar e trazer produtos, num trânsito frenético e ininterrupto através dos pontos de origem e destino dos mesmos. Dessa forma, tais elementos constituem o emblema do itinerário das coisas no mundo das mercadorias, cujo ponto de partida encontra-se nos galpões das fábricas e o fim incondicional se dá nos depósitos de lixo.

Os recortes de caixas de papelão aparecem como o refugio do refugio, ou seja, os restos de um objeto do qual é retirada sua única possibilidade de existência no âmbito da dinâmica do mundo de mercadorias, qual seja, sua utilidade no transporte de produtos. Chama-nos a atenção a escolha de tal suporte, tendo em vista grande parte dos escritos de Bispo ser encontrada em forma de bordados sobre tecido. Isso nos leva a crer que existe, no cerne de sua obra, uma relação entre o material utilizado e a mensagem transmitida. Se partirmos desse pressuposto, entenderemos que o registro gráfico e histórico sobre o papelão, suporte tão precário quanto os fatos ali narrados, possui um sentido intrínseco, ou seja, ressalta o nível de descartabilidade inerente às notícias de jornal. A banalidade da violência cotidiana não parece digna de ser registrada através dos fios de seu bordado. Para estes últimos, são reservados temas mais nobres como as questões religiosas ou mesmo o universo da Marinha.

Sobre o precário suporte de papelão, Bispo realiza, a partir do lugar enunciativo próprio à alteridade, um testemunho da precariedade de seu próprio tempo. Os pequenos fragmentos de histórias por ele narrados revelam um mundo em deterioração do qual só lhe é possível visualizar os pequenos sinais, rastros de uma história maior. Dessa forma, Bispo esboça sobre os pequenos refugos do mundo contemporâneo, vestígios de histórias que reunidas compõem o tecido corroído da vida dos seres atravessados pela condição diaspórica. Narrando o outro,



ele parece, no entanto, narrar a si mesmo, construindo assim um testemunho atravessado pelos resíduos de múltiplas histórias marcadas pela mesma cisão.

Em Seligmann-Silva (2003, p. 20), vemos que a “marca” e o “rastros” são as condições mesmas de existência do relato testemunhal. Segundo o autor, o testemunho, no contexto diaspórico, apresenta-se muito mais enquanto lacuna do que como moldura, muito mais enquanto índice do que em forma de símbolo. O mesmo, portanto, se faz visível como a apresentação de um desaparecimento, desvelando e ao mesmo tempo ocultando uma verdade por demais marcada pela fratura inerente a sua própria condição. A narrativa marcada pela diáspora apresenta, portanto, o teor testemunhal enquanto “escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto recordação quanto esquecimento”. As afirmações de Seligmann apresentam o testemunho dos excluídos da história como uma possibilidade narrativa importante para a renovação e atualização da expressão literária: “O conceito de testemunho pode permitir uma nova abordagem do fato literário que leva em conta a especificidade do ‘real’ que está em sua base e as modalidades de ‘marca’ e ‘rastros’ que esse real imprime na escritura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 40).

A ideia de testemunho proposta por Seligmann-Silva enfatiza no homem a necessidade de narrar, bem como os limites intrínsecos a esse gesto. Dessa forma, a narrativa da própria história encontra-se atrelada aos limites da linguagem. Ou seja, o “real” sempre “traumático”, ao ser narrado, depara-se com as barreiras de uma linguagem incapaz de traduzi-lo. Tal mecanismo, no entanto, torna-se “traço de uma ausência”, feixe de luz que ao mesmo tempo revela e ofusca uma ferida que não pode ser tocada em sua nudez. Segundo o autor, “a impossibilidade está na raiz da consciência. A linguagem escrita nasce de um vazio – a cultura do sufocamento da natureza e o simbólico de uma reescritura dolorosa do ‘real’ (que é vivido como trauma)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48).

Acerca da ideia de testemunho, de acordo com as perspectivas apontadas por Seligmann, interessa-nos também o fato de que tal possibilidade narrativa é capaz de expandir seu campo de atuação cultural, atingindo lugares e seres distantes no espaço, de maneira surpreendente e enriquecedora. Sobre esta questão, debruçam-se muitos dos grandes teóricos da contemporaneidade, os quais percebem na arte um potencial extraterritorial e extralinguístico.

Édouard Glissant vê nessa imprevisibilidade narrativa um modo de sincronizar-se com o “presente em que vivemos, mas de uma outra maneira, não mais empírica ou sistemática, mas poética” (GLISSANT, 2005, p. 107). Suas reflexões ajudam-nos a compreender as redes

invisíveis que permeiam as relações no âmbito das culturas contemporâneas e o papel da arte e da poesia enquanto produtoras de um saber cujo campo de atuação extrapola, em muito, as fronteiras de suas respectivas origens. Estas, por sua vez, diluem-se no tempo e no espaço, porque as culturas desconhecem os limites demarcados pela História enquanto narrativa ordenadora do mundo.

A obra de Bispo do Rosário mostra-se, aos nossos olhos, como um nítido exemplo das discussões acima apresentadas: concebida nos recantos obscuros de um asilo para doentes psíquicos, tal obra, impulsionada por questões de cunho religioso e profético, transcende suas condições originárias, rompendo as barreiras territoriais e instigando críticos e estudiosos em todo o mundo. Conquistando espaço em notáveis mostras artísticas, a referida obra passa a representar a arte brasileira em eventos internacionais tais como a Bienal de Veneza, no ano de 1995<sup>21</sup>. O referido dado demonstra a capacidade inerente à arte, quando ela propõe uma manifestação válida para a sua e as demais culturas de extrapolar os limites atrelados à sua concepção, atuando como importante ferramenta no que concerne à tentativa de dissolução das fronteiras culturais que insistem em suas premissas delimitadoras e segregacionistas.

Nesse sentido, a obra de Bispo lança por terra quaisquer tentativas de categorização e de classificação. Pertencente ao espaço da alteridade no contexto brasileiro, o artista impõe-se unicamente a partir de sua obra, para a qual ele mesmo não aceitava a designação de arte. No território segregado da cidade, em que emerge sua obra, distante das elaborações conceituais que regem o mundo ocidental, pouco importavam as nomenclaturas e as hierarquias impostas pelas normas culturais. No santuário de Bispo, povoado de imagens e fragmentos de um mundo em constante deterioração, o trabalhador incansável é movido por um único propósito: reordenar o universo para oferecê-lo ao Criador no dia do Juízo Final. Tal obra configura-se, portanto, como registro de um tempo e de um lugar que tornam-se emblemáticos de outros tempos e de outros lugares culturais. Proliferação esta capaz de multiplicar-se talvez infinitamente.

A trajetória de Bispo não se difere muito da trajetória de tantos outros nordestinos, pobres que, impulsionados pelas necessidades intrínsecas à era moderna, engrossam a grande

---

<sup>21</sup> No citado ano, as obra de Bispo e do artista Nuno Ramos foram as únicas selecionadas pela Fundação Bienal de São Paulo para representar nossa arte na Bienal de Veneza, fato que consideramos significativo, tendo em vista as questões inerentes às condições de produção da obra de Bispo, bem como sua situação duplamente excludente. Ou seja, enquanto paciente psiquiátrico e, como tal, desprovido de um discurso completamente “consciente” acerca de sua obra e, numa segunda instância, enquanto negro e semiletrado, o que, de uma forma ou de outra, o distanciaria consideravelmente da produção artística contemporânea a qual, na época de sua produção, restringia-se quase exclusivamente a uma determinada classe intelectual brasileira.

massa nômade e desenraizada que povoa as periferias dos grandes centros urbanos do Brasil. Os poucos registros escritos de sua fragmentada história resumem-se, quase que unicamente, a uma ata de batistério na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, no ano de 1909; à ficha de entrada na Escola de Aprendizes Marinheiros de Aracaju, em 1925; e à ficha preenchida na Light, empresa onde trabalhou de 1933 a 1937, além dos prontuários médicos a respeito de suas internações.

De personagens reais ou fictícios, desprovidos de uma origem clara, seres vagantes e desenraizados, muito já se falou na literatura brasileira: Fabianos, Severinos, Macabéias<sup>22</sup>, dentre tantos outros. Tais personagens, silenciados pela própria história, foram narrados por outra voz, a voz de um escritor. Aquela capaz de desvelar, nas respectivas trajetórias, as marcas da exclusão e da luta pela sobrevivência em uma realidade por demais hostil.

O que difere, no entanto, a história de Bispo<sup>23</sup> das histórias de outros tantos personagens emblemáticos – literários ou apenas lendários – tais como os acima mencionados, seres que se multiplicam paralelamente à implementação do progresso no cerne da era moderna e contemporânea, encontra-se num dado substancial: seu potencial criador. Este dado, retira o artista do território anônimo e silencioso relegado à alteridade e confere ao seu discurso um poder substancial<sup>24</sup>. Este, por sua vez, encontra-se, sobretudo, na pulsão criadora e da capacidade de narrar – ainda que de forma fragmentada e muitas vezes incompreensível – a própria história e, através desta, a história de muitos outros marcados pela mesma condição de exílio em sua própria terra. Na obra de Bispo, a linguagem transfigura-se, ora em símbolos, ora em objetos, ora em construções textuais que, reunidos, remontam o quebra-cabeças de uma trajetória igualmente bifurcada, trifurcada, ou mesmo rizomática, impossível de ser reconstruída por uma narrativa coesa e linear. Nos trabalhos de Bispo, entrelaçados às

---

<sup>22</sup> Fazemos aqui referência aos personagens Fabiano, do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; Severino, do poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto e Macabéia, do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Os três personagens adquirem, no âmbito da literatura brasileira, um significado especial, uma vez que se mostram representativos da figura da alteridade desprovida de qualquer possibilidade enunciativa no contexto da cultura hegemônica moderna. Os referidos protagonistas foram escolhidos também por serem nordestinos, assim como Bispo do Rosário.

<sup>23</sup> Consideramos aqui a figura de Bispo enquanto personagem, cuja aparição faz-se devedora do interesse de críticos e intelectuais dotados da prerrogativa capaz de conferir o devido espaço à sua produção.

<sup>24</sup> Nesse caso, o documentário sobre Estamira pode ser comparado às obras literárias anteriormente citadas a partir de seus protagonistas. Ou seja, tanto em *Vidas secas*, em *Morte e vida severina*, como também em *A hora da estrela*, os personagens necessitam ser narrados. O silenciamento de Fabiano e Macabéia, difere-se, entretanto, daquele verificado em Severino e Estamira, pelo fato de que estes últimos, através do auxílio de um narrador oculto, aparecem dotados de voz.

afirmações proféticas e aos registros do cotidiano, é possível detectarmos sinais, vestígios de uma biografia a qual funde-se com a elaboração mitopoética de si mesmo<sup>25</sup>.

O que nos interessa, prioritariamente, na análise da obra de Bispo enquanto registro histórico é o acesso a um relato marginal, que nos permite ouvir o som de uma dentre tantas vozes que emergem do silêncio, impondo-se de forma contundente e ao mesmo tempo dissonante do coro harmônico da narrativa histórica oficial. É a partir de seu *locus* enunciativo que são costuradas pela mão de artífice e do narrador de fatos do cotidiano as histórias do negro marginalizado pela sociedade, do nômade, do desenraizado, do profeta cuja missão consiste em reorganizar o mundo para salvá-lo da destruição. A compreensão de tal linguagem, cujo vigor plástico e potência poética transformam-na em um objeto complexo e multifacetado, fornece-nos, igualmente, inúmeras ferramentas para o entendimento de importantes questões estéticas e culturais da cena contemporânea.

### **2.3 A reconstrução do mundo a partir de seus detritos**

A obra plástico-verbal de Arthur Bispo do Rosário pode ser compreendida a partir do ideário de reconstrução do mundo, que estaria intrinsecamente relacionado à ideia messiânica de “salvação”. Esta temática, presente direta ou indiretamente em todo o repertório das mais de 800 obras realizadas pelo artista sergipano, veicula significados extremamente relevantes no âmbito das indagações propostas pelo presente trabalho.

Não nos cabe aqui analisar os limites entre as escolhas estéticas do artista e as limitações impostas pelas precárias condições materiais existentes em seu reduto criativo. Entretanto, tendo em vista nossa perspectiva analítica, parece-nos importante ressaltar o fato de que Bispo utiliza, como principal matéria-prima, os refugos da própria sociedade que o excluiu. Assim sendo, a imagem do mundo em miniatura reconstruído pelo artista é portadora de sentidos que extrapolam as questões religiosas atreladas ao seu gesto criador, o que acentua seu potencial enquanto manifestação artística expressiva que emerge do território em que se inscreve a diferença. O tema da reconstrução do mundo aparece revestido de novos e intrigantes sentidos, uma vez que nos permite uma abordagem tanto estética quanto antropológica da obra em questão. Tal enfoque nos possibilita um diálogo com questões

---

<sup>25</sup> Esta questão será abordada, mais detalhadamente, no terceiro capítulo deste trabalho.

típicas da modernidade ocidental, sobretudo no contexto equivalente à segunda metade do século XX, no que diz respeito à inscrição da diferença no seio da sociedade hegemônica.

A condição de alteridade, imposta pelos fatores étnicos anteriormente mencionados, mostra-se determinante no que concerne à tentativa, preponderante na obra em questão, de refazer, pelo viés do poético, um mundo em ruínas. No território periférico da Colônia, Bispo conseguiu se esquivar dos perversos recursos adotados pela psiquiatria da época, como os choques elétricos e os fortes medicamentos antidelírio. Escapou, igualmente, da recém-descoberta lobotomia, conseguindo criar, naquele espaço de barbárie e exclusão social, um território propício à elaboração criativa de seu universo particular.

### **2.3.1 O lixo como matéria expressiva**

O destino da matéria que, desprovida de sua função original no âmbito da sociedade industrial, passa a ser descartada pela mesma, tem sido constantemente reelaborado ao longo dos últimos anos. Além disso, questiona-se, na sociedade capitalista de consumo, a produção, em escala crescente, de dejetos de todas as espécies. Para além das questões ambientais muito em voga atualmente, que têm colocado o lixo no cerne das preocupações com o próprio futuro da humanidade, encontramos nesta matéria indesejável significados de cunho bem mais profundo. Não por acaso, ao longo do século XX, o dejetos tornou-se matéria expressiva privilegiada para vários artistas: Picasso, Braque, K. Schwitters, J. Dubuffet, A. Tàpies, Joseph Beuys e tantos outros, encontraram, nos refugos de suas respectivas culturas, o material mais adequado ao seu fazer poético.

O lixo traz em si aspectos ricos e profundos acerca do mundo e da finitude da existência. De acordo com Beaune (1999, p. 8), o refugo, o dejetos e o detrito trazem consigo importantes significados de cunho metafísico, atrelados ao nada, à morte, à incompletude e à efemeridade do ser. Da mesma forma, a matéria descartada, acumulada nos cantos obscuros das cidades, faz-se revestida de aspectos que vão além das preocupações ambientais. Segundo o autor, a atitude da sociedade diante de seu lixo pode ser analisada também do ponto de vista antropológico, tendo em vista o fato de que existe uma íntima associação entre esta matéria depreciada e rejeitada e as populações miseráveis e marginalizadas, sobretudo dos países do terceiro mundo.

Jean Gouhier (1999), por sua vez, enfatiza igualmente a proximidade entre o lixo e a margem, ressaltando o caráter excludente que perpassa as relações entre a sociedade e os detritos por ela produzidos. Os territórios para onde são enviados os dejetos, tanto de uma casa como de uma cidade, mostram-se representativos de zonas que suscitam sentimentos de repulsão. Ou seja, a localização dos dejetos revela, em seus interstícios, os espaços desconsiderados e desprezados pela cultura.

O pensamento eugenista do século XX o qual, como afirmamos anteriormente, teve grande influência nas concepções teóricas que nortearam a construção da Colônia Juliano Moreira, mostra-se representativo de uma concepção de mundo que parece reproduzir-se em todas as instâncias da vida moderna. Materializando, no âmbito da sociedade, o gesto inconsciente do recalque, a concepção eugenista pretende enviar, para as margens obscuras da vida social, todos aqueles elementos considerados indesejáveis ao “bom” funcionamento da sociedade.

Na sociedade moderna, baseada no consumo e no alto grau de descartabilidade muitas vezes gratuita dos objetos, a relação entre o homem e o lixo por ele produzido encontra-se impregnada por aspectos reveladores. A visão do objeto desprovido de sua função e por isso mesmo descartado traz em si a visão do próprio destino do homem moderno, reduzido à força produtiva no cerne da sociedade e facilmente descartado quando considerado inapto para sua função.

No que diz respeito ao contexto brasileiro, notamos que a segregação imposta a Bispo, devido aos inúmeros fatores já mencionados no presente trabalho, adquire no âmbito da análise aqui desenvolvida importância crucial. Acerca do mecanismo excludente a partir do qual nossa sociedade se relaciona com todos aqueles que, desprovidos das mínimas condições subjetivas e materiais, não encontram um espaço de atuação no contexto da sociedade urbana industrial vigente, invocamos a voz de Carolina M. De Jesus. A respeito do espaço a ela destinado no território da cidade, a autora realiza em seu diário, no dia 19 de maio de 1958, uma constatação que ilustra as questões aqui colocadas:

Às oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 2004, p. 33).

Retornando à trajetória do artista sergipano, notamos que o *locus* de enunciação a partir do qual o mesmo constrói sua obra plástica-verbal situa-se igualmente numa espécie de “quarto de despejo” da cidade do Rio de Janeiro. Assim sendo, os refugos com o quais Bispo trabalha refletem o sentido de descartabilidade e desuso que marca a existência dos habitantes desse espaço apartado da dinâmica de uma cidade que se diz maravilhosa. Mesmo quando a matéria utilizada não se caracteriza por uma suposta perda de sua função utilitária, ao ser apropriada e reinterpretada pelo artista a referida matéria remete a um certo espaço de exclusão, alheio à dinâmica do uso-desuso, imposta pela sociedade de consumo.

Impossível não olhar para as vitrines de canecas (FIGURA 10) ou de colheres (FIGURA 11) e não ver ali refletida a imagem dos “doentes psiquiátricos” em fila no refeitório ou agrupados para o banho de sol, com seus respectivos uniformes idênticos, desprovidos de qualquer possibilidade não apenas de atuação no âmbito da sociedade, como de uma elaboração subjetiva capaz de conferir-lhes o mínimo de dignidade. O senso de uniformidade e de linearidade que marca as referidas vitrines faz-se acompanhado de uma espécie de desvalorização do objeto, o qual, desprovido de qualquer singularidade, tem acentuado seu caráter de coisa fadada ao descarte:



FIGURA 10 - Vitrine *Canecas*

Madeira, alumínio, metal, papel, PVA e tecido. 110 x 47 cm





FIGURA 11 - Vitrine *Talheres*

Madeira, metal, papel, tecido e plástico. 197 x 70 x 9 cm

Na tentativa de ilustrar tal questão, realizaremos aqui uma breve análise comparativa entre as últimas obras acima mencionadas e o trabalho do artista africano contemporâneo Moridja Kitenge Banza. O referido diálogo entre obras tão distantes temporal e espacialmente dá-se por motivos que vão além da mera semelhança formal.

Segundo Moridja Banza (BANZA, 2010, p. 161), sua obra se caracteriza por uma tentativa de reelaboração, a partir da indagação artística, da questão histórica que deu origem ao sórdido sistema de dominação dos povos que se encontram em situação de pobreza extrema pelas nações imperialistas do mundo. A obra que aqui analisaremos se chama *De 1848 a nos jours* e foi realizada no ano de 2006:



FIGURA 12 - Detalhe da obra *De 1848 a nos jours*,  
(exposta em *Ce que nous devons à l'Afrique*- Grenoble, França, 2010)

A obra acima consiste em uma instalação composta por um conjunto de 610 colheres de café, compradas em vários lugares do mundo, fixadas de forma ordenada sobre uma superfície vertical, a qual, segundo o próprio artista, representa um balcão de compra e venda.

A disposição das colheres remete à disposição dos corpos dos negros nos navios negreiros que, reificados, se convertiam em “peças” a serem comercializadas livremente, como qualquer outro objeto. As imagens abaixo, expostas conjuntamente com a obra em questão, mostram-se elucidativas no que concerne à problemática apontada pelo artista:

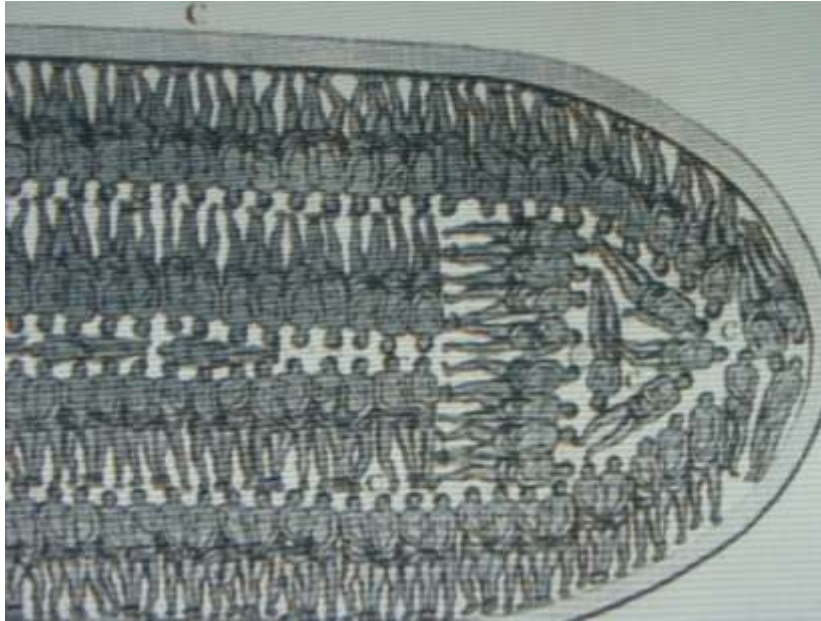


FIGURA 13 - Ilustração de um esquema de organização dos escravos no convés do Navio Negreiro

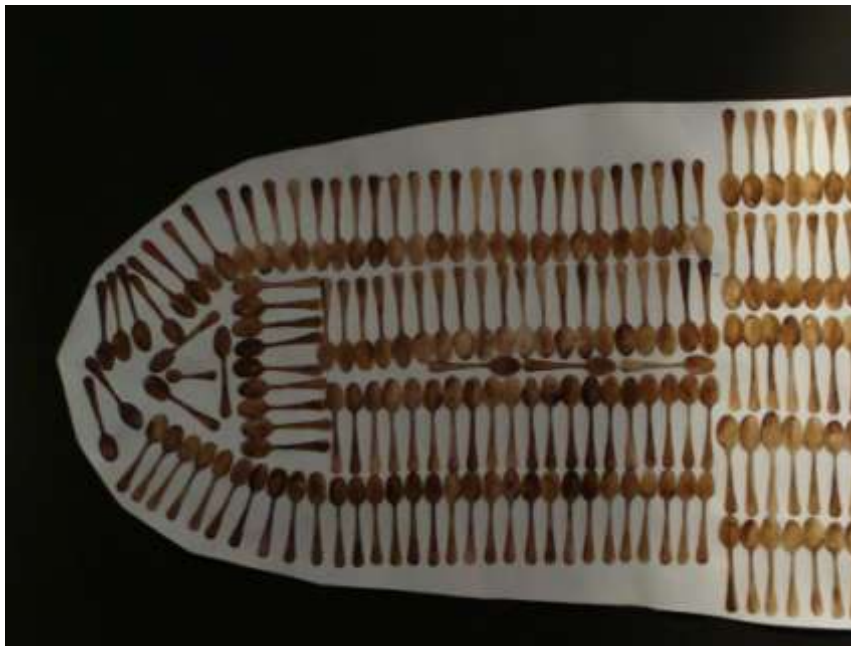


FIGURA 14 - Ilustração feita por Moridja Kitenge Banza  
fazendo alusão ao estatuto de “coisa” atribuído ao escravo

As imagens acima podem nos fornecer uma ideia do processo de elaboração da referida obra, uma vez que representam uma espécie de estilização formal da imagem de negros, deitados e metodicamente dispostos no convés do navio, incorporando, desde já, o esboço do que passariam a ser dali em diante nas mãos dos comerciantes de escravos.

Retornando à obra de Bispo, notamos que o gesto poético deste artista caracteriza-se pela capacidade de transformar a matéria obsoleta em obra de arte. Tal questão veicula aspectos estéticos e antropológicos que mereceriam certamente um estudo à parte. Ao incorporar em sua obra sucatas, refugos, quinquilharias, bem como objetos de uso cotidiano dos doentes psiquiátricos, como no caso das vitrines de colheres, canecas e sapatos, Bispo nos interroga acerca do papel ocupado pelo homem no contexto da sociedade industrial. As acumulações ou disposições ordenadas de objetos utilizáveis ou não, remeteriam assim a uma outra forma de escravidão do homem moderno, qual seja, aquela determinada pelas imposições políticas e econômicas que o convertem em “peça” passível de manipulação e exclusão.

#### **2.4 O imaginário marítimo e a diáspora negra**

Analisaremos aqui alguns elementos da poética de Arthur Bispo do Rosário que possam evocar o imaginário referente ao mar e seus possíveis significados no contexto da referida obra. Tal abordagem será realizada a partir de um prisma que busca detectar, nos trabalhos do artista sergipano, resíduos culturais das histórias não narradas relativas às comunidades marcadas pela diáspora africana.

As referências a alguns dados da vida de Bispo – como sua permanência na Marinha, por quase 8 anos – nos parecem inevitáveis, tendo em vista o viés aqui adotado. Porém, na tentativa de não cair em uma análise reducionista, de cunho excessivamente biográfico, tentaremos estender nossas considerações aos aspectos poéticos que conferem à respectiva produção artística sua densidade estética e conceitual. Para o desenvolvimento das hipóteses aqui esboçadas, utilizaremos como objeto de análise alguns dos inúmeros trabalhos pertencentes ao conjunto da obra de Bispo, os quais têm como tema questões relativas ao universo naval e à Marinha.

Miniaturas de embarcações, reconstruções de objetos pertencentes ao repertório



simbólico do navio, fardas militares do oficialado da Marinha, insígnias e referências verbais relativas ao vocabulário marítimo são elementos recorrentes no imaginário que circunscreve a obra de Bispo. A presença desse repertório imagético em sua obra nos permite uma análise das referidas construções plásticas e verbais, enquanto documento estético depositário de questões culturais relevantes. Nesse sentido, enfatizaremos aqui possíveis aspectos reveladores de um relato não mencionado pela historiografia oficial, referentes à situação diaspórica dos negros brasileiros e de sua relação com o Oceano Atlântico, enquanto espaço simbólico de múltiplas travessias:



FIGURA 15 - *Grande Veleiro*

Madeira, plástico, tecido, metal e linha. 100 x 155 x 96 cm



FIGURA 16 - *Distroy- Rio Grande do Norte*

Madeira, plástico, tecido, metal e linha. 145 x 174 x 30 cm

Interessa-nos, na análise do repertório de obras aqui mencionado, enfatizar, sobretudo, os aspectos de uma narrativa híbrida constituída a partir de resíduos culturais provenientes das mais diversas fontes. Para tanto, propomos uma abordagem transdisciplinar que transita pelos campos das artes plásticas em confluência com a literatura, almejando visualizar, no relato poético de Arthur Bispo do Rosário, um exemplo emblemático de questões que dizem respeito ao imaginário que delineia o contexto da diáspora africana. Utilizaremos como esteio teórico para as questões aqui propostas alguns dos elementos estudados pelo autor martinicano Édouard Glissant, característicos das culturas marcadas pelo processo de dominação cultural decorrente da colonização e do regime escravocrata.

A perspectiva aqui adotada incide, sobretudo, nos aspectos relativos à linguagem através da qual Bispo elabora sua narrativa plástica e textual. Nesse sentido, o fato estético será analisado a despeito das intenções do artista<sup>26</sup>, sublinhando-se sua importância histórica e cultural enquanto manifestação de uma alteridade quase absoluta. Ou seja, apesar da precariedade de condições em que se dá a construção da respectiva obra o artista conseguiu inscrever-se na história da arte brasileira, rompendo assim com muitas das barreiras elitistas que até então restringiam a produção e circulação artísticas a instâncias reconhecidas pelo poder hegemônico. Dessa forma, seu relato marginal corrompe a lógica unívoca que rege o mundo da cultura canônica, conquistando, nos últimos anos, lugar de destaque em importantes exposições no país e no mundo.

Conforme já dissemos, a obra em análise se apresenta como depositária de importantes questões, próprias às culturas submetidas ao processo de dominação cultural. Acerca deste último aspecto Glissant (1995) tece algumas considerações que se mostram pertinentes quando se trata do contexto brasileiro. De acordo com o autor, nas comunidades humanas mais afetadas pela opressão social, fruto de um processo histórico de dominação cultural que remonta às origens das respectivas nações, é possível detectar um fenômeno por ele denominado de “miséria mental”. Consideramos que as afirmações de Glissant acerca do contexto antilhano são pertinentes em relação ao Brasil, uma vez que nossa cultura atravessou situações históricas muito similares às que são por ele analisadas. Para o autor, a “alienação cultural” seria inerente aos países submetidos ao processo colonizador, sobretudo no que tange às populações negras, descendentes do grupo por ele designado de “imigrante nu” (GLISSANT, 1981) que chega às Américas, despido de sua cultura, seus costumes, suas crenças e sua comunidade.

O cenário martinicano narrado por Glissant, nos anos 1980 do século XX, assemelha-se ao momento histórico brasileiro posterior à abolição da escravidão, no qual nasceu Arthur Bispo do Rosário. Segundo o autor, a impossibilidade de atuação social e de domínio do cotidiano privam a coletividade martinicana de seus fatores de evolução. Ele afirma ainda que estes problemas adquirem uma maior proporção no meio industrial sem que se possa fazer nada a respeito (GLISSANT, 1981, p. 212).

O autor caribenho assinala, nos grupos humanos assolados pelas consequências do

---

<sup>26</sup> Arthur Bispo do Rosário, em todas as entrevistas concedidas, sempre enfatizou o cunho religioso de sua obra, a qual, para o mesmo, tratava-se de uma tarefa messiânica delegada por Deus.

regime escravocrata e pela falta de perspectivas sociais, o aumento dos casos de transtornos mentais. Tal fato pode ser detectado também nas comunidades marginalizadas de nosso país, sobretudo naquelas dos descendentes de escravos, no período histórico que se sucede à abolição. Maria Luiza Tucci Carneiro (1993), em seu artigo “Negros, Loucos Negros”, analisa o cenário brasileiro no respectivo momento histórico, enfatizando a relação entre o crescimento do número de “alienados mentais”, submetidos a internamentos em hospitais psiquiátricos, e as precárias condições de vida oferecidas aos negros recém-libertos do sistema escravocrata. Segundo a autora, no contexto social posterior à abolição, uma grande massa de desempregados, vítimas do racismo, desajustados socialmente e entregues à violência das ruas, acabam confinados em asilos para alienados mentais. Esta estratégia de controle aparece como consequência direta de uma dinâmica urbana e social que não oferece os recursos mínimos para a reinserção dos ex-escravos no âmbito de uma produtividade digna e satisfatória. A exclusão social que se perpetua ao longo do desenvolvimento histórico da sociedade brasileira ecoa até os dias atuais.

No caso específico de Arthur Bispo do Rosário, sua trajetória de neto de escravos, nascido no interior do nordeste brasileiro, no ano de 1909 e levado pelos pais à Escola de Aprendizes Marinheiros, em Sergipe, no ano de 1925, não se difere do destino de tantos outros jovens negros em equivalente situação social. Nas primeiras décadas do último século, grande parte da população de ex-escravos e de seus descendentes viu-se entregue à própria sorte, percorrendo travessias errantes, despida da possibilidade de uma inserção consciente na esfera social e cultural de suas respectivas comunidades originárias. Muitos deles acabavam engrossando a massa dos alienados mentais que transbordavam nos hospitais psiquiátricos no referido contexto. De acordo com Carneiro, nas fichas cadastrais de tais hospitais da época, o percentual de negros reclusos por apresentarem transtornos de ordem psíquica e social chegava a atingir níveis muito superiores aos dos brancos em situação semelhante. A autora enfatiza, no entanto, a carência de pesquisas mais aprofundadas nessa área, as quais poderiam revelar dados importantes sobre tal faceta da história obliterada do relato oficial. Segundo a autora,

raros são os trabalhos elaborados com o objetivo de conhecer, do ponto de vista da História Demográfica, da História Social e das Mentalidades, esta categoria periférica, anti-revolucionária e “despojada de tradição”. Múltiplas são as dimensões do significado deste mundo marginal, onde as marcas dos estigmas se entrecruzam, envolvendo, numa só trama, o mendigo, o louco, o negro, o leproso, o desajustado e a prostituta. (CARNEIRO, 1993, p. 146).



Retornando às considerações tecidas por Edouard Glissant acerca do cenário martinicano, o desajuste social e a privação de ferramentas mínimas de elaboração de si mesmo e da própria cultura geram, nesses seres marginalizados pela sociedade moderna recém-instaurada no contexto dos países afetados pela colonização e marcados pelo regime escravocrata, um nível de alienação que extrapola a esfera dos hospitais psiquiátricos. Nesse sentido, o autor faz referência a um tipo de “miséria mental” que não se restringe ao universo delirante daqueles diagnosticados como doentes psiquiátricos, estendendo-se para uma grande parcela da população, vítima da hostilidade de um sistema opressor, alienante e desumano. Segundo o autor, as manifestações mais evidentes desta condição não se encontram nem na patologia nem no delirante, « mas na textura mesma da existência cotidiana, por ausência de referência a si mesmo »<sup>27</sup>. O autor conclui ainda que neste contexto opressivo o *delírio* se constituiria numa « forma de resistência à miséria mental » (GLISSANT, 1981, p. 212).

Tais considerações permitem-nos analisar a obra de Bispo como emblemática de uma condição social e culturalmente determinada por um sistema excludente e opressor. Nos países da América Latina e do Caribe, encontramos condições históricas similares, que são responsáveis por privarem muitos de seus membros – vítimas da ascendência marcada pelo jugo da escravidão – das condições mínimas de elaboração da própria subjetividade no âmbito cultural a que pertencem.

Se analisarmos alguns aspectos da obra de Bispo a partir das afirmações do autor martinicano, podemos visualizar indícios de um processo que amplia consideravelmente nossas perspectivas de análise. Tal enfoque permite-nos compreender a referida produção artística no cerne de um contexto de privações culturais que reflete as fissuras de um sistema desagregador, que tem deixado profundas marcas nas gerações que descendem das comunidades negras pertencentes à diáspora africana.

A partir do viés aqui estabelecido, pretendemos sublinhar, nos trabalhos de Bispo que fazem referência ao imaginário relativo ao mar, questões que possam contribuir para a compreensão de seu relato diaspórico. Miniaturas de navios, barcos, boias, mastros, insígnias e bandeiras são alguns dos itens preferidos do repertório imagético de Bispo do Rosário que ocupam, ao lado das questões religiosas preponderantes na referida obra, um lugar de notável destaque. Em seus escritos, igualmente, nos deparamos de maneira recorrente com uma ou

---

<sup>27</sup> No original: (...) mais dans la texture même de l'existence quotidienne, par absence de référence à soi même (GLISSANT, 1981, p. 212).

outra referência à rotina de marinheiro e ao vocabulário próprio à Marinha. A partir de tais dados, pretendemos ressaltar, nas respectivas construções narrativas, seu potencial no que tange à possibilidade de reelaboração de um relato, proveniente das comunidades para as quais o Oceano Atlântico apresenta-se impregnado de sentidos ainda paradoxais ou enigmáticos.

#### **2.4.1 Mar: território do vazio?**

Paul Gilroy (2001), no livro *O Atlântico Negro*, analisa, de forma emblemática, o imaginário referente ao Oceano Atlântico na tentativa de compreender as múltiplas questões relativas à diáspora, que envolvem a história dos negros na cultura ocidental. As perspectivas abertas por seu estudo apontam as travessias oceânicas como exercendo um importante papel no âmbito das trocas culturais que delinearão a formação das identidades negras no mundo ocidental, sobretudo no decorrer do século XX.

A proposta de Gilroy interessa-nos, sobretudo, pelo fato de apresentar o Oceano Atlântico como o lugar de construção cultural e espaço dotado de importantes significados, contrapondo-se a uma ideia do mesmo como espaço do vazio, própria à cultura ocidental<sup>28</sup>. O autor propõe em sua análise a tentativa de compreensão das relações entre oceano, diáspora e culturas pós-modernas, privilegiando o navio como espaço de ricos entrecruzamentos culturais.

Sua abordagem aponta-nos uma possibilidade investigativa na medida em que expande o significado do Oceano Atlântico no imaginário das culturas, apresentando-o não apenas como espaço de trânsitos econômicos e políticos, mas enquanto lugar metafórico de reinvenção e reapropriação culturais. Nesse sentido, o caráter fluido da matéria marítima mostra-se mais adequado às tentativas teóricas de dissolução de alguns dos sólidos conceitos que orientaram a cultura ocidental no decorrer do último século, em especial aqueles ligados à ideia de raça e de nação. Segundo o autor,

a contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território

---

<sup>28</sup> Alain Corbin (1989) analisa essa questão em seu livro *Território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*.

e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura. (GILROY, 2001, p.15).

A perspectiva apontada por Gilroy poderá nos servir de guia no que concerne aos objetivos aqui propostos, no sentido de inserção da obra de Arthur Bispo do Rosário no contexto diaspórico em que se situa a produção cultural dos negros brasileiros ao longo do século XX. A referida obra artística apresenta-se enquanto documento dotado de significativo valor, na medida em que se faz depositária de signos reveladores de um relato praticamente inaudível pela cultura hegemônica. A característica fragmentária e híbrida de tal narrativa permite-nos entrever algumas das ranhuras presentes na história dos negros brasileiros apartados das instâncias culturais que permitem uma inserção justa no cerne da sociedade. A despeito das questões psicológicas e místicas que pautam a existência de Bispo, os poucos dados biográficos, somados às condições em que emerge sua obra, permitem situá-lo em um lugar privilegiado no que tange às questões relativas à diáspora, à alteridade e à produção cultural dos negros no contexto brasileiro do século XX.

#### **2.4.2 Mar negro**

As relações entre a Marinha Brasileira e a população negra remontam ao surgimento desta instituição. Estima-se que, em meados do século XIX, grande parte da tripulação dos navios brasileiros era composta por ex-escravos ou mesmo escravos fugitivos os quais, através da falsificação de identidades, conseguiam se alistar garantindo assim condições de vida um pouco melhores do que aquelas oferecidas pelas senzalas (NASCIMENTO, 2004).

Estudos recentes revelam o papel disciplinador adquirido pela referida instituição num momento crucial de surgimento da Nação Brasileira que tem início em meados do século XIX, primeiramente com a independência do país e, posteriormente, com a abolição da escravidão. De acordo com Carvalho (1999a) no referido contexto, o controle das populações das cidades, sobretudo em se tratando da grande massa de ex-escravos recém-libertos, para os quais o sistema ainda não havia proposto uma inserção justa no mercado de trabalho, bem como a possibilidade de acesso aos aparatos da cidadania eram agregados aos ideais da nação que ali surgia.

Nesse momento histórico, a Marinha Brasileira mostrava-se partícipe do projeto ordenador da sociedade brasileira, sendo dotada, inclusive, de um poderoso aparato punitivo, capaz de auxiliar a força policial no sentido de conter e disciplinar os indivíduos incapazes de se adequar à ordem exigida pela nova dinâmica urbana<sup>29</sup>. Assim sendo, a história da formação de tal instituição no Brasil encontra-se indissociavelmente atrelada ao destino de grande parte da população marginal, constituída principalmente por negros. De acordo com Nascimento (2004), no período que se estende de meados do século XIX até o ano de 1910, emblemático por ter sido palco da maior revolta liderada por um negro brasileiro, a “Revolta da Chibata”, este era o cenário encontrado nos convés dos navios brasileiros:

Compostos sobretudo por homens negros e mestiços, os estratos subalternos dos navios de guerra estavam sob uma rígida legislação punitiva, que permitia castigos corporais como a chibata, gotilha, palmatória, prisão solitária a ferros e outros castigos semelhantes. Para os oficiais, esses eram os instrumentos mais confiáveis para domar o gênio dos marinheiros indisciplinados. Somente assim, no pensamento daqueles homens do mar, a disciplina e a hierarquia militar estariam garantidas. (NASCIMENTO, 2004, p. 315).

Tais estratégias disciplinadoras atribuíam ao serviço militar um caráter fortemente punitivo, afastando, dessa forma, o alistamento voluntário. De acordo com Nascimento, até o ano de 1874 havia apenas duas formas de alistamento nas Forças Armadas: o voluntariado com prêmio e o recrutamento militar forçado. Este último contava, na maioria das vezes, com a ajuda da força policial que para ali tratava de encaminhar os elementos indesejáveis da sociedade.

O surgimento das Escolas de Aprendizes Marinheiros visava, sobretudo, solucionar tal problema. Espalhadas em quase todas as províncias brasileiras, estas escolas matriculavam meninos pobres, com idade entre 10 e 18 anos, visando instruí-los para o serviço nos vasos de guerra. Segundo o autor, “para ministros e oficiais comandantes, as escolas representavam o

---

<sup>29</sup> Segundo Fonseca (2004, p. 140), a *Presiganga* é um desses exemplos do potencial disciplinador inerente a essa instituição militar. O termo deriva da expressão em inglês *Press-gang*, que significa “destacamento naval comandado por um oficial e encarregado de recrutar à força homens para servir à Marinha de Guerra Inglesa”. No contexto brasileiro, o termo *Presiganga* refere-se a um local de custódia temporária a partir do qual homens eram encaminhados para a realização de trabalhos forçados no Arsenal da Marinha ou para a prestação do serviço militar em navios de guerra. O navio-presídio ficava ancorado ao norte da Ilha das Cobras e não possuía grande visibilidade para a população da cidade do Rio de Janeiro. Como um artefato de vigilância atrelado às forças policiais da cidade, o objetivo da referida prisão era a absorção de indivíduos os quais, em decorrência da servidão penal, recrutamento forçado ou imposições variadas, adquiriram comportamentos condizentes com o aparato militar. Assim sendo, “bêbados, desertores, virtuais inimigos da nação, capoeiras, ‘vadios’, criminosos, índios eram transformados em galés, grumetes, marinheiros, soldados ou artífices” (FONSECA, 2004, p. 143), prestando seus serviços através da submissão a um rigoroso aparato disciplinador.

que de melhor fora pensado até então em termos de alistamento, pois acreditavam poder moldar os costumes e valores dos futuros marinheiros” (NASCIMENTO, 2004, p. 317).

Solucionada a questão do alistamento, restaria ainda um grande trabalho que consistia na tentativa de moldar o caráter dessa grande massa de degredados, vindos dos mais diversos locais, adequando-os às exigências da rotina militar. Em relação a esse aspecto, afirma Barreiro:

Assim, uma vez constituída a força de trabalho marítima, era preciso então agora promover a sua disciplinarização. Apenas o marinheiro disciplinarizado poderia vencer as duras condições de trabalho existentes, tanto na marinha mercante costeira e internacional, quanto na marinha militar. Ele teria de se transformar, progressivamente, numa mercadoria para ser calculada numa equação com outras coisas. Na marinha mercante, posto em relação com o capital, com terras, com mercadores e outras mercadorias, deveria ser aferida a sua eficácia na maximização do lucro dos proprietários e capitães de navios. Na marinha militar, o marinheiro disciplinado seria vital nas lutas contra os vários movimentos provinciais que retardavam a criação de um Estado unificado. (BARREIRO, 2005, p. 13).

O ingresso de Arthur Bispo do Rosário na Escola de Aprendizes Marinheiros, no porto de Aracaju, acontece 15 anos depois da “Revolta da Chibata”. Em 1925, a Marinha vivenciada por Bispo já se encontrava livre dos fortes castigos físicos que a caracterizavam até 1910. No entanto, o rigor das regras, a necessidade do respeito à hierarquia e às condutas de honra certamente não haviam mudado muito. A passagem pela Marinha reinscreve Bispo no roteiro diaspórico dos negros brasileiros do início do século XX, os quais, livres das amarras da instituição escravocrata, eram precipitados em um sistema econômico e socialmente excludente. A importância adquirida pela referida instituição no período pós-escravidão é, portanto, indiscutível. No mundo ocidental, marcado pela diáspora, a Marinha representa um papel de extrema relevância que começa a ser analisado com o devido afincio.

Já assinalamos igualmente algumas questões acerca do espaço do navio enquanto microcosmo de elaborações culturais dos povos afetados pela dispersão forçada. Nesse sentido, torna-se importante atentarmos para o fato de que, para além dos limites do contexto brasileiro, o navio, veículo das inúmeras travessias que moveram comunidades inteiras de negros da África para as Américas, incorpora também um significado positivo. Segundo Gilroy, a circulação entre nações transformava os navios em “microssistemas de hibridez linguística e política” (GILROY, 2001, p.52). Tal fato mostra-se de extrema importância tendo

em vista as propostas aqui estabelecidas no que concerne à inclusão da figura de Arthur Bispo do Rosário no âmbito do contexto diaspórico brasileiro e internacional dos africanos e seus descendentes. A perspectiva apontada por Gilroy oferece-nos o devido suporte pelo fato de enfatizar, em relação à diáspora africana, os aspectos de convergência e interconexão entre as diversas comunidades negras dispersas pelo mundo afora. Igualmente, o referido autor ajuda-nos a elucidar o significado simbólico adquirido pelo oceano que banha nosso litoral, na mentalidade e sensibilidade dos negros, cuja história encontra-se afetada pelas cruéis travessias da imensidão marítima.

Os dados apontados por Gilroy no que diz respeito à presença dos negros na Marinha Inglesa, nos últimos séculos, não diferem muito do que ocorreu no cenário brasileiro na mesma época. Porém, a ênfase do autor reside no estabelecimento do espaço do navio como espaço de surgimento de uma ideologia da libertação a qual, provavelmente, não encontrou ecos tão nítidos no Atlântico do hemisfério sul:

(...), calcula-se que ao final do século XVIII um quarto da marinha britânica era composto de africanos para os quais a experiência da escravidão fora uma poderosa orientação rumo às ideologias de liberdade e justiça. (GILROY, 2005, p. 53).

No que concerne à formação da Marinha Brasileira, encontramos alguns pontos de convergência com as descrições de Gilroy acima apontadas, sobretudo no que diz respeito à forte presença da comunidade negra. Atualmente, já existem alguns estudos voltados para as inúmeras relações existentes entre a referida instituição militar e os contextos de escravidão e pós-escravidão no Brasil, bem como para os aspectos históricos que a relacionam ao ideal de libertação presente na comunidade negra brasileira.

### **2.4.3 A liberdade pelo mar**

No que tange às relações entre o imaginário do mar e o ideal de liberdade presente na comunidade negra subjugada pela instituição escravocrata brasileira, invocaremos, mais uma vez, Álvaro Pereira Nascimento (2000) que aborda a questão do alistamento de escravos fugitivos na Marinha de Guerra brasileira no decorrer do século XIX. Tal texto revela os paradoxos e contradições que pontuam a história dos negros brasileiros em sua árdua trajetória rumo à libertação.

Já no início de seu artigo, Nascimento faz referência a um trecho do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, que parece traduzir o significado do imaginário referente ao mar para uma comunidade que em terra firme encontrava-se subjugada pela crueldade de um sistema cujas marcas determinaram e ainda determinam as vias e os desvios de sua história:

No mesmo dia foi para a fortaleza [...] o novo homem do mar sentiu pela primeira vez toda a alma vibrar de uma maneira extraordinária, como se lhe houvessem injetado no sangue de africano a frescura deliciosa de um fluído misterioso. A liberdade entrava-lhe pelos olhos, pelos ouvidos, pelas narinas, por todos os poros, enfim, como a própria alma da luz, do som, do odor e de todas as cousas etéreas. (CAMINHA apud NASCIMENTO, 2000).

A citação acima, em confluência com os demais aspectos sublinhados pela pesquisa de Nascimento, aponta para um caminho paradoxal no que tange à relação dos africanos e de seus descendentes com o oceano que banha a costa brasileira. Este caminho certamente oferece grandes pistas para a compreensão da obra de Arthur Bispo do Rosário enquanto documento artístico, revelador das relações entre os membros da diáspora negra e o imaginário relativo ao oceano. Isso porque tanto no convés do navio quanto no universo conturbado do artista convergem elementos tais como caos e ordem, liberdade e disciplina, alinhamentos e oscilações.

A busca pela ordem é uma das características mais evidentes da obra de Bispo. A vigilância constante é um elemento determinante não apenas em seu trabalho, como também em sua postura diante da vida. Em Bispo, a religiosidade extrema aproxima-se da disciplina militar. Os jejuns e sacrifícios físicos a que se submetia ao longo de sua vida (HIDALGO, 1996), apenas dão continuidade à tentativa de disciplinarização total do comportamento humano encontrado na vida militar. As referências às patentes militares é presença constante na obra do artista, como podemos notar nos fragmentos abaixo, extraídos de suas obras:

“CASA MILITAR / CONTRA-ALMIRANTE / BRIGADEIRO / GENERAL / PALACIO DA PRESIDENCIA DA REPUBLICA / RUA DO CATETE”

E ainda:

“TOMOU POSSE A PRESENÇA DE ALTAS PATENTES MILITARES CIVIS PARA O CUAL FOI RECENTEMENTE NOMEADO ADVOGADO CONTABILISTA – MINISTRO PLENIPOTENCIARIO – PARA COM A AMERICA LATINA/DESENVOLVIMENTO MELHOR”

A tentativa incansável de Bispo em dar uma forma ao turbulento universo interior não poderia ter encontrado imagem mais adequada do que todo o repertório simbólico relacionado à Marinha. Nesse caso, tanto a batalha íntima de Bispo quanto a submissão às rígidas regras de condutas que comandavam a vida dos homens sob o jugo da referida instituição parecem determinados por um mesmo princípio: a tentativa de reordenação de um mundo fragmentado, incapaz de ser absorvido pelas vias convencionais.

Retornando ao artigo de Nascimento (2000), encontramos alguns dados relevantes acerca dos aspectos que tradicionalmente envolviam o alistamento na Marinha Brasileira desde sua formação. Com exceção do corpo de oficiais superiores, no contexto da abolição da escravidão, grande parte da massa de trabalhadores, que constituía a tripulação de navios ancorados na costa brasileira, era composta por pessoas que se situavam, de certa forma, à margem da sociedade. O alistamento forçado aparecia então como uma importante ferramenta das forças disciplinadoras do Estado, as quais, já nessa época, não davam conta de manter, sob constante vigilância, um considerável contingente social, incapaz de ser absorvido pelo sistema econômico vigente. Nesse sentido, Nascimento sublinha a parceria entre a polícia e as forças armadas, no que concerne à tentativa de disciplinar os indivíduos rebeldes da sociedade:

Pode-se dizer que a polícia era uma passagem para o embarque nos navios da Marinha de Guerra ou para uma estadia nos quartéis do Exército. Para a maioria dos senhores, pais e autoridades, era sinônimo de castigo, um método de "moralizar", corrigir aquele que era excêntrico às normas da ordem política e econômica ditadas pelas autoridades públicas e que ao mesmo tempo representavam ameaça à propriedade da elite. (NASCIMENTO, 2000).

O paradoxo apontado por Nascimento encontra-se no fato de que, a despeito do caráter punitivo representado pelo recrutamento na Marinha, nos registros referentes ao final do século XIX uma grande quantidade de negros fugitivos alistava-se, voluntariamente, na tentativa de escapar das agruras de sua condição. Para esses, portanto, a Marinha, apesar de



todo o aparato disciplinador utilizado, o que incluía certamente fortes castigos físicos, representava, ironicamente, uma das rotas de fuga visualizadas por aqueles, cujo destino encontrava-se irremediavelmente atrelado ao regime escravocrata.

Na análise da obra de Bispo, é impossível não se atentar para a força nela adquirida pela simbologia referente à mencionada instituição militar. Nos “delírios” desse artista, a organização ali encontrada parece apresentar-se como modelo adequado para sua tarefa de “reordenar as coisas do mundo”, objetivo supremo e motivo pelo qual foi escolhido por Deus dentre todos os habitantes da terra. Vejamos o trecho abaixo, bordado em um de seus estandartes:

“OS DESTROIRES NOVE DEZ ONZE DOZE ESTAO INCORPORADO NA SEGUNDA  
DIVISAO DE CRUZADORES ESTA FORÇA SOBRE COMANDO DO CONTRA  
ALMIRANTE EM FORMATURA DE CRUZEIRO ALTO MARES OCEANO  
ATLANTICO”

A descrição acima parece fazer referência a algum fato relacionado à rotina dos navios de guerra. O vocabulário típico da organização militar é encontrado em muitos dos textos escritos por Bispo. Em alguns, inclusive, o uso desse vocabulário adquire tons de profecia, servindo de respaldo para a afirmação de sua missão na terra. Vejamos:



FIGURA 17 – Estandarte *Que venha as virgens em cardumes*

Madeira, tecido, linha, plástico e metal. 153 x 49,5 x 5 cm

Transcrevendo o início do texto bordado por Bispo, teremos:

“EU VOU *PASSAR REVISTA* CORPOS HOMES CAHIDOS CARBONIZADOS E OS MORTOS REVERTER VOSSOS CORPOS JUNTOS VOSSOS ESPIRITOS LADOS VOS SEJA LAGRIMAS SANGRI NOME FILHO DO HOMI A VOZ PAI CRIADOR EU FILHO ENCHUGO EM NUVES ESPECIRES FORMAS BORDADA UM METRO PROXIMO ...”

No texto acima, o termo “passar revista”, típico do vocabulário presente na rotina militar, é incorporado a uma mensagem de cunho fortemente religioso. Nesse caso, sua missão na Terra assemelha-se a uma missão militar, sendo ele o oficial responsável pela mesma. Para o cumprimento de tal missão, Bispo confecciona vestimentas, por ele denominadas de “Sembrantes”, que muito se assemelham às fardas militares.

Estas obras pertencem à categoria das vestimentas criadas por Bispo, certamente com o objetivo de “apresentar-se” diante de Deus no dia do Juízo Final. A confecção destes trajes reafirma a proximidade, no âmbito de seus “delírios”, entre a organização militar à qual pertenceu durante grande parte de sua vida e sua missão de ordenamento das coisas terrenas, designada por Deus. Seus “Sembrantes” assemelham-se a trajes de honra do oficialado naval. As vestes são confeccionadas com tecidos, plástico e metais, sendo quase totalmente preenchidas por insígnias ou bordados:



FIGURA 18 - Sembrante *Lutas*- 1938/1982

Tecido, linha, plástico e metal. 83 x 122 x 5 cm



FIGURA 19 - Sembrante *Eu vi Cristo*

Tecido, linha, plástico e metal. 71 x 127 x 5 cm

As obras acima possuem, à primeira vista, o aspecto da farda de um oficial repleta de condecorações. Nestas, no entanto, as insígnias e os brasões militares são substituídos por referências as mais diversas, sendo a maioria delas associadas à imagética religiosa.

#### **2.4.4 Mar e loucura: a fuga do abismo**

As questões relativas ao mar e à Marinha revelam na poética de Bispo aspectos que extrapolam o contexto de surgimento da referida obra. As construções plásticas e textuais do artista demonstram, portanto, o potencial inerente ao fato artístico enquanto ferramenta de compreensão do mundo e dos elementos que moldaram as concepções dominantes no âmbito da cultura ocidental.

Para esta última, a imagem do mar representou ao longo dos últimos séculos um papel importante no cerne da lógica dualista que determinou os parâmetros norteadores de nosso imaginário. A característica fluida de tal elemento, bem como sua proximidade com o incognoscível e o abissal, ocupou o lugar de antítese em relação ao ideal racionalizante que predominou tanto na cultura europeia quanto nos países do Novo Mundo a ela atrelados.

Alain Corbin (1989), em sua análise das transformações no imaginário referente ao banho de mar, em algumas das culturas hegemônicas do mundo ocidental, revela-nos dados instigantes acerca da imensidão líquida e enigmática a qual, desde os primórdios da história do pensamento ocidental, mostrou-se portadora de aspectos obscuros e ameaçadores. Segundo o autor, a influência da visão bíblica do mar como espaço abissal, habitado por monstros, predominou no imaginário ocidental até meados do séc. XVIII, quando então a estética do sublime começa a transformar a visão do elemento marítimo e de toda a carga simbólica a ele atrelada. Em sua interpretação dos textos bíblicos *Gêneses*, *Livro de Jó* e os *Salmos*, Corbin demonstra alguns dos significados que moldaram o referido imaginário no âmbito da cultura ocidental. Acerca do primeiro livro do Antigo Testamento, o autor diz o seguinte:

O *Gênese* impõe a visão do “Grande Abismo”, lugar de mistérios insondáveis, massa líquida sem pontos de referência, imagem do infinito, do incompreensível, sobre a qual, na aurora da Criação, flutuava o espírito de Deus. Essa extensão palpitante, que simboliza, ou melhor, que constitui o incognoscível, é em si mesma terrível. Não existe mar no Jardim do Éden. O horizonte líquido sobre cuja superfície o olhar se perde não pode integrar-se à paisagem fechada do paraíso. Querer penetrar os mistérios do oceano é resvalar, no sacrilégio, assim como querer abarcar a insondável natureza divina (...) (CORBIN, 1989, p. 12).



Tal imagem do mar surge nas mentalidades cristãs como uma lembrança indesejável da catástrofe diluviana, tornando-se a memória coletiva do caos terreno. Da mesma forma, Gaston Bachelard, em sua poética do espaço, enfatiza a riqueza simbólica atrelada à imagem do oceano enquanto signo do ilimitado (BACHELARD, 197-, p. 154).

A relação entre o mar e os espaços do incognoscível gera, ao longo da história ocidental, uma intensa associação entre tal elemento e a loucura. A esse respeito, Foucault (2007) apresenta-nos importantes dados históricos capazes de desvelar uma estreita relação entre o imaginário relativo ao mar e o fantasma da irracionalidade que assombra a humanidade, sobretudo a partir da Renascença. De acordo com esse autor, um dos signos mais marcantes de tal relação encontra-se na lendária “Nau dos Loucos”, embarcação surgida no século XVI, na qual os insanos, escorraçados das cidades, eram colocados e enviados para o alto-mar. Tais seres errantes, indesejáveis nos centros urbanos, eram normalmente entregues a mercadores que os levavam de um porto a outro como uma espécie de expurgo, com o objetivo de varrer para longe as presenças incômodas da sociedade (FOUCAULT, 2007, p. 9). Segundo Foucault, confiar o louco à imensidão marítima é torná-lo prisioneiro de seu próprio destino errante:

Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *liminar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser *fechado* às *portas* da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar* seguram-no no lugar da passagem. (FOUCAULT, 2007, p. 12).

A “situação simbólica” a que se refere Foucault, na qual lançado ao mar o louco estaria em um lugar limítrofe entre exterior e interior, permanece, segundo o mesmo, até a atualidade. A partir da associação entre água e loucura, muito emblemática no imaginário do homem ocidental, Foucault enfatiza a grande extensão marítima enquanto antítese dos parâmetros da racionalidade materializados pelo ordenamento urbano. Lançar um louco à deriva seria relegar os fantasmas da irracionalidade que rondavam o pensamento ocidental no seio da Renascença aos abismos insondáveis da imensidão líquida, espaço propício que não se pode compreender ou cercar.

As considerações acima nos permitem analisar a obra de Bispo do Rosário enquanto

depositária de significados que extrapolam seu contexto originário de produção, sendo capazes de revelar-nos questões, de cunho bem mais amplo, relativas aos parâmetros norteadores da cultura ocidental. Os inúmeros elementos referentes ao imaginário marítimo que povoam as construções plásticas e textuais do artista revelam algumas das incongruências que delineiam a concepção dualista que rege a cultura hegemônica de tradição judaico-cristã.

Na obra de Bispo, conforme já pontuamos, é possível detectar uma incansável busca por padrões ordenadores. Nesse caso, as referências ao imaginário naval podem ser analisadas enquanto tentativa de domínio sobre o caos. Enquanto a loucura, associada à imensidão fluida, apresenta-se como figura simbólica do abismo, o navio, por sua vez, representaria a tentativa de exercer algum controle sobre a inquietude incessante do mar. A esse respeito, Foucault faz referências às análises “meio antropológicas meio cosmológicas” de Heinroth, as quais, segundo o autor francês, estabelecem a loucura como “a manifestação no homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito” (HEINROTH apud FOUCAULT, 2007, p. 13).

Se no imaginário do homem ocidental a figura da loucura faz-se dotada de aspectos simbólicos semelhantes àqueles atrelados ao oceano, entendemos que a imagem do navio, por sua vez, faz-se portadora de um significado que deve ser analisado com mais atenção. Para Corbin, o desenvolvimento das técnicas de navegação adquire, na mentalidade do homem europeu do século XVIII, uma grande importância no que tange à tentativa de desmistificação da imagem dos oceanos e, conseqüentemente, de abertura para a apreciação estética desse elemento até então carregado de temores. Assim sendo, o “milagre das águas controladas” passa a ser retratado pela arte, sobretudo na pintura holandesa do referido período, permitindo o começo de uma estética que valoriza a apreciação desse espaço, até então habitado por monstros e pelas simbologias do impossível. A possibilidade de domínio sobre as águas do mar e sobre uma cartografia aberta ao infinito permite ao homem do século XVIII experimentar, mesmo que no campo do simbólico e do estético, o território da fluidez, onde as tempestades podem ser enfrentadas e os percursos calculados. A audácia do homem, capaz de enfrentar o incomensurável poder das ondas a bordo de um navio, confere, ao imaginário referente ao mar, novos e importantes significados.

Retornando à obra de Bispo do Rosário, tanto na presença constante da imagem do navio quanto no repertório iconográfico relativo à Marinha encontramos significados semelhantes aos que foram acima mencionados. Nesse sentido, tais elementos parecem



associar-se a uma tentativa de controle sobre a fratura abissal aberta pelos conflitos psíquicos.

No que tange às relações existentes entre as questões acima assinaladas e o contexto da diáspora, entendemos que tanto o imaginário relativo ao oceano quanto a carga simbólica atrelada ao navio mostram-se dotados de importantes significados. Para as comunidades afetadas pela dispersão secular, tais elementos são possuidores de sentidos paradoxais os quais remetem tanto ao sofrimento ancestral dos grupos de negros forçados a uma travessia sem possibilidade de retorno quanto ao ideal de liberdade comumente associado à imagem da imensidão oceânica. Nesse sentido, a obra de Bispo revela-se, mais uma vez, enquanto documento residual de aspectos culturais e históricos que extrapolam a consciência do artista. O estudo das questões inerentes aos significados do simbolismo naval no âmbito desta obra certamente ainda tem muito que nos revelar. Em nossa concepção, os trabalhos de Bispo que retratam o universo da Marinha Brasileira podem nos ajudar a elucidar aspectos relevantes acerca de algumas das relações existentes entre o imaginário referente ao Oceano Atlântico, enquanto espaço de simbólicas travessias, como foi emblematicamente visualizado por Gilroy, e as questões relativas à diáspora negra no contexto brasileiro. Nesse sentido, a leitura de mundo realizada por um membro dessa diáspora, inculto e “delirante”, o qual, no âmbito de seu exílio, pretende recompor os fragmentos de um mundo em constante deterioração, parece-nos um tanto emblemática. Assim sendo, em nossa concepção, a árdua tarefa de Bispo reproduz, a partir de um suposto delírio, o desejo utópico de uma comunidade, cuja história se faz marcada por um degrado, histórico e social, que permanece visível, ainda hoje, na sociedade brasileira.

### **3. O ARTISTA-PROFETA E SEU RELATO HÍBRIDO**

#### **3.1 A linguagem limítrofe e o espaço do Outro**

A partir da análise dos elementos que compõem a obra de Arthur Bispo do Rosário, percebemos que a presença do verbal deve ser analisada em relação dialética com aqueles aspectos que escapam ao domínio da palavra. Ou seja, no âmbito da linguagem híbrida empregada por este artista na construção de seu relato messiânico, verbo e imagem encontram-se irremediavelmente imbricados, influenciando-se mutuamente e com igual intensidade.

A perspectiva interdisciplinar – na medida em que nos permite compreender o fato poético para além dos limites estabelecidos entre os diversos campos expressivos – constituiu, desde o começo do presente trabalho, o eixo norteador das considerações aqui tecidas. A confluência, na narrativa de Bispo, de elementos provenientes das mais diversas categorias expressivas incita-nos a visualizar ali a subversão de alguns dos mecanismos responsáveis pelo divórcio entre palavra e imagem, no âmbito da cultura ocidental. O relato, construído a partir de desenhos, fragmentos verbais, imagens e objetos das mais diversas espécies, apresenta-se enquanto forma expressiva privilegiada pelas instâncias da alteridade, deixando entrever, em seus interstícios, os resíduos de uma cultura do Mesmo, fundada em uma linguagem racionalizante, fortemente apartada do mundo sensível.

Ao longo da história ocidental, os diversos campos semiológicos sofreram um processo de distanciamento progressivo, consequência de um pensamento dicotômico que tende a valorizar exclusivamente os aspectos que mais se adaptam aos interesses de uma cultura fortemente marcada pela racionalidade. Assim sendo, interessa-nos resgatar uma concepção primordial, da linguagem, em que o verbal e o imagético atuam de forma complementar na elaboração do real, permitindo uma maior aproximação entre a linguagem e a matéria do mundo.

No estudo da obra de Bispo, a partir do prisma aqui estabelecido, pretendemos demonstrar igualmente a impossibilidade de separação efetiva entre os diversos campos do conhecimento, uma vez que no território da expressão artística coabitam aspectos

provenientes dos mais diversos domínios da experiência e da linguagem humana. Partindo desse pressuposto, pareceu-nos imprescindível, na tentativa de compreensão da obra de Bispo pelo viés aqui proposto, empreender uma análise capaz de conferir a devida importância aos aspectos religiosos, históricos e culturais os quais, a nosso ver, são indissociáveis do fazer artístico em questão.

Da mesma forma, a análise da referida obra demanda-nos em nossa breve investigação, uma espécie de mergulho arqueológico em busca de alguns aspectos relacionados à história do conhecimento humano, na tentativa de compreender o processo progressivo de distanciamento entre palavra e imagem no âmbito da cultura ocidental. A heterogeneidade dos elementos apropriados por Bispo na construção de seu relato plástico permite-nos aprofundar nosso olhar sobre a diversidade que caracteriza o mundo e, por conseguinte, a linguagem.

A desconstrução do privilégio adquirido em nossa cultura pelo pensamento lógico-linear possibilita a irrupção de uma linguagem no âmbito da qual coabitam *logos* e *muthos*, mente e corpo, palavra e imagem e, por fim, fala e silêncio. Tentar desfazer os limites estabelecidos entre o pensamento dualista significa, acima de tudo, permitir a expressão da fala do “Outro” e aceitar percorrer a difícil travessia da incerteza e, muitas vezes, da obscuridade. Além disso, a dissolução de fronteiras constitui um dos primeiros passos em direção à aceitação da diferença a partir do entendimento da diversidade própria à existência humana.

Compreender o papel do verbal no contexto da obra de Bispo significa, simultaneamente, compreender aquilo que escapa ao território da palavra. Se em meio à mudez que caracteriza o mundo das coisas emerge a necessidade intrínseca de se invocar a palavra, tal fenômeno possui caráter complementar e não excludente. No conjunto da obra, podemos verificar que as aparições do verbal, tanto em sua forma discursiva quanto em sua forma material característica do código escrito, encontram-se, na maioria das vezes, fortemente afetadas pelo imagético, como podemos verificar na imagem abaixo:



FIGURA 20 - Detalhe do estandarte *Venha as virgens em cardumes*

Madeira, tecido, linha, plástico e metal.

No que concerne ao discurso oral, a palavra proferida por Bispo apropria-se de uma narrativa mítica fortemente atrelada ao campo do imaginário. No caso da presença do código escrito, por sua vez, este se faz presente enquanto objeto físico, fazendo-se visível em toda sua materialidade e convertendo-se, portanto, em representação imagética.

Nosso objetivo neste capítulo consiste, sobretudo, na tentativa de compreensão não apenas dos momentos em que o verbal se faz invocado, no contexto significativo da referida obra, como daqueles em que a linguagem deixa-se entrever a partir daquilo mesmo que lhe escapa. As construções plásticas, a apropriação de objetos, a fala por imagens e a escrita hieroglífica permitem-nos o acesso àqueles espaços insondáveis da expressão humana, no âmbito dos quais a palavra converte-se em traço, permitindo a erupção dos elementos do imaginário provenientes daquele território que transcende o *logos* constitutivo da linguagem. Ou seja, se por um lado a obscuridade inerente às expressões puramente imagéticas gera, na mensagem transmitida, a proliferação de sentidos muitas vezes difusos e antagônicos, que se apresentam como obstáculos no que concerne à decodificação do referido relato, a presença da Palavra, por sua vez, em sua aparição oral ou inscrita nos mais diferentes suportes, faria emergir, em meio aos inúmeros relatos de cunho imagético, a existência de uma história, dotada de um princípio e visando um determinado fim.

O estudo que desenvolvemos pressupõe a análise da obra de Bispo enquanto documento narrativo que, ao mesmo tempo em que transcende o verbal, invoca-o insistentemente. Assim sendo, pretendemos identificar, a partir de uma análise investigativa de alguns dos elementos que compõem a referida obra, os indícios da construção de um relato de cunho mítico que começou a se concretizar no momento mesmo em que o artista recebeu dos céus a anunciação de sua tarefa terrena. Partiremos da hipótese de que a aparição ou a ausência da palavra, materializada na referida obra plástica através do código escrito, constituem desde já matéria significativa, tendo em vista as condições concretas e simbólicas que envolvem seu contexto de concepção e de realização.

### **3.2 A mitopoética e a narrativa por imagens**

O discurso criado pelo artista acerca de si mesmo e de sua tarefa, delegada por Deus, à que se dedicou durante quase 50 anos, encontra-se fortemente afetado pelos aspectos que constituem o imaginário popular brasileiro – sobretudo aquele proveniente da cultura religiosa do Nordeste do Brasil – em confluência com os resíduos culturais provenientes das comunidades negras em situação de diáspora. Encontramos, portanto, tanto ao nível do discurso do artista quanto na constituição mesma de sua obra a presença de uma concepção mitopoética do mundo. Este dado pode trazer-nos importantes esclarecimentos acerca dos aspectos referentes à presença ou ausência do verbal no âmbito da obra artística em análise. Segundo Jean-Jacques Wunenburger:

O mito se configura, ordenado e linear, na palavra, ao mesmo tempo em que permanece caracterizado por uma sobrecarga, um excedente de determinações, que a verbalização da intriga não permite atualizar ou exprimir totalmente. E é precisamente este jogo entre o que se exprime e o que não se exprime no âmbito da narrativa por oposição à clareza conceitual que constitui, talvez, a própria chave do sentido originário imanente ao mito. A invenção ou a reinvenção de um mito não dependeria então, nem do pensamento claro e auto-regulado, nem de um automatismo cego, mas de um jogo de imagens simbólicas se dobrando ou se desdobrando em narrativas(...) (WUNENBURGER, 1994, p 46-47).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> No original: Le mythe prend figure, ordonné et linéaire, dans la parole, tout en restant caractérisé par une surcharge, un excédent de déterminations, que la verbalisation de l'intrigue ne permet pas d'actualiser ou d'exprimer totalement. Et c'est précisément ce jeu entre l'exprimé et l'inexprimé du récit, par opposition à la clarté conceptuelle, qui constitue, peut-être, la clé même du sens originnaire immanent au mythe. L'invention ou la réinvention d'un mythe, ne relèverait donc, ni de la pensée claire auto-réglée, ni d'un automatisme aveugle,

As afirmações acima ressaltam a importância da palavra no que concerne à tentativa de ordenamento da narrativa mítica, enfatizando, no entanto, a presença contundente, neste tipo de relato, dos elementos que excedem o verbal, ou seja, o jogo de imagens que subverte a lógica linear que caracteriza o discurso do *logos*. Tal citação ajuda-nos a compreender a obra de Bispo enquanto relato híbrido, que apesar de apresentar uma necessidade intrínseca da palavra possui inúmeros aspectos que extrapolam os limites do verbal. Tais aspectos, os quais se manifestam, sobretudo, a partir da fala silenciosa das imagens, demonstram uma notável proximidade com a concepção mítica do mundo, uma vez que se opõem, de forma substancial, aos objetivos de clareza e linearidade característicos do pensamento lógico. Assim sendo, a mitopoética atualiza o inteligível permitindo o acesso aos sentidos refratários e ocultos, que não se deixam apreender por um discurso coeso e linear. Por outro lado, partindo da concepção mitopoética que caracteriza a referida obra, interessa-nos investigar a demanda pelo verbal e as consequências desse fato no âmbito da linguagem empregada pelo artista, tanto em suas construções plásticas quanto em suas elaborações escriturais.

De acordo com Wunenburger (2002), a expressão por imagens teria uma relação direta com o discurso mítico, uma vez que não se deixa apreender pelos ideais de clareza e logicidade próprios ao discurso linear fundado na palavra:

Apenas no mito, a força simbólica e o valor existencial da esfera das imagens se deixam tão bem apreender. Pela categoria do mito (em grego *muthos*), não se trata somente de ouvir as mitologias, o *corpus* já constituído de narrativas, mais ou menos religiosas, relacionado às crenças e aos ritos de uma sociedade, mas, mais fundamentalmente, a capacidade de imaginação humana de produzir narrativas suficientemente ricas e complexas para autorizar variações indefinidas e para darem lugar a uma partilha e a uma transmissão coletivas. (WUNENBURGER, 2002, p. 65).

Enquanto narrativa por imagens, a mitopoética difere-se da concepção racionalista do mundo, sobretudo pelo seu caráter polissêmico. O relato mítico que se manifesta através de um conjunto de imagens difere do relato verbal pelo fato de fazer-se portador de diferentes significados, muitas vezes até mesmo contraditórios. Nesse sentido, contrapondo-se ao discurso lógico-verbal, tal narrativa abstém-se do compromisso com um ideal de verdade absoluta, como aquele presente nas culturas dominadas pelo *logos*.

---

mais d'un jeu d'images symboliques s'enroulant ou se déroulant en récits(...) (WUNENBURGER, 1994, p 46-47).

A separação entre *muthos* e *logos*, empreendida no mundo ocidental a partir de algumas correntes do pensamento grego por volta do século VI a.C. (VERNANT,1990, p.441) provocou, no âmbito da cultura, um apuro crescente da linguagem conceitual. Objetivando, sobretudo, levar o pensamento a um nível pleno de clareza e logicidade, o império do *logos* teve como consequência máxima o declínio da concepção mitopoética do mundo. A supremacia do *logos* mostra-se presente na cultura ocidental até os dias atuais. Segundo Wunenburger,

uma tradição filosófica dominante não cansou de considerar a expressão narrativa mítica como uma forma inferior de pensamento que caracteriza, em particular, uma mente presa em formas de pensar pré-rationais; por isso, o mito é considerado como o traço constitutivo de um pensamento arcaico que sobrevive apenas a título de traços privados fora de toda credibilidade especulativa, na cultura racional ocidental. (WUNENBURGER, 1994, p. 35).<sup>31</sup>

A dissolução das concepções mitopoéticas do mundo, assinalada por Wunenburger, está intimamente relacionada à ascensão do ideal de clareza e linearidade que caracterizam a linguagem e o pensamento na cultura ocidental de tradição greco-romana. O descrédito acerca dos elementos culturais incapazes de serem absorvidos pelo ideal de verdade, prefigurado pelo pensamento racional, acaba por desenvolver, ao nível da linguagem, um sistema de pensamento lógico e abstrato que exclui paulatinamente a imagem. De acordo com o referido autor, “o estatuto e a função concedidos em nossa cultura à razão abstrata, que traduzem, talvez, mais um desejo de conceito do que o reconhecimento de seus poderes efetivos, nos tornaram pouco atentos à lógica e à dinâmica das imagens.”<sup>32</sup>

O desenvolvimento de uma linguagem coesa e linear, capaz de traduzir, pela via da racionalidade, a objetividade e a transparência do real, exclui, aos poucos, as visões de mundo construídas a partir de um pensamento não sistêmico. A visão não sistêmica do real, por sua vez, encontra no mundo das imagens uma possibilidade privilegiada de expressão. A crença, vigente na cultura ocidental, de que o pensamento racional constitui a única via possível de

---

<sup>31</sup> No original: Une tradition philosophique dominante n'a eu de cesse de considérer l'expression narrative mythique comme une forme inférieure de pensée qui caractérise en particulier un esprit enfermé dans des modes de penser pré-rationnels; C'est pourquoi le mythe est considéré comme le trait constitutif de la pensée archaïque, qui ne survit qu'à titre de traces privées hors de toute crédibilité spéculative, dans la culture rationnelle occidentale. (WUNENBURGER, 1994, p. 35).

<sup>32</sup> No original: Le statut et la fonction accordés, dans notre culture, à la raison abstraite, qui traduisent peut-être davantage un désir de concept que la reconnaissance de ses pouvoirs effectifs, nous ont rendus peut attentifs à la logique et à la dynamique des images. (WUNENBURGER, 1994, p. 37).

conhecimento, bloqueia a aceitação de que existem outros caminhos possíveis para o entendimento do mundo. De acordo com Wunenburger,

não seria conveniente, desde agora, se perguntar se o *muthos* não se constitui uma via cognitiva plena, se a imaginação que atua nas narrativas não possui uma força de representação e de expressão simbólica do sentido, em resumo, se o pensamento não pode atingir seus fins próprios que são de produzir inteligibilidade, tanto pela via de um discurso imagético e narrativo quanto pela via, tida por soberana pelos filósofos, do *logos*? (WUNENBURGER, 1994, p. 37).<sup>33</sup>

Na obra de Arthur Bispo do Rosário se dá a convergência e coabitação das duas visões de mundo assinaladas por Wunenburger. De um lado, temos os resíduos míticos provenientes do imaginário popular, fortemente marcado pelas matrizes africanas; de outro, sua obra pretende reproduzir o ideal de verdade inerente aos dogmas provenientes do discurso religioso católico. Entretanto, se no que tange ao conteúdo dos trabalhos em questão notamos a presença de uma espécie de sincretismo religioso, no plano da linguagem, por sua vez, é possível detectar um tratamento diferenciado acerca das duas concepções de mundo acima mencionadas. Nesse sentido, interessa-nos investigar até que ponto a linguagem híbrida empregada por Bispo refletiria, de modo diferenciado, os modos de ver e de religar-se ao mundo, característicos das duas concepções acima mencionadas.

O principal objetivo de Bispo é muito claro e sua obra o reflete bem. Ele deseja representar, diante de Deus, no dia do Juízo Final, todas as coisas existentes na Terra. Seus trabalhos, portanto, encontram-se nitidamente impregnados por esse sentido. A referida narrativa da salvação, composta de objetos, signos gráficos e de construções textuais pouco convencionais, encontra-se, entretanto, notadamente distante dos ideais de clareza e verdade presentes na tradição cristã. Isto porque o relato por imagens, ao mesmo tempo em que possibilita a ascensão de elementos incapazes de se fazerem legíveis dentro do sistema de pensamento lógico-linear, encontra-se impregnado pela ambiguidade e, muitas vezes, faz-se portador de sentidos até mesmo antagônicos.

---

<sup>33</sup> No original: Ne conviendrait-il pas dès lors, de se demander si le *muthos* ne constitue pas une voie cognitive plénière, si l'imagination qui est à l'oeuvre dans ces récits n'a pas une puissance de représentation et d'expression symbolique du sens, bref, si la pensée ne peut pas parvenir à ses fins propres qui sont de produire intelligibilité, autant par la voie d'un discours imagé et narratif que par la voie, tenue pour royale par les philosophes, du *logos*? (WUNENBURGER, 1994, p. 37).



Na análise aqui desenvolvida, partimos da hipótese de que os elementos que compõem a obra Bispo do Rosário atuam, com igual intensidade, na tentativa de construção de um possível relato. No entanto, o predomínio do signo visual e da linguagem hieroglífica confere à mensagem transmitida um caráter de profunda obscuridade. Nos trabalhos de Bispo, portanto, encontramos um bom exemplo da tentativa de recuperação de uma linguagem na qual se verifica a reaproximação entre *muthos* e *logos*. Ou seja, enquanto no domínio do mito encontramos o predomínio da expressão imagética e de seus sentidos obscuros e, muitas vezes, contraditórios, o apelo ao *logos*, materializado pelo verbo, invocaria as ferramentas linguísticas que permitiriam a construção de uma narrativa coesa, capaz de fazer-se portadora da mensagem de salvação da qual o artista seria o porta-voz.

Interessa-nos, sobretudo, investigar a relação entre a invocação da palavra e a tentativa de clarificação da mensagem transmitida pela referida obra. Isso porque, contrapondo-se à proliferação infinita de sentidos, própria ao relato imagético, a presença do verbo traria em si a possibilidade de delimitação de um campo semântico menos difuso e o surgimento de uma mensagem que de certa forma canalizaria a ambiguidade imanente ao mito. Tal fato se faz notar, por exemplo, no estandarte *Colônia Juliano Moreira*:



FIGURA 21 - Estandarte *Colônia Juliano Moreira*

Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 134 x 133 cm

Se partirmos do princípio de que a palavra é muitas vezes utilizada por este artista enquanto princípio ordenador – na medida em que permite justificar e esclarecer alguns dos sentidos inerentes à elaboração de sua obra –, poderemos detectar, no cerne desta última, a tentativa de elaboração de uma narrativa dotada de coesão e linearidade suficientes para permitir ao observador/leitor a elucidação dos significados ali presentes. O discurso proferido por Bispo, no documentário de Denizard (1983), em que o artista esclarece os fatores motivadores da construção de sua obra, fornece-nos certamente uma base para que possamos detectar, em meio ao relato híbrido e difuso, composto dos mais diferentes elementos, a possibilidade de clarificação de um sentido menos fluido, capaz de ampliar nossa compreensão acerca da narrativa ali presente.

A obra de Bispo, portanto, permite-nos revisitar algumas das principais questões relacionadas à complementaridade existente entre os domínios da palavra e da imagem, no campo do pensamento e da linguagem ocidentais. Dessa forma, a análise aqui empreendida visa fazer coro às pesquisas desenvolvidas atualmente nas ciências humanas, voltadas para a revisão dos pressupostos norteadores de um pensamento que exclui muitas vezes a possibilidade de aceitação da diferença e da heterogeneidade características das diversas culturas e linguagens. Nosso posicionamento coincide, mais uma vez, com a linha teórica proposta por Wunenburger, em sua defesa do potencial inerente ao pensamento mítico, no que tange à ampliação de nossas formas de conceber e elaborar as questões fundamentais acerca do homem e do mundo em que habita. De acordo com esta concepção, a mitopoietica permitiria restaurar os processos mentais próprios à via mítica – notadamente distinta dos métodos e preceitos do pensamento racional – na tentativa de permitir ao homem o acesso a um caminho alternativo de compreensão do mundo e da linguagem.

### **3.2.1 As imagens e o indizível**

Se no âmbito da obra artística em análise o elemento verbal auxilia-nos no que concerne à tarefa de determinar um sentido menos difuso à narrativa da salvação empreendida pelo artista, os signos visuais, por sua vez, fazem emergir, do território difuso das imagens, alguns relatos que, afetados por condições culturais muito específicas, não se expressariam a não ser a partir do próprio silêncio. Para estes, no entanto, o discurso lógico-verbal mostra-se ineficaz,

uma vez que exclui a possibilidade de uma coabitação harmônica entre pólos muitas vezes antagônicos.

Assim sendo, alguns relatos emergem, na obra de Bispo, quase que exclusivamente a partir das imagens, permanecendo, portanto, num campo ruidoso povoado por um murmúrio inaudível, próprio às manifestações expressivas da alteridade. O potencial narrativo, no entanto, encontra-se ainda assim presente, mas desta vez extrapola as fronteiras do dizível.

Se tomarmos como exemplo as abordagens, presentes na obra de Bispo, acerca dos elementos provenientes das tradições africanas em confronto com aqueles que fazem referência ao dogma católico, poderemos esclarecer melhor tal questão. Ao compararmos as obras *Capa de Exu* (FIGURA 8) analisada no primeiro capítulo deste trabalho e o emblemático *Manto da Apresentação* (FIGURA 22) encontraremos um dado curioso. Enquanto a primeira obra apresenta-se exclusivamente enquanto imagem, sem qualquer referência ao verbal, a segunda, por sua vez, apesar de povoada por signos, os quais beiram o indecifrável, encontra-se repleta de referências verbais que fazem alusão ao messianismo que rege o discurso do artista:



FIGURA 22 - *Manto da Apresentação* (frente)

Tecido, linha papel e metal. 118,5 x 141,2 cm





FIGURA 22 - *Manto da apresentação* (avesso)

O grande número de detalhes presentes na construção da obra acima demonstra sua importância para o artista que costumava vesti-lo por ocasião das entrevistas. Este trabalho, que começou a ser feito ainda na década de 1940, provavelmente demorou vários anos para ser finalizado devido ao preciosismo que o caracteriza. Situado em lugar de destaque no repertório das inúmeras vestes elaboradas pelo artista, o manto tem sua superfície quase completamente preenchida por signos verbais e visuais, cuja heterogeneidade transporta a linguagem a um espaço arquetípico no âmbito do qual imagem e palavra encontram-se profundamente imbricadas.

Os bordados realizados na parte externa deste manto priorizam os desenhos e trazem à tona uma memória fragmentada, repleta de elementos do imaginário do sertão brasileiro, mesclados a algarismos romanos e arábicos. Estes últimos, por sua vez, parecem tentar ocultar uma datação sagrada e profética de um possível fim dos tempos. O avesso do manto é realizado exclusivamente a partir de signos verbais que estabelecem, mais uma vez, um campo sagrado elaborado meticulosamente a partir dos pontos bordados. A referida escrita, realizada de uma forma não linear, traz em si uma lista de nomes de pessoas que provavelmente deveriam acompanhar o artista por ocasião de sua “Passagem”. A obra em questão faz-se dotada de uma suntuosidade magistral que alia elementos da cultura popular brasileira com os ideais de glória e soberania, característicos da tradição católica.

No pólo simbólico oposto ao do *Manto da apresentação*, encontramos a anteriormente citada *Capa de Exu* a qual, apesar de rica em significados no âmbito da mitopoética de Bispo, não traz em si qualquer inscrição sígnica. O mesmo ocorre na vitrine *Macumba* (FIGURA 23), construída a partir de um número considerável de elementos que fazem alusão à memória diaspórica da comunidade negra brasileira, aliados a imagens provenientes de diferentes tradições religiosas, inclusive a cristã. Reproduzindo a forma organizacional de um altar de umbanda, os objetos agrupados nesta vitrine desconsideram a existência de uma hierarquia simbólica, o que reforça seu caráter sincrético:



FIGURA 23 - Vitrine *Macumba*

Madeira, metal, tecido, plástico, linha, nylon, vidro, ferro, gesso e papel. 193 x 75 x 15 cm



Analisando mais atentamente a referida vitrine, podemos notar a presença de um universo mítico que não se deixa apreender pelo domínio do *logos*. Este, por sua vez, pertence a uma esfera alheia ao ideal de verdade que rege o dogma católico, atrelado ao verbal. Nesse sentido, a referida vitrine mostra-se emblemática do desejo pulsante na obra desse artista de fazer emergir a fala do Outro. A presença de entidades negras disputando o mesmo espaço com ícones da religião católica permite trazer, à esfera do visível, questões latentes na cultura brasileira, as quais, revestidas pela obscuridade característica das margens, não se deixam capturar pela logicidade que rege o discurso racional ancorado na Palavra.

### 3.3 A história reinventada

Os fatos ocorridos na noite de 22 de dezembro, do ano de 1938, transformaram radicalmente a vida do sergipano, empregado da família dos Leoni. Este dia, além de inaugurar o “devir artístico de Bispo” como constata Ricardo Aquino (2007), dá início igualmente a um novo devir histórico, o qual constitui-se a partir de uma reinterpretação dos elementos da cultura hegemônica e da subversão dos valores estabelecidos. Nessa nova fase de sua existência, Arthur Bispo do Rosário inaugura para si um novo relato de vida que teria muito pouco a ver com a real biografia de um negro, nascido na cidade de Japaratuba e que deixou a casa dos pais aos 15 anos de idade para alistar-se na Escola de Aprendizes Marinheiros de Aracaju. Nesse novo ciclo de vida que se instaura, perpassado pela erupção criadora, a existência deste imigrante nordestino, anônimo, como tantos outros, passaria a revestir-se de “glória e esplendor”.

Como já foi dito no primeiro capítulo, o relato do momento mítico em que Arthur Bispo do Rosário converte-se em “Arthur Jesus” encontra-se no estandarte *Eu preciso destas palavras* (FIGURAS 1 E 2). De acordo com as perspectivas por nós estabelecidas, o referido texto, em que o artista registra, através das linhas de seu bordado, a gênese de sua nova história, representa o ponto-chave de uma narrativa de cunho messiânico, elaborada em forma de fragmentos textuais e imagéticos, ao longo dos 50 anos subsequentes à sua primeira internação na Colônia Juliano Moreira. Na elaboração de tal narrativa, podemos notar a presença privilegiada do elemento verbal enquanto força articuladora do discurso.

Destacando-se dos inúmeros outros relatos que coabitam a obra em questão, a referida narrativa, apesar de construída de forma descontínua e fragmentária, encontra-se ancorada em uma perspectiva temporal e linear, dotada de um princípio e com vistas a um determinado fim, qual seja o dia do julgamento divino dos vivos e dos mortos que, dentro da tradição católica, representa o que se denomina Juízo Final. Neste relato, a história de Bispo, mesmo sendo dotada de um caráter especial, confunde-se com a história da própria humanidade, imersa em uma trama de ações construída e determinada pela vontade divina.

Para o artista, a escrita simbólica dessa nova história que o insere miticamente na grande narrativa da História universal só se torna possível a partir do apagamento de suas verdadeiras origens. No texto biográfico que se inaugura no momento de sua revelação mística, Arthur Bispo do Rosário, personagem excluído das instâncias controladoras da cultura, converte-se em protagonista de um relato maior, sendo designado por Deus para a tarefa messiânica de “salvador” do mundo.

No conjunto da obra de Bispo, é possível encontrarmos, mesmo que de forma difusa, a tentativa, por parte deste artista, de reelaboração de sua própria história. Além dos textos bordados nos estandartes *Eu preciso destas palavras* (FIGURA 1) e *Venha as virgens em cardumes* (FIGURA 20), mencionados no primeiro capítulo desta tese, um outro trabalho de Bispo aparece revelador das questões aqui colocadas. Trata-se do estandarte *A História Universal*, sobre o qual nos debruçaremos a seguir. O que caracteriza as referidas obras, entretanto, encontra-se no privilégio da Palavra, a qual se impõe hierarquicamente acima da narrativa de cunho imagético, preponderante na maior parte de sua obra. Isto porque, enquanto os signos que a compõem, na maioria das vezes, permanecem submersos no território fluido da expressão iconográfica, necessitando, portanto, de uma investigação mais apurada para se fazerem inteligíveis, a força do verbo, por sua vez, impõe-se a partir de seu potencial de clareza e apelo à verdade.

Ao ser indagado acerca de sua origem, Bispo costumava dizer: “Um dia eu apareci”; quando o inquiridor insistia sobre tal questão, o artista não hesitava em responder: “Tá escrito, tá escrito”. A referida afirmação demonstra a relação existente na obra desse artista entre a palavra escrita e a tentativa de conferir veracidade ao relato mítico criado em torno de si mesmo. Materializada pelas linhas do bordado, a mensagem escrita teria, portanto, o poder de elevar ao estatuto de verdade inquestionável uma história dotada de um princípio e com vistas a um determinado fim.

Dentre os procedimentos artísticos adotados por Bispo ao longo de sua produção, o gesto apropriador ocupa lugar de destaque. O repertório dos mais de 800 trabalhos deste artista é composto, sobretudo, por fragmentos retirados do mundo e ressignificados no âmbito de sua obra. Na construção de seu relato vitalício, Bispo apropriava-se de objetos, refugos do cotidiano da Colônia, notícias de jornais, em suma, de todo e qualquer elemento que pudesse contribuir, de alguma forma, com o referido empreendimento. Porém, dentre todas as apropriações realizadas pelo artista, interessa-nos, em particular, tendo em vista a proposta investigativa aqui desenvolvida, aquelas que dizem respeito à substituição de sua história precária e marginal pela história do Filho de Deus.

Nos pautaremos aqui na análise realizada por Marta Dantas (2009), do referido gesto apropriador do artista, que toma para si a história de Jesus Cristo, reelaborando-a, tanto verbalmente quanto iconograficamente ao longo de toda sua obra. Como exemplo do gesto apropriador em questão, a autora destaca uma “reprodução” realizada por Bispo a partir de seu bordado do anúncio de uma coleção de livros, publicado na revista *Veja* de 26 de março de 1986. O referido texto publicitário encontra-se reproduzido no estandarte denominado *A História Universal*:



FIGURA 24 - Detalhe do estandarte: *A História Universal*

Uma vez apropriado pelo artista, o simples anúncio de uma coleção de livros sobre a vida de Cristo tem seu sentido original inteiramente subvertido, convertendo-se a partir de então num documento que reafirma suas origens divinas, bem como a importância de sua missão na Terra. Transcrevemos aqui o trecho em questão:

UMA OBRA TÃO IMPORTANTE QUE LEVOU 1986 ANOS PARA SER ESCRITA, DOCUMENTADA E FOTOGRAFADA POR HOMENS QUE DEDICAM SUAS VIDAS À PESQUISA E AO ESTUDO DA PASSAGEM DO FILHO DE MARIA SANTÍSSIMA NA TERRA E REALIZADA POR ARTISTAS QUE DERAM O SEU TALENTO PARA QUE ELA SE TORNASSE A MAIS RICA E BELA MENSAGEM SOBRE O REI DOS REIS A MAIOR OBRA SOBRE A HISTÓRIA DE JESUS CONTADA EM FASCÍCULOS RICAMENTE ILUSTRADOS QUE SERÃO ENCADERNADOS E GRAVADOS EM OURO FORMANDO VOLUMES QUE VÃO ENRIQUECER AINDA MAIS A SUA BIBLIOTECA UM LEGADO DE FÉ, BELEZA E CULTURA QUE VOCÊ E SUA FAMÍLIA NÃO PODEM DEIXAR DE TER A PALAVRA DOS CIENTISTAS. PESQUISADORES, CONSULTORES, ESPECIALISTAS, CATEDRÁTICOS, AS MAIORES AUTORIDADES DO ASSUNTO REALIZARAM ESTA OBRA INÉDITA E INIMITÁVEL UM DOCUMENTO QUE TESTEMUNHA A PASSAGEM DE JESUS PELA TERRA DE UMA FORMA DEFINITIVA EM CADA FASCÍCULO COMPLETO CADA FASCÍCULO CONTERÁ UM TEMA SOBRE A VIDA DE JESUS, TRATADA SOBRE VÁRIOS ÂNGULOS. PARA QUE OS FATOS SEJAM COMPREENDIDOS E ANALISADOS NUM CONTEXTO GLOBAL INFORMAÇÕES BÍBLICAS, HISTÓRICAS, ARQUEOLÓGICAS, E ARTÍSTICAS PARA VOCÊ ENTENDER O MUNDO NO QUAL JESUS TRANSMITIU SUA MENSAGEM. E QUE NUNCA MAIS DEIXOU DE SER OUVIDA PARA CRENTES EM NOME DE JESUS| MULHER| O HOMEM EM SEU ÍNTIMO| A MAIS RICA APRESENTAÇÃO FARTAMENTE ILUSTRADA E RICAMENTE IMPRESSA EM PAPEL DA MELHOR QUALIDADE. ENFIM, UMA

OBRA QUE É DIGNA DE SE CHAMAR JESUS. A CADA GRUPO DE 16 FASCÍCULOS SERÃO FORMADOS VOLUMES DE RARA INSPIRAÇÃO, PERPETUANDO O MAIS SAGRADO DOS SENTIMENTOS: A FÉ JESUS NA ART: UM CAPÍTULO Á PARTE. AS QUATRO PÁGINAS DE CAPAS DE CADA FASCÍCULO TAMBÉM SÃO COLECIONÁVEIS. NELAS VOCÊ ENCONTRARÁ UMA AUTÊNTICA OBRA DE ARTE. AO TÉRMINO DA COLEÇÃO, VOCÊ IRÁ ENCADERNÁ-LAS, FORMANDO UM VOLUME ESPECIAL: JESUS NA ARTE ONDE A VIDA E A AGONI...

Ao lermos atentamente o texto acima, percebemos uma dupla apropriação. A primeira reside na mera transcrição a partir das linhas de seu bordado de um anúncio publicitário retirado de uma revista da época. Porém, ao apreciarmos mais atentamente o texto transcrito, percebemos ali um segundo “furto”, situado ao nível do conteúdo da mensagem registrada. Este, por sua vez, reafirma a origem divina do artista, contribuindo assim para a validação do relato construído tanto para si mesmo quanto para a sua obra a partir do dia da “revelação” que lhe chega pelos céus.

Este fato é mencionado pelo próprio artista que afirma acerca do referido texto: “Eu passei com letras maiúsculas pra eu e os outros poder ver. É a minha biografia” (HIDALGO apud DANTAS: 2009, p. 130). As palavras do artista confirmam a hipótese de que, ao incorporar a história do Filho de Deus, Bispo procede a uma espécie de esquecimento de sua própria história. Ou seja, o surgimento de seu novo EU implica, necessariamente, o aniquilamento do Eu anterior.

### **3.4 Palavra, História e Verdade**

Nosso objetivo neste momento repousa na tentativa de delimitar os campos da palavra e da imagem enquanto possibilidades expressivas diferenciadas, mas ao mesmo tempo complementares e interdependentes entre si. Para isto, tentaremos elucidar alguns aspectos

fundamentais relativos à origem do pensamento ocidental ancorado no *logos* que aparece fortemente atrelado às concepções judaico-cristãs predominantes em nossa cultura.

Contrariamente à visão mítica do mundo, na qual a concepção de tempo encontra-se atrelada à ideia de circularidade, o pensamento bíblico prefigura uma concepção temporal linear e progressiva, que se impõe na cultura ocidental como forma de pensamento unívoco e inquestionável. Tal concepção consolida a ideia de história como narrativa contínua na qual os relatos e acontecimentos do mundo apresentam-se segundo o modelo teleológico de causa/consequência. André Malet sublinha as relações entre a concepção de história predominante na cultura ocidental e o relato bíblico. Segundo o autor “pela Bíblia, os eventos não são coisas finitas nem os períodos históricos ciclos isolados. Eventos e períodos históricos são religados por um fim, uma intenção”.<sup>34</sup>

Segundo a narrativa bíblica, a vinda de Cristo marca o início de uma nova era para a humanidade. Desde os primórdios do cristianismo, os adeptos desta doutrina recusam-se a considerar Jesus Cristo como uma figura mítica. Todos os argumentos presentes no Novo Testamento pretendem assegurar a veracidade histórica da vinda de Cristo, inserindo tal evento em uma lógica linear traçada por Deus. A relação entre a concepção bíblica e a noção de historicidade adquire importância considerável no pensamento ocidental, no âmbito do qual o conjunto sequencial dos eventos humanos conteria em si mesmo os espectros de um desfecho apocalíptico que daria fim à humanidade.

Consideramos igualmente importante enfatizar a relação entre a filosofia cristã e a ideia de verdade atemporal própria à cultura judaico-cristã. Diversamente do relato mítico, cuja manifestação se dá prioritariamente pela via da oralidade, inscrevendo-se no tempo e estando sujeito às variações próprias de cada época, a narrativa bíblica, tendo como suporte a palavra escrita, ancora-se em uma ideia de verdade soberana e atemporal. Daí a preocupação constante por parte dos cristãos, de considerar a vinda de Cristo como evento histórico cuja veracidade parece indiscutível. De acordo com Mircea Eliade, para os primeiros cristãos o termo “mito” remetia a algo inteiramente inadequado à visão de mundo inaugurada a partir da encarnação do Filho de Deus:

Os primeiros teólogos cristãos tomavam este vocábulo no senso que fora imposto há vários séculos no mundo greco-romano, o de “fábula, ficção,

---

<sup>34</sup> No original: Pour la Bible, les événements ne sont pas des choses finies ni les périodes historiques des cycles isolés. Événements et périodes sont reliés par un but, une intention. (MALET, 1963, p. 69).

mentira”. Em consequência eles se recusavam a ver na pessoa de Jesus um personagem “mítico” e no drama *cristológico* um “mito”. Desde o século II, a teologia cristã foi levada a defender a historicidade de Jesus ao mesmo tempo contra os docetistas e os gnósticos e contra os filósofos pagãos. (ELIADE, 1963, p. 200).<sup>35</sup>

O historiador Paul Veyne afirma que “o Cristo não era um ser mitológico vivendo em uma temporalidade feérica. Diferentemente dos deuses pagãos, ele ‘se fazia’ real e mesmo humano”<sup>36</sup>. Essa transposição da divindade para o tempo histórico, ocorrida no mundo ocidental por volta do século II d. C., encontra-se nitidamente relacionada ao registro escrito da história. Nesse sentido, Veyne contrapõe o cristianismo às seitas pagãs existentes no Império Romano. Isto porque, enquanto os deuses pagãos situavam-se em um tempo mítico, desatrelado da história, a religião cristã fundava-se a partir da existência de um profeta devidamente situado em um tempo histórico e suas crenças, por sua vez, se baseavam em um livro santo que permitia historicizar a Verdade e a Salvação (VEYNE, 2007).

As questões acima apontadas mostram-se esclarecedoras no que concerne à nossa tentativa de desvendar os possíveis significados vinculados à necessidade de fixação do verbal pelo código escrito no âmbito da obra plástica de Bispo do Rosário.

Retornando à análise da referida obra a partir do prisma acima apontado, podemos verificar na mesma a reconfiguração do eterno embate entre a temporalidade cíclica que caracteriza o mito e a concepção histórica da existência, segundo a qual a humanidade caminharia de forma linear para um determinado fim.

Essas reflexões acerca do tempo mítico e do tempo histórico na interpretação bíblica da vinda de Cristo auxiliam-nos no desenvolvimento das hipóteses aqui esboçadas, tendo em vista o fato de que a importância do relato bíblico no que diz respeito ao desenvolvimento das noções de historicidade e de verdade encontra-se estreitamente relacionada à materialização do verbal pela escrita. O papel das Escrituras Sagradas no mundo cristão é indiscutível, uma vez que tais documentos permitem a construção de um conjunto de argumentos dotados de

---

<sup>35</sup> No original: Les premiers théologiens chrétiens prenaient ce vocable dans le sens qui était imposé depuis plusieurs siècles dans le monde gréco-romain, celui de “fable, fiction, mensonge”. En conséquence, ils refusaient de voir dans la personne de Jésus un personnage “mythique” et dans le drame christologique un “mythe”. Dès le II<sup>e</sup> siècle, la théologie chrétienne fut amenée à défendre l'historicité de Jésus à la fois contre les docétistes et les gnocistes et contre les philosophes païens. (ELIADE, 1963, p. 200).

<sup>36</sup> No original: Le Christ n'était pas un être mythologique vivant em une temporalité feérique. À la différence dès dieux païens, Il ‘faisait réel’ et même humain. (VEYNE, 2007, p. 40).

uma fundamentação lógico-linear que estabelece a concepção cristã do mundo como única e verdadeira. Contrariamente à visão mítica dos fatos, o texto bíblico traz consigo a crença de que a palavra escrita se faz portadora de uma verdade eterna e inquestionável.

A investigação acerca da palavra escrita e sua relação com o relato bíblico nos ajudam a compreender igualmente a importância adquirida pelo elemento verbal na obra de Bispo no que concerne à tentativa de elaboração de uma narrativa que aspira ao ideal de verdade situada no tempo histórico. O código escrito, nesse sentido, estaria associado à tentativa de ruptura com o espaço mítico e a instauração de uma nova temporalidade, que teria o poder de estabelecer como verdade absoluta o relato ali presente.

A importância da palavra escrita para a tradição greco-romana é enfatizada por Eliade, segundo o qual a visão de mundo inaugurada pela tradição escrita de origem bíblica desabilitaria a concepção mítica do mundo: “De sua parte, o judeu-cristianismo relegava ao domínio de ‘mentira’ e de ‘ilusão’ tudo o que não era justificado ou validado por um dos dois testamentos”<sup>37</sup>. De acordo com o autor, a visão cristã não fez mais que corroborar uma forma de pensamento que privilegia o *logos* em contraposição ao *muthos*, cujas raízes encontram-se na Grécia do século VI a. C. Eliade afirma que os gregos esvaziaram progressivamente o *muthos* de qualquer valor religioso e metafísico: “Opondo-se tanto ao *logos* quanto, mais tarde, à *história*, *mythos* acaba por representar ‘o que não pode existir realmente’”<sup>38</sup>

Como sabemos, o território do *logos* é marcado pela necessidade de estabelecimento de um discurso fundado na lógica e no desejo de verdade. Esta concepção de mundo impõe-se na cultura ocidental a partir do abandono progressivo das concepções míticas através da instauração de um pensamento ancorado na ideia de verdade e que tem na forma escrita seu modo privilegiado de ação.

---

<sup>37</sup> No original: De son côté, le judéo-christianisme rejette dans le domaine du “mensonge” et de l’“illusion” tout ce qui n’était pas justifié ou validé par un des deux testaments. (ELIADE, 1963, p.12).

<sup>38</sup> No original: Opposé aussi bien à *logos* que, plus tard, à *historia*, *mythos* a fini pour dénoter tout “ce qui ne peut pas exister réellement”. (ELIADE, 1963, p.12).



### 3.5 Cristo Negro?

Neste momento específico de nossa análise, pretendemos detectar possíveis relações entre o fenômeno místico ocorrido às vésperas do Natal de 1938, do qual Bispo é protagonista, e algumas questões próprias à formação cultural brasileira. Para tanto, é importante considerarmos o fato de que esta última constrói-se a partir de um processo de dominação que estabelece um ideal de homogeneidade cultural baseada em padrões inteiramente alheios às reais condições aqui presentes. Em nossa concepção, a incorporação do mito cristão, realizada por Arthur Bispo do Rosário pode ser analisada a partir dos aspectos muito peculiares que determinaram a formação da Nação Brasileira. Se levarmos em conta o fato de que na elaboração do projeto de nação aqui empreendido, tanto as tradições indígenas quanto as africanas foram inferiorizadas em favor de uma suposta supremacia católica, talvez possamos compreender um pouco mais acerca da importância adquirida pela figura de Cristo no âmbito da cultura brasileira.

Tendo nascido 21 anos após a abolição da escravidão, Arthur Bispo do Rosário certamente traz em sua trajetória as marcas desse capítulo obscuro de nossa história. Também a cidade Japarutuba, na qual o artista nasceu e viveu sua infância, porta em si as fissuras decorrentes de um processo de imposição cultural em que a doutrina cristã pretendeu sobrepor-se às demais concepções de mundo oriundas das diversas etnias indígenas e africanas, as quais coabitavam o mesmo território.

Hidalgo (1996) afirma que a cidade que trouxe Bispo ao mundo foi, em sua origem, como tantas outras cidades brasileiras, cenário de batalhas entre índios e missionários católicos. As histórias que envolvem o surgimento desta cidade justificam a origem de seu nome. Silva (2003) traz algumas informações acerca deste processo:

Conta a história que, no século XVI, seis tribos indígenas povoavam a região, uma delas comandada pelo cacique Yaparutuba. A palavra é a junção de “y” (rio), “apara” (volta) e “tuba” (frequência, repetição). Sua leitura final remete a “rio de muitas voltas”, o que se explica pela topografia local, que faz o Japarutuba chegar ao mar já sem a força das corredeiras, formando meandros, sinuosidades de cursos d’água comuns à linearidade das planícies. (SILVA, 2003, p. 13-14).

Hidalgo (1996), por sua vez, enfatiza a importância da presença das Missões Católicas no contexto de surgimento da cidade de Japaratuba. Segundo a autora, no século XVIII um surto de varíola fez com que muitos índios tivessem que abandonar suas tabas. Tal fato acabou permitindo a entrada de um missionário na aldeia, dando origem à “Missão Japaratuba”, termo este que apareceria, no século XX, registrado em uma das obras de Bispo do Rosário (HIDALGO, 1996, p. 36).

A presença dos negros em Japaratuba também tem suas origens no sistema de dominação pelo poderio do homem branco. Segundo Silva, “a Cidade desenvolveu-se a partir de relações de trabalho entre senhores, proprietários de vastas extensões de terras e escravos, trazidos da Guiné e do Congo para a produção de açúcar” (SILVA, 2003, p. 15). De acordo com Hidalgo (1996), já no início do século XX, a população negra de Japaratuba tinha um papel preponderante na economia da cidade, pelo fato de sustentar as plantações de cana-de-açúcar, mandioca e algodão (HIDALGO, 1996, p. 36). Segundo a autora, “nesta época, os engenhos de Saquinho, Taboca, Cruz, Timbó, Riacho Preto e tantos outros hospedaram os trabalhadores braçais na região, antes e depois da escravidão” (HIDALGO, 1996, p. 36). Como consequência desta forte presença negra, a cidade de Japaratuba, no início do século XX, apresentava-se enquanto exemplo emblemático do sincretismo religioso que se desenvolvia na cultura brasileira, no âmbito da qual as diferentes crenças e dogmas tiveram que adequar-se ao poderio da religião católica.

Como já dissemos anteriormente, as tradições religiosas oriundas das etnias africanas aqui aportadas certamente tiveram grande influência sobre as concepções de mundo que nortearam a vida de Bispo. Este fato pode ser melhor compreendido a partir dos estudos das religiões africanas no Brasil, realizados pelo sociólogo francês Roger Bastide. Acerca da religiosidade dos negros vindos da África e de seus descendentes nascidos no Brasil, o autor afirma que

devemos representar a vida religiosa dos africanos no Brasil como uma série de acontecimentos sem laços orgânicos, de tradições interrompidas e retomadas, mas que mantinham, de século em século, sob formas, provavelmente as mais diversas, a mesma fidelidade à mística ou às místicas africanas. (BASTIDE, 1971, p. 70).

A imposição da religião católica aos grupos de negros oriundos das mais diversas etnias africanas deu-se a partir de uma lógica que privilegiava, sobretudo, os interesses dos grupos que detinham o poder econômico. Bastide chama a atenção para o fato de que durante o sistema escravocrata brasileiro, a Igreja Católica, que outrora havia se confrontado inúmeras vezes aos interesses da metrópole em defesa dos ameríndios, quando estes eram submetidos à escravidão pelos colonos, parece não ter tido a mesma cumplicidade com a causa dos negros. Contrariamente ao que se poderia supor, durante os séculos de escravidão, a referida instituição religiosa também usufruía deste sistema sendo, portanto, conivente com ele. Em troca da força de trabalho dos escravos, a Igreja Católica fornecia aos mesmos os ensinamentos e dogmas necessários à sua conversão. Dessa maneira, a instituição cristã sentia-se generosa e cumpridora de seu papel, na medida em que retribuía ao escravo, pelos serviços prestados, oferecendo-lhe uma “alma” e retirando-lhe das trevas do paganismo. A esse respeito, Bastide assinala que “o negro que não tinha sido batizado na África, antes de sua partida, deveria ser obrigatoriamente evangelizado em sua chegada, aprender as rezas latinas e receber o batismo. Devia assistir à missa e tomar os santos sacramentos” (BASTIDE, 1971, p. 77). Era, portanto, dever dos senhores de escravos zelar pela conversão dos negros e seguir orientando-os no âmbito da fé católica. Porém, a aparente complacência contida no referido interesse pela “salvação” das almas dos negros não conseguia disfarçar o fato de que, na verdade, a maior preocupação de todos os aliados do poder era a produtividade do escravo.

Segundo Bastide, a origem do sincretismo entre o catolicismo e as inúmeras manifestações da religiosidade africana se deu a partir das “confrarias dos negros”, sobretudo as de São Benedito e a do Rosário dos Negros. Estas organizações religiosas eram permitidas pela Igreja com o intuito de manter sob seu domínio os africanos e seus dependentes. A justificativa para a incorporação destes grupos fora a mesma que permitira aos indígenas a preservação de alguns rituais oriundos de suas tradições. Tanto no caso dos indígenas como no dos africanos, as práticas de suas crenças tradicionais eram aceitas na medida em que não se mostrassem conflitantes com os dogmas católicos. Em se tratando dos africanos, Bastide assinala que

aceitam-se os costumes africanos que podem adaptar-se ao catolicismo, bem entendido os que são reinterpretados e recebem novo significado. É o caso, por exemplo das realzas nacionais ou das chefias tribais. A tradição africana da sucessão hereditária dos reis é substituída nas confrarias pelo sistema eletivo. Os reis das confrarias passam a ser eleitos pelos seus membros; isso possibilita maior obediência de seus súditos e permite-lhes servir como intermediários entre os senhores brancos e seus escravos,

constituindo, desse modo, canais de controle do branco sobre a massa de pessoas de cor. (BASTIDE, 1971, p 78).

De acordo com o autor, mesmo não sendo a intenção da igreja, o surgimento das confrarias acabou contribuindo para a preservação de tradições religiosas e culturais das etnias africanas que aqui aportaram. Assim sendo, na impossibilidade de reprodução de suas estruturas sociais originais em solo brasileiro, os africanos tiveram que aceitar negociar valores de suas culturas mesclando-os à religião oficial.

Dentre as principais etnias africanas, cujos valores transmutados encontraram um rico espaço de expressão em meio às crenças católicas, encontra-se a dos bantos, cuja prática religiosa residia sobretudo no diálogo com os antepassados. Apesar da aparente incompatibilidade entre as duas concepções religiosas, no que tange à interpretação da vida após a morte, os bantos encontraram, em meio ao repertório de crenças católicas, alguns elementos condizentes com seus preceitos.

De acordo com Bastide (1971), as confrarias da Virgem do Rosário ou de São Benedito surgiram como uma possibilidade de sincretismo religioso, uma vez que ofereciam aos bantos uma solução que permitiria a perpetuação de sua fé nos mortos. Isto porque no imaginário das comunidades negras submetidas ao jugo da escravidão os santos assumiriam o lugar antes ocupado pelos ancestrais africanos e poderiam encarregar-se de levar seus pedidos a Zumbi ou Zambi (divindade do céu). O fato de os negros saberem que tanto a Virgem Maria quanto os santos haviam tido anteriormente uma vida terrena facilitava a identificação com os espíritos divinizados, oriundos de suas tradições (BASTIDE, 1971, p. 88). Bastide assinala ainda que, a presença das Virgens e dos santos negros no âmbito da iconografia católica induzia as comunidades de negros a pensarem que estas entidades poderiam ter sido seus ancestrais.

A partir da religião, portanto, as sociedades de matrizes africanas reconstroem um território simbólico no interior do qual os resíduos culturais de suas respectivas tradições são reinterpretados, adequando-se às normas e modelos da sociedade luso-brasileira. As imagens das divindades trazidas da África dissimulam-se em meio à iconografia católica, convertendo-se em santos ou entidades superiores como Nossa Senhora ou mesmo Jesus Cristo. No contexto histórico da escravidão e mesmo algumas décadas depois, a comunidade negra e

mestiça, ainda fortemente ligada aos elementos do imaginário africano, participava dos ritos católicos reinterpretando-os através dos valores de sua própria civilização. Dessa forma, estes povos asseguravam, no âmbito da cultura brasileira, a permanência de concepções de mundo muitas vezes inteiramente diversas daquelas inerentes à crença católica como, por exemplo, a adoração aos mortos.

Bastide (1971) assinala também o fato de que, com a crescente urbanização da sociedade brasileira, o negro teve a oportunidade de aproximar-se de seus pares, uma vez que o núcleo urbano e sua tendência à aglomeração permitiam aos grupos pertencentes à mesma etnia rearticularem-se. Esta lógica, bem diversa daquela que caracterizava o cotidiano do negro nas grandes plantações, permitiu, de certa forma, uma espécie de reorganização cultural no cerne da sociedade escravocrata. Entretanto, diante das restrições e opressões a que se via submetido o africano ou seu descendente, no cerne da referida sociedade, muitas das crenças e dos rituais originários da África tiveram seus sentidos transfigurados e adaptados à nova realidade. Por exemplo, enquanto na África as divindades eram cultuadas em benefício de toda a comunidade, na sociedade escravocrata, em que os negros eram submetidos ao jugo de um grupo privilegiado detentor do poder, tal demanda tornava-se completamente desprovida de significado. O senso de coletividade que determinava na África as relações entre os membros do mesmo grupo social não podia adequar-se à realidade opressiva da escravidão.

Segundo Bastide (1971), esta inadequação à realidade que deu origem às respectivas tradições religiosas e comunitárias gerou, no cerne das crenças africanas em sua atualização ao contexto brasileiro, uma grande transformação. Como, por exemplo,

a figura de Ogum, o deus da guerra, de Xangô, o deus da justiça, ou de Exu, o deus da vingança, tomam lugar cada vez mais considerável na cogitação dos escravos, mas transformando-se: Ogum deixará de ser o patrono dos ferreiros ou o protetor dos instrumentos agrícolas de ferro, Exu não manterá, senão dificilmente, seu caráter de divindade da ordem cósmica para ocupar antes de tudo a regência da ordem social, mais exatamente, para lutar contra a desordem de uma sociedade de exploração racial. (BASTIDE, 1971, p. 97).

Entretanto, a transmutação dos preceitos originais provenientes das tradições africanas não impediu sua constante reatualização, no âmbito da cultura brasileira, até os dias atuais. Segundo Bastide, ao contrário do que se imagina, muitas vezes as reuniões de confrarias de negros no âmbito das quais os elementos da cultura africana encontraram terreno fértil para

sua expressão eram estimuladas pelo governo português e posteriormente pelo brasileiro, com o intuito de acentuar as rivalidades interétnicas. Essas rivalidades serviriam como elemento desagregador dos diversos grupos de negros submetidos ao mesmo sistema opressor, impedindo assim a formação de uma consciência de grupo, a qual posteriormente poderia culminar numa luta pela libertação (BASTIDE, 1971, p. 89). Assim sendo, Bastide assinala o surpreendente fato de que fora a própria estratégia do poder, visando desarticular a comunidade negra, o principal fator de estímulo à permanência de importantes tradições africanas, no seio da cultura luso-brasileira (BASTIDE, 1971, p. 81).

Em sua análise dos modos a partir dos quais a religiosidade derivada das diversas etnias africanas teve que se transfigurar, ajustando-se a um contexto social inteiramente diverso do seu local de origem, o pesquisador francês chama-nos a atenção para um aspecto que nos parece relevante. Segundo o estudioso, no Nordeste do Brasil muitas vezes as confrarias de negros eram compostas pelas mesmas pessoas que frequentavam o candomblé. Estes indivíduos que, no contexto controlado pelo catolicismo, não eram mais que simples fiéis, encontraram no candomblé uma oportunidade de se destacar socialmente, a partir do exercício de importantes funções hierárquicas. O referido culto de tradição africana servia como uma espécie de extensão da confraria católica. O autor afirma ainda que “a confraria não era evidentemente o candomblé, mas constituía uma forma de solidariedade racial que podia servir-lhe de núcleo e continuar em candomblé no cair da noite” (BASTIDE, 1971, p. 79). Assim, o espaço concedido aos negros pela igreja católica permitia-lhes a vivência de sua religiosidade e a permanência, mesmo que de forma fragmentária, de muitos elementos de suas tradições originárias, além de permitir a este grupo marginalizado a possibilidade de subversão, ao menos no nível do imaginário, de sua condição subalterna no âmbito da sociedade brasileira.

Entretanto, ao longo das primeiras décadas do século XX, nenhuma estrutura divergente conseguiu abalar a hegemonia do catolicismo, que, por sua vez, permanecia aliado às forças políticas dominantes, representando ainda um dos principais veículos de transmissão dos valores da burguesia vigente. O ideal de homogeneização cultural que dominava o pensamento da sociedade da época preconizava, nos dogmas católicos, os parâmetros ideais e supremos da cultura. Ou seja, à comunidade dos descendentes de escravos caberia transfigurar seus valores e suas crenças na tentativa de adequar-se ao modelo imposto, de modo a tornar-se aceita pela cultura detentora dos mecanismos representativos da sociedade.

Para adequar-se aos parâmetros estabelecidos por um conjunto de preceitos surgidos em um contexto cultural inteiramente diverso do africano, o negro realiza uma interpretação muito particular dos dogmas católicos. Sua imagem, praticamente ausente da iconografia cristã, encontra no sincretismo religioso uma importante ferramenta expressiva.

Retornando à obra de Arthur Bispo do Rosário, poderemos detectar, na mesma, inúmeros elementos elucidativos das questões acima colocadas. Na vitrine *Macumba* (FIGURA 23), encontramos a presença de entidades negras dividindo o mesmo espaço com a santaria católica. Este gesto de apropriação rompe com alguns aspectos hierárquicos impostos pela cultura hegemônica, funcionando como elemento emblemático das tentativas encontradas entre as primeiras gerações de negros e mestiços livres de reconhecerem a própria imagem em meio à iconografia cristã dominante no cenário brasileiro. Porém, no âmbito da obra em análise, tal questão adquire aspectos um pouco mais complexos. Isto porque, enquanto nas dimensões do catolicismo inauguradas no mundo luso-tropical a imagem do negro encontra seu reflexo nas representações de santos como São Benedito ou mesmo na imagem de Nossa Senhora Aparecida, a figura do Filho de Deus, no entanto, permanece no imaginário popular brasileiro ainda associada às representações europeias. Este fato é questionado por Ariano Suassuna em sua peça *O Auto da Compadecida*<sup>39</sup>.

Proença Filho (2010) analisa um trecho desta peça que demonstra a dificuldade, inerente à cultura brasileira, no que tange à aceitação de uma imagem do “salvador do mundo” que não se adeque ao modelo europeu de representação. O trecho que será citado narra o julgamento divino de João Grilo, realizado por um Cristo Negro:

Fala o “Encourado” (*de costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos*):

– Quem é? É Manuel?

MANUEL: – Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.

JOÃO GRILO: – Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante, mas, se não me engano, aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.

MANUEL: – Foi isso mesmo, João. Esse é um dos meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... Ele

---

<sup>39</sup> Citada por Proença Filho (2010).

gosta de me chamar de Manuel ou Emanuel, porque assim quer se persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.

JOÃO GRILO: – Jesus?

MANUEL: – Sim.

JOÃO GRILO: – Mas espere, o senhor é que é Jesus?

MANUEL: – Sou.

JOÃO GRILO: – Aquele a quem chamavam Cristo?

MANUEL: – A que chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?

JOÃO GRILO: – Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era bem menos queimado.

João Grilo é repreendido por Bispo que o chama de atrevido e pede que ele se cale. Cristo então intervém, repreendendo este último que complementa com a seguinte frase:

JOÃO GRILO: – Muito bem. Falou pouco, mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

Proença Filho sinaliza o caráter revelador da resposta de Cristo:

MANUEL: – Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceito de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer Judeu, como podia ter nascido preto. Para mim tanto faz um branco ou um preto. Você pensa que sou americano, para ter preconceito de raça? (SUASSUNA apud PROENÇA FILHO 2010, p. 49-50).

Nos fragmentos acima citados, podemos notar o estranhamento, ainda vigente na cultura brasileira, acerca da imagem do Cristo negro. Tal fato merece consideração especial no estudo aqui desenvolvido, tendo em vista o fato de que um dos objetivos do presente trabalho reside no estabelecimento de relações entre as questões presentes na obra de Bispo e os elementos relacionados à diáspora africana.

Marta Dantas (2009) analisa o momento da “revelação” de Bispo do Rosário, ocorrida no ano de 1938, a partir de um prisma que traz inúmeras contribuições no que tange à análise de algumas das questões sobre as quais nos debruçamos. De acordo com a autora, o momento místico vivenciado por Bispo do Rosário marcaria o momento em que o artista incorporaria uma espécie de *duplo*, dando início à construção de um “mito individual”, que lhe permitiria



ultrapassar a efemeridade e fragilidade de sua condição, transformando-o, a partir de então, em “rei dos reis” (DANTAS, 2009, p. 57). Segundo a autora, o que permite a criação dos duplos é a “morte sacrificial” do EU. No caso de Bispo, a transformação em Filho de Deus substitui a imagem de um EU vulnerável e mortal pela imagem do “arquiteto do universo”, daquele responsável pela reconstrução do mundo no dia do Juízo Final.

### 3.6 A Cosmogonia

Marta Dantas (2009) analisa o fenômeno descrito por Bispo no estandarte *Eu preciso destas palavras* (FIGURA 1) a partir das teorias desenvolvidas por Eliade acerca do mito cosmogônico. Os estudos deste autor em torno do referido mito – muito presente nas culturas tradicionais e que persiste ainda, de forma mais ou menos velada, no mundo moderno – oferecem-nos importantes ferramentas para as hipóteses aqui desenvolvidas. Sem desconsiderar as inúmeras particularidades que diferenciam o contexto das culturas tradicionais – caracterizado pela vivência e partilha comunitária – em contraposição ao cenário de uma cidade moderna – marcado pelo individualismo e pela busca de subjetivação – tentaremos aqui estabelecer uma aproximação entre o mito cosmogônico, de acordo com as concepção de Eliade, e a revelação divina de Arthur Bispo do Rosário, ocorrida às vésperas do natal de 1938. Isto porque a referida aproximação permite-nos detectar alguns elementos de convergência entre a incorporação do mito messiânico por Bispo e o processo de elaboração de sua obra artística que se inicia, também ela, a partir do acontecimento em questão.

A palavra cosmogonia deriva do termo “cosmos”, o qual, segundo Eliade, corresponderia ao

(...) o arquétipo ideal, ao mesmo tempo, de toda situação criadora e de toda criação – mas, também, porque o Cosmos é uma obra divina, ele é então santificado em sua própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, ‘pleno’, harmonioso, fértil, em uma palavra: tudo o que é *cosmisado*, tudo o que lembra um Cosmos é sagrado. Fazer bem alguma coisa, obrar, construir, criar, estruturar, dar forma, in-formar, formar – isto quer dizer que leva-se alguma coisa à existência, concede-se vida a esta coisa, em última instância,

faz-se com que ela se torne semelhante ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmos<sup>40</sup>.

Dantas (2009) chama a atenção para o fato de que o início do processo criativo de Bispo do Rosário ocorre simultaneamente à invenção de seus rituais e à fundação de seu “templo”. Assim sendo, tanto o comportamento religioso do artista quanto suas obras faziam parte de uma mitopoética cujo objetivo consistia em “engendrar um novo tempo, encantar a vida” (DANTAS, 2009, p. 101). Tendo como base a pesquisa desenvolvida por Eliade acerca do mito, a autora enfatiza o fato de que, para o homem religioso, toda criação tem início num “tempo primordial”, no qual se dá o começo de tudo. O tempo da criação equivaleria, portanto, a uma ruptura do tempo linear e à possibilidade de uma abertura ao tempo mítico, de caráter circular. Portanto, através de sua obra, o artista se deslocaria para um tempo no qual o mundo estaria constantemente “*in statu nascendi*” (DANTAS, 2009, p. 101).

De acordo com Eliade (1963), viver o mito significa experienciar uma existência religiosa que nos permite a saída do mundo ordinário e a entrada num mundo fabuloso, criador. A reatualização do mito engendra, portanto, a possibilidade de erupção do extraordinário. A partir da ruptura da experiência cotidiana de todos os dias, penetra-se “num mundo transfigurado, autoral, impregnado da presença dos seres sobrenaturais” (ELIADE, 1963, p. 33). Segundo o autor, o mergulho no tempo sagrado do mito não corresponderia a uma “comemoração” dos eventos míticos, mas à sua “reiteração”. A teoria desenvolvida por Eliade ajuda-nos a compreender a existência do mito como essencial à civilização humana. A esse respeito o autor afirma que “(...) longe de ser uma fabulação inútil, ele (o mito) é, ao contrário, uma realidade viva, à qual não cessamos de recorrer.”<sup>41</sup>.

Retornando ao mito cosmogônico, Eliade (1963) ressalta o fato de que nas culturas primitivas a reatualização simbólica do começo dos tempos tem por função empreender uma espécie de “renovação do mundo”. Os rituais de cura muitas vezes recorrem a esse retorno

---

<sup>40</sup> No original: (...) l’archétype idéal à la fois de toute situation créatrice et de toute création – mais aussi parce que le Cosmos est une oeuvre divine, il est donc sanctifié dans sa structure même. Par extension, tout ce qui est parfait, “plein”, harmonieux, fertile, en un mot: “tout ce qui est “cosmisé”, tout ce qui ressemble à un Cosmos est sacré. Faire bien quelque chose, oeuvrer, construire, créer, structurer, donner forme, in-former, former – tout ceci revient à dire qu’on amène quelque chose à l’existence, qu’on lui donne « vie », en dernière instance, qu’on la fait ressembler à l’organisme harmonieux par excellence, le Cosmos. (ELIADE, 1963, p. 48-49).

<sup>41</sup> No original : (...) loin d’être une vaine affabulation, Il est, au contraire une réalité vivante, à laquelle on ne cesse de recourir. (ELIADE, 1963, p. 34).

simbólico ao momento da criação de tudo, na tentativa de permitir que o doente possa reencontrar a saúde perdida. Assim, no ritual de cura, “o xamã não apenas resume a cosmogonia, mas invoca Deus e *o suplica a criar novamente o mundo*”<sup>42</sup>. Dessa forma, o mito da cosmogonia, enquanto modelo exemplar de toda criação, permite ao doente recomeçar sua vida a partir de um retorno às origens, ou seja, de um novo nascimento.

No contexto moderno, entretanto, no qual se dá a revelação mística ocorrida com Arthur Bispo do Rosário, sublinhamos o fato de que o fenômeno cosmogônico, desprovido de uma partilha no âmbito da comunidade, adquire a conotação de *delírio*. No momento em que o artista dá início à sua nova história, proclamando-se salvador da humanidade e responsável por restaurar um mundo em processo de “degeneração”, ele passa a ter como destino certo o hospital de alienados mentais. Nesse caso, a vivência do imaginário e a atualização do mito mostram-se descompassadas com a dinâmica da cidade moderna, laica e individualista.

Em seu exílio interior, entretanto, o fazer artístico permite a Bispo a interrupção do fluxo linear, característico do tempo profano, penetrando numa temporalidade sagrada. Nos momentos em que se torna acometido pelos delírios messiânicos e passa a ouvir as vozes que determinam a realização de sua obra, o artista pede aos enfermeiros da Colônia que o tranquem em um quarto-forte com a justificativa de que estaria se transformando. Este processo às vezes durava dias ou meses durante os quais Bispo se entregava ao trabalho criativo, materializando seu imaginário através da construção de suas “representações”. Dessa forma, o artista, situado numa região fronteira entre o primitivo e o moderno, empreende lentamente um processo de reelaboração de sua história individual a qual busca reintegrar-se à dinâmica não mais coletiva e sim universalista, que rege o mundo moderno cristão.

Na narrativa que começa a ser elaborada por Bispo, a partir do fenômeno acima mencionado, o homem ordinário torna-se o Filho de Deus, dotado da capacidade de recriar o mundo a sua maneira. A existência do artista passa, a partir de então, a ser ritualizada e seus atos e criações pertencerão a um universo que incorpora aspectos do sagrado e do maravilhoso. A tragicidade e fugacidade, que caracterizam a existência humana ordinária, passam a ser substituídas pelo encantamento oriundo do mergulho na criação artística e seu universo torna-se habitado pelo misterioso e pelo sublime. Dessa forma, a história banal de um imigrante nordestino, neto de escravos e ex-marinheiro, dá lugar a uma narrativa mítica,

---

<sup>42</sup> No original: Le chaman non seulement résume la cosmogonie, mais il invoque le Dieu et le *supplie de créer de nouveau Le monde* (ELIADE, 1963, p. 43-44, grifos do autor).

incorporada tanto pelo seu discurso verbal como pela narrativa híbrida presente ao longo de toda a sua obra artística. A arte, portanto, passa a ser o fio condutor de um processo de subjetivação e de reelaboração de si mesmo a partir do mergulho no território sagrado da criação.

Ao analisarmos mais detalhadamente os eventos que marcaram a noite em que Arthur Bispo do Rosário converte-se em salvador do mundo, encontraremos alguns elementos que merecem nossa atenção. Segundo Eliade (1963), nas culturas tradicionais o mito de renovação do mundo presente na cosmogonia normalmente se opera no momento de inauguração de um novo ciclo temporal. Tendo em vista este dado, chama-nos a atenção o fato de o fenômeno místico que permite a Bispo dar início à sua nova existência ter ocorrido em uma data que por si só encontra-se impregnada de significados, tanto no âmbito religioso quanto no terreno da cultura.

Os fatos que mudariam radicalmente a vida de Bispo do Rosário ocorrem simplesmente duas noites antes da noite de Natal e nove dias antes da passagem de ano. No mundo cristão, a comemoração do nascimento de Cristo no dia 25 de dezembro foi determinada pela igreja católica tendo em vista o fato de que nesta data comemorava-se, no mundo romano pagão, a Festa do Sol. De acordo com Arias (2001), “nenhum evangelista cita esta data, embora seja o dia em que se comemora o natal em todo o mundo cristão. Acontece que, como a Igreja tinha que escolher uma data, optou por aquela em que se celebrava a Festa do Sol, que por sua vez coincidia com o nascimento do deus pagão Mitra” (ARIAS, 2001, p. 50).

De acordo com Arias, algumas teorias associam o nascimento de Jesus às antigas mitologias do sol e da lua. Isto porque, desde a antiguidade, a simbologia do sol encontra-se relacionada ao nascimento das religiões, enquanto a imagem da lua associa-se à magia. O autor afirma que nos mitos antigos o Sol-Homem é gerado pela Mãe-Noite, representada pela lua ou pela estrela-d'alva. Isto explicaria por que tradicionalmente a noite de 24 de dezembro aparece, no mundo ocidental, revestida de sacralidade, sendo considerada a data de nascimento do Sol. Segundo o autor,

por isso os deuses da mitologia antiga nasciam em 25 de dezembro. Era o que acontecia com o deus Marduk, deus babilônio de origem suméria, cujo nome significa “bezerro do sol”. O mesmo ocorria com a divindade Mitra, a divindade tauriforme parida por uma pedra, sobre cujo templo se ergueu o Vaticano. Exatamente como os cristãos fizeram com o nascimento de Jesus,

cuja data, na realidade não se conhece há séculos, e é celebrado em 25 de dezembro. (ARIAS, 2001, p. 113).

O calendário cristão, dominante no mundo ocidental até os dias atuais, baseia-se em fatos e eventos diretamente relacionados ao seu local de origem. Entretanto, as culturas afetadas pela dominação econômica e cultural oriunda da colonização passam a incorporar igualmente as crenças e tradições religiosas dos dominadores, mesmo que estas não reflitam necessariamente as necessidades intrínsecas atreladas aos desafios impostos pelo seu contexto natural e cultural. A religião, portanto, representa para os colonizadores uma importante ferramenta de controle e de imposição de seus valores sobre as culturas subalternas. A expansão imperialista do mundo ocidental, sobretudo a partir do século XVI, é responsável pela determinação, no âmbito de seus domínios, dos valores do mundo cristão como sendo os únicos corretos e verdadeiros, sobrepondo-se sobre todos os demais<sup>43</sup>.

Nos primeiros séculos de colonização do Brasil, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste do país, os dogmas do catolicismo foram disseminados junto aos povos que ali residiam graças aos trabalhos dos missionários jesuítas. Da mesma forma, as festividades cristãs medievais foram absorvidas e reinterpretadas pelas culturas locais (indígenas, colonos e negros) dando origem a um imaginário dotado de aspectos muito particulares. Assim, a ideia de renovação da vida, associada no mundo cristão à data de nascimento de Jesus e à proximidade com o Ano Novo, é dotada de grande significado simbólico no âmbito da cultura brasileira.

Acerca das relações existentes entre o começo de um novo ano e o desejo de renovação inerente às diversas culturas, recorreremos mais uma vez a Mircea Eliade. O autor oferece-nos alguns argumentos que ampliam o alcance das hipóteses aqui formuladas na medida em que enfatiza o fato de que, independentemente da cultura a que pertencemos, a ideia de renovação do mundo encontra-se associada ao começo de um novo ciclo temporal:

Então, o “Mundo” é sempre o mundo que se conhece e no qual se vive; ele difere de um tipo de cultura a outra; existe, conseqüentemente, um número considerável de “Mundos”. Mas o que importa para nossa pesquisa é o fato de que apesar da diferença de estruturas sócio-econômicas e da variedade de contextos culturais, os povos arcaicos pensam que o Mundo deve ser anualmente renovado e que essa renovação se opera segundo um modelo: a

---

<sup>43</sup> A esse respeito ver também Glissant (2008), *Les entretiens do Baton Rouge*.

cosmogonia ou um mito de origem, que representa o papel de um mito cosmogônico.<sup>44</sup>

Entretanto, o autor chama a atenção para algumas diferenças importantes existentes entre os povos arcaicos e a cultura religiosa herdada dos Hebreus. Segundo o autor, para os povos herdeiros da cultura religiosa dos Hebreus, o “cenário da renovação periódica do mundo passa a ser progressivamente historicizado”, sem perder, no entanto, seu sentido restaurador (ELIADE, 1963, p. 60). Para justificar tal hipótese, o autor enfatiza que o cenário ritual do Novo Ano, através do qual passa-se do caos ao cosmos, fora aplicado a eventos históricos tais como o “Êxodo”, a “Travessia do Mar Vermelho”, a “conquista de Canaã”, dentre outros. Os estudos desenvolvidos por Eliade ajudam-nos a perceber que tanto nas culturas orais arcaicas quanto nas tradições religiosas historicizadas vigora uma “esperança comum na regeneração anual ou periódica do mundo” (ELIADE, 1963, p. 69). Nestas culturas, portanto, crê-se que, tanto pela reiteração do ritual cosmogônico quanto através de um evento específico historicizado o mundo pode retornar a seu estado pleno originário, dando assim início a um novo ciclo.

Consideramos importante ressaltar o fato de que, para a maioria das culturas alcançar o estado de perfeição originário significa, necessariamente, aniquilar a ordem anterior. Ou seja, os eventos que pretendem marcar o início de uma nova era são, normalmente, precedidos pela “abolição simbólica do velho mundo”. Tal constatação demonstra que a ideia de um novo começo encontra-se irremediavelmente atrelada à necessidade de destruição da estrutura vigente. Isto se deve ao fato de que a hipótese que prefigura a perfeição originária do mundo expressa uma experiência religiosa íntima e profunda que se nutre da “lembrança imaginária do paraíso perdido”, ou seja, de uma beatitude originária que precederia a condição humana atual (ELIADE, 1963, p. 70).

---

<sup>44</sup> No original: Donc, le “Monde” est toujours le monde que l’on connaît et dans lequel on vit; il diffère d’un type de culture à un autre ; il existe, par conséquent, un nombre considérable de « Mondes ». Mais ce qui importe à notre recherche, c’est le fait que, malgré la différence des structures socio-économiques et la variété des contextes culturels, les peuples archaïques pensent que le Monde doit être annuellement renouvelé et que ce renouvellement s’opère selon un modèle : la cosmogonie ou un mythe d’origine, qui joue le rôle d’un mythe cosmogonique. (ELIADE, 1963, p. 60).

### 3.6.1 O mito cosmogônico e as escatologias<sup>45</sup>

Retornando à análise da cosmogonia proposta por Eliade, vimos que o fenômeno que permite a restauração da plenitude do mundo a partir de um retorno às suas origens encontra-se inevitavelmente atrelado à ideia de uma destruição da ordem estabelecida. O mito de uma nova origem encontra-se, portanto, inevitavelmente atrelado à ideia de um ciclo que se acaba. Apenas através da aniquilação total do mundo torna-se possível o retorno à idade do ouro, ou seja, à perfeição e beatitude implícitas na ideia de origem. Por este motivo, as cosmogonias são indissociáveis das escatologias.

Isto ocorre porque a ideia arcaica de uma perfeição no princípio do mundo teve, de acordo com Eliade, um papel importante na “elaboração sistemática de ciclos cósmicos cada vez mais vastos” (ELIADE, 1963, p. 71), ou seja,

o ano ordinário foi consideravelmente dilatado dando nascimento a um “Grande Ano” ou a ciclos cósmicos de uma duração incalculável. À medida que o ciclo cósmico se tornava mais amplo, a idéia de uma perfeição do início dos tempos tendia a implicar esta idéia complementar: *para que alguma coisa de verdadeiramente nova possa começar, é preciso que os restos e ruínas do velho ciclo sejam completamente aniquilados*. Ou seja, se desejamos obter um começo *absoluto*, o fim do mundo deverá ser radical. A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro<sup>46</sup>.

Segundo Hidalgo (1996), o artista normalmente evitava falar de sua real origem, insistindo na sacralidade da mesma. Nas entrevistas e nas conversas informais, raramente mencionava sua infância na cidade sergipana de Japarutuba. Para o artista, sua verdadeira história tem início no dia de sua revelação, sendo seu fim previsto para o dia do Juízo Final. Os fatos que marcaram sua existência anterior à noite em que recebe dos céus o anúncio de sua missão na Terra tornam-se irrelevantes diante da importância que ele, em seu “dia

<sup>45</sup> Tratados sobre os fins últimos do homem.

<sup>46</sup> No original: L’ « Année » ordinaire a été considérablement dilatée, en donnant naissance à une « Grande Année » ou a des cycles cosmiques d’une durée incalculable. Au fur et à mesure que le cycle cosmique devenait plus ample, l’idée de la perfection des commencements tendait à impliquer cette idée complémentaire : *Pour que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes et les ruines du vieux cycle soient complètement anéantis*. Autrement dit, si l’on désire obtenir un commencement *absolu*, la fin du monde doit être radicale. L’escatologie n’est que la préfiguration d’une cosmogonie de l’avenir. (ELIADE, 1963, p. 71, grifos do autor).

triumfal”<sup>47</sup>, passa a adquirir para toda a humanidade. De figura da alteridade em relação à cultura e à história, Bispo converte-se em protagonista de uma narrativa que há mais de 2000 anos representa um papel fundamental nos domínios do mundo ocidental.

A proximidade, apontada por Eliade, entre as cosmogonias e as escatologias podem ser usadas também para que possamos ampliar nossa compreensão acerca da constante referência ao *fim dos tempos*, encontrada tanto no discurso como na obra deste artista. Se num primeiro momento, para tornar-se Filho de Deus, Bispo precisa transformar sua história anterior em “tábula rasa”, num segundo momento, para que sua missão na Terra se concretize, ou seja, para que o mundo seja definitivamente restaurado, dando início a uma era de bem-aventuranças e prosperidade infinita, é preciso que ocorra, mais uma vez, a destruição de tudo o que existe.

No documentário de Hugo Denizard, encontramos o relato de Bispo acerca deste fenômeno derradeiro:

Bispo: Eu vou arrasar o mundo de fogo (...)

E vou suspender a Terra na altura de dois metros (...)

Tremores de terra... arrasar o mundo...

Não haverá mais trevas, abismo, tudo isso vai ser plano a Terra.

Denizard: A terra vai ser arrasada...

Bispo: É... vai ser arrasada e vai ser tudo plano, não vai ter mais abismo... Isso é o que mais interessa a Deus.

Denizard: Não vai ter mais abismos?

Bispo: É... pra que montanhas, abismo, pra quê?

Denizard: Tudo plano?

Bispo: Tudo plano. Porque a Terra é muito grande e dá pro povo todo que é, morar. Meu reino será de ouro, prata e brilhante lá pra cima. Vocês não conhecem... Vão conhecer esta ambiência lá pra cima.

Depois encarnar na Terra. Encarnar... De acordo com o fichário que eu achar conveniente (...)

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

Bispo: Ah! Isso não! O único que vai mandar sou eu. Tá escrito isso... Eleições é só uma: a do criador (...) Tá escrito.

---

<sup>47</sup> Termo utilizado por Ricardo Aquino.



Denizard: E os hospitais psiquiátricos? O que é que vai acontecer?

Bispo: Ah! Isso vai acabar... Esse negócio de doença, miséria...

Denizard: Não vai haver mais doença, nem miséria?

Bispo: Nada, nada.

Denizard: E tristeza?

Bispo: Mas não pode... Tá mais do que visto. Minha estadia aqui junto com meu povo vai ser a vida. A vida pra todos os tempos e glórias. Mais nada... (ROSÁRIO apud DENIZARD, 1983).

Em tal depoimento, Bispo deixa claro sua crença num fim apocalíptico desse mundo, para que a partir daí possa surgir um novo reino de glória e esplendor. Entretanto, o discurso fatalista do artista, na verdade, oculta um caráter inteiramente otimista, uma vez que prefigura o surgimento de uma nova vida na Terra, no âmbito da qual não existirão mais tristeza, miséria, loucura e hospitais psiquiátricos. Neste mundo não haverá mais “decepção de classe” e tudo será plano. Não haverá mais abismos. Neste novo mundo, Bispo reinará soberano, concretizando assim as profecias bíblicas encontradas, sobretudo, no livro do Apocalipse de São João.

Herkenhoff (2007) compara o desejo de restauração do mundo “edênico” presente no discurso e na obra de Bispo com a referência ao “matriarcado de Pindorama” presente no *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. De acordo com Herkenhoff, a emblemática frase deste poeta – “A alegria é a prova dos nove” – a qual se torna, posteriormente, lema do movimento tropicalista, simboliza tal questão. Nesse sentido, o crítico afirma que

no futuro mundo plano de Bispo do Rosário a realidade também pareceria ser antropofágica, “sem complexos, sem loucura”, isto é, sem psiquiatras, “sem prostituições e sem penitenciárias”, como no Manifesto. Oswald de Andrade arremata: “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud”. (ANDRADE apud HERKENHOFF, 2007, p. 163).

Em nossa concepção, o caráter antropofágico presente no gesto performático de Bispo extrapola as questões apontadas por Herkenhoff sob a inspiração do manifesto escrito por Oswald. Dentre os elementos da cultura dominante que nutrem o gesto *antropófago* do artista, destacamos aqui, mais uma vez, a apropriação do mito messiânico cristão juntamente a seu

potencial restaurador do paraíso na terra. Assim sendo, o caráter performático e barroco presente na obra deste artista indica uma subversão dos valores impostos pela cultura do Mesmo, estabelecendo-se pela afirmação da diferença e do hibridismo a partir do espaço periférico e terceiro-mundista do qual emerge.

O discurso de Bispo reproduz *antropofagicamente* uma interpretação arcaica dos dogmas católicos, excessivamente pautada na ideia de um fim apocalíptico do mundo, que permitiria o retorno de Cristo. De acordo com o relato bíblico, a referida destruição ocorreria num momento em que Deus, insatisfeito com o destino da humanidade, providenciaria um desfecho final e trágico para a existência terrena do homem. Tal evento, normalmente associado a uma grande catástrofe como um terremoto ou uma inundação total da Terra, permitiria o surgimento de um novo reino de prosperidade governado por Jesus Cristo.

No relato realizado pelo jornalista José Castello (1999) acerca da entrevista feita com Arthur Bispo do Rosário no ano de 1985, esta questão vem à tona. Intrigado com a insistência do artista no tema do fim dos tempos, o entrevistador tenta decifrar tal enigma e encontra, tanto em seu discurso quanto em sua obra, elementos que retomam temas bíblicos como, por exemplo, a constante presença do número sete, o qual é mencionado inúmeras vezes no *Livro do Apocalipse*, escrito por João durante seu desterro na Ilha de Patmos. Assim sendo, Castello detecta na obra de Bispo recursos de estilo como a “antecipação, a antítese e a repetição” que o aproximariam do referido livro sagrado: “Ao formar um dicionário de coisas, Bispo se antecipa ao desastre iminente; ao lutar pela preservação da ordem humana, ele investe em uma antítese do que está escrito” (CASTELLO, 1999, p. 299).

Em seu artigo, Castello relata – através de um texto contaminado pelo encantamento decorrente da imersão no espaço sagrado construído por Bispo em seu reduto de criação – a experiência de aproximar-se de um universo que mistura arte, religiosidade e *delírio*. Numa espécie de “via-sacra”, o jornalista percorre os diferentes “setores” da obra de Bispo, metodicamente organizada no espaço apelidado pelo artista de “casa-forte”. Tal reduto é formado por um conjunto de dez salas do Núcleo Ulisses Vianna, no âmbito das quais Bispo construíra seu reino de miniaturas de todo o “material existente na Terra”. A partir das palavras do próprio artista, o jornalista constata que no âmbito da referida obra cada objeto existente no mundo deveria ter seu próprio painel, caso contrário, após o Juízo Final, deixaria de existir. Ou seja, ao artista caberia a “tarefa de salvar as coisas do desaparecimento” (CASTELLO, 1999, p. 293).

Na ocasião em que foram descobertos pelo mundo da arte, os trabalhos de Bispo não passavam de um amontoado caótico e enigmático de objetos, para os quais, misteriosamente, fora reservado um espaço “sagrado” no centro de um manicômio. A mística que envolve todo este contexto certamente ativou a imaginação dos artistas e escritores da época, o que contribuiu para acirrar o caráter literário das descrições do referido cenário, como o realizado por Castello em seu relato do emblemático encontro com Bispo do Rosário no ano de 1985:

Aos poucos, pude me acostumar à ausência de luz. Só então vi imensos painéis enrolados contra as paredes, como bobinas de papel velho. Rolos desengonçados que se esfrelavam pelas pontas, feitos não de papel, eu agora podia ver melhor, mas de pano barato, talvez um tipo de estopa, todo encoberto de pó. Pequenos pontos negros como lantejoulas escuras que em vez de refletir a luz a tragassem, movimentavam-se sobre os quadros. Primeiro achei que ainda era o efeito do sol forte guardado em minha retina, apenas uma ilusão de ótica que logo iria se desfazer. Chegando mais perto, porém, vi pequenas nuvens de baratas cascudas e cintilantes, que desciam e subiam atropelando-se sobre as fazendas. Elas pareciam costurar os estandartes de Bispo; circulavam tão à vontade, que, pensei, talvez fizessem parte de sua concepção. Alguns pensamentos enviesados, em lampejos de luz entrecrocaram-se em minha mente, imitando o movimento daqueles insetos. Eu já não sabia o que pensar, e nem mesmo se ainda pensava. (CASTELLO, 1999, p. 289).

A descrição de Castello aponta-nos aspectos interessantes acerca do território originário da produção artística em questão. Os evidentes exageros literários encontrados no texto de Castello certamente contribuem para ampliar o aspecto misterioso que até hoje envolve a vida e a obra deste artista nordestino, perdido nos meandros de uma metrópole industrial e tragado pelas armadilhas do sistema psiquiátrico. Entretanto, não é difícil supor, tendo em vista os aspectos já assinalados no presente estudo, que o espaço de onde emerge a referida produção encontra-se inteiramente apartado daquilo que se caracterizaria como um sistema artístico convencional. A esse respeito, Ricardo Aquino (2007) sublinha o fato de que as criações de Bispo não pareciam dotadas de um ordenamento conceitual ou mesmo temporal. Seu processo não se adequava a qualquer pretensão de linearidade; ao contrário, sua pulsão criadora parecia desejar abarcar o tempo em sua dimensão última, ou seja, a simultaneidade. A presença inegável da arte no projeto vitalício de Bispo aparece, na verdade, mais como uma consequência do que como intencionalidade, o que explicaria o fato de, como constata Aquino, o artista nunca nomeou, datou ou sequer assinou nenhum de seus trabalhos (AQUINO, 2007, p. 79).

Na “casa-forte” de Bispo, o enorme inventário de objetos construídos, estandartes e acumulações misturavam-se às obras em construção e aos refugos de toda espécie. A aparente desordem, entretanto, que, nas palavras de Herkenhoff (2007), poderia ser comparada a uma espécie de “entropia tropicalista”, na verdade oculta um ordenamento intrínseco e uma dinâmica que rompem com as categorias temporais e conceituais vigentes na cultura hegemônica<sup>48</sup>. Suas construções não eram realizadas de maneira aleatória. Ao contrário, o rigor parece ser um elemento marcante em sua produção, já que o artista tinha uma missão a cumprir. A condição *delirante*, nesse caso, nos parece secundária, uma vez que o transtorno psíquico do artista parece não ter lhe retirado a consciência de sua condição mortal. Seu tempo, portanto, era curto para a realização de um trabalho de proporções colossais.

De acordo com Aquino (2007), Bispo criava, de forma simultânea, várias obras, de acordo com as condições e os materiais que se faziam disponíveis. Algumas obras como, por exemplo, os fichários de nomes de pessoas que supostamente acompanhariam o artista na ocasião de sua “passagem”, pareciam constituir-se enquanto “obras-processo”, ou seja, estavam em constante elaboração. Os nomes contidos nestes trabalhos eram de pessoas que Bispo havia conhecido ao longo de sua vida, de funcionários e colegas da Colônia e de ocasionais visitantes que apareciam atraídos pela curiosidade acerca do artista e de sua obra:

---

<sup>48</sup> Seligmann-Silva analisa mais detalhadamente esta questão em seu artigo.



FIGURA 25 - *Caixa dos Escolhidos*

Madeira, papel, plástico, cal e PVA. 52 x 37 x 15 cm



FIGURA 26 - Carrinho – Arquivo II

Madeira, metal, plástico, linha e PVA. 112 x 56 x 102 cm

A execução dos trabalhos acima, portanto, aparece condicionada pelos eventos acionados pela memória ou pelo cotidiano do artista. O próprio José Castello teve seu nome e data de nascimento registrados em uma das fichas em questão.

Aquino (2007) também enfatiza o fato de que a tarefa criativa a que Bispo se propõe é impulsionada por “um compromisso ético que norteava sua vida” (AQUINO, 2007, p. 83). A partir de tal afirmação, constatamos que o respectivo compromisso pressupõe a construção de uma obra capaz de inscrever-se no âmbito de uma ordem temporal e espacial, inteiramente diversa daquela em que se organiza o mundo moderno profanizado.

### 3.7 Noé do mundo moderno

A justificativa dada pelo artista para a construção de sua obra encontrava-se inteiramente trespassada por elementos do imaginário cristão em confluência com aspectos provenientes de crenças tradicionais africanas, como a possibilidade de contato com os mortos. Segundo o artista, o louco é um homem vivo guiado por um morto (HIDALGO, 1996). Trancado em seu quarto-forte, Bispo trabalhava guiado por “vozes”, convertendo-se, assim, em executor das ordens celestiais:

Denizard: Você não conversa com estas vozes?

Bispo: Não posso, não dá chance. É severo pra mim.

Denizard: Severo?

Bispo: É sentado no trono, tudo azul, diz só: Jesus Filho, tem que executar no seu canto, aí embaixo, faça isso e isso. Eu nem falo nada, tenho que executar isso tudo.

Denizard: Você nunca desobedeceu essa voz?

Bispo: Se eu desobedecer, me pega (...).

(...)

Denizard: Você dorme?

Bispo: Pouco, porque eu vou me deitar e fico escutando a voz: você já fez isso, fez aquilo? Amanhã eu quero que você faça isso e aquilo. E assim eu passo as noites, né? (ROSÁRIO apud DENIZARD, 1983).

A fala de Bispo apresenta a justificativa para a construção de sua obra enquanto missão religiosa a que não se pode renunciar. A partir do discurso do artista, pretendemos estabelecer alguns parâmetros que nos permitirão detectar, no conjunto híbrido de sua produção, a

presença de uma narrativa messiânica no âmbito da qual a Palavra apareceria dotada de um papel crucial. Em outro trecho do documentário de Denizard (1983), Bispo se refere aos seus trabalhos como “serviços”, “miniaturas”, ou seja, representações das coisas existentes na Terra:

Bispo: As miniaturas que fiz permitem minha transformação.

Denizard: As miniaturas permitem tua transformação? Como é que permitem?

Bispo: Não tem a representação (...) representa corporalmente. Minha ação corporal é esta. O brilho que eu botei.

Denizard: E estas miniaturas são representações...

Bispo: Material existente no corpo da terra pra uso do homem.

Denizard: São representações de tudo o que existe na Terra?

Bispo: É... São trabalhos que existem. (ROSÁRIO apud DENIZARD, 1983).

Tendo como parâmetro de análise o discurso do artista acerca da vocação messiânica contida também em sua obra, enfocaremos aqui a questão da “representação do mundo” no âmbito de sua obra. Se partirmos do princípio de que esta última encontra-se inscrita num ritual cosmogônico, a partir do qual o velho mundo seria arrasado por Deus para que fosse instaurado um novo reino “de ouro e prata” – de acordo com as palavras do próprio artista –, as miniaturas em questão aparecem impregnadas por um forte sentido de salvação.

Desde os primórdios da humanidade, acredita-se que a representação de algo porta consigo a alma do objeto representado. Segundo Gombrich (1999), as primeiras representações encontradas já aparecem dotadas de um aspecto de transcendência (GOMBRICH, 1999, p. 40). O poder das imagens parece fascinar o homem desde apresentando-se como modo privilegiado de relacionar-se com o sagrado. Portanto, para as comunidades primitivas, a representação de algo não parecia destinada à contemplação do homem e sim a uma função mística. Acredita-se que as pinturas rupestres correspondam às “mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens” (GOMBRICH, 1999, p. 42), ou seja, para os povos arcaicos, a apreensão das imagens dos animais faria com que os próprios animais sucumbissem ao seu poder. Algumas etnias africanas conservam até



os dias de hoje a tradição do “vodu”, que parece constituir-se como um remanescente deste pensamento.

A necessidade de representação de todas as coisas existentes na Terra, verificada em Bispo do Rosário, relaciona-se à crença ancestral do homem no poder da imagem enquanto substituta da “coisa” em si. Na concepção do artista, a representação de um objeto garantiria sua “salvação” e sua permanência no novo reino antevisto nas previsões contidas nas Sagradas Escrituras. Nesse sentido, o gesto mágico de Bispo, como bem assinalou Castello (1999, p. 285), reencontra o antigo mito bíblico da Arca de Noé, narrado no primeiro livro do Antigo Testamento da Bíblia cristã.

Nesta narrativa, Deus, descontente com a humanidade por ele criada, decide acabar com o mundo, enviando à Terra uma chuva torrencial que dura 40 dias e 40 noites. Para que o projeto humano não fosse, entretanto, totalmente perdido em meio a esta catástrofe, o Criador elege um homem, que, segundo seus princípios, não havia se deixado corromper pela perdição em que a humanidade encontrava-se imersa. Este homem, chamado Noé, que parecia justo e íntegro aos olhos de Deus foi, portanto, escolhido para salvar a raça humana e os animais que povoavam a Terra:

Então Deus disse a Noé: para mim, chegou o fim de todos os homens, porque a terra está cheia de violência por causa deles. Vou destruí-los junto com a terra. Faça para você uma arca de madeira resinosa; divida em compartimentos e calafete com piche, por dentro e por fora. A cento e cinquenta metros de comprimento, vinte e cinco de largura, e quinze de altura. No alto da arca faça uma clarabóia de meio metro, com arremate. Faça a entrada da arca pelo lado; e faça a arca em três andares superpostos.

Eu vou mandar o dilúvio sobre a terra, para exterminar todo ser vivo que respira debaixo do céu: tudo o que há na terra vai perecer. Mas com você eu vou estabelecer a minha aliança, e você entrará na arca com sua mulher, seus filhos e as mulheres de seus filhos. Tome um casal de cada ser vivo, isto é, macho e fêmea, e coloque-os na arca para que conservem a vida juntamente com você. De cada espécie de aves, de cada espécie de animais, de cada espécie de todos os répteis da terra, tome com você um casal, para os conservar vivos. Quanto a você, ajunte e armazene todo tipo de alimento; isso vai servir de alimento para você e para eles. (GÊNESIS 6,13-22)

Em seguida, Deus teria enviado à Terra o Dilúvio, como é chamado esse emblemático evento mítico, retornando-a ao caos primordial. De tudo o que existia na Terra só foram salvas as vidas resguardadas por Noé. Apesar de, ao final desta narrativa, Deus ter afirmado

que nunca mais acabaria com o mundo novamente, em outros livros bíblicos, como no evangelho de Mateus e no apocalipse de São João, encontram-se referências a um possível desfecho trágico para a existência do homem na Terra.

Marta Dantas (2009) enfatiza a semelhança existente entre o imaginário que povoa as construções plásticas e discursivas de Bispo e as antigas superstições europeias medievais acerca do Juízo Final. A autora sublinha o fato de que “em pleno século XX, esse tema, tão representado pelos artesãos a partir do século XIII nos tímpanos das catedrais, nas miniaturas, nos baixos relevos, pulsava na obra desse artista contemporâneo” (DANTAS, 2009, p.68).

A nosso ver, a fixação de Bispo pela ideia do “fim dos tempos” e, conseqüentemente, pelo momento no qual Deus elegeria os bons e castigaria os maus, se apresenta como um resgate do imaginário católico presente em sua região de origem, no estado do Sergipe. Isto porque as regiões Norte e Nordeste do Brasil refletem em muitos pontos os aspectos de uma dominação cultural que se realizou primordialmente a partir da religião. Os missionários que ali chegaram, deparando-se com a imensa dificuldade de conversão dos índios e africanos em cujas tradições inexistiria a ideia de pecado, tal qual anunciada pelos dogmas católicos, incutiam na mente destes povos narrativas relacionadas ao “fim do mundo” e à ideia de um julgamento divino derradeiro.

Monique Augras (2009) descreve algumas matrizes simbólicas que dão origem a manifestações culturais encenadas até os dias de hoje no interior do Brasil. A autora detecta no referido contexto esta perpetuação do imaginário medieval, rico em lendas, que, para além de seu caráter sedutor revelam, em seus interstícios, a lógica ferrenha da dominação (AUGRAS, 2009, p. 74). Ao referir-se aos eventos que marcaram a incorporação das tradições católicas pelo imaginário popular, a autora enfatiza a presença do mito enquanto território privilegiado capaz de permitir a dissolução de contradições e conflitos de ordem concreta ou simbólica.

As transposições de tais conflitos para a arena do mito, segundo a autora, “não constituem simples eventos de pletora barroca ou de sincretismo delirante; põem em evidência uma realidade paradoxal, cujos conflitos, se expressos sem disfarce na vida diária, talvez fossem intoleráveis (...)” (AUGRAS, 2009, p. 74). As palavras de Augras ajudam-nos a compreender alguns aspectos importantes da mitopoética de Bispo no que concerne à sua apropriação de elementos próprios à doutrina católica, em confluência com os demais aspectos oriundos das diversas etnias que deram origem à cultura brasileira.

Segundo Herkenhoff (2007, p. 151), em seu empreendimento vitalício, a partir do qual todas as coisas existentes na Terra deveriam ser resguardadas através de sua representação, Bispo acaba por reconstruir uma espécie de “arqueologia da cultura material de seu tempo”. Reconstruindo, acumulando, revestindo objetos com os fios azuis<sup>49</sup> retirados de seus uniformes, o artista constrói sua narrativa a partir da “fala muda das coisas”<sup>50</sup>. As palavras, por sua vez, parecem ter a função de estabelecer uma espécie de linearidade temporal ao relato disperso das imagens e garantir que a história narrada não se perca em meio à acumulação sígnica das representações.

No discurso e nas obras de Bispo, é possível notar uma constante referência ao Juízo Final, que, segundo a crença do artista, ocorreria depois que a Terra fosse “arrasada” pela vontade divina. Em uma de suas obras, intitulada *Jornais*, o gesto apropriador, mais uma vez, traz à tona elementos significativos. Tendo em vista as características da obra em questão e a importância conferida pelo artista ao estatuto da palavra escrita, acreditamos que as informações contidas na capa do jornal apropriado pelo artista fazem-se portadoras de sentidos os quais merecem ser melhor analisados. Vejamos a imagem:

---

<sup>49</sup> O crítico de arte Frederico Moraes denominou estes objetos de ORFAS (objetos, recobertos por fios azuis).

<sup>50</sup> Acerca desta temática, ver Walter Benjamin (1986): *On language as such and on de language of men*.



FIGURA 27 - Jornais

Madeira, metal, papel jornal e plástico. 56 x 39 cm

Na obra acima, a grande manchete anuncia: “BALEADO O ASSALTANTE DO CARDEAL”. Abaixo e à esquerda, a fotografia de uma provável enchente e, em letras menores, a frase: “DOIS DIAS DE DILÚVIO”. As respectivas manchetes, se interpretadas a partir do discurso messiânico que rege a obra do artista, adquirem sentidos reveladores. Isto porque, no trabalho em questão, mais uma vez, a visão de mundo do artista deixa-se entrever através da apropriação de narrativas presentes nos meios de comunicação impressos. A efemeridade que caracteriza a informação jornalística adquire aqui status de profecia. O termo “dilúvio”, utilizado em sentido figurado na manchete do jornal, se converte na prefiguração a uma possível catástrofe iminente e parece estar associado às demais informações contidas no jornal. Estas, por sua vez, revelam a precariedade e a violência de um mundo que parece encontrar-se em estado de decadência. O possível “dilúvio” anunciado, portanto, aparece como uma espécie de punição para a degradação da humanidade, verificada, sobretudo, na tentativa de agressão contra um membro do Clero, entidade esta profundamente respeitada por Bispo.

Além da possível referência ao Dilúvio encontrada na obra acima analisada, encontramos, no processo criativo de Bispo, uma referência velada ao referido mito bíblico. Acreditando ter sido escolhido por Deus para salvar o mundo, o artista brasileiro incorpora uma espécie de “Noé Moderno” e trabalha incessantemente na tentativa de garantir a “salvação” de todo um repertório de objetos, que passam a adquirir, no âmbito do espaço poético construído, o estatuto de “coisa sagrada”<sup>51</sup>:

---

<sup>51</sup> Acerca desta questão, ver também o artigo de Maria Esther Maciel, intitulado “O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário », encontrado no livro *Palavra e imagem: memória e escritura*, organizado por Seligmann-Silva (2006).



FIGURA 28 - *Coleções / Vagão de Espera*

Madeira, metal, plástico, tecido, linha vidro e couro. 180 x 54 x 117 cm



*Carrinho – Arquivo I*

Madeira, metal,. Linha, plástico e PVA. 110 x 52 x 107 cm

Como podemos notar nas imagens acima, algumas obras de Bispo, construídas a partir da acumulação de objetos das mais diversas espécies, são elaboradas de forma a garantir sua rápida locomoção em tempos caóticos. Ou seja, nos dias em que “não haverá pedra sobre pedra”, tal como antevisto pelas falas do próprio Jesus, encontradas no Evangelho de Mateus, os carrinhos, que servem de suporte às obras, garantirão seu transporte para o Novo Reino. No discurso intitulado *A vinda do Filho do Homem*, encontrado no referido texto bíblico, o Messias descreve uma possível catástrofe iminente que arrasaria com a Terra:

Jesus estava sentado no Monte das Oliveiras. Seus discípulos se aproximaram dele em particular, e disseram: dize-nos quando vai acontecer isso, e qual será o sinal de tua vinda e do fim do mundo. (...) De fato uma nação lutará contra outra e um reino contra outro reino. Haverá fome e terremotos em vários lugares. Mas tudo isto é o começo das dores. (Mateus, 24, 3-8)

Na sequência do relato, Jesus complementa a descrição do fim dos tempos com elementos que apresentam intrínseca semelhança com aqueles contidos nas falas de Bispo, anteriormente mencionadas:

**Estejam prevenidos** – Quando vocês virem a abominação da desolação, da qual falou o profeta Daniel, estabelecida no lugar onde não deveria estar, (...) então os que estiverem na Judéia fujam para as montanhas. Quem estiver no terraço não desça para apanhar os bens de sua casa. Quem estiver no campo, não voltem para pegar o manto. (Mateus, 24, 15-18).

Os fragmentos do Novo Testamento acima citados nos auxiliam na compreensão de algumas características das obras em questão como, por exemplo, a insistência do artista em que suas “acumulações” se adequem a estruturas móveis. Observando as respectivas imagens, notamos uma preocupação não apenas com o acúmulo de um grande número de objetos, mas também com sua facilidade de locomoção no caso de uma saída emergencial em decorrência de algum fato devastador. Assim sendo, tais objetos teriam sua permanência garantida nos domínios do “Novo Reino”.

Os carrinhos de acumulações construídos por Bispo apresentam-se enquanto uma reatualização do mito de Noé, adaptada aos tempos modernos. Assim, o grande barco bíblico, no qual cada espécie de animal teria sua sobrevivência garantida a partir do gesto salvador do homem escolhido por Deus, cederia lugar aos pequenos veículos repletos de refugos do mundo industrial e da sociedade de consumo.



### 3.8 O profeta das ruínas

O ano de 1939, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial, marca de forma determinante os domínios do mundo ocidental. Neste mesmo ano, a vida do ex-marinheiro sergipano também sofreria uma ruptura fundamental. De marginalizado e anônimo, o ex-marinheiro e imigrante nordestino na cidade do Rio de Janeiro passaria a ser o protagonista de sua própria história e o porta-voz da alteridade, inscrevendo com linhas, agulhas e ferramentas de carpintaria seu nome na memória artística e cultural brasileira.

Na segunda metade do século XX, o mundo ocidental encontrava-se fortemente abalado em seus pilares mais profundos. Os valores morais e culturais que até então determinavam os parâmetros norteadores de nossa cultura viam-se em franca decadência. A imagem da história, como um amontoado de ruínas, prefigurada por Walter Benjamin, parece ter-se tornado realidade. Já no período entreguerras, o filósofo alemão utilizava a gravura de Paul Klee, intitulada *Angelus Novus*, para representar sua visão da história no mundo dominado pelo progresso:



FIGURA 30 - Paul Klee – *Angelus Novus*

De acordo com Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIM, 1994, p. 226)

Tal imagem, descrita por Benjamin, nos parece emblemática quando nos referimos ao contexto mundial que sucede a Segunda Guerra. Acerca das relações entre o homem ocidental e o mundo sensível que o cerca, é possível detectar uma impressão similar, que se torna visível nos mais diversos campos da expressão e da crítica de arte. Segundo Francis Ponge,

nunca, certamente, desde que o mundo é mundo (eu entendo o mundo sensível como ele nos é dado cada dia), não, nunca, qualquer que seja a mitologia da moda, nunca o mundo, nem por um segundo, suspendeu seu funcionamento misterioso. Nunca, entretanto, no espírito do homem – e precisamente sem dúvida desde que o homem não considera mais o mundo como o campo de sua ação, o lugar ou a ocasião de seu poder – nunca o mundo no espírito do homem não funcionou tão pouco e tão mal<sup>52</sup>.

A época moderna foi marcada por um forte divórcio do homem em relação ao mundo que o cerca. A revolução industrial apartou o homem do resultado do próprio trabalho, ocasionando, desta forma, um estágio crescente de alienação e descrença nos sistemas produtivos. Nos países periféricos como o Brasil, soma-se a isso a trágica situação dos descendentes de escravos e da grande massa de analfabetos subjugados pelo sistema capitalista, implementado à revelia num contexto que ainda sofria as consequências da colonização e do regime escravocrata.

---

<sup>52</sup> No original: Jamais, certes, depuis que le monde est monde (j'entends le monde sensible, comme il nous est donné chaque jour), non, jamais, quelle que soit la mythologie à la mode, jamais le monde, ne serait-ce qu'une seconde, n'a suspendu son fonctionnement mystérieux. Jamais, pourtant, dans l'esprit de l'homme – et précisément sans doute depuis que l'homme ne considère plus le monde que comme le champ de son action, le lieu ou l'occasion de son pouvoir – jamais le monde dans l'esprit de l'homme n'a si peu, si mal fonctionné. (PONGE, 1961, p. 192).

Hanna Arendt (1983) analisa o cenário moderno no contexto que se sucede à Segunda Guerra e sublinha aspectos como a alienação do homem e seu divórcio em relação ao mundo que o cerca. A autora faz uma importante distinção entre “trabalho” e “obra”, pontuando que o primeiro termo estaria associado às necessidades de subsistência, enquanto o segundo traria em si a noção de perenidade. Nesse sentido, o empreendimento de reconstrução do mundo a partir de seus próprios detritos, a que se dedicou Arthur Bispo do Rosário durante a maior parte de sua vida, pode ser associado ao segundo termo, uma vez que demonstra uma aspiração à eternidade, que contestaria e resistiria à dinâmica capitalista que rege o mundo do trabalho no contexto da sociedade moderna. Se na origem grega da palavra poesia encontramos uma associação com os verbos construir, fazer, criar, designamos o trabalho de Bispo não apenas enquanto obra, mas enquanto elaboração poética inteiramente atrelada a um tempo e a um lugar, sendo, portanto, intrinsecamente afetada pelas condições sociais vigentes.

Apesar de pouco letrado, Bispo está longe da imagem de artista *naïf*, desconectado do seu tempo. Ao contrário, sua obra foi fortemente afetada pelo mundo. O sentido de reconstrução, presente em grande parte de seus trabalhos, faz eco às aspirações de muitos artistas da mesma época em diversos pontos do mundo ocidental, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. De acordo com Francis Ponge, no contexto de um mundo abalado em suas concepções fundamentais, o artista teria o papel de reconstruir o mundo: “A função do artista é assim forte e clara : ele deve abrir um ateliê<sup>53</sup>, e colocar em reparação o mundo, por fragmentos, como ele lhe vem »<sup>54</sup>. Nesse sentido, mesmo sendo realizada fora das fronteiras do discurso artístico oficial, podemos dizer que o objetivo fundamentalmente religioso presente na obra de Bispo tangencia as aspirações acerca da arte no mundo ocidental como um todo.

O fato de estar exilado em um asilo de doentes mentais, não impedia o artista de procurar, na medida do possível, interar-se dos fatos do mundo a partir da leitura de jornais e revistas que chegavam até ele. Em várias de suas obras, é possível notar sua sensibilidade acerca dos eventos mais importantes de seu tempo como, por exemplo no estandarte em que o artista rende sua homenagem aos soldados brasileiros enviados para lutar durante a Segunda Guerra:

---

<sup>53</sup> Consideramos aqui importante ressaltar o fato de que a palavra *atelier* na língua francesa refere-se a qualquer oficina de criação ou de reparo e não está necessariamente ligada ao fazer propriamente artístico, como em nossa cultura.

<sup>54</sup> La fonction de l'artiste est ainsi fort claire: il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. (PONGE, 1961, p.193).



FIGURA 31 - *Os Pracinhas que Tombaram*

Tecido, papel e linha. 22 x 32 cm

Outro momento em que a presença do mundo externo se torna visível em seus trabalhos encontra-se nas anteriormente citadas transcrições de notícias de jornais (FIGURA 9), aparentemente extraídas das páginas policiais. O conteúdo destas transcrições demonstra uma escolha consciente e apresenta uma coerência interna com o conjunto de sua obra.

De acordo com Seligmann-Silva (2007), a obra de Bispo é marcada por um forte sentido de catalogação, uma tentativa de ordenar para salvar do esquecimento. Ou seja, catalogando, nomeando, reagrupando e transcrevendo os fatos do mundo, o artista empreende o gesto heróico de salvar o mundo das coisas, do abismo do esquecimento. Um gesto colossal, em um mundo no qual tudo parece destinado à dispersão e ao esvaziamento de sentido. Acerca da

condição humana na modernidade, Hanna Arendt (1983) afirma que “em um mundo estritamente utilitarista, todos os fins serão de curta duração e se transformarão em meios para atingir novos fins” (ARENDR, 1983, p. 207). Nesse mundo, no qual a realidade parece condenada ao esquecimento, a experiência torna-se completamente desprovida de sentido. O homem transforma-se então em uma simples peça de uma gigantesca engrenagem e a existência parece condenada ao vazio. A visão utilitarista das coisas, segundo a autora, aprisiona o homem em uma rede infinita marcada pela dificuldade em encontrar um princípio que justificaria a categoria do fim e dos meios, ou seja, a “utilidade” em si mesma. Segundo a autora, no mundo do “Homo faber” onde tudo deve servir a alguma coisa, o sentido, ele mesmo, aparece apenas como um fim, “um fim em si” (ARENDR, 1983, p. 208).

Se analisarmos a obra de Bispo a partir de sua inserção no seio das questões próprias à modernidade tardia, poderemos ampliar sensivelmente seus significados intrínsecos. O forte sentido de reconstrução do mundo que fundamenta toda a poética desse artista pode ser associado a uma tentativa de recuperação do sentido mesmo das coisas, a despeito da função utilitarista atribuída ao mundo material pelo capitalismo industrial. Assim, o caráter religioso de sua missão designada por Deus, adquire no referido contexto um novo significado. Ao rearranjar o universo dos elementos banais do cotidiano, Bispo assegura ao homem um lugar em meio à descartabilidade absoluta da experiência empreendida pela modernidade ocidental. Dessa forma, constrói a partir dos próprios detritos do mundo industrial uma narrativa histórica que modifica o estatuto das coisas, retirando-as do espaço deteriorado da fugacidade e reinstaurando seu papel na narrativa da história humana. Ao fazer isto, o artista recupera igualmente o estatuto do homem, retirando-o da condição de mero coadjuvante de uma narrativa hegemônica construída por outrem e restaurando seu potencial enquanto agente de sua própria história.

## 4. “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA”

### 4.1 O verbo no oceano dos signos

Uma das principais características da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário é a multiplicidade de processos por ele empregados. Colagens, *assemblages*, *ready-mades*, *bricolages*, bordados e apropriações de objetos compõem o repertório dos mais de 800 trabalhos construídos por este artista durante seus 50 anos de reclusão na Colônia Juliano Moreira. Sua obra encontra-se inegavelmente atrelada ao mundo das coisas, sendo a matéria suporte fundamental de sua mensagem. Tal empreendimento pode ser considerado como uma espécie de elegia do mundo concreto, na qual o mais simples objeto aparece dotado de um sentido. Mesmo seus escritos aparecem intrinsecamente vinculados à materialidade do mundo, de tal forma que, na grande maioria das vezes, parece-nos impossível compreendê-los apenas em seu conteúdo, sem considerar o suporte plástico a partir do qual se fazem visíveis.

Em grande parte dos escritos de Bispo, sobretudo aqueles construídos pela técnica do bordado, os elementos verbais parecem resgatar um sentido arcaico de escritura, em que a imagem e a materialidade ainda se fazem possuidoras de notável importância, como nos casos dos hieróglifos sulcados nas pedras e nas paredes dos templos antigos. Podemos afirmar, portanto, que a referida obra impõe-se no universo do tangível com toda sua corporeidade enquanto presença física no mundo das coisas. Tendo em vista tais questões, interessa-nos investigar a presença do elemento verbal, em suas diversas manifestações, no que concerne ao universo significativo que envolve a obra em análise.

As análises empreendidas neste capítulo relacionam-se, mais especificamente, ao emblemático enunciado “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA”, bordado no estandarte *Eu preciso destas palavras* (FIGURA 1), mencionado algumas vezes ao longo deste trabalho. O enunciado em questão, a nosso ver, se faz portador de aspectos que merecem ser investigados com mais afinco. Além da confissão explícita da necessidade das palavras, o enunciado em questão chama-nos a atenção por outro motivo. Falamos aqui da visível separação, estabelecida pelo artista no enunciado em questão, entre o domínio do verbal e o território da escrita.

Se considerarmos o fato de que o contexto brasileiro que deu origem à respectiva obra encontrava-se ainda extremamente marcado pela dificuldade de uma parcela considerável da população em ter acesso à cultura letrada, o enunciado bordado por Bispo adquire aspectos ainda mais intrigantes. Enquanto produção oriunda do território da alteridade no contexto brasileiro, realizada por um negro cuja história encontrou-se inegavelmente afetada pelas consequências do regime escravocrata e da exclusão social dele resultante, tal apologia ao mundo das letras chama-nos inevitavelmente a atenção.

Tendo em vista o caráter fortemente plástico da obra de Bispo, a invocação do verbo e posteriormente da escrita faz-se portadora de importantes questões. A nosso ver, a investigação destas questões nos permitirá um alargamento na compreensão da obra de Arthur Bispo do Rosário no que tange à forte presença da palavra, verificada tanto no âmbito do discurso messiânico que a delinea quanto no plano concreto de sua realização. A partir das indagações colocadas neste capítulo, pretendemos também compreender alguns aspectos que nos parecem dotados de significativa importância no que concerne às relações entre a cultura brasileira, a palavra e a escrita.

Interessa-nos, nesse sentido, analisar as possíveis questões que, do ponto de vista do imaginário, podem estar atreladas à necessidade do verbal no âmbito de uma obra fundamentalmente plástica. Ou seja, em que medida o campo da palavra em seu sentido mais amplo asseguraria no terreno da linguagem um espaço diferenciado e necessário, sobretudo pelo fato de distinguir-se da polissemia que caracteriza o campo da imagem. Nossa hipótese, nesse caso, prefigura que o apelo ao verbal, no âmbito das construções plásticas desse artista, não possui caráter aleatório e, tampouco, apresenta-se como a faceta de um discurso *delirante*. Ao contrário disso, tal demanda se faz possuidora de um profundo significado no cerne de sua narrativa híbrida, devendo, portanto, ser analisada no âmbito de sua complexidade e extensão. Além disso, a análise da presença da palavra e da escrita na obra de um artista situado às margens da produção cultural socialmente reconhecida permite-nos investigar aspectos instigantes e paradoxais que envolvem a presença impositiva do pensamento logocêntrico europeu no contexto brasileiro, como modo único de conceber e relacionar-se com o mundo.

Se por um lado a cultura do *logos* predominante no mundo ocidental, cuja configuração suprema se encontra no texto escrito, faz-se veículo de uma concepção racionalista e excludente pelo fato de trazer consigo uma pretensa ideia de verdade, por outro lado, e na mesma proporção, a palavra escrita ainda possui, para os povos oprimidos, uma imensa

capacidade transformadora e redentora. Assim sendo, o mais célebre e intrigante enunciado deste artista, citado em grande parte das análises acerca de sua obra, encontra-se impregnado de sentidos contraditórios e enigmáticos. Em tal obra, a PALAVRA converte-se em suporte do sagrado, reafirmando a amplitude de seus significados no âmbito da linguagem e do agir humanos, apresentando-se não apenas enquanto instrumento de acesso a uma “verdade” superior, mas ainda, e de forma surpreendente, enquanto potencial de salvação no cerne de um contexto opressivo marcado pela condição diaspórica e pela exclusão social.

As primeiras investigações que serão realizadas neste capítulo dizem respeito a alguns dos aspectos que, de certa forma, marcaram as transformações ocorridas nos campos da linguagem e da escrita no mundo ocidental moderno (século XVI a XIX). Interessa-nos, nesse sentido, compreender algumas das questões que determinaram, ao longo dos últimos séculos, o crescente descrédito acerca da oralidade e a importância, sem precedentes, adquirida pela escrita em todos os domínios da cultura ocidental e, por extensão, no Novo Mundo recém-inaugurado. Em seguida, empreenderemos uma breve análise de alguns dos pressupostos que, desde os primórdios da cultura brasileira, estabeleceram uma posição hierárquica entre as vozes do Mesmo (colonizador/dominador) e do Outro (colonizado/subalterno). Este último item nos parece de extrema importância no que concerne aos interesses investigativos que nortearam a presente pesquisa, uma vez que demonstram algumas das incongruências que, desde a formação da cultura brasileira, tornaram “inaudível” a fala do Outro.

## **4.2 Linguagem e escrita no mundo moderno**

No mundo ocidental moderno a linguagem verbal, paulatinamente indissociada do código escrito, pode ser considerada a ferramenta por excelência do pensamento filosófico, sobretudo nas correntes que prefiguram no desenvolvimento da matriz lógica e abstrata a única via possível para o aprimoramento da cultura humana. Não se pode ignorar o fato de que, nos limites da cultura ocidental, quaisquer que sejam os modos de se indagar sobre as condições do homem em relação a si mesmo e ao seu entorno, estes passam inevitavelmente pelo domínio da articulação verbal, ancorado na palavra escrita.



A análise realizada por Michel Foucault (2002) acerca das transformações que marcaram o pensamento e a cultura ocidental europeia a partir do Renascimento (século XVI) nos oferece algumas pistas para a compreensão das indagações aqui colocadas. De acordo com o Foucault, as novas formas do pensamento e da linguagem inauguradas no século XVI irão desdobrar-se no que ele denomina “Era Clássica” (séculos XVII e XVIII) e culminarão na revolução científica do final do século XVIII, período este que, segundo o autor, daria início à verdadeira “Modernidade ocidental” (início do século XIX até os dias atuais)<sup>55</sup>.

Segundo o filósofo, a visão de mundo inaugurada no começo do século XVI e que se estrutura a partir de uma retomada dos valores da Antiguidade Clássica marca o início de um processo de grandes transformações na linguagem e no pensamento ocidental. Acerca das características da linguagem durante o Renascimento, o autor sublinha que

até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar. (FOUCAULT, 1999, p. 23).

De acordo com Foucault, no referido período, a linguagem era dominada pela analogia, caracterizando-se pela proximidade com a natureza das coisas. Neste período, portanto, linguagem e natureza refletiam-se uma na outra como num infinito jogo de correspondências. O mundo apresentava-se ao conhecimento humano como um esquema harmônico de relações intimamente conectadas. O homem, por sua vez, estava imbricado nesse jogo infinito de projeções, constituindo-se ele próprio um território de irradiações e de semelhanças. O mundo era um grande livro, coberto de signos abertos às interpretações.

Nesse contexto, o qual acolhe, no mesmo plano, “magia” e “erudição” (FOUCAULT, 1999, p. 44), as palavras aparecem dotadas de uma função especial uma vez que “o grande espelho calmo, no fundo do qual as coisas se mirariam e remeteriam umas às outras sua

<sup>55</sup> O início do período histórico a que Foucault denomina “Modernidade” apresenta alguns pontos de divergência com grande parte dos estudiosos desta questão. Para a maioria dos historiadores, por exemplo, a Era Moderna inicia-se já a partir dos eventos históricos que marcaram a transição do século XV para o XVI. Para teóricos como Giddens (1991, p. 11), Modernidade “refere-se ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência.”

imagem é, na realidade, todo buliçoso de palavras. Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam” (FOUCAULT, 1999, p. 37). A linguagem encontrava-se de tal forma imbricada na natureza, que o mundo podia ser comparado a um homem que fala.

A cultura que se desenvolve a partir do século XVI possui uma relação de reverência em relação à escritura, uma vez que esta ferramenta permitira a sobrevivência do pensamento e da sabedoria dos grandes pensadores da Grécia Clássica, agora invocados na elaboração do humanismo nascente. Neste contexto de correspondências e similitudes, em que a forma mágica era inerente à maneira de conhecer, a linguagem, ancorada na escrita, era considerada como um “tesouro transmitido pela antiguidade” através da erudição. A escritura, portanto, era a grande metáfora do conhecimento do mundo:

Não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da Terra, para nos fazer conhecer seus segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antiguidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nesses livros que a tradição salvou. A relação com os textos é da mesma natureza que a relação com as coisas; aqui e lá são signos que arrolamos. (FOUCAULT, 1999, p. 46).

A análise empreendida por Foucault também revela os fatores determinantes da crescente importância adquirida pela escrita na cultura ocidental a partir do século XVI. Ainda segundo o autor,

a imprensa, a chegada à Europa dos manuscritos orientais, o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz ou pela representação e nem comandada por elas, a primazia dada à interpretação dos textos religiosos sobre a tradição e o magistério da igreja – tudo isso testemunha, sem que se possam apartar os efeitos e as causas, o lugar fundamental assumido no Ocidente pela Escrita. Doravante, a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. (FOUCAULT, 1999, p. 53).

O estabelecimento do código escrito como instrumento ordenador da cultura tem como consequência uma profunda transformação do pensamento e da linguagem no mundo ocidental. Tal ferramenta permite o desenvolvimento do pensamento racional ancorado no *logos*, fato este que terá como desdobramento, a partir do século XVIII, a supremacia do pensamento científico em todos os campos da cultura.

Considerando os objetivos do presente trabalho, interessa-nos igualmente sublinhar o fundo religioso que impulsionou, nos domínios do mundo ocidental, a identificação

estabelecida a partir de então entre linguagem e escrita. A nosso ver, a soberania da escrita no mundo moderno, em detrimento da oralidade, pode apontar um caminho para a compreensão de algumas das questões relativas à importância da palavra e da escrita no âmbito da obra de Arthur Bispo do Rosário.

De acordo com Michel Foucault, a importância crescente atribuída ao código escrito pela cultura ocidental teve como consequência uma desvalorização da comunicação a partir da oralidade. Assim, a partir do século XVI, nos domínios da cultura ocidental, passa-se a enfatizar pejorativamente o caráter precário desta última, em contraposição à perenidade que caracteriza a fixação da palavra pela escrita, cuja superioridade e autoridade são justificadas pelo Verbo Divino, impresso no mundo e codificado pelas Sagradas Escrituras. Segundo Foucault,

o que Deus depositou no mundo são palavras escritas; quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais, não fez mais que ler essas marcas visíveis e silenciosas; a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens; e a verdadeira Palavra é num livro que a devemos encontrar. (FOUCAULT, 1999, p. 53).

O pensamento do século XVI, como assinala o filósofo, confere à palavra escrita um caráter sagrado, uma vez que “só ela detém a verdade”. Essa manifestação expressiva antecederia a oralidade, na medida em que teria sido depositada originalmente na natureza por Deus. Dessa forma, no referido contexto, a fala estaria associada à “parte fêmea da linguagem”, desprovida do poder de ação no mundo, enquanto a escrita teria o papel de agente, representando assim o “princípio macho” e soberano da comunicação pela palavra (FOUCAULT, 1999, p. 53).

O período histórico assinalado por Foucault corresponde, na cultura ocidental, ao estabelecimento da linguagem verbal fixada pelo signo impresso enquanto forma expressiva hegemônica que delimita o território do Mesmo e exclui de si os elementos culturais não absorvidos por sua lógica unívoca e linear. A hegemonia da escrita impõe uma forma de pensamento e de ação no mundo que se consolida no Ocidente e estende seu domínio até as terras recém-descobertas do “Novo Mundo”. Estas, por sua vez, apresentam-se aos olhos dos europeus como espelho incômodo, território dos “selvagens”, cujas culturas, ainda presas à oralidade, deveriam ajustar-se ao roteiro estabelecido pelas metrópoles “cultas”.

De acordo com Michel de Certeau (2008), o confronto com o Outro, decorrente da descoberta do Novo Mundo, teria operado, na Europa ocidental do século XVI ao XVIII, uma série de transformações relacionadas aos embates entre a escrita e a oralidade:

A descoberta do Novo Mundo, o fracionamento da cristandade, as clivagens sociais que acompanham o nascimento de uma política e de uma razão novas engendram um outro funcionamento da escrita e da palavra. Presa na órbita da sociedade moderna, sua diferenciação adquire uma *pertinência* epistemológica e social que não tinha antes; em particular, torna-se o *instrumento* de um duplo trabalho que se refere por um lado à relação com o homem “*selvagem*”, por outro à relação com a tradição *religiosa*. (CERTEAU, 2008, p. 213).

Para os europeus, a escrita seria a portadora da verdade (cristã) enquanto a oralidade selvagem só podia estar associada ao erro. A impossibilidade de apreensão das “coisas em sua pureza”, bem como de retenção do passado a partir de seu registro escrito, confere às culturas orais um estatuto notadamente inferior em relação à cultura letrada europeia. Assim sendo, a oposição selvagem versus civilizado pode ser também descrita através do embate entre oralidade e escrita. Nesse sentido, segundo Certeau (2008, p. 217), “a esta escrita que invade o espaço e capitaliza o tempo opõe-se a palavra que não vai longe e não retém.”

### 4.3 A palavra em xeque

Segundo Octavio Paz (1982, p. 35), “todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem”. A partir das décadas finais do século XIX, é possível verificarmos no pensamento e nas artes em geral o desenvolvimento de um espírito crítico em relação aos valores da modernidade, sobretudo, aqueles que se relacionam diretamente com a linguagem. No campo das artes, vemos eclodir o movimento das Vanguardas Europeias que, segundo a concepção do crítico de arte brasileiro Fernando Cocchiarella, impõe-se a partir de uma tentativa de ruptura com os ideais clássicos que vigoravam no referido período:

Na luta contra os ideais de eternidade da arte – o belo normativo da *mimeses* clássica –, o artista moderno valorizou a ruptura plástico-formal como instrumento indispensável para a emergência do novo e da diferença, não só em relação ao passado, mas no âmbito da própria vanguarda. (COCCHIARALE, 2006, p. 218).

No contexto europeu em questão, as artes, de uma forma geral, rebelaram-se contra as linguagens ditas “oficiais”, inaugurando assim novas formas de expressão, em que é possível detectar uma notável inquietação diante dos instrumentos de dominação cultural impostos sobretudo pelo capitalismo industrial. As correntes estéticas que marcaram o início do século XX impuseram-se a partir da ideia de ruptura com a ordem vigente, apontando para uma cisão entre a dita cultura oficial e as erupções expressivas que jorravam ininterruptamente das inúmeras e distintas experiências que passaram a coabitar o mesmo espaço no cerne da modernidade. Nas obras dos mais importantes poetas do período, verifica-se uma tentativa de restauração do potencial expressivo da linguagem a partir da desconstrução dos mecanismos que possam estar associados à sua funcionalidade comunicativa e pragmática.

Ao se referir à transição do século XIX para o século XX no cenário europeu, Richard Sheppard (1989) aponta na produção artística, poética e filosófica da época uma grande descrença em relação às possibilidades expressivas da linguagem. Artistas e intelectuais questionavam, nesta última, a redução de seu potencial no que tange à capacidade de representar, de forma plena, as inúmeras facetas que envolvem a experiência humana. Segundo o autor, no referido contexto a linguagem “deixa de ser um veículo transparente e de auto-expressão e se converte em algo como um superego opressivo; deixa de ser um meio de comunicação e torna-se uma parede opaca e impenetrável” (SHEPPARD, 1989, p. 267).

Nos diversos campos da produção artística europeia do referido período, é possível observarmos uma intensa nostalgia acerca de uma espécie de unidade perdida ou mesmo de um certo sentido de eternidade, o qual já não encontrava espaço em meio à mecanicidade que caracteriza os atos humanos no cerne da civilização industrial. Daí decorre a sensação esmagadora de iminência de uma esterilização linguística que resultaria na morte da imaginação. Ao se referir à produção poética desse período, a qual incorpora inúmeros aspectos dessa crise, Sheppard enfatiza o fato de que tais aspectos são sintomas de um problema sociocultural de dimensões bem mais extensas, ou seja:

(...) a substituição de uma ordem aristocrática, semi-feudal, humanista e agrária por uma ordem de classe média, democrática, mecanicista e urbana. A transição vista mais como regressiva do que neutra, representava para esses poetas o abandono de uma ordem cuja linguagem era poeticamente manipulável, cujas estruturas eram espaçosas e globais, cujas formas impressionavam em sua aparente permanência e arraigamento; em troca, uma ordem cuja linguagem era cerebral, cujas estruturas eram parciais e

repressivas, cujas formas impressionavam apenas num nível superficial. (SHEPPARD, 1989, p. 265).

Como podemos notar na citação acima, o autor relaciona a crise da linguagem às transformações sofridas pela sociedade durante o período histórico compreendido como modernidade. Na concepção de Sheppard, a forma organizacional sobre a qual se estabelece a cultura moderna tecnicista tem como princípios norteadores a racionalidade, a previsibilidade e o utilitarismo e ignora todas as partes fluidas da existência, gerando todo um substrato de “energia psíquica inorganizada e supurante”, incapaz de ser absorvida pela linguagem dominante.

A partir das décadas finais do século XIX e ao longo de todo o século XX, muitos poetas trabalharam este tema. Em suas obras, a linguagem é tratada como algo fugidio, incapaz de ser atingido em sua plenitude. Na análise dos versos de Hölderlin, realizada por Heidegger, verifica-se que o mesmo trata a palavra como um tesouro incessantemente procurado, mas jamais encontrado: “Nisso de minhas mãos escapou/ E minha terra nunca um tesouro encontrou...” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2003, p. 132).

De acordo com Heidegger (2003), para o poeta a palavra, em sua essência, é impossível de ser captada. Essa visão aproxima-se daquela apresentada por Maurice Blanchot (1987) em sua análise do texto “A Carta de Lorde Chandos”, escrito por Hugo Von Hofmannsthal, no qual este tema se torna evidente. Ao analisar o referido texto, Blanchot afirma em relação ao narrador:

Diante das palavras mais generosas e mais elevadas, ele sente um mal-estar, não uma simples dúvida sobre o valor delas ou uma hesitação acerca da legitimidade delas, mas a impressão de uma realidade que se desfaz, de uma coisa que apodrece e se esboroa em poeira. Não é que as palavras lhe faltem, mas elas metamorfoseiam-se sob seus olhos, deixam de ser sinais para converter-se em olhares, uma luz vazia atraente e fascinante, não mais palavras mas o ser das palavras, essa passividade profunda com a qual a escrita automática gostaria de nos pôr em contato. (BLANCHOT, 1987, p. 183).

Um dos grandes emblemas do processo de ruptura com os padrões estabelecidos pela linguagem na era moderna encontra-se na obra de Mallarmé. Roland Barthes, em *O grau zero da escritura*, enfatiza o fato de que o referido escritor coroou esse processo – denominado pelo crítico de *Literatura-objeto* – a partir do “ato último de todas as objetivações: o

assassínio” (BARTHES, 1971, p. 119). Na concepção de Barthes, todo o esforço deste poeta concentrou-se numa “destruição da linguagem”, transformando a Literatura em apenas um cadáver. Nas palavras do autor:

Partida de um nada onde o pensamento parecia alçar-se ditosamente sobre o cenário das palavras, a escritura atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um *assassínio*, ela atinge hoje um último avatar, a *ausência*: nas escrituras neutras, aqui chamadas de “o grau zero da escritura”, pode-se facilmente discernir o próprio movimento de uma negação e a impotência para realizá-lo numa duração, como se a Literatura, tendendo desde há um século a transmutar sua superfície numa forma sem hereditariedade, só encontrasse pureza na ausência de qualquer signo, propondo assim a realização desse sonho órfico: um escritor sem literatura. (BARTHES, 1971, p. 119, grifos meus).

No contexto que sucede a Segunda Guerra, o filósofo alemão George Steiner (1988) tece algumas considerações acerca do uso da linguagem por parte da sociedade de sua época que podem trazer algum esclarecimento para as questões sobre as quais nos debruçamos. Segundo Steiner, a cultura de sua época se faz marcada por um repúdio à linguagem verbal, oriundo da consciência da utilização insana e desumana dessa ferramenta pelo poderio nazista. Suas indagações filosóficas apontam para um desfecho apocalíptico da cultura verbal sobre a qual se erigem as bases da civilização ocidental. Ou seja, se o holocausto coloca em xeque os valores de toda uma civilização “humanista”, a linguagem, enquanto principal instrumento de implementação do humanismo, encontra-se igualmente posta à prova.

Steiner sublinha ainda o fato de a primazia da palavra, instrumento do discurso dominante, ter surgido como uma das principais características do gênio grego e judaico, passando a ser incorporada também pelo cristianismo. Em sua concepção, a visão de mundo oriunda da cultura clássica e cristã caracteriza-se por um esforço de ordenação do mundo que se daria primordialmente a partir da linguagem verbal. Dessa forma, os saberes que se constituíram no âmbito da cultura ocidental fazem-se herdeiros diretos dessa perspectiva:

A literatura, a filosofia, a teologia, o direito, as artes da história representam empenhos de circunscrever nos limites do discurso racional a totalidade da experiência humana, os registros de seu passado, sua condição presente e expectativas futuras. O código de Justiniano, a *Summa* de Tomás de Aquino, as crônicas seculares e os compêndios de literatura medieval, a *Divina Commedia* são tentativas de contenção. Prestam solene testemunho à convicção de que toda verdade e realidade – com exceção de uma pequena e estranha margem situada no ponto mais alto – podem ser contidas pelas muralhas da linguagem. (STEINER, 1988, p. 32).

A crítica à linguagem verbal reflete, na verdade, uma crítica de dimensões bem mais extensas dirigida a um determinado modelo de civilização que se impõe a partir da palavra, sobretudo em sua forma escrita, e que tende a subjugar todo e qualquer gesto expressivo alheio a um domínio já conhecido e devidamente categorizado. Tal constatação permite pôr à prova saberes constituídos, como a determinação da escrita enquanto forma privilegiada de representação do real.

#### **4.3.1 Descoberta do Outro/descoberta de si**

Um dos principais legados deixados pelos movimentos de ruptura com a arte e com a linguagem oficial empreendidos pelas vanguardas europeias do início do século XX encontra-se no fato de que, ao colocarem em xeque os pressupostos da cultura hegemônica, os mesmos instauraram um território favorável à irrupção de uma possível fala do “Outro”. Analisada sob este prisma, a referida questão permite-nos compreender um pouco mais o interesse de artistas e escritores do contexto europeu, no período que vai do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, pelas manifestações expressivas da alteridade. Fatos emblemáticos como o interesse de Picasso pelas máscaras africanas, as viagens de Gauguin ao Panamá, à Martinica e ao Taiti, bem como a paixão do poeta francês Blaise Cendrars pelo Brasil, refletem um importante movimento em direção ao espaço do Outro. Este impulso abre caminho para a tentativa de deciframento das linguagens que se constroem a partir de códigos diferentes daqueles estabelecidos como hegemônicos nos domínios da cultura ocidental.

A busca pelo “Outro” verificada nos mais diversos domínios da arte europeia do começo do século XX, se encontra revestida de um aspecto que ultrapassa o desejo de um simples “escapismo” do mundo “civilizado”. Almeja-se, nesse sentido, o contato com culturas não corrompidas pelo progresso, na tentativa de se restabelecer um elo com o poético que seja portador de um olhar diferenciado acerca da realidade.

Os comentários tecidos pelo historiador de arte G. C. Argan (1992), acerca das viagens do pintor Gauguin, mostram-se esclarecedores deste aspecto. Nesse sentido, Argan visualiza, no anseio pelo confronto com o Outro, um profundo questionamento dos valores sobre os quais se estabelece a cultura européia. Segundo ele



na poética de Gauguin, sente-se fortemente uma exigência ética que leva a uma intervenção direta nas situações (e não a fúteis evasões). Se, para dar um sentido ativo à função da imaginação, é preciso afastar-se da sociedade moderna, é porque nela não há mais espaço nem tempo para a imaginação. Sua vontade de “rejuvenescer” numa mítica barbárie é uma sugestão ao mundo “civilizado” para que inverta sua rota. E tal sugestão era particularmente oportuna num momento em que o mundo “civilizado” sustentava seu progresso sobre a não-civilização, o escândalo moral do colonialismo. (ARGAN, 1992, p. 131).

O caso de Gauguin ilustra bem as questões aqui colocadas acerca da crise de valores vivida pela Europa nas primeiras décadas do século XX. No âmbito desse contexto, muitos artistas pareciam incumbir-se de revelar, ao mundo imperialista europeu, a face obscura de sua tão proclamada “civilização”. O impulso em direção às terras situadas alhures parte também de um grande interesse por todos os aspectos relegados ao território da alteridade pela cultura ocidental, apresentando-se como um passo importante para a desconstrução dos valores unívocos sobre os quais esta última se constrói.

Na Europa, as duas primeiras décadas do século XX foram marcadas por uma descrença em valores que até então apresentavam-se como inquestionáveis. Daí o interesse pelos modos de vida outros que não haviam sido contaminados inteiramente pelos ideais de pureza e racionalidade atrelados à cultura ocidental. Acerca deste aspecto, é importante considerarmos igualmente o fato de que, desde as últimas décadas do século XIX, verifica-se, dentro da cultura europeia, um processo de autocrítica que permite a revisão dos parâmetros norteadores de sua própria trajetória, ocasionando assim uma maior abertura à alteridade. O contato com os diversos “Outros” do mundo, em muitos momentos conflitantes com os ideais até então vigentes, permite a valorização de modos de expressão mais espontâneos, reveladores de uma consciência que incorpora em si aspectos do irracional ou do “não civilizado”.

#### **4.3.2 O contexto brasileiro e a crise da linguagem**

No que concerne aos reflexos da crise europeia nos domínios do Novo Mundo, a questão adquire significados bem mais amplos e complexos. Após quase cem anos de independência política do Brasil em relação a Portugal, a cultura brasileira das primeiras décadas do século XX ansiava ainda por uma identidade. A tentativa de se criar aqui uma versão tropical do mundo branco, cristão, ancorado nos valores soberanos da cultura ocidental, falhara. Restava-nos encontrar, em meio à diversidade própria de nosso povo, o

qual, já se sabia, não atingiria os almeçados ideais europeus, uma expressão cultural condizente com nosso modo peculiar de “estar-no-mundo”.

Na década de 1920, os artistas e poetas brasileiros valem-se dos ventos europeus da crítica à modernidade – que, como todos os outros movimentos culturais do período tardava a chegar a além-mar –, para trazer à pauta questões cruciais acerca de nossa dependência cultural, fruto de um sistema de dominação, que parecia não ter findado com a Independência do país ocorrida há um século. A Semana de Arte Moderna de 1922 dá início a um importante processo de “descolonização cultural” a partir da ênfase afirmativa de nossas diferenças em relação aos ainda dominantes cânones da metrópole. O escritor Oswald de Andrade pode ser considerado um dos principais ideólogos desse movimento que, a princípio, repetiria ainda o modelo de ruptura empreendido pelas vanguardas europeias. Os textos que compõem o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” em 1922 e, posteriormente, o “Manifesto Antropófago” em 1924 demonstram alguns aspectos da referida influência<sup>56</sup>.

A viagem do poeta Oswald de Andrade à Europa ocorrida no ano de 1922 revela-lhe a consciência de que o referido continente, abalado pelas sequelas deixadas pela Primeira Guerra, encontrava-se afetado por uma profunda crise. Intelectuais e artistas intensificavam, neste momento, as críticas aos valores sobre os quais se erguera a noção de civilização, denunciando assim uma fratura no modelo racional predominante na cultura ocidental. Esta, por sua vez, mostrava-se incapaz de explicar-se diante da barbárie do conflito que envolvia algumas das principais nações hegemônicas do mundo ocidental.

É neste contexto que o autor de “Poesia Pau-Brasil” redescobre seu país, como bem afirma Paulo Prado (2010) no prefácio desse emblemático livro:

A poesia “pau-brasil” é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e que acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier na *Place Clichy* – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à Pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a “poesia pau-brasil”. (PRADO, 2010, p. 66).

---

<sup>56</sup> A esse respeito, ver Gilberto Mendonça Teles (1999), *Vanguardas européias e modernismo brasileiro*.

A tentativa de encontrar um caminho estético e ideológico para a questão da importação cultural, bem como a necessidade de estabelecimento de uma identidade nacional mais condizente com nosso “estar-no-mundo”, fez com que os valores do movimento modernista brasileiro retornassem à cena cultural, na década de 1950, através dos artistas do Concretismo: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos e, posteriormente, na década de 1970 através da geração tropicalista. Em ambos os contextos, encontramos uma contundente crítica à mera importação cultural e uma tentativa de desvelar, na produção cultural brasileira, um fazer artístico mais condizente com nossa forma peculiar de expressão, oriunda da digestão antropofágica do hibridismo cultural composto pela cultura letrada europeia em confluência com resíduos culturais provenientes das etnias indígenas e africanas.

Nos manifestos de Oswald, encontramos uma importante tentativa de estabelecimento dos parâmetros de uma “verdadeira” cultura brasileira, a partir da proposta de uma poesia menos atrelada às formas de expressão canônicas, derivadas da matriz lusitana. Em um dos fragmentos do manifesto, encontramos a seguinte afirmação:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. (ANDRADE, 1997b, p. 360).

Tal discussão abre caminho para um questionamento das formas de dominação cultural responsáveis pelo estabelecimento dos parâmetros que permitem a atribuição de códigos de valor diferenciado para a arte produzida nos trópicos, de acordo com o maior ou menor grau de semelhança com aquela realizada na metrópole.

Enquanto no contexto europeu o movimento das vanguardas colocava em xeque grande parte dos parâmetros sobre os quais se ergue o mundo ocidental, a partir do questionamento da lógica fundada na Palavra e da proposição de uma estética capaz de realizar uma maior aproximação entre homem e mundo, do lado de cá do Atlântico os manifestos de Oswald revelam uma consciência visionária acerca do potencial expressivo e revolucionário inerente à arte brasileira. Isto porque, a partir do contato com uma Europa descrente acerca de seus próprios valores, o poeta brasileiro intuitivamente percebera os aspectos importantes inerentes à nossa arte no que tange à sua capacidade de traduzir, de forma natural e espontânea, muitos dos anseios empreendidos pela nova estética europeia. Sendo produzida para além das fronteiras cerceadoras da tradição ocidental, tal arte traria em si, naturalmente, algo do

“elemento novo”, buscado incessantemente pelos artistas europeus, ou seja: “*Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres*” (ANDRADE, 1997a, p. 330).

A crítica à determinação de uma ideia de cultura inteiramente baseada na erudição e distante dos modos de fazer populares constitui uma das bandeiras dos manifestos oswaldianos. O referido questionamento vem atrelado à valorização de uma língua genuinamente brasileira:

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e geológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos, como somos. (ANDRADE, 1997a, p. 327).

Ao criticar duramente o uso de uma língua que se impõe através da exclusão das demais línguas que aqui habitavam, Oswald propõe o surgimento de uma autêntica poesia brasileira: a “Poesia Pau-Brasil”, a qual se construiria a partir dos elementos de um falar brasileiro, livre das exigências gramaticais impostas pela metrópole.

Como já dissemos, na década de 1970, as ideias antropofágicas de Oswald são revisitadas pelos membros do movimento tropicalista, que pretendem, mais uma vez, exaltar o hibridismo típico dos modos de fazer e conhecer inerentes à cultura brasileira. Porém, enquanto a geração modernista, influenciada pelas ideias oswaldianas, teve no campo literário uma importante ferramenta expressiva, a geração de 70, por sua vez, expandiria tal domínio expressivo, realizando uma arte acima de tudo visual e sonora (SANTIAGO, 2000).

A análise desta geração de artistas, realizada por Silvano Santiago, interessa-nos profundamente, pelo fato de permitir uma indagação mais contundente acerca do estabelecimento, no domínio da civilização ocidental, do código verbal fundado na retórica grega, como forma hegemônica de expressão cultural em detrimento das demais possibilidades expressivas do homem. Assim sendo, o que se verifica no movimento tropicalista é um enorme apelo ao sensório, permitindo ao corpo a retomada de uma cena que o mesmo veio perdendo paulatinamente com a crescente intelectualização e abstração da comunicação humana empreendida na era moderna. A partir da análise da obra de Gramiro Matos, o autor tece uma série de indagações acerca das relações entre a cultura brasileira e a ordem verbal, sobretudo aquela imposta pelo código escrito, na produção artística do grupo

denominado pelo autor de “geração de 70”. Uma das frases de Matos exemplifica bem a questão assinalada por Santiago: “Posso nomear objetos que os signos substituem. Falo sobre eles. Não posso enunciá-los” (MATOS apud SANTIAGO, 2000, p. 130).

Segundo a análise realizada por Santiago, é possível detectar, na geração de 70, uma retomada e, ao mesmo tempo, um deslocamento da crítica iniciada pelos modernistas de 22. Se neste primeiro momento, marcado pela tentativa de descolonização cultural, criticava-se sobretudo a importação, no campo da literatura, do ideal canônico inerente à língua portuguesa, a geração tropicalista da década de 1970, por sua vez, estende esta crítica à hegemonia do código verbal e à supressão contínua da presença do corpo do território da comunicação. Segundo Santiago, a referida geração coloca em pauta um certo *atraso* da literatura no que concerne a outras formas de expressão artística:

Tal atraso tem sua razão de ser, no fato de a nova geração olhar com tremendo pouco caso a comunicação verbal e de considerar ainda, com tremendo desprezo, o que se define hoje como escritura. E também porque, do ponto de vista sociológico, estamos diante de uma geração que curte o gregário, estando, pois, impossibilitada de aceitar a regra maior para a leitura do texto literário, a solidão. (SANTIAGO, 2000, p. 129).

O autor aponta a teoria estruturalista francesa, em especial aquela elaborada por Lévi-Strauss, pela inauguração de um pensamento que visa a desmistificação e dessacralização do texto literário no âmbito da cultura ocidental. Assim sendo, Santiago sublinha como característica maior da geração tropicalista a recusa aos princípios da ideologia dominante, a partir do desprezo pelo espaço solitário, caseiro e burguês. Portanto, a crítica normalmente atribuída aos referidos artistas, acerca de sua ineficiente expressão através do código linguístico não leva em conta um aspecto determinante, ou seja, o fato de que esta geração “desconfia da palavra e da ordem imposta. Da ordem imposta pela Palavra” (SANTIAGO, 2000, p. 130). Ainda acerca dos modos de expressão adotados pelo referido grupo de artistas, o autor afirma que o mesmo “privilegia a comunicação não-verbal e a des/ordem que esta instaura no solo já grego das taxinomias vocabulares, e que fundamentalmente traduzem uma organização ética e dicotômica dos valores sociais” (SANTIAGO, 2000, p. 131). O crítico visualiza nesta estética renovadora a exaltação do fragmentário, marca registrada de Machado de Assis, de Oswald e, um pouco mais longinquamente, de Nietzsche. O trabalho elaborado (e bordado) deslocaria para o fragmento a atenção anteriormente direcionada à continuidade

narrativa nascida com o século XIX, histórico por excelência. Assim sendo, Santiago explica o seguinte:

A continuidade no e do texto, o discursivo, só faz sentido se se pensa dentro de uma lógica linear e unívoca, em que o contraditório é expulso em favor da dicotomia seletiva, do pensamento que se expressa em termos de forquilha e de opção. Desde Mallarmé (“evita-se o discursivo”), o problema é des/arranjar o texto na folha de papel, seja por meio de uma dispersão da inscrição gráfica, com a valorização do silêncio, do *branco*, seja ainda através do uso de uma tipografia variada que excluiria o texto dos moldes e da uniformidade do livro ocidental clássico. (SANTIAGO, 2000, p. 131).

As observações de Santiago acerca da ruptura com a estrutura linear do texto permitem-nos compreender as construções escriturais de Bispo do Rosário a partir da lógica subversiva instaurada inicialmente por Mallarmé e posteriormente seguida por inúmeros outros poetas e artistas, de diferentes culturas, ao longo do século XX. Apesar de alheio às discussões estéticas que visam o questionamento do cânone textual imposto pela cultura ocidental, Bispo realiza, espontaneamente, uma desarticulação da lógica linear que caracteriza a escrita e o pensamento vigentes. Nos escritos deste artista, tanto a imagem da palavra quanto sua disposição no plano escritural funcionam como signos passíveis à interpretação.

Também encontramos no texto de Bispo uma presença constante de elementos diversos daqueles pertencentes ao universo sígnico da escrita. Nesse sentido, o texto parece contaminar-se pela interferência de corpos que lhe são estranhos, perdendo, desta forma, sua pureza linguística. A presença de imagens no território límpido das palavras denuncia igualmente a lacuna simbólica resultante da forçosa separação, implementada pela cultura ocidental, entre verbo e figura.

Os espaços vazios adquirem visualmente, no texto de Bispo, um significado que merece ser analisado mais detalhadamente. Contrastando com a extravagância sígnica que caracteriza a maior parte das construções plástico-textuais do artista, estes espaços surgem como uma espécie de deserto linguístico, estabelecendo, no campo da leitura, grandes zonas de silêncio, como podemos notar no detalhe abaixo, retirado do estandarte *Eu preciso destas palavras*:

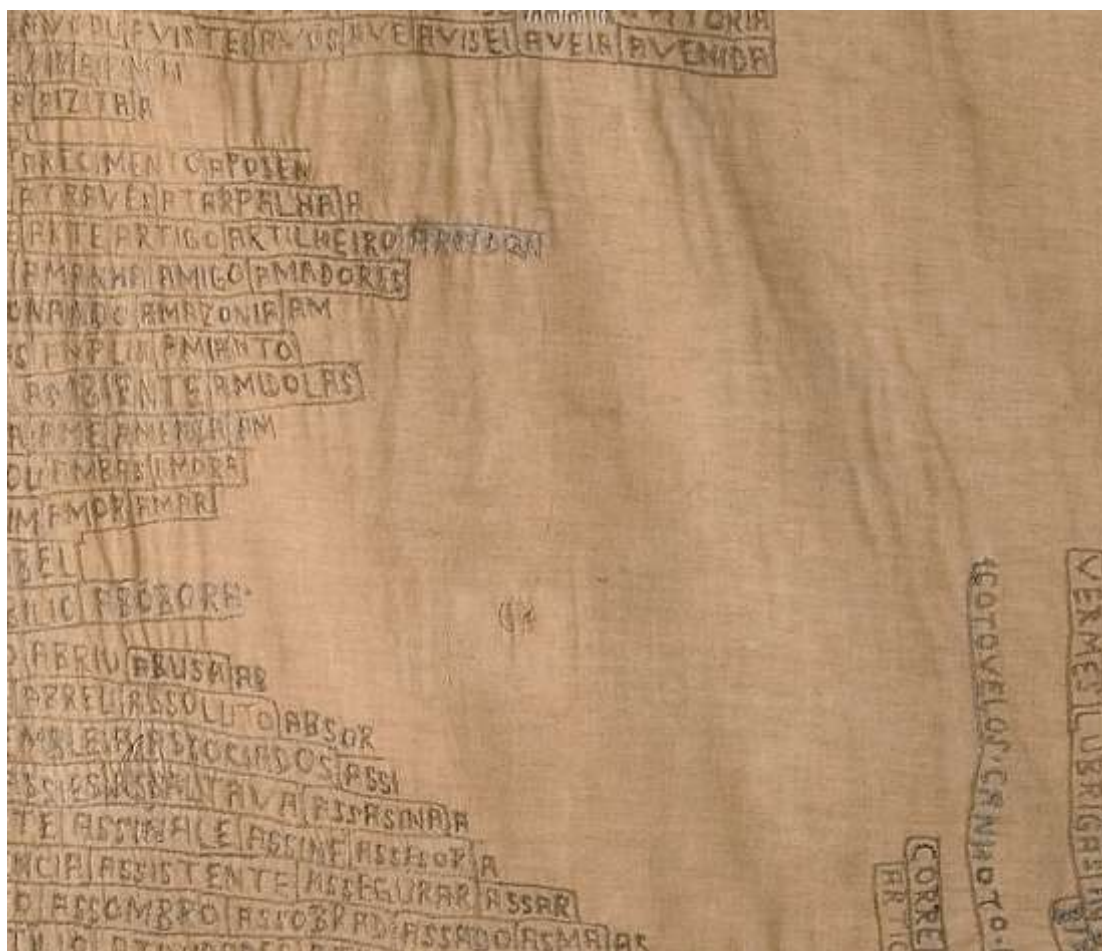


FIGURA 32 - Detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras*

Para uma melhor compreensão da presença e do significado dos espaços vazios no cerne da obra deste artista, é preciso levar em conta alguns aspectos específicos, tendo em vista o modo peculiar a partir do qual se dá seu processo criativo. Em primeiro lugar, é preciso considerar o fato de que a construção das respectivas obras raramente segue uma lógica linear, visto que seu conteúdo é, muitas vezes, condicionado por fatores alheios ao seu processo de execução. Tal fato pode ser verificado, por exemplo, nos *Dicionários de nomes*, construídos a partir de listas de nomes de pessoas que Bispo possivelmente desejava “salvar” no dia do Juízo Final, as quais parecem ter sido construídas ao longo de anos:



FIGURA 33 - Estandarte *Dicionário de Nomes A I*

Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 129 x 205 cm

Como podemos notar na imagem acima, as zonas de silêncio representam, muitas vezes, as marcas de um processo criativo, o qual se encontra em constante devir. Os espaços vazios, nesse caso, podem ser considerados matéria significativa e representam, no processo de construção da obra, um território de ausências representativo da poética de Bispo.

O pensamento modernista brasileiro, derivado diretamente das vanguardas europeias do começo do século XX, bem como a análise realizada por Silviano Santiago sobre a geração de 70, oferecem-nos importantes instrumentos no que concerne à tentativa aqui desenvolvida de compreensão da questão do verbal no âmbito da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário. Isto porque, nos dois momentos da cultura brasileira, encontramos indícios de uma espécie de “desconstrução” do pensamento hegemônico europeu, debitário de uma lógica unívoca a qual privilegia uma modalidade de discurso verbal que exclui de si as possibilidades enunciativas



da alteridade. Assim, as indagações promovidas pelos modernistas e retomadas pela geração de 70 deixam entrever as ambiguidades que, desde os primórdios de nossa cultura, pautaram nossas relações com o verbal.

No contexto das culturas dos países submetidos à colonização, entende-se, portanto, que um dos papéis das artes e, sobretudo, da Literatura, consiste em trazer à tona os conflitos e as fissuras presentes nas vozes silenciadas, que trazem em seu bojo resíduos suprimidos pela cultura hegemônica e pelo idioma dominante. Nos referidos países, a Cultura (com C maiúsculo) e a língua revelam, em seus interstícios, um terreno acidentado e incongruente, que se mostra e ao mesmo tempo se esquiva, apresentando-se, paradoxalmente, como obstáculo e como salvação.

A linguagem objetual presente na obra de Bispo apresenta-se como uma espécie de murmúrio quase inaudível, pelo fato de fazer-se portadora dos inúmeros ruídos das alteridades silenciadas pelo processo de dominação cultural. Porém, ao se valer igualmente de palavras, a obra em questão se faz depositária de uma crença no poder da enunciação verbal, como ferramenta de ação no mundo.

Em seus fragmentos textuais, o artista cria construções inusitadas e contrárias ao uso corrente do idioma, permitindo assim a intromissão daqueles dizeres e saberes emudecidos pelo gesto colonizador. Esta desconstrução da norma gramatical, reguladora da língua oficial, atua como uma espécie de subversão do sistema que rege o domínio do verbal no âmbito da cultura ocidental. Os escritos de Bispo, portanto, trazem em si, na forma e no conteúdo, uma fala diferenciada que, ao ludibriar a dominação cultural, traz à tona um conhecimento e uma visão de mundo incapazes de se manifestarem através daquela organicidade constitutiva da língua dominante, em muito distante das tradições e dos saberes presentes na diversidade da cultura popular brasileira. A ludicidade que caracteriza sua escrita acaba por reaproximar a língua portuguesa da oralidade característica das linguagens populares que compõem o repertório de nossa diversidade cultural.

Tendo em vista o caráter múltiplo da formação cultural e linguística empreendida nestas terras, a partir do confronto e da negociação entre povos com características as mais diversas pretendemos, a partir de agora, retomar brevemente alguns dos fios que perpassaram as relações da cultura brasileira com a Palavra e com a Escrita, na tentativa de desvelar possíveis significados atrelados à emblemática frase bordada por Bispo: “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS...” . Assim sendo, tentaremos localizar, na construção multiforme de nosso

“estar-no-mundo”, alguns dos aspectos paradoxais que, na obra de Bispo do Rosário, envolvem a presença do discurso verbal, ancorado na escrita, como possibilidade significativa de se fazer ouvir, a partir do lugar da alteridade.

#### **4.4 E o verbo ecoa na floresta virgem**

Na tentativa de melhor compreender a questão do verbal na obra plástica de Arthur Bispo do Rosário, nos lançaremos aqui em um mergulho arqueológico que remete à chegada da Palavra nas terras do Novo Mundo. Tal iniciativa parte da necessidade de uma investigação mais apurada dos primórdios do discurso verbal no âmbito da cultura brasileira e das particularidades que envolvem tal questão, tendo em vista as singularidades de nossa formação cultural. Partiremos assim da proposição de que o apelo de Bispo do Rosário no que concerne à necessidade das palavras nos remete aos anseios inerentes à nossa cultura, desde a chegada dos portugueses, em se fazer ouvir pelo Outro, detentor do discurso hegemônico.

Para a realização de tal análise, partiremos de um texto considerado gênese de nossa história e de nossa Literatura, ou seja, a *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Este documento, a nosso ver, mostra-se representativo de nossa cultura marcada desde o início pelo confronto e a disparidade entre as diversas visões de mundo, bem como pelas dificuldades de comunicação daí resultantes. Na análise do referido texto, pretendemos encontrar algumas chaves para o entendimento do papel da palavra no que concerne às possibilidades ou impossibilidades de fazer-se compreendido a partir do lugar da alteridade. Isto porque, para além da riqueza histórica e até mesmo poética de tal texto, o mesmo faz-se portador de importantes dados acerca de um encontro emblemático, que implica de forma mais ou menos explícita, muitas das questões latentes em nossa cultura até os dias atuais.

No estudo aqui desenvolvido procuraremos ressaltar as dificuldades inerentes à possibilidade de irrupção de uma “fala do Outro” num cenário no qual a Palavra impõe-se enquanto acessível apenas ao dominador. Tendo a cultura ocidental se desenvolvido a partir de um pensamento e de uma linguagem tidos como pilares da Verdade, verifica-se, desde seus primórdios, uma fissura no que concerne à sua tentativa de diálogo com outras formas do saber humano. Estas, por sua vez, manifestando-se preferencialmente a partir de mecanismos que extrapolam o verbal, mostram-se inacessíveis ao saber hegemônico cuja linguagem,

ancorada no pensamento racional, exclui de si os aspectos que não se deixam apreender por este ideal. Nesse sentido, o texto de Caminha mostra-nos, de forma constrangedora, a cegueira própria à cultura do dominador em relação às peculiaridades que envolvem as estratégias expressivas provenientes da alteridade.

Diante do surpreendente confronto com o Outro, em sua face diversa e alheia às convenções culturais do mundo cristão ocidental, os portugueses adotam uma postura marcada primeiramente pela recusa em aceitar a existência da diferença. Em face da dificuldade em se admitir a impossibilidade de decodificação da língua do “Outro”, os colonizadores criam uma espécie de cegueira voluntária que lhes permite manter incólumes os consagrados valores de sua cultura.

Parece-nos curioso o fato de que, diante do inusitado da situação vivenciada, Caminha inicie sua epístola assinalando a inabilidade para narrar os fatos em questão. Numa postura surpreendentemente modesta, o autor também admite que todo o conteúdo da carta parte de sua impressão particular, ou seja, pode não refletir a inteira verdade sobre os fatos:

Senhor<sup>57</sup>

posto que o Capitão-mor desta Vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta Vossa terra nova, que ora nesta navegação se achou, não deixarei de também dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que – para o bem contar e falar – o saiba pior que todos fazer.

Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosentar nem afear, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu. (CAMINHA, 1999, p. 31).

O primeiro trecho da carta revela, portanto, uma confissão, por parte do autor, de sua incapacidade para dar conta da complexidade da realidade a qual se lhe apresentava. Dessa forma, ele confessa que sua narrativa baseia-se em uma interpretação particular dos fatos, não podendo ser tomada como verdade final. Suas palavras, no entanto, não refletem o conteúdo da narrativa que se segue, marcada esta, desde o começo, por um sentimento de superioridade, ancorado nas certezas próprias à cultura do dominador. Apesar da suposta modéstia desse gesto inicial, todo o texto subsequente encontra-se impregnado de conclusões e de pareceres

---

<sup>57</sup> Rei D. Manoel I, que governou Portugal no período áureo das descobertas marítimas (1495 a 1521). (PEREIRA, 1999, p. 31. Nota de rodapé).

sobre os eventos ocorridos durante os primeiros dias da chegada dos portugueses em solo brasileiro.

Ao narrar o surpreendente encontro com os habitantes originais da então Terra de Santa Cruz, Caminha demonstra uma curiosa incapacidade em aceitar a ininteligibilidade da linguagem alheia:

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram.

*Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa. Somente deu-lhes um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. (CAMINHA, 1999, p. 33-34, grifos meus).*

O trecho por nós grifado aponta como justificativa para o não entendimento da fala do “Outro” o barulho do mar. A impossibilidade de comunicação através da linguagem verbal abre espaço para outra linguagem fundada nos gestos, nas imagens e nos objetos:

O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar mui grande ao pescoço, e aos pés uma alcatifa por estrado. Sancho de Tovar, Simão de Miranda, Nicolau Coelho, Aires Corrêa e nós outros que aqui na nau com ele vamos, sentados no chão, pela alcatifa. Acenderam-se tochas. Entraram. Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou a acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata.

Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como quem diz que os havia ali. Mostraram-lhes um carneiro: não fizeram caso. Mostraram-lhes uma galinha, quase tiveram medo dela: não lhe queriam pôr a mão; e depois a tomaram como que espantados.

Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e, se alguma coisa provaram, logo a lançaram fora.

(...) Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, *como dizendo que dariam ouro por aquilo.*

*Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos nós entender, por que não lho havíamos de dar. (CAMINHA, 1999, p. 36-37, grifos meus).*

Notamos, nas últimas frases do fragmento acima citado, o fato de que a ausência da comunicação verbal por parte dos indígenas permite, aos portugueses detentores da Palavra, inferirem dos gestos do Outro os sentidos que lhes convêm. Na próxima referência à língua dos nativos, encontramos novamente a incapacidade de compreensão acompanhada da recusa à diferença: “Ali por então não houve mais fala ou entendimento com eles, por a *barbaria* deles ser tamanha que se não entendia nem ouvia ninguém. Acenamos-lhes que se fossem. E assim o fizeram e passaram-se para além do rio” (CAMINHA, 1999, p. 40, grifos meus). No referido texto, notamos que a fala do Outro parece reduzida a meros “barbarismos” ou coisas incompreensíveis de se entender. Em contrapartida, enfatiza-se no texto palavras ou expressões que destacam o notório fato de que a comunidade recém-chegada partilhava uma linguagem comum, fundada no código verbal e passível de ser *ouvida/compreendida* por todos os seus membros:

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir *ouvir* missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperavel, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez *dizer* missa, a qual *foi dita* pelo padre frei Henrique, em *voz entoada, e oficiada* com aquela mesma *voz* pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi *ouvida* por todos com muito prazer e devoção. (CAMINHA, 1999, p. 41, grifos meus).

Aqui, não apenas a *voz*, mas o domínio do discurso passam a estabelecer, desde já, os parâmetros da dominação. Como portadores da Palavra Divina e sendo capazes de comunicá-la e se fazerem compreendidos pelos membros de sua comunidade, os nobres visitantes asseguram sua posição privilegiada diante dos nativos, enfatizando que estes últimos só são capazes de professar “barbarias” incompreensíveis. Na visão do colonizador, a suposta ausência de uma linguagem, ou melhor, de uma linguagem passível de ser decodificada pelos mesmos, imprime nos indígenas a condição de “afásicos”. O desmerecimento de sua língua e a falta de esforços em compreendê-la aponta os gestos iniciais de um perverso processo dominador que prosseguirá ao longo dos séculos seguintes. A impossibilidade de acesso à Palavra impinge, nos autóctones, a condição de página em branco, fato este que permite aos

povos “civilizados”, a partir de sua supremacia histórica preestabelecida, impor a todos sua Verdade.

A perspectiva narrativa presente em Caminha demonstra um fato notável: na cultura brasileira, desde a chegada dos portugueses e, portanto, do estabelecimento da ordem verbal como única via de acesso à verdade, é possível notar que a impossibilidade de falar sobre si mesmo e de narrar a própria história aparece como obstáculo intransponível àquele que não tem acesso às ferramentas linguísticas da cultura dominante. O que se pode observar na citação abaixo nos parece significativo no âmbito de nossa investigação, pelo fato de demonstrar, na cultura nativa, a suposta inabilidade apregoada pela voz do colonizador de fazer-se entendida pelo mesmo:

Sobre isto acordaram que não era necessário tomar por força homens, porque era geral costume dos que assim levavam por força para alguma parte dizerem que há ali de tudo quanto lhes perguntam; *e que melhor e muito melhor informação da terra dariam dois homens destes degredados que aqui deixássemos do que eles dariam se os levassem por ser gente que ninguém entende*. Nem eles tão cedo *aprenderiam a falar* para o saberem tão bem dizer que muito melhor estoutros o não digam quando Vossa Alteza cá mandar. (CAMINHA, 1999, p. 44, grifos meus).

Nos fragmentos da Carta de Caminha acima citados, podemos verificar que a impossibilidade de se fazerem entendidos pelos colonizadores situa os povos originários desta terra em uma condição totalmente passiva diante do sujeito detentor do discurso.

Não nos esqueçamos também que o verdadeiro sentido da Palavra que aqui se impõe encontra-se intimamente ligado às concepções provenientes do catolicismo. Ou seja, se a exposição dos corpos dos índios já constituía elemento de surpresa e desconforto para os portugueses, a suposta ausência de linguagem verificada nos nativos corresponderia, aos olhos dos dominadores, a uma segunda nudez: a nudez cultural. Desta forma, aqueles que só dizem “barbarismos” não merecem que seu discurso seja ouvido. O gestual, os murmúrios e as imagens apontadas pelos índios na vã tentativa de se comunicarem são estratégias inteiramente inócuas diante do poder supremo da Palavra. Em tais condições, portanto, esta última coloca-se na posição ativa, imprimindo sua verdade sobre uma linguagem pautada no signo visual e, como tal, sujeita às mais diversas interpretações. Na cultura brasileira, portanto, pode-se constatar que o trinômio “Palavra, Verdade e Cristianismo” encontra-se nas bases mesmas de nossa formação cultural.

Para concluir esta breve análise, vejamos um último trecho da Carta de Caminha:

*Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.*

E portanto, se os degredados, que aqui hão de ficar *aprenderem bem a sua fala e os entenderem*, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer em nossa fé, à qual praza Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, que por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. (CAMINHA, 1999, p. 54, grifos meus).

A recusa dos portugueses em reconhecer ali a existência de uma cultura, dotada de crenças e costumes próprios, encontra-se intimamente relacionada à recusa em verificar nos nativos a existência de uma linguagem passível de ser realmente interpretada e compreendida em suas significações últimas. Devido ao caráter polissêmico presente nos signos visuais utilizados pelos indígenas para se comunicarem, a linguagem destes últimos faz-se apreendida e ressignificada pelo grupo em melhor condição de dominar, ou seja, o dos detentores da Palavra. Mais precisamente da Palavra Cristã.

O documento aqui analisado revela, portanto, o caráter dúbio presente na imposição da “Civilização pela Palavra”<sup>58</sup>. Ou seja, para além da força concreta – oriunda de um maior domínio da técnica e do aparato armamentista –, os portugueses tem seu poder intensificado a partir do domínio do discurso verbal. Tal fato leva-nos a constatar que o uso da linguagem racional, ancorada no pensamento lógico, distingue-se notadamente da concepção de palavra presente nos povos indígenas que aqui habitavam. Estes, por sua vez, certamente desconheciam o uso da palavra para fins de persuasão e de dominação cultural.

#### 4.4.1 No reino da Palavra

A história da relação entre a cultura brasileira que se formará nos séculos seguintes com o império do verbal, aportado nessas terras a partir dos portugueses terá ainda inúmeros e bifurcados caminhos. Entretanto, nos deteremos naqueles que nos parecem cruciais tendo em vista os objetivos aqui propostos. O primeiro deles encontra-se ainda vinculado às questões acima desenvolvidas e reside no fato de que a imposição da Palavra, enquanto veículo da

---

<sup>58</sup> Fazemos aqui referência ao texto de João Adolfo Hansen (2000), intitulado “A civilização pela palavra”, sobre o qual falaremos a seguir.

ideologia cristã, dissemina-se primeiramente nesta terra a partir da catequização dos índios. Ainda nos primeiros séculos da colonização, anteriormente ao lento processo de alfabetização da população brasileira – que até os dias atuais não foi capaz de se concretizar integralmente – vemos erguer-se, nas terras do Novo Mundo, o poder do verbo, atrelado à voz do colonizador, na disseminação da fé católica.

Um dado importante de notáveis reflexos no cerne desse processo é o fato de que no ano de 1546 tenha ocorrido em Roma o Concílio de Trento, cuja principal bandeira consistia em defender a tradição oral como forma privilegiada de profissão da doutrina cristã. Segundo Hansen (2000), uma das prerrogativas da redefinição da Igreja Católica consistia na prefiguração da *communitas fidelium* (HANSEN, 2000, p. 20), que consistiria em uma comunidade de fiéis em que eram incluídas as “populações gentias das novas terras conquistadas por espanhóis e portugueses”.

As decisões implementadas no Concílio estabelecem as *Escrituras* como textos sagrados inspirados pelo Espírito Santo e, portanto, portadoras da verdade. Porém, contrariamente aos luteranos que incentivavam nos fiéis a leitura da Bíblia, a Igreja Católica determinou que apenas teólogos autorizados poderiam ler e interpretar o Antigo e o Novo Testamento:

Nos séculos XVI e XVII, nas missões jesuíticas do Brasil e do Maranhão e Grão Pará, a iniciativa de fazer da pregação oral o instrumento privilegiado de divulgação da Palavra divina pressupunha que a luz natural da Graça inata ilumine a mente dos gentios, objeto da catequese, tornando-os predispostos à conversão. (HANSEN, 2000, p. 21).

No referido momento histórico, incentivava-se o desenvolvimento das técnicas do discurso oral proferido pelos missionários e pelos “iniciados”, em detrimento da leitura individual do texto bíblico. Tal fato, segundo Hansen, teve como consequência uma extraordinária reativação das técnicas do discurso oral com vistas ao exercício da persuasão, a partir do uso da argumentação e da lógica. De acordo com o autor,

a “civilização pela palavra” correspondia, no caso, à divulgação católica da Retórica antiga em duas frentes: de um lado, o ensino específico das técnicas e, ainda, das artes e das letras em geral segundo o modelo generalizado da retórica aristotélica e das suas versões latinas, nos colégios jesuíticos; de outro, o uso particular de seus preceitos, estilos e erudição pelos pregadores



nas variadíssimas circunstâncias do magistério da fé. (HANSEN, 2000, p. 31).

Nos primeiros séculos de nossa história, o desenvolvimento das técnicas da Retórica permitia ao orador expressar-se de forma clara e convincente, articulando os argumentos de maneira lógica e precisa. A finalidade última deste recurso era o domínio da arte da persuasão pela palavra oral. Tendo como base o verbo rígido fixado pelo signo impresso nas Sagradas Escrituras, o discurso proferido pelos missionários fazia-se o mensageiro da luz e da verdade sobre os povos mergulhados na escuridão. A Palavra, naquele contexto, aparecia como recurso privilegiado, capaz de retirar do obscurantismo e do pecado os nativos que ali viviam. Para o cumprimento de seus objetivos, os oradores procuravam manipular sentimentos de medo e ao mesmo tempo de esperança. Ambos relacionados à ideia de um “fim dos tempos” no qual Deus elegeria apenas os “bons” para habitar seu reino de glória e bem-aventurança. Tal estratégia baseava-se nas teorias milenaristas que, embasadas em passagens bíblicas, perpetuavam no interior brasileiro um pensamento que na Europa entrara em declínio ao final da Idade Média. Este recurso visava imprimir nos habitantes do Novo Mundo, composto sobretudo por africanos, índios e colonos, o respeito pelos dogmas da Igreja e o temor a Deus, acentuando assim o poder da Igreja.

Hansen assinala também o fato de que nestes discursos a categoria autoral, desenvolvida posteriormente no Iluminismo, era ainda inexistente. O orador era, portanto, apenas o porta-voz da verdadeira Palavra, aquela impressa no texto sagrado e consagrada pela *Traditio* católica e sobre esta última, a princípio, o mesmo não deveria realizar qualquer interferência.

O autor também enfatiza a relação entre palavra e poder, ou seja, o fato de que no referido contexto o detentor da Palavra encontrava-se em uma posição visivelmente superior em relação aos outros. Nesse sentido, o domínio do verbal, aos moldes da tradição ocidental, estende-se para todas as instâncias da vida social, passando a ser o representante da ordem e da racionalidade num contexto ainda fortemente dominado pelo pensamento mítico. A vida coletiva a partir de então devia abandonar as singularidades próprias à diversidade cultural ali presente, com suas respectivas crenças e valores, e sujeitar-se a uma única regra. Aquela da qual a palavra – oriunda da tradição judaico-cristã – faz-se portadora e cujos parâmetros ancoram-se no discurso lógico e no pensamento linear:

A oratória sacra foi um dos principais meios de exposição e debate de questões de interesse coletivo relacionadas às verdades canônicas da Igreja e do Império, por isso, nela o lugar social do orador era um lugar de poder,

extremamente eloqüente e famoso, como acontecia com Paravicino na corte espanhola do século XVI ou com Vieira e Bossuet, na corte portuguesa e francesa, no XVII. O lugar da fala do orador era, antes de tudo, um lugar hierárquico, específico de uma posição simbólica preenchida por signos da autoridade. (HANSEN, 2000, p. 34-35).

O fragmento acima estabelece no referido contexto o lugar ocupado pelos detentores do discurso oral como espaço privilegiado da autoridade em todas as instâncias. Contrariamente à característica fluida do pensamento mítico, mais próximo do terreno das imagens e, portanto, menos propício à determinação de uma ideia de verdade, a Palavra do dominador porta consigo a autoridade de quem sabe. A eloquência do orador impõe-se como força imbatível, permitindo ao mesmo ocupar os postos mais elevados dentro da hierarquia social. As vozes dissonantes, por sua vez, desprovidas das ferramentas argumentativas, acessíveis exclusivamente aos poucos escolhidos, manifestam-se, a partir de então, através de um murmúrio inaudível e indecifrável pelos porta-vozes da cultura hegemônica.

Tais questões fornecem-nos algumas das ferramentas no que concerne à tentativa de investigar a necessidade do verbal na obra plástica de Arthur Bispo do Rosário. Na medida em que consideramos a referida produção artística enquanto documento vivo e expressão autêntica da alteridade, aos moldes acima mencionados, permitimo-nos detectar, em seus interstícios, os aspectos conflitantes que ao longo de nossa história marcaram as relações entre as vozes do Mesmo e do Outro.

Enquanto produção artística da alteridade, a obra de Bispo situa-se numa posição paradoxal. Proveniente de um lugar marginal, não apenas em relação à sociedade como também e, principalmente, em relação aos cercos acadêmicos e artísticos de sua época, tal obra impõe-se no mundo enquanto linguagem ocupando, portanto, uma posição ativa em relação ao Mesmo. Enquanto fala do Outro, trazendo em si as contradições próprias às formas expressivas que rompem com a logicidade dos sistemas instituídos, tal obra, no entanto, situa-se num lugar limítrofe na medida em que se converte em objeto passível de ser decifrado pelas ferramentas próprias ao pensamento dominante.

Nosso principal objetivo no presente trabalho reside na tentativa de desenvolver algumas das ferramentas necessárias para a compreensão desta fala do Outro, a partir do lugar, ainda soberano, da linguagem verbal. A presença e a necessidade da palavra no cerne da referida obra parecem-nos um índice de extrema relevância tendo em vista as questões acima

apontadas, que visam demonstrar algumas das contraditórias relações existentes entre a formação cultural brasileira e o domínio do verbal. Contrariando uma tradição cultural, em que o acesso à palavra é concedido apenas àquele que ocupa os espaços próprios à cultura hegemônica, a obra de Bispo não apenas se estabelece como Arte como também reivindica seu espaço no âmbito de nossa cultura, rompendo com o silêncio característico dos espaços da alteridade.

#### 4.5 O paradoxo da escrita

No cerne dos procedimentos adotados pelos colonizadores para a implantação dos valores hegemônicos da cultura ocidental, encontra-se em local de destaque a Palavra e, mais precisamente, a palavra escrita, como observou Angel Rama (1984) em seu livro *La Ciudad Letrada*. Segundo o autor, é a partir do código impresso que se instauram, definitivamente, os valores da cultura dominante. A voz do colonizador, portanto, imprime-se no texto escrito e a partir dele delinea a ordem cultural desejada.

Em contraposição à oralidade, reinante nas culturas subjugadas pelo colonizador, a forma escrita pressupõe um notável distanciamento em relação à experiência concreta. Além disso, a técnica da escrita torna-se um recurso importante no desenvolvimento do pensamento abstrato, tão caro aos valores constitutivos da racionalidade ocidental. Em relação a esse dado, interessa-nos sublinhar o fato de que a linearidade, acuidade e clareza de pensamento, pressupostas pela cultura escrita, certamente se fazem “ineficientes” no que diz respeito à tradução da variedade e pluralidade de formas expressivas presentes na cultura oral. Em decorrência desse fato, todo um excedente de linguagem, oriundo das tradições locais, não se faz apreendido pelo idioma oficial, restringindo-se a territórios renegados e incapazes de serem absorvidos pelos códigos da língua canônica.

Retornando ao emblemático enunciado, mencionado no início deste capítulo, em que Bispo registra a necessidade das palavras e da escrita, encontramos-nos diante de uma questão importante, porém, um tanto paradoxal. Tal enunciado, apesar de localizado na parte inferior do referido estandarte, destaca-se em meio ao conjunto de signos visuais e escriturais que o compõem. O mesmo situa-se em uma espécie de núcleo central, logo abaixo de uma figura

humana que, inserida no eixo vertical do estandarte, parece constituir-se enquanto elemento primordial da obra em questão:

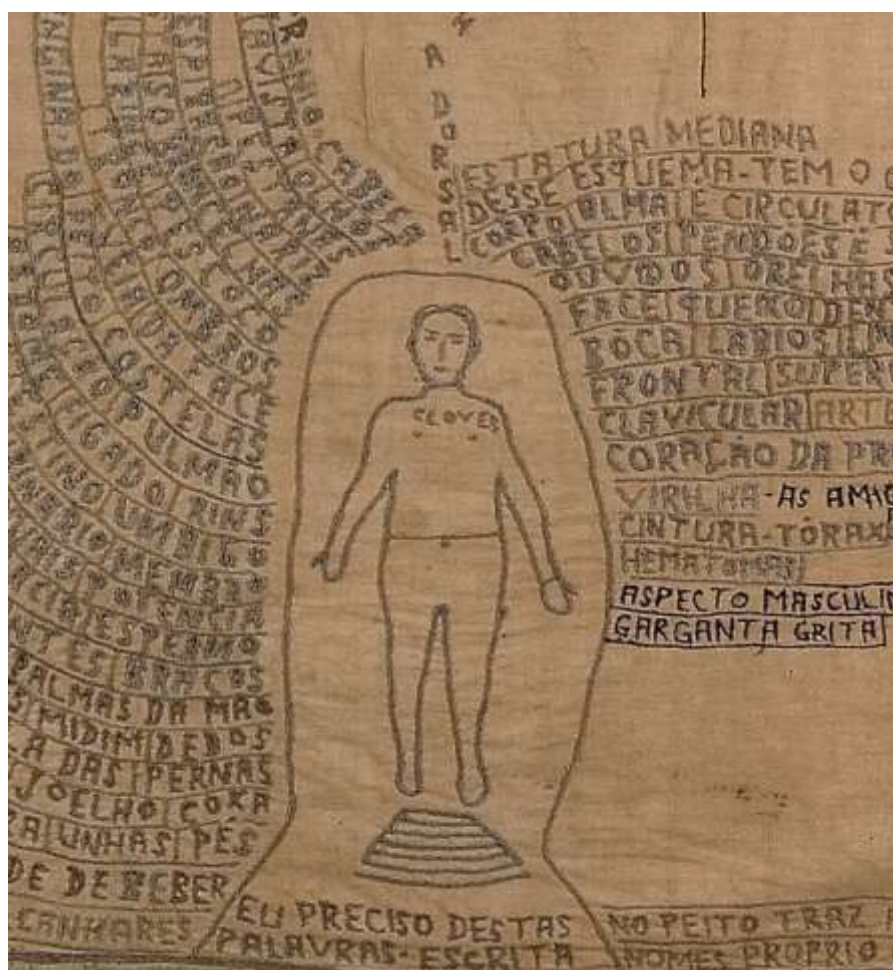


FIGURA 34 - Detalhe da parte central inferior do estandarte *Eu preciso destas palavras*<sup>59</sup>

No detalhe acima, temos bordada a imagem de um homem e no seu peito o nome CLOVIS. Ao seu redor, uma verdadeira dissecação verbal dos órgãos do corpo. À esquerda dessa figura, temos uma espécie de catálogo de nomes. Já à direita, em duas colunas verticais, encontramos a narrativa, de cunho mítico, da suposta “aparição” do artista, já analisada no primeiro capítulo deste trabalho. Na parte inferior deste estandarte, entretanto, logo abaixo da imagem do homem, encontramos o enunciado: “EU PRECISO DESTAS PALAVRAS. ESCRITA”. Aqui, o apelo ao verbal, bem como a presença do vocábulo “escrita” que fecha o enunciado, incita-nos a uma investigação mais aguçada acerca dos possíveis significados que possam estar atrelados a tão emblemática declaração. O referido elogio da Palavra ganha,

<sup>59</sup> No ano de 1994 esta imagem foi utilizada para ilustrar a capa do CD *Severino* dos Paralamas do Sucesso.

entretanto, novos sentidos, se compreendido a partir das aspirações messiânicas do artista, sobretudo se levarmos em conta o fato de que a Palavra aportou em nossa cultura pelas mãos dos missionários católicos como sendo a mediadora da voz divina.

Se analisarmos mais detalhadamente os conteúdos verbais e imagéticos que compõem o referido estandarte, perceberemos, neste último, a existência de um relato originário de extrema importância na compreensão da questão do verbal no conjunto da obra de Bispo. Retomando a descrição do conteúdo deste estandarte, talvez possamos inferir algumas hipóteses acerca da relação entre os elementos que o compõem e a frase aqui analisada.

As palavras bordadas do lado esquerdo começam com a letra A, primeira letra do alfabeto latino. No relato bordado do lado direito, verifica-se novamente o tema da origem, uma vez que nele encontramos a narrativa de uma espécie de segundo nascimento do artista, ou seja, o momento em que o mesmo recebe dos céus o aviso de sua missão na terra. Já na parte central do estandarte vê-se, de forma não menos enigmática, a imagem de um homem, que, por sua vez, encontra-se no centro de uma figura que remete à forma uterina. Abaixo da imagem do homem, o enunciado em questão.

O segundo aspecto intrigante desta análise reside no fato de que, no referido enunciado, a primeira frase, aparentemente finalizada com um ponto final, aparece seguida de um único vocábulo. Uma leitura apressada daria a impressão de que todas as palavras pertencem a uma única frase, que, por sua vez, demonstraria a importância determinada pelo artista ao registro escrito de sua história. A presença do ponto final ao fim da primeira frase, bem como a ausência do “S” no fim da última palavra do enunciado, demonstra, entretanto, o interesse do artista em separar os dois pólos da expressão verbal, ou seja, a oralidade e a escrita, o que, entretanto, não exclui a relação de contiguidade existente entre ambas.

As questões acima apontadas colocam-nos diante de um significativo paradoxo, tendo em vista o campo investigativo abarcado pelo presente trabalho. Assim, o sintético texto aqui analisado apresenta-nos importantes questões acerca da Palavra e de sua relação com o código escrito, não apenas nos domínios do Novo Mundo mas no âmbito da cultura ocidental como um todo.

Tendo como base o estudo realizado por Cláudia de Moraes Rego (2006) acerca das relações entre escrita e inconsciente, estabeleceremos aqui pontos importantes, relacionados aos processos “evolutivos” do código escritural, e que nos parecem esclarecedores de algumas

das indagações propostas pelo presente estudo. A partir de uma breve investigação da história da transformação dos signos gráficos ao longo dos séculos – desde suas primeiras aparições nas paredes das cavernas até o surgimento do código alfabético –, encontraremos algumas indicações que podem ser úteis no que concerne à nossa tentativa de compreensão da presença da palavra e de suas relações com a escrita no âmbito da obra de Bispo do Rosário. Estando esta última inscrita num contexto específico, ainda fortemente afetado pela consequência da implementação forçada dos valores da cultura ocidental, consideramos também a necessidade de uma investigação mais apurada das questões acerca da Escrita nas terras do Novo Mundo.

#### **4.6 A escrita fonética e o divórcio entre palavra e imagem**

De acordo com a análise desenvolvida por Rego acerca da definição de escrita proposta por James G. Février, a referida ferramenta corresponderia a “um procedimento, do qual nos servimos atualmente para imobilizar, fixar a linguagem articulada, fugaz por sua própria essência” (FÉVRIER apud REGO, 2006, p. 60). De acordo com Rego, no âmbito de suas investigações, Février enfatizaria, entretanto, o fato de que as formas embrionárias da escrita seriam independentes em relação à palavra. Ou seja, em sua origem a escrita apareceria enquanto forma autônoma, tornando-se pouco a pouco um mecanismo de notação do pensamento e da palavra. Esta hipótese nos parece crucial tendo em vista os objetivos aqui propostos, uma vez que leva em conta o caráter imagético e de certa forma independente da escrita em relação ao universo do verbal.

A análise acerca da teoria de Février, realizada por Cláudia Moraes e Rego, aponta uma distinção fundamental entre civilizados e primitivos<sup>60</sup>. O citado autor defenderia que o homem civilizado pensa através de conceitos, que se materializariam em nomes. Com base nestas questões, Rego enfatiza que as escritas “europeias” próprias aos povos civilizados derivam de “um trabalho analítico no sentido de uma decomposição das percepções auditivas da palavra em um pequeno número de elementos que são anotados por meio de um signo gráfico, a letra” (REGO, 2006, p. 60).

---

<sup>60</sup> A referida concepção foi posteriormente muito criticada por Lévi-Strauss (2009). Algumas das questões apontadas pelo antropólogo serão analisadas posteriormente no presente estudo.

De acordo com este ponto de vista, a mente do homem primitivo, ainda alheia às ferramentas do pensamento baseado em conceitos, trataria a escrita como um ato em si mesmo. Tal aspecto aproximaria o gesto escritural daquele que produz imagens. Isto porque, se retornarmos um pouco mais no tempo em busca do primeiro gesto de inscrição sêmica, certamente nos depararemos com algo muito mais próximo da pintura ou do desenho do que da escrita propriamente dita, de acordo com as concepções atuais.

Enquanto nas culturas ditas “civilizadas” o ato da escrita estaria relacionado à fixação de signos linguísticos com fins de comunicação, as imagens, desenhadas pelos primitivos nas paredes das cavernas encontravam-se imbuídas de um gesto mágico. Estes homens acreditavam que desenhando os bisões feridos estariam garantindo uma boa caça, já que a imagem para eles tinha o poder de apreender a alma das coisas (REGO, 2006, p. 60).

O resgate arqueológico destas aproximações entre a escrita e a imagem nos parece significativo no que concerne à análise da obra de Bispo do Rosário, tendo em vista a contaminação mútua destes dois domínios, verificada em grande parte dos seus trabalhos. O uso que o artista faz do bordado na fixação dos códigos escriturais nos parece um forte indício do uso da palavra escrita também como signo visual. Tal fato não descarta, no entanto, a importância adquirida, na obra de Bispo, pelo potencial inerente à escrita no que concerne a uma suposta capacidade de fixação e duração da mensagem verbal transmitida.

O sentido dúbio e paradoxal adquirido pela escrita na obra do artista brasileiro apenas revela, mais uma vez, a riqueza poética e conceitual inerente à mesma. Isto porque, de forma espontânea e alheia a qualquer conceituação ou especulação estética ou filosófica, Bispo traz à tona uma importante discussão acerca dos sentidos mais profundos atrelados ao gesto escritural, os quais, desde as primeiras décadas do século XX, começam a ser resgatados por artistas e estetas. A análise dos respectivos aspectos permite-nos, portanto, compreender um pouco mais profundamente alguns dos significados inerentes ao ato de escrever, que perderam-se ao longo dos últimos séculos.

Michel Thévoz (2004)<sup>61</sup> enfatiza um certo retorno da escrita ao campo das artes plásticas no decorrer do século XX. Em seu texto, encontramos alguns argumentos que podem auxiliar-nos na compreensão da referida questão no âmbito da obra de Arthur Bispo do

---

<sup>61</sup> O artigo em questão intitula-se “Écriture et folie” e encontra-se no livro *Écriture en Délire*, produzido pelo *Musée d'Art Brut de Lausanne*, Suíça. O referido livro apresenta algumas análises relacionadas ao uso da escrita manual por artistas marginais cujas obras compõem a coleção do museu.

Rosário. Segundo Thévoz, desde as primeiras décadas do século passado, alguns pintores como Paul Klee, Michaux ou Alechinsky recorreram ocasionalmente à escrita manual na tentativa de alterar o papel adquirido por esta ferramenta na cultura ocidental. Este ato subversivo teria permitido denunciar a fronteira traçada, ao longo dos séculos, entre estes dois territórios sígnicos originalmente confundidos: o das figuras e o das palavras:

A ideologia da representação, da qual não nos desvinculamos ainda, prescreve uma certa distância de visão, bem como de normas de leitura que supomos tornar a linguagem figurativa e a escritura respectivamente visível e legível, ou seja, transparentes ao sentido. No que tange à escritura manuscrita (e os escritos que nos interessam são especialmente manuscritos...) ela foi por muito tempo condenada ao purgatório pela tipografia, a *fortiori*, ela não é considerada artisticamente, senão no gênero marginal e artificial da caligrafia<sup>62</sup>.

Os argumentos de Thévoz ajudam-nos a visualizar o fato de que o processo escolhido pela cultura ocidental para a “evolução” de seus códigos escriturais revela um caminho bifurcado que tende à separação entre os elementos físicos da escrita e seu conteúdo, ou seja, entre sua corporalidade e sua crescente espiritualização. Tal distanciamento é considerado, no âmbito da cultura racionalista, como um progresso que prefigura uma emancipação gradual em direção à abstração. Na via oposta, no entanto, encontramos vários pensadores e estetas que pretendem resgatar o caráter poético, inerente ao gesto escritural, que teria se dissipado com o crescente poder de abstração adquirido pela escrita ao longo dos séculos. Estas iniciativas propõem a desconstrução de uma das oposições fundamentais de nossa cultura, qual seja a separação entre linguagem verbal e linguagem figurativa. Assim, o apelo à materialidade do signo linguístico permite à escrita ultrapassar, em certa medida, sua função semântica ou informativa atrelada ao código alfabético, expondo assim seu caráter figurativo ou pictográfico originário<sup>63</sup>.

Analisando a história da escrita no mundo ocidental, perceberemos em seu processo evolutivo uma trajetória bem diversa daquela encontrada nas civilizações do Oriente. Tal

---

<sup>62</sup> No original: L'idéologie de la représentation, dont nous ne finissons pas de nous dégager, prescrit une certaine distance de vision ainsi que des normes de lecture censées rendre le langage figuratif et l'écriture respectivement visible et lisible, c'est-à-dire, transparentes au sens. Pour ce qui concerne l'écriture manuscrite notamment (et les écrits qui nous intéressent sont *spécialement* manuscrits...), elle s'est vue depuis longtemps condamnée au purgatoire par la typographie; a *fortiori*, elle n'est pas prise en compte artistiquement, sinon dans le genre marginal et un peu compassé de la calligraphie. (THÉVOZ, 2004, p. 11).

<sup>63</sup> Veneroso (2000), em sua tese de doutorado intitulada *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural das artes do século XX*, desenvolve mais detalhadamente esta questão.



diferença encontra-se atrelada a fatores culturais e religiosos que tentaremos brevemente elucidar. A referida investigação no âmbito do presente estudo, além de revelar-nos pistas importantes no que concerne à compreensão da questão da escrita e da palavra na obra plástica de Bispo do Rosário, nos permite compreender um pouco mais sobre o papel atribuído por nossa própria cultura a este instrumento de comunicação.

Retornando à análise realizada por Rego (2006) acerca da teoria da escrita desenvolvida por Février, veremos que este último visualiza no surgimento da escrita a necessidade humana de elaboração de uma forma expressiva capaz de ultrapassar o tempo presente. Ou seja, em seu contexto de surgimento, a escrita, até então indistinta da imagem pictórica, tinha como objetivo oferecer ao homem um meio de comunicação durável, contrapondo-se assim à fugacidade inerente à oralidade e aos outros códigos de comunicação vigentes como, por exemplo, os sinais de fumaça e os sons do tambor (REGO, 2006, p. 60):



FIGURA 35 - Placa da argila com escrita cuneiforme- (realizada há aproximadamente 2600 anos a. C)

Para melhor elucidar a questão das relações entre escritura e imagem, a autora acima citada também se pauta nas teorias desenvolvidas por Ignace Jay Gelb cujo pensamento, por sua vez, parece-nos igualmente elucidativo no que concerne às proposições aqui desenvolvidas. Com base em Gelb, Rego afirma que, apesar da linguagem falada ter dominado os meios de comunicação, inclusive a escrita, no decorrer dos últimos séculos, isto não nos autoriza a dizer que ela seja a base desta última. A autora aponta ainda uma discordância entre a opinião de historiadores da escrita como Février e Gelb e de linguistas. Ou seja, enquanto os primeiros enfatizariam o caráter relativamente autônomo da escrita, os últimos tenderiam a vinculá-la exclusivamente ao domínio do verbal (REGO, 2006, p. 70).

A ordenação dos primeiros estágios da escrita, realizada por Rego a partir da teoria de I. J. Gelb, interessa-nos na medida em que aponta coincidências, a nosso ver, importantes no que concerne à aproximação aqui desenvolvida entre os campos da escrita e da imagem. Segundo o historiador, a evolução da escrita se faz marcada por dois estágios fundamentais: o semasiográfico, ligado às representações de ideias e de significações, e o fonográfico, que seria a notação da língua. Enquanto no primeiro estágio a escrita não inclui a logografia ou a escrita de palavras, no segundo ela perderia sua autonomia, convertendo-se em mera substituta da fala.

Por outro lado, apesar de enfatizar o fato de que a escrita se origina das imagens, Gelb visualiza em ambas uma distinção fundamental. Ou seja, enquanto a pintura ou o desenho baseiam-se no apuro formal com vistas à contemplação, a tendência da escrita à estilização da imagem demonstraria, ao contrário, um desejo de rapidez tendo em vista fins comunicativos. Podemos observar este princípio nos hieróglifos egípcios:



FIGURA 36 - Detalhe de inscrições hieroglíficas do túmulo de *d'Iry* - Egito

Um ponto importante no processo evolutivo da escrita, de acordo com as análises desenvolvidas por Rego, reside no momento em que o objeto passa a ser representado por um signo não descritivo, não pictórico, mas que evoca a imagem representada. Esta correspondência inicia a convencionalidade entre símbolo e coisa, ou seja, o signo passa a incorporar o NOME da coisa ao invés de sua IMAGEM. Segundo Rego, neste momento, “palavras podem ser representadas por signos” (REGO, 2006, p. 71). Este procedimento (signos exprimindo palavras) levou ao surgimento dos *logogramas* ou da *logografia* e corresponde a um importante passo em direção à possibilidade de desenvolvimento da escrita fonética.

Quando a logografia permite associar a um signo um valor fonético independente de sua significação, encontramos-nos no domínio da fonetização. O caminho natural para este processo seria o do surgimento da escrita logossilábica (momento de transição entre o código imagético e os fonemas). De acordo com Rego, o principal sistema logossilábico foi o dos sumérios e tal fato deveu-se a fatores culturais muito particulares. Como a base da economia deste povo era o comércio, fazia-se importante o registro dos bens comercializados. A influência dos sumérios sobre os egípcios permitiu a este último povo o desenvolvimento também deste sistema. O mesmo princípio ocorre na escrita chinesa, na qual o signo exprime a palavra.

Para melhor compreendermos esta questão, podemos observar a escrita chinesa abaixo, em que encontramos o princípio logossilábico:

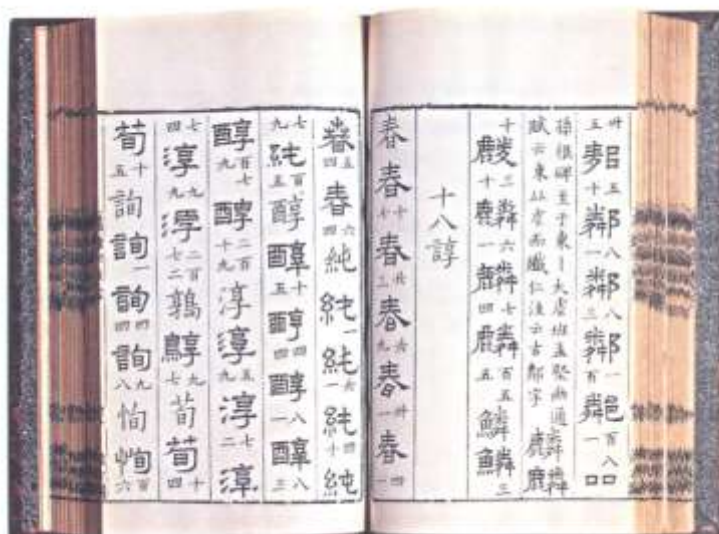


FIGURA 37 - Reprodução de uma grafia chinesa do século XVII

O sistema alfabético seria o último ponto da evolução da escrita e também o mais duradouro, já que existe há 25 séculos sem sofrer praticamente nenhuma alteração. Neste sistema os signos exprimem os sons isolados da língua. O primeiro destes esquemas encontra-se no alfabeto grego surgido provavelmente no começo do século VII a. C. servindo como base para o nosso alfabeto latino. Podemos ter uma idéia desta etapa do desenvolvimento da escrita ocidental observando os caracteres contidos na imagem abaixo:

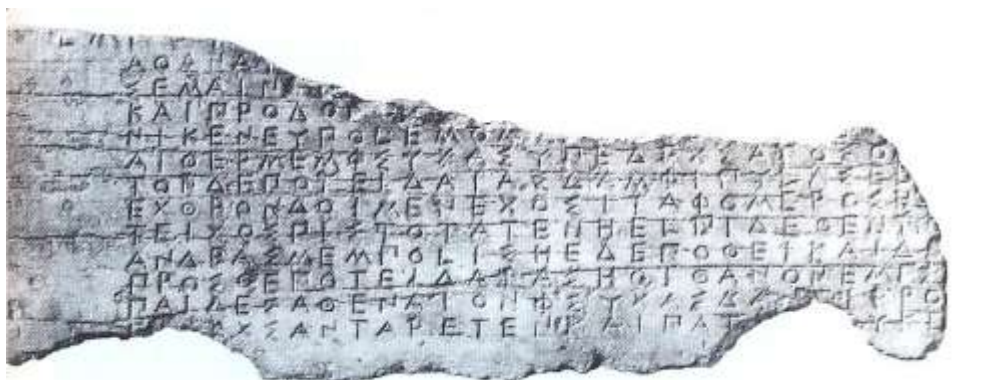


FIGURA 38 - Inscrição grega- 432 a. C.

Esse processo, no entanto, foi longo e teve suas origens no Oriente Próximo, mais especificamente nos sistemas semíticos ocidentais. De acordo com Rego, é possível deduzir que a origem do alfabeto grego seria semítica, uma vez que existe uma semelhança muito grande entre seus signos e os signos semíticos, mais especificamente aqueles derivados dos Fenícios.

Historicamente, o desenvolvimento da escrita se deve ao fato de que este último povo caracterizava-se pela prática da navegação e do comércio. Tal fato permitiu a relação com os gregos que, por seu turno, importaram dos fenícios esta preciosa técnica de comunicação: a escrita. Apesar de não haver uma datação precisa desses fenômenos, considera-se que a primeira inscrição alfabética grega conhecida seja aquela encontrada no vaso “*dipylon*” de Atenas, datado do começo de século VII a. C.

A cultura grega, por sua vez, complementa os signos fenícios com o desenvolvimento do sistema de vogais. Isso porque os gregos se apropriaram das “consoantes fracas” desta escrita, as quais não possuíam fonetização em sua língua e transformaram-nas em vogais.

Assim sendo, o signo semítico *Aleph*, tornou-se a vogal “a”, notada por “alfa”. Nosso alfabeto deriva do latino, o qual tem suas origens no sistema grego de notação das consoantes e vogais. Entretanto, nossa escrita ainda conserva algo de seus estágios anteriores, ou seja, a imagem das letras não conseguiu recalcar totalmente a presença da figura no território da abstração e da pura convenção. Esta presença, segundo Rego, preservaria a “instância inconsciente” da escritura denunciando sua origem pictográfica.

A partir das análises acima desenvolvidas, concluímos que a presença do signo imagético no âmbito de uma escritura que se pretendia inteiramente abstrata traria consigo aspectos de cunho bem mais complexos, que remetem, sobretudo, ao desenvolvimento do *logos* no contexto da civilização ocidental. Assim sendo, tanto a imagem quanto a materialidade da letra funcionariam como uma espécie de alteridade<sup>64</sup> no campo semiótico próprio à escrita fonética, trazendo para o campo da visibilidade um recalque originário, ocorrido por ocasião da passagem da escrita ideográfica para o registro fonográfico.

No que concerne à escrita de Bispo, encontramos de forma latente um apelo nos dois sentidos. Ou seja, ao mesmo tempo em que o registro dos códigos linguísticos pretende fazer-se portador de uma narrativa, que aspiraria ao campo do *logos* característico da escrita fonética, seu gesto escritural que, por sua vez, concede materialidade ao código verbal, bem como a presença constante das imagens, remeteria seu texto a um campo menos rígido e notadamente distante do ideal ocidental inerente à escrita fonética.

---

<sup>64</sup> Acerca dessa questão, ver também o artigo “Desconstrução e visibilidade: a aporia da letra”, de Alcides Cardoso dos Santos (2005).

## **5. A ESCRITA NO NOVO MUNDO**

### **5.1 O domínio pela Letra**

A chegada do código escrito nos domínios ultramarinos da cultura portuguesa faz-se ainda revestida de muitos aspectos paradoxais. Partindo das hipóteses desenvolvidas por Angel Rama (1984), acerca da imposição da cultura letrada no contexto da América Latina, pretendemos compreender um pouco mais nossas relações com a palavra escrita, bem como as repercussões oriundas de sua implementação no âmbito de nossa formação cultural. O referido autor destaca o fato de que a descoberta da América ocorreu no mesmo século em que, na Europa, a invenção da imprensa por Gutemberg permitia a reprodução mecânica do primeiro livro, que, não por acaso, seria justamente a Bíblia Sagrada.

É evidente que, a partir do século XVI, a disseminação do mundo das letras em solo europeu, propiciada pela facilidade na reprodução de textos, teve como consequência uma notável transformação cultural, cujos reflexos certamente atingiram o mundo colonial. Rama, entretanto, aponta o fato de que, contraditoriamente ao que se deduz em uma primeira instância, tais eventos parecem ter tido nas terras americanas um sentido notadamente diverso daquele adquirido na Europa. Ou seja, enquanto nas metrópoles coloniais o acesso à palavra impressa estava visivelmente associado à ideia de liberdade e de ampliação da consciência, pelo fato de promover o acesso de uma grande parte da população aos grandes temas da cultura universal, nos pardos domínios do mundo colonial, por sua vez, a disseminação da cultura letrada fez-se portadora de sentidos um tanto contraditórios.

Ao analisar os primeiros anos da colonização do Brasil, sob o prisma da implantação dos Colégios Jesuítas, José Maria de Paiva assinala o fato de que “desde que chegaram ao Brasil, os Jesuítas estabeleceram escolas e começaram a ensinar a ler, a escrever e a cantar” (PAIVA, 2000, p.43). O objetivo do referido letramento da população residia, contudo, na necessidade de se preparar novos missionários para darem continuidade ao projeto catequizador. Se inicialmente os índios eram o público-alvo do colégio, posteriormente esta última instituição passaria a direcionar-se também aos filhos dos colonos. Segundo o autor, já em 1551 se dizia: “Este colégio (...) será bom para recolher os filhos dos gentios e cristãos para os ensinar e doutrinar” (PAIVA, 2000, p. 43).

Em seu texto, Paiva questiona o interesse da Corte portuguesa em alfabetizar os índios, já que nem em Portugal o povo era alfabetizado. Ou seja, o que representaria, do ponto de vista da colonização, a disseminação da cultura letrada nas terras recém-descobertas? A questão traz em si aspectos relevantes:

As *letras* deviam significar adesão *plena* à cultura portuguesa. Quem fez as letras nesta sociedade? A quem pertencem? Pertencem à Corte, como eixo social. Não se trata, a meu ver, de possibilitar o acesso ao livro, ao livro sagrado: nem estamos na Alemanha, nem a leitura da Bíblia estava na linha do devocionismo então vigente. Trata-se de uma atitude cultural de profundas raízes: pelas letras se confirma a organização social da sociedade. (PAIVA, 2000, p. 44).

O autor assinala ainda a notável presença dos valores provenientes da cultura greco-romana nas letras estudadas. O currículo fundamental dos colégios priorizava o ensino da *Gramática média, a Gramática superior, as Humanidades e a Retórica*. E ainda a *Filosofia* e a *Teologia*, que eram direcionadas aos que se preparavam para o sacerdócio. Dessa forma, nos bancos dos colégios jesuítas brasileiros, os valores vigentes na sociedade portuguesa – centrada na hierarquia e fundada na religião – eram transmitidos como alicerces da nova cultura que ali se erigia. No campo das batalhas culturais, portanto, o império das *letras* assegurava a vitória do poderio português sobre as culturas subjugadas.

Paiva também nos chama a atenção para as diferenças existentes entre o cenário que deu origem ao pensamento letrado ocidental e as terras do Novo Mundo. Ao referir-se ao contexto brasileiro no primeiro século da colonização, em que a ordem letrada era implantada, ele afirma que

o cenário, no entanto, era gritantemente diferente do cenário original, a começar pela distância da terra-mãe, mediada pelo imenso *maré ignotum*. Havia os nativos, com tudo o que isso possa significar. Havia a floresta virgem, os bichos, o vazio. Havia as distâncias, a rarefação de população, a falta de recursos de toda ordem. E, nessa situação, a premência de produzir riqueza. É esse cenário que precisa ser descrito para contracenar com a cultura trazida de Portugal. (PAIVA, 2000, p. 45).

Retornando às investigações empreendidas por Angel Rama (1984), encontraremos importantes informações acerca do papel da palavra escrita no que diz respeito ao estabelecimento da Ordem no mundo colonial latino-americano. De acordo com este autor, a cultura das letras funcionou como uma importante ferramenta na organização da sociedade e

na implantação do pensamento racionalista ocidental nas terras latino-americanas. Nos primeiros séculos de colonização da América Latina, a metrópole europeia teria encontrado, nestas terras virgens, o território propício à implementação de uma cultura que tinha como pressupostos principais a domesticação da barbárie a partir da implementação do código letrado.

Retomando alguns aspectos analisados no início deste capítulo, verificaremos que, no contexto europeu do século XVI, o humanismo renascentista, que retoma as ideias de Platão, inaugura na história da civilização ocidental uma nova era no cerne da qual o homem e sua capacidade analítica e reflexiva substituem o teocentrismo que dominava o pensamento medieval. No referido momento histórico, de acordo com Michel Foucault (2002), tem-se início uma transformação crucial nos modos de ver e de representar o mundo. Segundo o autor francês, neste período as palavras começaram a separar-se das coisas, ocasionando a independência da ordem dos signos. Esta transformação, ocorrida no plano do simbólico, contamina todas as instâncias da vida social, modificando radicalmente a visão do homem acerca de si mesmo e do mundo que o cerca.

A partir do Renascimento, a linguagem se distancia cada vez mais do mundo das coisas e se torna um sistema abstrato e arbitrário em que os signos são determinados por suas relações com outros signos, através de princípios sólidos definidos pelas regras da gramática. O sistema de língua abstrato, isto é, abstraído do mundo das coisas, se impõe como acesso ao conhecimento do real permitindo o desenvolvimento dos conceitos e métodos das ciências, da lógica e da matemática.

Na análise das consequências da chegada da escrita nos domínios da América Latina, Angel Rama (1984) retoma as reflexões de Foucault, sublinhando ainda a importante relação entre a implantação da “ordem dos signos” e o surgimento das primeiras cidades americanas. O autor aponta uma relação muito peculiar entre o desenvolvimento da sociedade urbana letrada e o fenômeno linguístico assinalado por Foucault, no qual o signo aparta-se do mundo das coisas. O estudo de Rama centra-se na relação entre este último pensamento e o estabelecimento da ordem urbana como o ideal máximo da civilização, bem como a implantação dessa nova concepção do mundo e da linguagem em solo americano.

Rama assinala também o fato de que, enquanto na velha Europa a tentativa de instauração desta nova forma de pensar se deparava com entraves históricos, culturais e muitas vezes físicos, como no caso da sólida organização urbana já existente, nas terras



recém- descobertas, por sua vez, o terreno mostrar-se-ia livre, histórica e culturalmente para a implantação da ordem relativa à modernidade letrada<sup>65</sup>. Assim sendo, o ideal de organização exigido pelas novas ferramentas do poder teria encontrado, nas terras virgens do Novo Mundo, o lugar propício para encarnar (RAMA,1984). Ou seja, se por um lado a cultura letrada desenvolve no campo da cultura uma forma de pensamento linear, profundamente fundado na racionalidade, a ordem urbana, por sua vez, materializa tal concepção de mundo, prefigurando um espaço ordenado e mais propício à implementação e imposição da Lei. Assim, a construção das primeiras cidades em solo americano está profundamente relacionada à organização sistêmica inaugurada a partir da invenção da imprensa por Gutemberg no século XVI. A cidade planejada seria, portanto, o equivalente concreto do pensamento racional, abstrato, prefigurado pela cultura das letras.

Tanto a imposição da cultura letrada quanto o mundo urbano que se erige em meio à “barbárie”, predominante nos domínios do Novo Mundo, têm como objetivo final a determinação da supremacia do pensamento racional e a implementação da Lei, a partir da ideologia do colonizador. Nesse sentido, nos parece importante ressaltar, mais uma vez, o fato de que a lógica racionalizante e abstrata que rege o pensamento ocidental ancorado na cultura das letras, diverge profundamente da forma de pensamento predominante tanto nas culturas indígenas quanto nas etnias das culturas africanas que aqui coabitavam.

Essas últimas culturas caracterizam-se por possuírem uma visão mitopoética do mundo, ou seja, elas apreendem o real através da reatualização dos mitos dentro de um tempo cíclico. Assim sendo, é importante considerarmos o fato de que a imposição de uma lógica urbana e do estabelecimento da ordem letrada como princípio ordenador da cultura, nos países da América Latina, visavam, em última instância, o aniquilamento do pensamento mítico e a exclusão da diferença.

A supremacia da ordem letrada sobre as concepções culturais pautadas na mitopoética, próprias às etnias indígenas e africanas, tem como consequência para estas últimas o esfacelamento de suas respectivas tradições e o surgimento de uma fratura simbólica presente e visível até os nossos dias no âmbito da cultura brasileira. Dessa forma, nos impérios coloniais, o desejo proveniente dos grupos dominantes de que houvesse nestas terras uma assimilação cultural por parte tanto dos negros quanto dos indígenas encontrou na implementação do que Rama denomina de “Cidade Letrada” uma importante aliada.

---

<sup>65</sup> A esse respeito ver também Glissant, *Les entretiens de Baton Rouge* (2008).

### 5.1.1 A sacralização das letras

Na sociedade colonial, os instrumentos da cultura letrada concentrados nas mãos de uma elite branca, estreitamente aliada às redes de poder implementadas pela metrópole, ditavam as normas e estabeleciam as diretrizes dos sistemas sociais. O domínio das ferramentas da linguagem culta e lógica atrelada aos parâmetros da escrita fazia surgir, nos primeiros séculos da colonização, um segundo império dotado das prerrogativas de controle de todos os elementos que se mostrassem diversos à referida ordem.

Constata-se, a partir do texto de Rama, o fato de que a nova ordem urbana que se erigia não seria possível sem o suporte dos rígidos instrumentos da cultura letrada. O autor chama-nos a atenção igualmente para a existência no âmbito destas cidades, de um grupo muito singular encarregado de fazer valer as regras que dominavam o Novo Mundo:

Para levar a cabo o sistema ordenado da monarquia absolutista, para facilitar a hierarquização e concentração de poder, para cumprir sua missão civilizadora, foi indispensável que as cidades, que eram as bases de delegação dos poderes, tivessem um grupo social especializado, onde pudessem encomendar serviços. Foi também indissociável que este grupo estivesse ciente de exercer um alto ministério que o equiparava à classe sacerdotal. Somente ao absoluto metafísico, lhe competia a responsabilidade absoluta que ordenava o universo dos signos, a serviço da monarquia absolutista de além-mar. (RAMA, 1984, p. 23)<sup>66</sup>

Nos primeiros dois séculos da colonização, o universo organizado da Cidade Letrada contava com o apoio de importantes setores eclesiásticos. Em uma sociedade dominada pelo analfabetismo, os detentores da escrita – sobretudo os intelectuais e os membros da igreja católica – eram também os detentores do poder e os responsáveis por empreender a ordem. Assim sendo, o referido grupo cuidou de investir-se do poder político da escrita preservando-a e sacralizando-a como uma nova religião. A tendência gramatológica que vigorava na Europa serviu de pretexto para cercear as possibilidades sociais de transformação da língua, uma vez

---

<sup>66</sup> No original: Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resulto indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos comedidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal. Sino El absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba El universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar.

que o acesso às letras fosse democratizado. O código escrito passou a ser uma importante ferramenta de controle no que concerne à determinação da língua do colonizador como idioma oficial. Aspectos como a fixidez das letras, bem como a ênfase no estudo da gramática – este último atrelado ao reconhecimento do caráter sagrado das regras do bem-falar – garantiriam a imutabilidade do código linguístico, protegendo-o da contaminação das inúmeras outras línguas que coabitavam o solo americano.

Além dos aspectos acima mencionados, a Cidade Letrada caracterizava-se por um profundo elitismo, tratando de manter-se à devida distância dos dinâmicos mecanismos da vida social. Esse distanciamento contribuía para revestir o *mundo das letras* de um caráter sagrado e imutável: um universo acessível apenas a um pequeno grupo de “escolhidos”. Segundo Rama, “foi a distância entre a letra rígida e a fluida palavra falada que fez da *cidade letrada* uma *cidade escriturária*, reservada a uma estrita minoria” (RAMA, 1984, p. 41). Assim, no referido contexto, que se estende do século XVI ao XVIII, não apenas a escrita mas também a leitura era reservada a poucos. Um importante exemplo dessa exclusão encontra-se no fato de que até meados do século XVIII a leitura da Bíblia era permitida exclusivamente à classe sacerdotal. Acerca dessa restrição em relação ao texto fundador da cultura judaico-cristã, Rama comenta o seguinte:

Este exclusivismo fixou as bases de uma reverência pela escritura que acabou sacralizando-la. A letra foi sempre acatada, ainda que, na realidade, ela não era tão cumprida na Colônia em documentos reais, como na República, em textos constitucionais. (RAMA, 1984, p. 42)<sup>67</sup>

No que se refere ao cenário brasileiro mais especificamente, Paiva (2000) acrescenta que o caráter excludente da Cidade Letrada a conservaria restrita a um seleto grupo de pessoas. Estas, por sua vez, eram as responsáveis por ditar as normas de conduta social e os parâmetros das leis. Assim, os “principais da terra” tratavam de enviar seus filhos à escola de forma a garantir seu espaço de poder no âmbito da “Cidade Letrada”. Daí sairiam os futuros padres e advogados, que tratariam de manter a ordem e disciplinar a sociedade no território da Colônia. Utilizando-se das técnicas da retórica e da persuasão, os membros do referido grupo

---

<sup>67</sup> Este exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que concluyó sacralizándola. La letra fue siempre acatada, aunque en realidad no se la cumpliera, tanto durante la Colonia com las reales cédulas, como durante la Republica respecto a los textos constitucionales.

se incumbiriam do papel de “vigilantes da cultura” (PAIVA, 2000, p. 51), mantendo e reproduzindo o sistema hierárquico que regia a sociedade da época.

A reverência pela escritura no mundo colonial assegurava o domínio não apenas dos preceitos religiosos como também dos demais mecanismos da vida social. A sacralidade que revestia os códigos do texto colaborava para transformar a comunidade detentora da cultura letrada em verdadeira guardiã dos códigos de conduta, tanto religiosa como social. No que tange à situação colonial brasileira, marcada desde o início pela convivência entre a comunidade culta dos letrados e as normas de dominação então vigentes, Paiva lança uma indagação intrigante:

Como se aquietava a consciência, agindo o homem diversamente da *letra dos princípios professados*? A cultura portuguesa, baseada na crença de um mundo teocêntrico e, por isso mesmo, acabado, impunha a correção individual, mesmo que a maioria incorresse em desvios. Não havia lugar para se pensar uma transformação estrutural da sociedade. (PAIVA, 2000, p.49).

As reflexões de Paiva e Rama ajudam-nos a concluir que, nas sociedades subjugadas pela colonização, os detentores das ferramentas da cultura letrada constituíam o grupo responsável por impor as regras de conduta e determinar os princípios da cidade ideal. A Cidade Letrada constituiria, portanto, uma segunda instância do poderio da Palavra sobre os povos dominados. Apenas através dela os códigos da Lei e da Ordem poderiam ser implementados, prefigurando assim os ideais da Civilização. Na concepção dos referidos autores, a escrita não apenas desenvolve como solidifica o poder argumentativo do discurso do dominador, recompondo os princípios da ação segundo as determinações e desejos da metrópole.

Portanto, se num primeiro momento as letras representavam o poder da Igreja encarregando-se de reproduzir os valores autênticos preconizados pelos dogmas cristãos, num segundo momento, elas se tornaram encarregadas de assegurar a manutenção da ordem. Assim, mesmo após o declínio do poderio eclesiástico sobre a cultura brasileira, o poder delegado ao grupo de “escolhidos” que dominava a ferramenta da escrita persistiria ainda por um longo tempo. A partir de então, a comunidade letrada se encarregaria não apenas de estabelecer os parâmetros da cidade ideal como de fazer e executar suas leis:

O colégio propunha o modelo de comportar-se, tanto no foro interno quanto no externo: justificava o modelo e ensinava a interpretação. Do colégio

saíam os letrados, que se incumbiriam da função de vigilantes da cultura, função, com efeito, de todos os que tinham subalternos: a concepção de sociedade e de sua organização era, toda ela, de caráter hierárquico. Vigilância para que a ordem fosse preservada. Tratava-se de uma função nobre. É nesse contexto que se deve compreender a inquisição: vigilância máxima pela pureza da ordem. A quem se obstinasse em afrontar o código seriam aplicados penas e castigos. (PAIVA, 2000, p. 51).

O texto acima deixa clara a função dos letrados no que se refere ao “ofício de resguardar a cultura”. Assim sendo, o modelo social que começa a se desenvolver em terras brasileiras garantiria a Ordem a partir de uma cultura textual e argumentativa, mesmo num contexto dominado pelas diferenças culturais, pelas imensas distâncias e pela escassez material. Rama aponta como uma das marcas do mundo colonial a notável fissura existente entre as *letras* e a *vida*. Ou seja, a expansão do domínio da Cidade Letrada, lógica, limpa e fundamentada encontrava-se, no contexto de seu surgimento, em permanente contraste com o cotidiano árduo e hostil marcado pelas inúmeras diferenças culturais em confronto com a imposição de uma ordem urbana e racionalista.

## 5.2 Escrita e alteridade

Lévi-Strauss (2009), no capítulo de seu livro *Tristes trópicos* intitulado “Leçon d’Écriture”, relata uma experiência com a tribo de indígenas brasileiros Nhambiquara, que nos parece esclarecedora de algumas das questões aqui colocadas. A referida experiência permite ao antropólogo a análise de elementos simbólicos atrelados ao domínio da escrita, que lhe permitem o desenvolvimento de importantes indagações acerca dos meandros que envolvem a relação entre escrita e poder, no âmbito dos confrontos entre o Mesmo e o Outro.

O emblemático encontro com a tribo de indígenas permite a Lévi-Strauss o desenvolvimento de algumas hipóteses acerca das relações entre o domínio da escrita e a suposta posição de superioridade em que, via de regra, se coloca aquele indivíduo ou grupo que o detém. A experiência narrada pelo antropólogo demonstra que a manipulação desta preciosa ferramenta do conhecimento humano parece estabelecer um campo hierárquico, no interior do qual o iletrado coloca-se sempre como subalterno. As conclusões a que chega Lévi-Strauss a partir dos fatos inusitados, vivenciados junto aos indígenas, oferecem-nos

argumentos importantes no que concerne às hipóteses aqui formuladas acerca da presença da palavra, em sua forma escrita, no âmbito da obra plástica de Arthur Bispo do Rosário.

Em seus primeiros contatos com os membros da tribo dos Nhambiquara, Lévi-Strauss, como já havia procedido anteriormente com outros grupos indígenas, entrega aos mesmos, folhas de papel e lápis. Os indígenas, a princípio, não fizeram nada com o referido material, mas, aos poucos, começaram a traçar linhas onduladas como se desejassem reproduzir o uso destes instrumentos por parte do antropólogo. A observação dessa atitude mimética levou Lévi-Strauss à conclusão de que aquele grupo ágrafo havia intuitivamente compreendido a “função da escrita” ou, pelo menos, a função adquirida por esta ferramenta no âmbito da cultura imperialista ocidental.

Dando continuidade à encenação, o chefe dos Nhambiquara iria um pouco mais adiante e, num dado momento, surpreenderia o autor do relato com um gesto consternador. Numa atitude claramente simuladora, o líder do grupo começara a utilizar o material fornecido por Lévi-Strauss como um suposto instrumento de comunicação. Ele havia traçado, nas folhas fornecidas pelo antropólogo, um conjunto de linhas como se fossem frases, que ele supostamente lia diante de todos. A partir daí, um fato inusitado começa a ocorrer. Ou seja, aquele que anteriormente se encontrava na posição de alteridade, uma vez que representava ali um mero objeto de estudo de um membro da cultura dos brancos, parecia desejar subverter a ordem estabelecida, se colocando numa posição de igualdade em relação ao “ser superior” que o analisava. Doravante, a comunicação com o etnólogo migraria, da instância verbal ou gestual, para o domínio da simulação escritural.

A partir desse momento, as informações pedidas ao líder da tribo eram dadas através de uma escrita imaginária que, apesar de fictícia, parecia colocar este último em uma posição equivalente à do homem branco. Mesmo consciente do caráter performático implícito em seu gesto, o chefe dos Nhambiquara insistia na mesma atitude e olhava incessantemente para os rabiscos traçados, um pouco decepcionado, como se esperasse que aqueles signos indecifráveis jorrassem de si algum significado oculto. A encenação persiste quando, no gesto usual de troca de presentes, o líder da tribo apresenta em um papel, encoberto por linhas tortas, a lista dos objetos desejados pelos membros de sua tribo.

As questões, portanto, são lançadas: o que pretendia o chefe indígena com seu gesto? Do ponto de vista sociológico, o que representaria tal encenação? Enganar-se a si mesmo, talvez? Mas o que parece mais evidente, no entanto, é o fato de que com este ato o líder não

apenas impressionava seus companheiros, persuadindo-os de que as barganhas passavam por sua intermediação, mas acima de tudo mostrava-lhes, através de sua encenação, que ele finalmente havia “obtido a aliança do branco e que participava de seus segredos” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 350).

Alguns dias depois, Lévi-Strauss, em uma noite de insônia, rememora o episódio curioso das trocas intermediadas pelo código da escrita “invisível”, tirando uma interessante conclusão:

A escrita havia, então, feito sua aparição entre os Nhambiquara; mas não como teríamos podido imaginar, ao termo de uma aprendizagem laboriosa. Seu símbolo havia sido tomado de empréstimo enquanto sua realidade permanecia estrangeira. E isto, em vista de um fim mais sociológico que intelectual. Não se tratava de conhecer, de memorizar ou de compreender, mas de aumentar o prestígio e a autoridade de um indivíduo – ou de uma função – às custas do outro. Um indígena, ainda na idade da pedra havia adivinhado que o grande modo de compreender, na impossibilidade de compreendê-lo, poderia, ao menos, servir a outros fins. (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 352)<sup>68</sup>.

Depois da surpreendente descoberta, Lévi-Strauss relembra que, ao longo de milênios e mesmo nos dias atuais, em uma grande parte do mundo, a escrita constitui-se enquanto instituição no âmbito de sociedades cujos membros, em sua imensa maioria, não dominam seu uso. O autor destaca ainda o fato de que, nas sociedades em que o conhecimento da escrita é restrito a poucos, a figura do escriba adquire um visível poder diante dos demais membros do grupo.

O fato ocorrido junto aos Nhambiquara permite a Lévi-Strauss desenvolver algumas indagações acerca do advento da escrita nas diversas sociedades. Retrocedendo algumas dezenas de séculos na história das civilizações humanas, o autor considera inegável a hipótese de que o aparecimento dessa ferramenta tenha causado, na cultura humana como um todo, profundas transformações intelectuais. O autor destaca, nesse sentido, a função da escrita no

---

<sup>68</sup> L'Écriture avait, donc fait son apparition chez les Nambikwara; mais non point, comme on aurait pu l'imaginer, au terme d'un apprentissage laborieux. Son symbole avait été emprunté tandis que sa réalité demeurait étrangère. Et cela, en vue d'une fin sociologique plutôt qu'intellectuelle. Il ne s'agissait pas de connaître, de retenir ou de comprendre, mais d'accroître le prestige et l'autorité d'un individu – ou d'une fonction – aux dépens d'autrui. Un indigène, encore à l'âge de la pierre avait deviné que le grand moyen de comprendre, à défaut de le comprendre, pouvait, au moins, servir à d'autres fins.

que tange à possibilidade de multiplicação dos conhecimentos e de armazenamento de dados do passado, o que teria como resultado o aumento do poder de organização do presente e de direcionamento do futuro<sup>69</sup>. Como contraponto, entretanto, Lévi-Strauss, ancorado em dados históricos, realiza uma série de considerações visando a desconstrução dos argumentos que ao longo dos últimos séculos asseguraram o sentimento de superioridade das culturas erguidas em torno da escrita.

As reflexões do antropólogo reafirmam o papel simbólico desempenhado pela escrita nas culturas dos povos colonizados, uma vez que aponta as sutis relações existentes entre a posse desta técnica e o estabelecimento de um sistema de dominação de uns sobre os outros. O autor sublinha o fato de que, ao longo da história, a aparição da escrita esteve sempre atrelada à formação das cidades e dos grandes impérios, uma vez que propulsiona a integração, no domínio de um sistema político, de um número considerável de indivíduos, bem como sua hierarquização em classes e castas (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 354). Citando o exemplo de grandes impérios como o Egito e a China, o autor sublinha o fato de que quando a escritura faz sua aparição, ela parece favorecer primordialmente a exploração do homem pelo homem. E que, apenas num segundo momento, esta ferramenta passaria a ser usada para o aprimoramento do homem no sentido de ampliação de seu conhecimento acerca de si mesmo e do mundo que o cerca. Dessa forma, o autor conclui:

Se minha hipótese é exata, é preciso admitir que a função primária da comunicação escrita é a de facilitar a dominação. O emprego da escrita para fins desinteressados, em vista de tirar satisfações intelectuais e estéticas, é um resultado secundário, se mesmo ele não se reduz mais frequentemente a um modo para reforçar, justificar ou dissimilar o outro. (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 354).<sup>70</sup>

Como exemplo do uso da escrita enquanto ferramenta de dominação, o autor menciona a ação sistemática dos estados europeus em favor da instrução obrigatória de seus membros, ocorrida no final do século XIX. De acordo com Lévi-Strauss, tal imposição estaria intimamente relacionada à extensão do serviço militar e à proletarização. Ou seja, a luta pela alfabetização generalizada ocultaria, na realidade, o real interesse do poder na implantação da

---

<sup>69</sup>A esse respeito, ver também Giddens (1991, p. 44). O autor aponta a escrita como responsável pela noção de distanciamento tempo-espaço, criando assim a perspectiva de presente, passado e futuro.

<sup>70</sup>No original: Si mon hypothèse est exacte, il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. L'emploi de l'écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire, si même il ne se réduit pas le plus souvent à un moyen pour renforcer, justifier ou dissimuler l'autre.



Ordem. O Estado, portanto, partiria da premissa de que a partir do momento em que todos soubessem ler e escrever ninguém mais poderia ignorar a Lei, a qual se impõe prontamente graças ao documento escrito (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 355).

Os argumentos acima colocados acerca das relações existentes entre o domínio da escrita e as instâncias de poder nos trazem grandes contribuições no que concerne à nossa tentativa de compreensão da demanda pelo código escrito verificada no conjunto da obra de Arthur Bispo do Rosário. A insistência, por parte do artista, na utilização de um código de comunicação historicamente atrelado às instâncias do poder opressor nos parece um fato digno de investigação.

Para melhor compreendermos a proximidade e afinidade do artista com a escrita, não contamos com muitas fontes de informação. Se considerarmos o contexto de nascimento de Bispo, e em que provavelmente se deu sua formação básica, devemos levar em conta as dificuldades que, na época em questão, envolviam o acesso à cultura letrada por parte das populações marginalizadas. Neto de escravos e residente na cidade interiorana de Japaratuba, Arthur Bispo do Rosário possivelmente teve contato com a aprendizagem formal da escrita a partir dos 15 anos de idade, quando matriculou-se na Escola de Aprendizes Marinheiros de Aracaju<sup>71</sup>.

Na obra de Bispo, é possível detectarmos vestígios de uma grande influência da formação educacional adquirida na Marinha. Em muitos de seus trabalhos, o código escrito está associado a uma variedade de outros códigos provenientes da simbologia militar, como ocorre nas imagens bordadas no verso do estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu apresento Suas Nações*. Os desenhos em questão mesclam trechos escritos com desenhos geométricos e signos típicos da imagética militar. Nesse caso, podemos supor que para Bispo a alfabetização deu-se num contexto tecnicista, no âmbito do qual o aprendizado das letras significaria meramente o acesso às ferramentas técnicas necessárias à realização de seu ofício de marinheiro. Talvez por este motivo, encontraremos, em seus textos, uma enorme contaminação por códigos visuais, estranhos ao universo sógnico da escrita, que parecem atuar como forma complementar de comunicação:

---

<sup>71</sup> Na época em questão, esta instituição era não apenas a porta de entrada para a Marinha Brasileira como uma das poucas possibilidades das populações pobres residentes nas proximidades do litoral brasileiro de obterem acesso à educação básica.

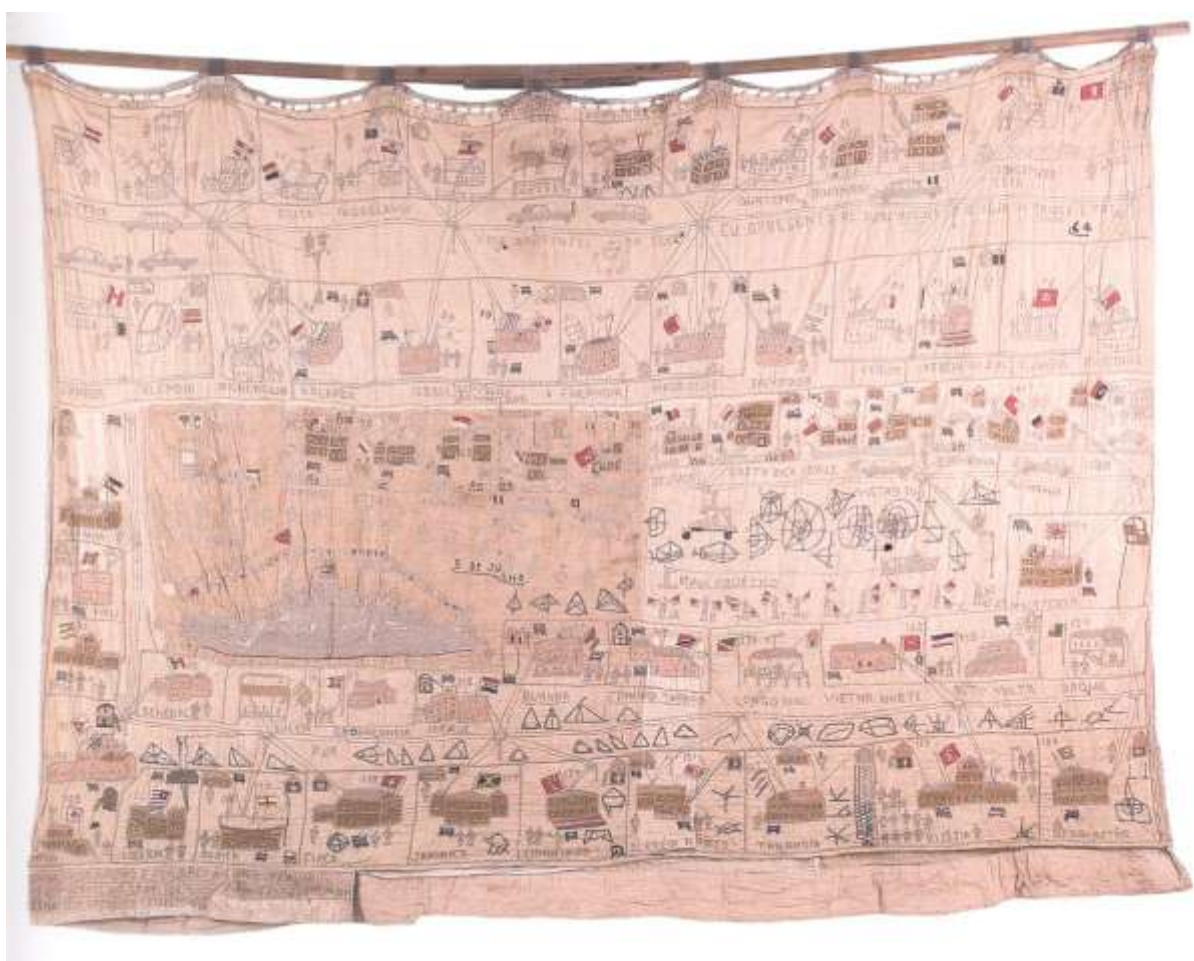


FIGURA 39 - Estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu apresento Suas Nações* (frente)

Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 138 x 189 cm



FIGURA 40 - Estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu apresento Suas Nações* (verso)

Portanto, pensamos que o uso da escrita por Bispo do Rosário ultrapassa, em muito, os aspectos que relacionam o potencial inerente a esta ferramenta no que tange à elaboração intelectual e ao exercício da subjetividade. Nesse sentido, a inscrição dos signos escriturais traria consigo aspectos simbólicos e culturais que extrapolam seu uso habitual no âmbito de nossa cultura. A manipulação diferenciada do código escrito por parte do artista, nos permite ampliar consideravelmente os sentidos inerentes ao gesto escritural e ao seu potencial expressivo, sobretudo no que tange à possibilidade enunciativa da diferença.

### 5.3 O traço escritural

Em seu livro *Gramatologia*, o filósofo Jacques Derrida (2004) propõe uma ampliação do sentido da escritura para além de seus limites no que tange à fixação dos códigos fonéticos da língua. Esta expansão da noção de escritura nos parece elucidativa de algumas das principais questões aqui colocadas acerca da presença do código escrito no contexto da obra de Arthur Bispo do Rosário. Segundo o autor, a concepção de escritura, estritamente reduzida à fonetização, estaria no cerne de um etnocentrismo que teria no *logos* sua configuração mais precisa. Ele defende ainda que o *logocentrismo*, ancorado na escritura fonética – após haver determinado ao longo de sua história a trajetória da metafísica ocidental e o conceito de cientificidade –, pretenderia impor-se ao planeta como modo privilegiado de expressão.

Não nos cabe aqui desenvolver as inúmeras críticas realizadas pelo autor acerca da fonetização da escritura como possibilidade estrutural, tanto do pensamento filosófico e científico dominantes em nossa cultura quanto da condição mesma de existência da *episteme* ocidental. Porém, interessa-nos, nas análises desenvolvidas pelo filósofo, sua tentativa de ampliação do conceito de escritura para além dos limites impostos pela cultura ocidental.

Em suas análises, o autor propõe uma noção de escritura capaz de estabelecer um campo expressivo que extrapola o domínio da fala em si:

É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua “imagem” ou seu “símbolo” e mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído*. (DERRIDA, 2004, p. 56).

A noção de *rastro*, proposta pelo autor, bem como o descolamento entre escritura e *phoné*, oferece-nos uma importante ferramenta analítica no que concerne ao alargamento das concepções de escritura. Tal alargamento permite-nos igualmente ampliar a compreensão da questão escritural na obra de Bispo do Rosário, uma vez que a teoria derrideana expande o domínio da escritura para além dos limites estabelecidos pela mera fixação da linguagem verbal.

O pensamento de Derrida interessa-nos também numa segunda instância, pelo fato de apresentar-nos uma elaboração crítica dos significados associados à escritura por Lévi-Strauss, em sua emblemática *Léçon d'Écriture*, anteriormente analisada. De acordo com Derrida, nas considerações tecidas em *Tristes Trópicos* (2009), o antropólogo basearia sua análise em uma concepção de escrita excessivamente vinculada à ideia de fixação dos códigos da fala, ou seja, à escrita fonética. Assim sendo, no capítulo de *Gramatologia* (2004) intitulado “A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau”, Derrida se propõe a analisar o texto de Lévi-Strauss apontando a presença de uma concepção, a seu ver, reducionista da escrita enquanto tal.

Do ponto de vista derrideano, a postura do etnólogo diante da tribo brasileira dos Nhambiquara não conseguiria se desvincular de uma visão etnocêntrica do Outro. Isto porque, ao referir-se à inabilidade dos indígenas para a técnica da escritura, Lévi-Strauss estaria levando em conta exclusivamente o potencial inerente a esta última no que concerne à notação do pensamento. Para elucidar sua hipótese, Derrida analisa alguns trechos do texto em questão, que demonstram, em seus interstícios, algumas incongruências no discurso do antropólogo como, por exemplo, na seguinte frase: “Supõe-se que os Nhambiquara não sabem escrever; mas, tampouco desenham, com exceção de *alguns pontilhados ou ziguezagues* em suas cabaças” (LÉVI-STRAUSS apud DERRIDA, 2004, p. 151, grifos meus).

Segundo Derrida, a afirmação de Lévi-Strauss revelaria uma concepção de escritura incapaz de se desvincular da ideia de que seu sentido último seria a mera notação da fala. Ou seja, em sua análise, o etnólogo não levanta sequer a possibilidade de que nos “pontilhados ou ziguezagues” sulcados nas cabaças dos Nhambiquaras poderia haver a presença de um *traço* escritural, cujo deciframento seria inacessível a um membro de outra cultura.

A nosso ver, o embate acima descrito entre Derrida e Lévi-Strauss não diminui a importância teórica das hipóteses desenvolvidas por este último e analisadas anteriormente no presente estudo. Ao contrário disto, tal confronto tem como mérito demonstrar a dificuldade, no âmbito da cultura ocidental, de um alargamento da noção vigente de escritura. Derrida sublinha o fato de que a restrição do significado da escritura aos domínios da *phoné* possui íntima relação com os fundamentos do pensamento lógico-conceitual vigente sobre os quais estruturam-se os pressupostos da metafísica ocidental. Ou seja, a referida crítica de Derrida à Lévi-Strauss alerta-nos sobre as armadilhas ocultadas na ideia de que o código alfabético funcionaria como uma espécie de *telos* natural de toda e qualquer escrita. Tal ideia, duramente

criticada pelo filósofo da “desconstrução”, seria responsável pela redução significativa do potencial expressivo desta última enquanto gesto e enquanto *rastro*. Este último, por sua vez, pelo fato de ultrapassar o mero registro fonético da fala nos concederia um modelo escritural capaz de abarcar em si a ideia da diferença.

O autor defende a hipótese, anteriormente mencionada no presente estudo, de que a exclusão da imagem, verificada na escrita alfabética, estaria intimamente relacionada à tentativa de elaboração de um pensamento pretensamente uno e coeso, que se constituiria como a base imprescindível para o desenvolvimento da metafísica ocidental. Assim sendo, a ideia de um possível *rastro* escritural permitiria a manifestação da alteridade recalcada, a qual, por sua vez, se manifestaria a partir de seu próprio velamento:

O rastro onde se imprime a relação ao outro articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento escondido do rastro. É preciso pensar o rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si. Quando o outro anuncia-se como tal, apresenta-se na dissimilação de si. (DERRIDA, 2004, p. 57).

As reflexões de Derrida nos levam a perceber que a alteridade manifesta-se a partir de sua própria ausência, ou seja, da ocultação de si mesma. Este movimento de ocultação e revelação se torna possível através de uma escritura residual, formada pelo *traço*, que é anterior à letra<sup>72</sup>. Esta perspectiva abriria o gesto escritural para o território do insondável, permitindo-nos compreendê-lo nos domínios que excedem a notação alfabética.

Partindo das proposições acima apontadas, colocamos a seguinte questão acerca da obra de Bispo do Rosário: até que ponto a necessidade da escrita, registrada em letras maiúsculas no estandarte *Eu preciso destas palavras*, não ocultaria, na realidade, uma concepção expandida do gesto escritural, que ultrapassaria, em muito, o registro da linguagem verbal? Ao analisarmos os bordados de Bispo, encontraremos, além dos já mencionados hieróglifos, uma infinidade de imagens e desenhos que invadem o campo cênico da palavra, remetendo o domínio da escrita a um território primordial dominado pela presença do *rastro*, sendo este, por sua vez, indecifrável em sua totalidade. Se estendermos ainda mais o alcance da referida pulsão escritural elementar, poderemos encontrar, em algumas vitrines compostas pelo

---

<sup>72</sup> A esse respeito, ver Cláudia Rego (2006): *O traço, a letra, a escrita: Freud, Derrida, Lacan*.

acúmulo de objetos das mais diversas espécies, uma tentativa arcaica de conferir aos signos ali presentes a possibilidade de uma enunciação narrativa.

Nas vitrines *Fiat 147 gls* e *Dentaduras*, por exemplo, notamos este desejo de organização e linearidade o qual, por sua vez, permitiria à disposição sígnica ali presente ultrapassar sua dimensão espacial e atingir uma dimensão linear e temporal que traria em si a aproximação com a ideia arcaica de escritura:



FIGURA 41 - Vitrine *Fiat 147 gls*

Madeira, metal, tecido plástico, linha, nylon, vidro, ferro e papel. 119 x 45 x 13 c

Comparemos a linearidade dos signos visuais verificada na vitrine acima com uma escritura arcaica:



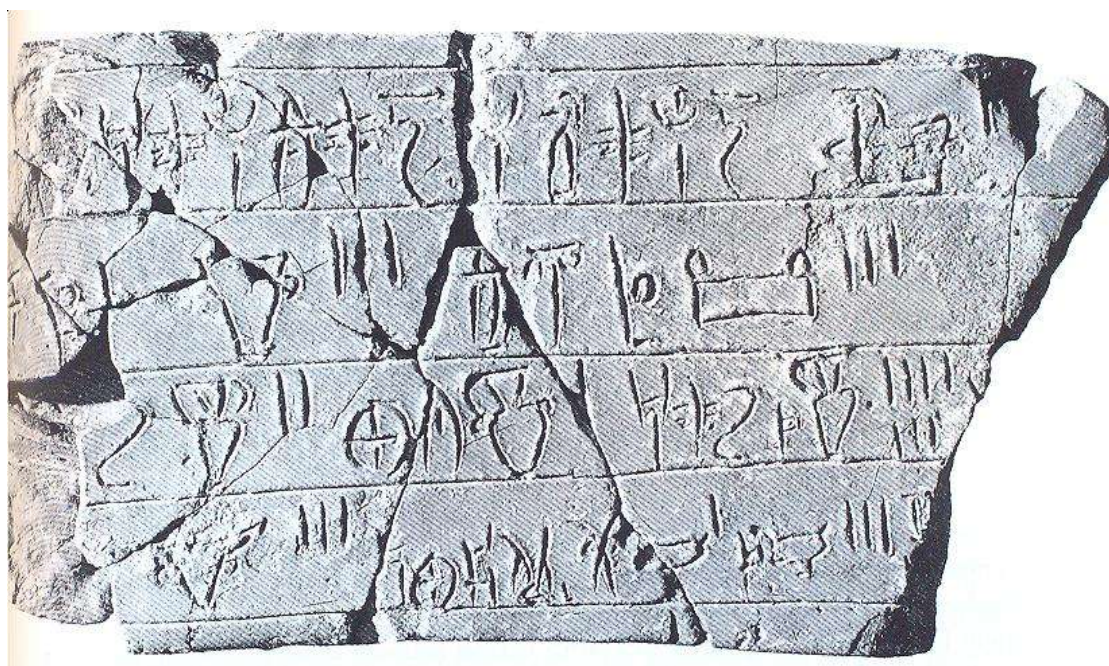


FIGURA 42 - *Tablete de Pylos*

A semelhança entre as formas de ordenamento encontradas nas vitrine de Bispo e as escrituras arcaicas pode ter inúmeros outros desdobramentos. Por exemplo, se compararmos uma inscrição escritural maia, como a que veremos a seguir, e a vitrine *Dentaduras*, de Bispo encontraremos semelhanças significativas:



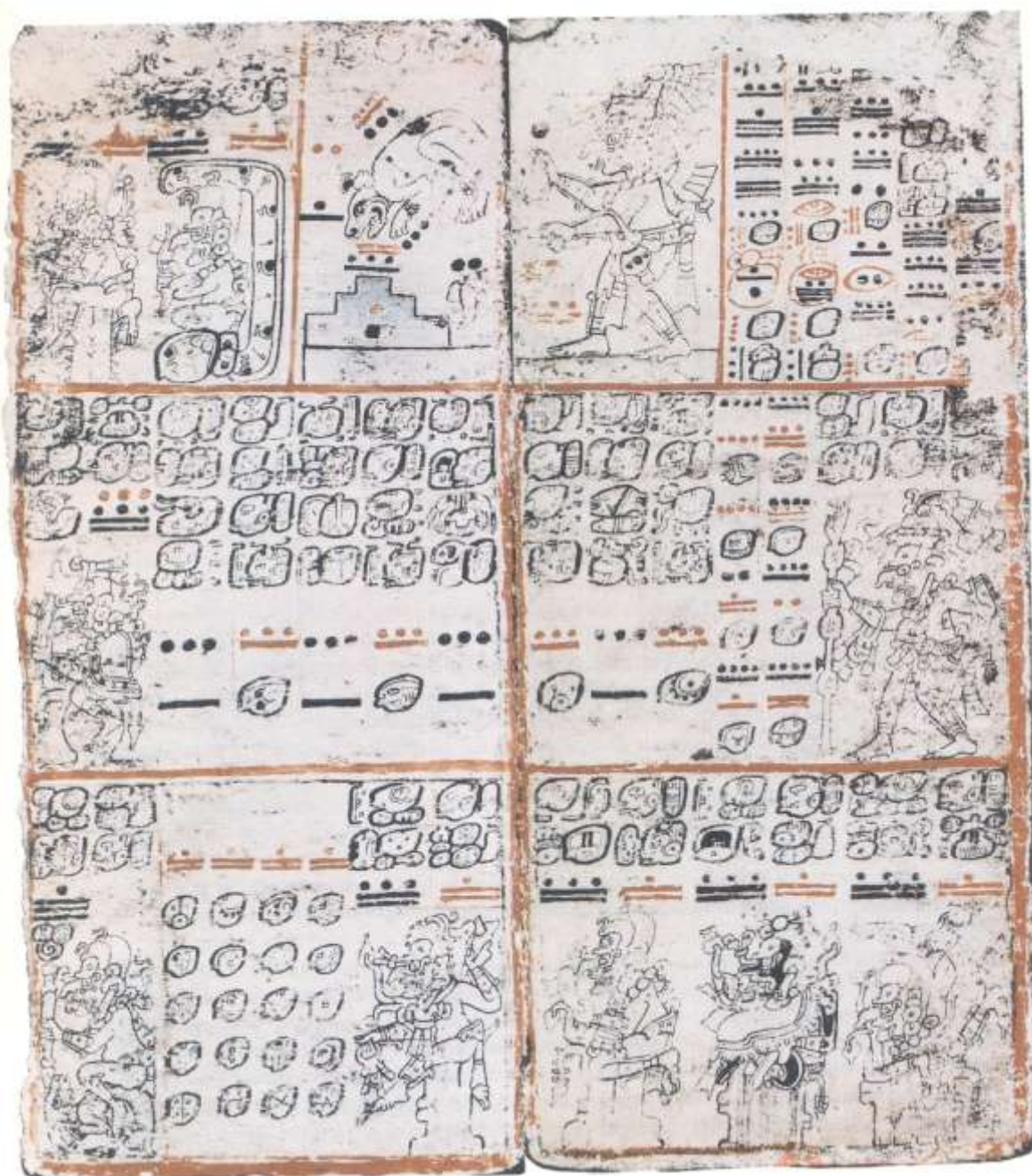


FIGURA 43 - Extrato do *Codex de Dresde* – Reescrita de um texto maia



FIGURA 44 - Vitrine *Dentaduras*

Madeira, tecido, metal, plástico, linha, nylon, vidro, ferro e papel. 109 x 64 cm

Nas duas últimas imagens podemos detectar uma apelo à leitura dos signos a partir de uma tentativa de organização linear e temporal dos mesmos. A ordenação em blocos retangulares também pode ser considerada como fator de semelhança entre a imagem do texto maia e o traço escritural detectado na vitrine de Bispo. Esta disposição é muito presente, também, nas antigas inscrições cuneiformes realizadas sobre argila, como se pode observar na FIGURA 35 ( p. 200).

Nos trabalhos de Bispo expostos acima, verificamos, portanto, que a ideia de “contemplação” inerente à imagem poderia ser substituída pela ideia de “leitura”. Dessa forma, o simples acúmulo de objetos cederia lugar a uma sequência de signos dispostos a partir de uma certa ordem, e que poderiam ser interpretados a partir de sua inscrição no tempo e não apenas no espaço. Assim, a imagem adquire o caráter de “inscrição sígnica no tempo”, sendo portadora de uma pulsão elementar em direção à narrativa. Estas imagens, portanto, diferem das demais acumulações realizadas pelo artista brasileiro, pelo fato de apresentarem os objetos dispostos a partir de uma organização linear, o que confere aos signos propriedades que em outro contexto permaneceriam obscuras.

#### **5.4 O negro brasileiro e a palavra escrita**

A história das comunidades de negros, trazidas forçosamente ao Brasil pelos portugueses a partir do século XVI, e que aqui permaneceram até o final do século XIX subjugados pelo sistema da escravidão, também encontra-se entrelaçada pelo discurso fundado na palavra escrita. Tal fato se faz notar tanto no que concerne à elaboração do discurso que serve como justificativa à manutenção do referido sistema quanto no que tange à luta dos escravos e abolicionistas pela libertação.

É possível percebermos, ao longo dos quase três séculos de escravidão no Brasil, o uso da escrita como instância articuladora adotada pelos detentores do poder no intuito de justificar a permanência do sistema escravista. Não apenas o Estado como muitas vezes os próprios membros da igreja fizeram uso do aparato verbal, pautado na escrita, para justificar a escravidão dos negros por parte dos brancos. Para melhor elucidar tal questão, utilizaremos aqui o fragmento de uma carta escrita em 21 de agosto de 1611 pelo Padre Luiz Brandão,

reitor do Colégio Jesuíta de Luanda, a Alonso Sandoval de Cartagena de las Índias, que escandalizava-se com os rumores que ouvia acerca do tráfico de negros:

Nós mesmos, que vivemos aqui (Angola) já faz quarenta anos e temos entre nós *padres muito doutos*, nunca consideramos este tráfico como ilícito. Os padres do Brasil também não, e sempre houve, naquela província padres eminentes pelo seu *saber*. Assim tanto nós como os padres do Brasil compramos aqueles escravos sem escrúpulos (...) Na América, todo escrúpulo é fora de propósito: conforme ensina Sanchez, pode-se comprar aos que possuem boa fé. É verdade que, quando um negro é interrogado, ele sempre pretende que foi capturado por meios ilegítimos. Mas por esta proposta ele quer obter sua liberdade: *por isso nunca se deve fazer este tipo de perguntas aos negros*. É verdade também que entre os escravos que se vendem em Angola nas feiras, há os que não são legítimos, seja porque foram roubados à força, seja porque seus senhores lhes tenham imposto penas injustas. Mas estes não são numerosos e é impossível procurar estes poucos escravos ilegítimos entre dez ou doze mil que partem cada ano do porto de Luanda. Não parece um *serviço de Deus* perder tantas almas por causa de alguns casos de escravos ilegítimos que não podem ser identificados. (HOONAERT apud PAIVA, 2000, p. 49, grifos meus).

As frases e palavras acima sublinhadas revelam aspectos cruciais acerca da relação entre o grupo de letrados, aliados às instâncias do poder, e o uso ideológico do discurso verbal em sua forma escrita a serviço dos seus interesses. No texto acima citado, a utilização da expressão “muito doutos”, para referir-se àqueles que apoiavam o sistema então instaurado deixa clara a valorização, existente em nossa cultura, do saber institucionalizado. O que verificamos neste fragmento de texto é o fato de que o domínio da retórica foi, sobretudo durante os primeiros séculos de nossa história, a principal arma de manutenção da ordem instituída. Aos escravos, por sua vez, por estarem apartados das respectivas instâncias do conhecimento, é delegado o território do silêncio. Assim, no referido contexto, para não se correr o risco de que algum ruído incômodo pudesse interferir no coro oficial, a melhor estratégia seria a de não se fazer quaisquer perguntas aos negros.

As comunidades marcadas pelo jugo da escravidão padeceram, deste lado do Atlântico, de outra crucial interdição à voz. Provenientes do território africano em que dominava a tradição da oralidade, a palavra para o negro fazia-se revestida de sentidos muito diversos daqueles presentes na cultura judaico-cristã. Fortemente atrelada à visão mítica do mundo, a palavra para os africanos encontra-se normalmente associada ao rito, contrapondo-se ao seu papel no âmbito da cultura europeia, portadora dos ideais supremos da racionalidade.



Outro aspecto importante que merece ser considerado encontra-se no fato de que, propositalmente ou não, no espaço das senzalas misturavam-se homens africanos provenientes normalmente de tribos e de culturas diferentes e até rivais. Neste caso, a inexistência de uma língua comum a toda a comunidade afetada pelo jugo da escravidão, bem como as divergências étnicas muitas vezes incentivadas pelos senhores de escravos, certamente foram alguns dos principais fatores desagregadores destas comunidades. Ou seja, para estes povos subjugados, o uso da fala, no sentido de criação de uma estrutura argumentativa que permitisse uma luta em pé de igualdade com as instâncias do poder, era, em primeira instância, um recurso inacessível.

Uma vez desarticuladas as culturas e as linguagens das comunidades negras aqui aportadas, estava aberto o caminho para a imposição de uma língua canônica e com ela as tradições e valores da cultura do colonizador. As consequências de tal fato afetaram profundamente o estabelecimento de uma consciência cultural própria, capaz de permitir a elaboração de estratégias válidas de luta contra o sistema escravista.

No respectivo contexto de dominação, a imposição da língua portuguesa no território brasileiro também teve grandes efeitos sobre a cultura que aqui se formava, uma vez que tal idioma pertencia a quem mantinha o poder político e econômico. A respeito destas questões, Conceição Evaristo diz o seguinte:

A preponderância da língua do colonizador se fará notar em relação às línguas indígenas e africanas, utilizadas nas comunidades intergrupais das várias etnias que aqui aportaram. A língua portuguesa significava a continuidade de um estado de poder, guardando também um status superior na hierarquia das línguas. A sua assimilação servia para diminuir a capacidade de um levante da população escrava e dificultava a construção de um compromisso ideológico entre os africanos e os seus primeiros descendentes nascidos já no Brasil. (EVARISTO, 2010, p. 137).

No século XIX, o domínio da língua portuguesa também teve um papel importante no que concerne à tentativa de elaboração da ideia de nação. Isto porque o referido século foi marcado por uma progressiva crença, por parte das instâncias intelectuais dominantes, na importância da palavra, no que concerne à possibilidade de elaboração de um certo “discurso da nacionalidade” (SOUZA, 2010, p. 212). Nesse caso, a literatura adquiriria então papel dominante, constituindo-se como um dos pilares da construção simbólica da nação. Através da ficção literária, elementos da história e do imaginário brasileiro contribuiriam para a

construção dos heróis e vilões oficiais da nação. Nesse mesmo período, ocorreria uma certa exaltação de elementos culturais do país que remetiam ao cânone oriundo da tradição ocidental. Este, por sua vez, não permitiria a “intrusão” das tradições provenientes dos grupos africanos que, de forma velada, constituíam parte integrante de nossa formação cultural. A este grupo, o discurso e a escrita eram proibidos legalmente para que não pudessem expressar suas peculiaridades e tradições. De acordo com Souza,

deste modo, aos negros, africanos ou afrodescendentes, de acordo com a legislação vigente em todo o período colonial e extensiva ao século XIX, não caberia escrever, publicar ou mesmo falar de si ou de seu grupo. Os conhecimentos da época atestavam a incapacidade do grupo para as nobres atividades intelectuais do pensar e do escrever. (SOUZA, 2010, p. 212).

A autora, entretanto, destaca o fato de que, apesar do consenso estabelecido em nossa cultura acerca do papel marginal do negro no que concerne à expressão através da palavra escrita, algumas vozes dissonantes conseguiram subverter esta interdição. Para ilustrar tal questão, Souza faz referência a um texto retirado do livro *Negro Escrito*, de Oswaldo de Camargo. O referido documento poderia ser considerado “o primeiro texto de um negro” no Brasil e teria, por este motivo, importância fundamental no que diz respeito ao mapeamento da presença e da importância da palavra para a comunidade negra no contexto da escravidão. Trata-se de uma carta, escrita em 1650, do negro Henrique Dias ao rei de Portugal:

E ora, pelo Mestre de Campo General Francisco Barreto, que governa, sou tratado com pouco respeito, e com palavras indizentes à minha pessoa, nem me conhece por soldado, e que não sou nada nem venço soldo, (e) a este respeito, outras muitas moléstias, que todos geralmente padecem até que vossa Majestade seja servido mandar remediar tantas faltas, pelo que convém à conservação deste estado. Guarde Deus a católica pessoa de Vossa Majestade para aumento da Cristandade. (CAMARGO apud SOUZA, 2010, p. 213).

O texto acima comprova a importância da palavra para o subalterno, no que tange à possibilidade de estabelecer um campo de ação propício à reivindicação de condições mínimas à dignidade humana. Assim sendo, ao longo da história dos negros do Brasil, subjugados por um poder constituído sobretudo a partir de uma estrutura organizacional em muito devedora da palavra escrita, encontramos, em diversos momentos, a irrupção de forças capazes de subverter, ao menos ao nível simbólico, a estrutura constituída. Assim,

encontramos no artigo de Souza inúmeros exemplos em que a palavra, sobretudo em sua forma escrita, é invocada pelos negros em sua luta pela libertação e pela conservação de suas tradições. Tendo em vista os objetivos estabelecidos pelo presente trabalho, não nos cabe desenvolver a trajetória histórica deste embate. Porém, a esse respeito, interessa-nos constatar que, apesar de todo o sistema de dominação erigido em grande parte sob a égide da Palavra, a história das comunidades negras do Brasil demonstra, ao longo de séculos de subserviência, uma crença no poder inerente à enunciação verbal no que tange ao estabelecimento de um espaço de atuação capaz de garantir-lhes as condições desejáveis de existência, no cerne da sociedade brasileira.

#### **5.4.1 A salvação pela Palavra**

Apesar de todos os aspectos conflitantes inerentes ao poder adquirido pela Palavra no que tange às estratégias de dominação e ao estabelecimento de uma cultura que se eleva a partir da tentativa de supressão da alteridade, não se deve, entretanto, desconsiderar o poder do verbo no que se refere à possibilidade inerente ao humano de construção de um espaço de subjetivação capaz de garantir alguma integridade no seio de uma cultura fortemente marcada pela opressão. Nesse sentido, importa-nos sondar até que ponto se faz possível o estabelecimento de um diálogo entre os aspectos acima mencionados e as questões acerca da necessidade do verbal, suscitadas pela obra de Arthur Bispo do Rosário. Isto porque, apesar deste artista subverter grande parte dos esquemas lógico-lineares que caracterizam o uso da linguagem na era moderna, parece-nos crucial o fato de que, enquanto muitos dos artistas e filósofos modernos tratavam de colocar constantemente a linguagem à prova, acusando-a de não mais expressar os anseios e as indagações do homem acerca de sua situação no mundo, na referida obra temos, ao contrário, uma invocação da palavra em seu sentido simbólico inaugural.

Na parte esquerda do estandarte *Eu preciso destas palavras*, como já foi mencionado anteriormente, Bispo borda uma sequência de palavras começadas com a letra A. Nesse registro mnêmico de um ex-marinheiro pertencente à diáspora negra, encontramos sequências de palavras, as quais, se analisadas a partir das perspectivas aqui estabelecidas, parecem possuidoras de aspectos reveladores. Vejamos a sequência abaixo:

“ANO/ ANCORADO/ANGOLA/ANUNCIE/ANSIEDADE/ANTIGUIDADE/ANDEI/  
 ANDAR/ANDARILHO (...)”

E mais à frente:

“AMÉRICA/AME/AMEAÇA (...)”

As palavras acima adquirem significados importantes se analisadas sob o prisma da diáspora. Isto porque a escolha de Bispo por determinado repertório de palavras em detrimento de tantas outras também iniciadas pela letra A não nos parece obra de um simples delírio. Consciente ou não da amplitude de seu gesto, o artista apropria-se de um repertório vocabular que se faz portador dos resíduos mnêmicos das comunidades africanas trazidas forçosamente para a América.

Mais ao final do dicionário de nomes, Bispo borda a seguinte sequência:

“AFOGAMENTO/AFONIA/AFATAS/AFAZERES/AFRICA/AFLITO/AF (...)”

Retornando ao artigo de Herkenhoff (2007), já mencionado no presente estudo, “A vontade de arte e o material existente na terra dos homens”, encontramos uma análise do referido grupo de palavras bordado por Bispo no estandarte *Eu preciso destas palavras*. Segundo o autor,

na multidão de substantivos, Bispo do Rosário *precisa* de três palavras escritas em enfiada. Precisa de *África* escrita entre *afazeres* e *aflito*. Aqui, a inexplicada listagem de idéias não seria apenas uma “livre associação” surrealista como acionamento do inconsciente. Bispo do Rosário é negro. Nessa associação, o artista *precisa* de palavras que constroem e sintetizam uma memória essencial da escravidão. A partir do nome *África*, lêem-se juntas as palavras de origem, trabalho (afazeres como razão



econômica da escravidão) e punição ou angústia (aflito). É a tripla incorporação – física, espiritual e política – nessa anatomia que tem corpo e *alma*. (HERKENHOFF, 2007, p. 149).

O autor dá continuidade a sua análise da necessidade das palavras por parte de Bispo enfatizando que o artista “precisava da palavra anímica que incorporava a origem” (HERKENHOFF, 2007, p. 149). Em toda sua obra e, mais especificamente, no estandarte *Eu preciso destas palavras*, vemos o artista utilizar o verbo como instrumento de elaboração de si próprio e de sua condição no mundo. Da mesma forma, notamos que a palavra faz-se dotada de um importante papel no que concerne à tentativa de reconstrução da memória diaspórica esfacelada.

No contexto brasileiro da década de 1960 do século XX, encontramos outro exemplo elucidativo da referida questão. Trata-se da publicação do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (JESUS, 2004) que reproduz o diário de Carolina Maria de Jesus, uma catadora de papel e moradora da favela do Canindé, em São Paulo. O livro fornece-nos um documento de extrema importância no âmbito da proposta aqui desenvolvida e possui no seu respectivo contexto histórico um papel simbólico semelhante ao da carta anteriormente citada, em que o escravo dirige-se ao rei reivindicando por dignidade. Em seu texto, a autora demonstra, em inúmeros momentos, a importância quase mística atribuída à palavra, sobretudo àquela que se materializa pela escrita. Nesse caso, o acesso às ferramentas desta última é envolvido, ao longo de sua escritura, por uma espécie de sacralização, pelo fato de supostamente permitir àquele que se encontra na posição de *subalterno* a ascensão a um patamar diferenciado no contexto da sociedade. Reproduzimos aqui um desses momentos, correspondente ao trecho do referido diário, escrito no dia 27 de novembro de 1958: “... eu estou contente com meus filhos alfabetizados. Compreendem tudo. O José Carlos disse-me que vai ser um homem distinto e que eu vou tratá-lo de Seu José. Já tem pretensões: quer residir em alvenaria” (JESUS, 2004, p. 123).

O trecho citado pode mostrar-se elucidativo de muitas das indagações colocadas pelo presente estudo. Em primeiro lugar, pelo fato de Carolina Maria de Jesus pertencer, no âmbito da cultura brasileira, a um *locus* enunciativo muito próximo ao de Bispo do Rosário. Com algumas diferenças cruciais como, por exemplo, seu nível de letramento, aparentemente superior ao de Bispo e, sem dúvida, sua notável capacidade de uma elaboração relativamente

“consciente” de seu estar-no-mundo, a catadora de lixo parece habitar um território simbólico muito semelhante ao do artista sergipano.

Carolina M. de Jesus, também negra e pertencer à anônima comunidade dos imigrantes (suas origens, entretanto, como as de Bispo, não são mencionadas em seu texto), sendo, portanto, desenraizada e desprovida de grandes vínculos sociais, a não ser com seus filhos. Além disso, tanto a escritora quanto o artista, de forma “consciente” ou não, são porta-vozes de uma considerável parcela da população brasileira que, ao longo do século XX, procurava, com as ferramentas que lhe eram acessíveis, adequar-se a um sistema nitidamente hostil. Ambos, porém, conseguem, em seus respectivos campos de atuação, romper com uma estrutura de silenciamento do subalterno, construindo, graças ao exercício da subjetividade, a reconstrução de seu espaço de existência no mundo.

No trecho do diário de Carolina, ainda referente ao dia 27 de novembro anteriormente citado, encontramos outros importantes índices de semelhança com algumas questões pungentes na obra de Bispo de acordo com as perspectivas apontadas pelo presente trabalho. Vejamos:

... eu fui retirar os papelões. Ganhei 55 cruzeiros. Quando eu retornava para a favela encontrei com uma senhora que se queixava porque foi despejada pela Prefeitura.

Como é horrível ouvir um pobre lamentando-se. A voz do pobre não tem poesia.

Para reanimá-la eu disse-lhe que havia lido na Bíblia que Deus disse que vai *consertar o mundo*. Ela ficou alegre e perguntou-me:

– Quando vai ser isso D. Carolina? Que bom! E eu que já queria me suicidar!

Disse-lhe para ter paciência e esperar que Jesus vem ao mundo para julgar os bons e os maus.

– Ah! Então eu vou esperar.

Ela sorriu.

... despedi-me da mulher, que já estava mais animada. Parei pra consertar o saco que deslisava da minha cabeça. Contemplei a paisagem. Vi as flores roxas. A cor da agrura que está no coração dos brasileiros famintos. (JESUS, 2004, p. 123).

O trecho acima revela aspectos importantes acerca do trabalho comparativo aqui realizado. Ou seja, diante de uma realidade repleta de “agruras” resultantes de uma situação de intensas privações, a crença bíblica em uma regeneração milagrosa do mundo permite aos membros da alteridade uma reelaboração da esperança a partir da fé em um mundo melhor para se viver. Entretanto, enquanto Carolina consegue encontrar mecanismos para não naufragar no mundo da fantasia e transferir-se de vez para seus “castelos imaginários”<sup>73</sup>, Bispo, por sua vez, desloca-se definitivamente para seu microcosmo fantástico, em que, convertendo-se em “Senhor de todas as coisas”, dedica-se à nobre tarefa de “reconstruir o mundo” e de salvá-lo da destruição.



FIGURA 45 – Bispo do Rosário levando um de seus estandartes

---

<sup>73</sup> Expressão utilizada pela própria autora (JESUS, 2004, p. 52), referindo-se à possibilidade de mergulho na fantasia como alternativa para se escapar de uma realidade por demais hostil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas análises desenvolvidas ao longo do presente estudo, tivemos como preocupação fundamental o desenvolvimento de algumas hipóteses relacionadas às múltiplas e paradoxais questões que envolvem a presença da Palavra na obra de Arthur Bispo do Rosário. Tendo em vista o *locus* da alteridade a partir do qual o artista elabora sua narrativa plástico-verbal, concedemos especial atenção aos aspectos que envolvem as dificuldades inerentes à possibilidade expressiva daqueles que se situam para além das fronteiras estabelecidas pela cultura hegemônica.

Como sabemos, o mundo ocidental constrói-se a partir de um jogo dualista que estabelece oposições como racionalidade/loucura, palavra/imagem e Mesmo/Outro. Assim sendo, interessou-nos fundamentalmente sondar o papel da arte no que concerne à elaboração de estratégias capazes de subverter a rigidez característica desta forma de organização cultural. A escolha da obra de Arthur Bispo do Rosário como objeto de estudo pautou-se no fato de que, apesar de desprovida de pretensões propriamente artísticas, tal obra traz em si aspectos significativos no que tange à tentativa empreendida pela arte, nas últimas décadas, de promover a “desconstrução” de alguns dos aspectos dicotômicos sobre os quais se erigem as bases do pensamento e da cultura ocidental.

O que nos chamou a atenção na obra de Bispo reside no fato de que, mesmo elaborada num território apartado da cultura e das instâncias oficiais de produção artística, tal empreendimento mostra-se emblemático face aos aspectos estéticos e culturais que ultrapassam, em muito, seu contexto originário de produção. Tais aspectos rompem com as limitações socioculturais impostas pelo território de exclusão em que a referida arte é construída e vão ao encontro de algumas das mais nobres aspirações da Arte Contemporânea.

Na tentativa de reconstruir um mundo corrompido pelo desejo narcísico de exclusão da diferença, o artista propõe a estética do fragmento e da ruína. Dessa forma, realiza a subversão de uma forma de pensamento e de linguagem que exclui de si a possibilidade enunciativa do Outro. A “salvação do mundo” a que se dedica Bispo encontra-se, sobretudo, na atualização de modos expressivos característicos daqueles espaços insondáveis da linguagem próprios à alteridade. Sua poética dos dejetos mostra-se condizente com as questões aqui apontadas, na medida em que propõe uma ressignificação do objeto descartado

pela sociedade, convertendo-o em elemento representativo daqueles que habitam os espaços marginais da cultura. Ao situar, no centro de sua obra, os fragmentos de uma cultura que já não se sustenta a partir da tentativa de homogeneidade absoluta, Bispo empreende a reconstituição de um tecido multiforme, que se constrói a partir dos mais diversos resíduos das inúmeras histórias obstruídas do relato oficial. Desta forma, o artista restaura a dignidade do ínfimo, subvertendo seu papel no âmbito de uma sociedade que se estabelece a partir da descartabilidade de tudo o que não se faz possuidor de uma função específica no âmbito do mundo capitalista de mercadorias.

No contexto expressivo da obra em questão, a “necessidade das palavras” – explicitada por Bispo no estandarte que traz a narrativa do momento místico que marca o início de sua nova história – mostra-se emblemática no que concerne ao viés investigativo aqui estabelecido. Tendo em vista o fato de que a linguagem fragmentária a partir da qual se constrói a referida narrativa da alteridade caracteriza-se, sobretudo, pelo hibridismo cultural e linguístico próprio àqueles povos situados à margem dos sistemas de poder, o referido apelo ao verbal faz-se portador de questões importantes. Estas, dizem respeito, sobretudo, às dificuldades próprias àqueles que se encontram nos espaços fronteiriços da cultura em fazer-se compreendidos através de uma linguagem elaborada a partir dos estilhaços da fala hegemônica. Nesse sentido, o campo da Palavra invoca no território sígnico e pluridimensional da linguagem um espaço capaz de romper com a afasia característica dos territórios da alteridade e instaurar um aparato simbólico mais propício à decodificação por parte da cultura.

Distinguindo-se da mudez própria ao mundo dos objetos, a Palavra do Outro reivindica sua pertinência ao mundo, impondo-se como voz dissonante e ao mesmo tempo contundente. Uma voz fragmentada e muitas vezes até mesmo incoerente, uma voz que ecoa dos espaços sombrios da cidade, dos campos incognoscíveis da cultura e dos cantos imperscrutáveis da linguagem.

No presente trabalho, nosso maior desafio consistiu na tentativa de desenvolver ferramentas capazes de nos auxiliar na tarefa de decodificar esta espécie de fala difusa da alteridade presente na obra de Arthur Bispo do Rosário. As dificuldades relacionadas a tal empreendimento encontraram-se na escassez de parâmetros investigativos capazes de dar conta das incongruências que marcam a enunciação a partir dos espaços apartados da cultura. Por este motivo, temos a plena consciência de que as hipóteses aqui estabelecidas constituem

apenas esboços de uma tentativa de sondagem daqueles modos expressivos que se revelam e, ao mesmo tempo, se esquivam a qualquer impulso de apreensão. Daí nosso esforço, na primeira parte da pesquisa, de engendrar um mapeamento simbólico capaz de situar o artista em estudo num *locus* diferenciado, no âmbito do qual se entrecruzam elementos provenientes das diversas instâncias da alteridade no contexto brasileiro. O estabelecimento desta cartografia da alteridade teve como principal objetivo demonstrar as particularidades que envolvem a concepção e elaboração da obra em questão, bem como a impossibilidade de se analisar a referida produção a partir de critérios universais que regem a história da arte ocidental.

Nosso desejo de compreensão das dimensões do verbal, no campo do projeto criativo de Bispo, parte de um anseio anterior, qual seja o de se investigar as inúmeras questões atreladas às relações, estabelecidas ao longo dos últimos séculos, entre a cultura brasileira e a Palavra. Tanto a análise da obra de Bispo quanto o estudo dos meandros históricos que envolvem as negociações culturais aqui empreendidas – entre as concepções mitopoéticas oriundas das tradições indígenas e africanas e a imposição da Palavra enquanto forma suprema de elaboração do real – nos conduzem a uma questão crucial. Esta, por sua vez, relaciona-se àquela dificuldade primordial, verificada na conjuntura da cultura brasileira, de fazer-se ouvir a partir de uma linguagem diversa daquela imposta pelo poder estabelecido. O viés aqui escolhido para a análise dos aspectos que envolvem a presença da Palavra no contexto de uma obra fundamentalmente plástica pautou-se na investigação de alguns dos paradoxos que envolvem a relação entre a cultura brasileira e o império do verbal, que tem dominado a cultura ocidental por pelo menos dois milênios.

Os aspectos acima mencionados conduzem-nos a outra problemática. Esta, por sua vez remete à relação de interdependência entre palavra e escrita, verificada, no mundo ocidental sobretudo a partir da modernidade histórica. O fundo religioso que sustenta esta interdependência encontra-se na tradição judaico-cristã, sobre a qual erigem-se os pressupostos da cultura no ocidente. A partir deste prisma, portanto, a análise da necessidade das palavras e de sua fixação a partir do código escrito, explicitada pelo artista brasileiro, adquire aspectos reveladores. Tais aspectos demonstram, mais uma vez, a riqueza poética e a complexidade, imanentes à obra em questão. Ou seja, no cerne da referida obra, tanto a palavra, que assume papel imprescindível no que concerne à elaboração do discurso messiânico que justifica sua realização, quanto as múltiplas questões que envolvem a presença do signo escritural no conjunto das respectivas construções plásticas, nos conduziram a

profícuas investigações acerca dos aspectos religiosos atrelados ao domínio da palavra na cultura ocidental.

No desenvolvimento de nossa pesquisa, pressentimos que os elementos relacionados à necessidade da Palavra e da Escrita na obra em análise vão ao encontro de alguns dos aspectos determinantes do papel crucial adquirido pelo código escrito no campo da cultura ocidental. Assim sendo, partimos para a investigação das relações de proximidade entre a eleição do código escrito como forma privilegiada de compreensão do real no contexto da cultura ocidental e a trajetória seguida por esta última em seu caminho rumo à racionalidade e à abstração do pensamento. Da mesma forma, observamos que a insistência de Bispo no registro escritural enquanto instrumento privilegiado de transmissão de sua verdade mística faz eco à ideia de “sacralização” das letras implícita nas estratégias de controle impostas pela cultura dominante no âmbito da sociedade brasileira.

Paradoxalmente, encontramos, tanto no discurso místico do artista quanto em suas elaborações poéticas, uma crença vital no potencial redentor inerente à enunciação verbal. Apesar de construída no território marginalizado de uma cultura que tem na palavra e em sua sacralização a partir do código escrito uma importante ferramenta de dominação, a obra de Bispo deposita uma crença fundamental no poder libertador contido no Verbo. Este, além de atuar como elemento articulador dos inúmeros relatos presentes na obra em questão, concede à mensagem transmitida um estatuto de verdade e de sacralidade. Além disso, em meio ao oceano de imagens que compõem a narrativa híbrida característica da enunciação do Outro, o Verbo estabelece um campo de ação menos difuso e mais acessível à decodificação.

Para Bispo, tanto a reelaboração da própria história quanto a tentativa de situar-se no centro da narrativa hegemônica a partir de uma espécie de reescritura do mito messiânico de tradição judaico-cristã passam necessariamente pela articulação verbal e pela elaboração escritural. Também o desejo de “salvação” de todas as coisas existentes na “terra dos homens” tem, no registro sígnico da palavra, um importante aliado. As infindáveis listas com nomes de pessoas e objetos a serem salvos no dia da “passagem” para o novo mundo demonstram igualmente a crença no poder supra-humano imanente ao registro escrito do verbo.

Ancorado no poder da Palavra, Arthur Bispo do Rosário proclama-se “Salvador do mundo”. Em seu quarto-forte, imerso em uma realidade imaginária que congrega elementos do cristianismo com aqueles provenientes de resíduos das mais diversas tradições dos povos que deram origem à cultura brasileira, o artista se vale do poder criador atrelado ao fazer

artístico para desenvolver um roteiro de salvação para a humanidade. O mundo de dor e sofrimento, de miséria e tristezas, de loucura e de hospícios precisa ser urgentemente regenerado para que se tenha início um reino de alegria e bem-aventuranças, no qual TODOS serão acolhidos da mesma forma, sem que haja distinções entre os seres. No novo reino, prefigurado por Bispo através de sua obra, também serão abolidas as hierarquias entre as linguagens e a voz do Outro finalmente será audível a todos.

Sem o saber, entretanto, Bispo nos salva. O empreendimento a que se dedicou sem descanso ao longo de quase cinquenta anos não foi em vão. O imigrante nordestino, neto de escravos e ex-marinheiro consegue, a partir de sua entrega incondicional à tarefa divina que lhe fora dada, elaborar um relato do Outro, capaz de subverter os mais caros pressupostos da cultura fundada no Mesmo. Aí está o potencial redentor inerente ao seu gesto sagrado. A partir do trabalho hercúleo de acumulação e catalogação da cultura material de seu tempo, Bispo denuncia a precariedade de uma existência que se ancora em objetos fadados ao descarte. Reconstruindo, através das linhas de seu bordado e das mensagens escritas em tiras de papelão, uma história do Outro, o artista eleva, ao estatuto de arte, os fragmentos das inúmeras histórias para as quais o espaço sagrado do relato oficial reservara apenas as notas presentes nas páginas policiais. A obra de Bispo, portanto, realiza sua missão redentora na medida em que se apresenta como expressão alternativa, ruptura com a ordem dominante e espaço democrático que permite a enunciação de vozes ruidosas e muitas vezes incômodas, mas que, a partir de seu espaço afásico, passam a reivindicar um lugar de atuação no mundo.



## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. La fundación por la palabra. In: \_\_\_\_\_. **La fundación por la palabra.** Montevideo: FHCE/Universidad de la República, 1998.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça de. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1997a.

\_\_\_\_\_. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça de. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1997b.

AQUINO, Ricardo. Do pitoresco ao pontual. In: LÁZARO, Wilson. **Arthur Bispo do Rosário século XX.** Rio de Janeiro: Stilgraf, 2007.

ARENDT, Hanna. **Condition de l'homme moderne.** Paris: Calmann-Lévy, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** Tradução: Pier Luigi Capra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARIAS, Juan. **Jesus, esse grande desconhecido.** Tradução: Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Arte e crítica de arte.** Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

\_\_\_\_\_. **Arte moderna.** Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGEL, Moema Parente. Poesia negra: la poesia afrobrasileña de la época actual. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos:** estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia, magia do imaginário.** Rio de Janeiro: PUC, 2009.

BABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, [197-].

BANZA, Moridja Kitenge. Entretien. In: **Ce que nous devons à l'Afrique**. Musée Dauphinois, Grenoble, França: Cent Pages, 2010.

\_\_\_\_\_. Comment vivre avec le poids de notre histoire commune ? In: DUCLOSM, Jean-Claude; COGNE, Olivier (Coord.). **Ce que nous devons à l'Afrique**. Isère : Musée Dauphinois, 2010.

BARBOSA, Maria José S. Exu: “verbo devoluto”. In: FONSECA, Maria N. S. (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

BARTHES, Roland. A escritura do visível. In: \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. A metáfora do olho. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio crítico**. Tradução: Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

\_\_\_\_\_. O grau zero da escritura. In: \_\_\_\_\_. **Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura**. Tradução: Heloísa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BASTIDE Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. Tradução: Maria Eloisa Capellato e Olívia Krähenbül. São Paulo: USP, 1971.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução: Aulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BEAUNE, Jean-Claude. Le déchet, le rebut, le rien: l'antidémiurgie, la matière vue du bas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Le déchet, le rebut, le rien**. Éditions Champ Vallon, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução: Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire**: um Lírico no Auge do Capitalismo. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. On language as Such and on the language of man. In: \_\_\_\_\_. **Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings**. Translated by Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1986.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução : Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSTEIN, Lena. Segunda pele. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). **Jacques Derrida**: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

\_\_\_\_\_. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, UNESP, 1998.

BERTOLINI, Gérard. L'or et l'ordure, le déchet et l'argent. In: BEAUNE, Jean-Claude (Org.). **Le déchet, le rebut, le rien**. Éditions Champ Vallon, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLUMENFELD, Hans. A Metrópole Moderna. In: KINSLEY, Davis. **A Urbanização da Humanidade**. Tradução: José Resnik. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1972.

BOLLE, Willi. A metrópole como *medium-de-reflexão*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Modernismo: guia geral**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEAU, Michel. **Espaços e territórios de diásporas**. Tradução: Lucy Magalhães [s.l.], 1998 (mimeo).

BUENO, Alexei. O homem. In: MUNIZ, Vik. **Lixo extraordinário**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

BURROWES, Patrícia. **O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Marcovaldo ou as estações na cidade**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: PEREIRA, Paulo Roberto (Org.). **Os três únicos testemunhos do Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

CAMPOS, Andreino. **Do quilombo à favela: produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. Escravidão e Razão Nacional/ As Batalhas da abolição/ Brasil: Nações imaginadas/ Brasil: outra América?/ Brasileiro: cidadão/. In: **Pontos e Bordados: escritos de História e Política**. Belo Horizonte: UFMG, 1998a.

\_\_\_\_\_. Os bordados de João Cândido. In: **Pontos e Bordados: escritos de História e Política**. Belo Horizonte: UFMG, 1998b.

CASA NOVA, Vera. Bordados reescrevem o espelho. In: SCARPELLI, Marli Fantini e DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE – Post-Lit., 2002.

CASTELLO, José. Arthur Bispo do Rosário: o mordomo do apocalipse. In: **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 1999.

CAULLIER, Joëlle. Au commencement était la voix. In : CAZIER, Pierre (Org.). **Mythe et Création**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Capítulos de História social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHAREYRE, Antoine. Oswald de Andrade ou l'avant-garde em climat post-colonial (préface). In: **Bois Brésil: poésie et manifeste**. Traduit par Antoine Chareyre. Paris: Éditions de La Différence, 2010.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 217-220.

CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo, hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

DANTAS, Martha. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo: UNESP, 2009.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional**.

DEREMETZ, Alain. Petite histoire des définitions du mythe: le mythe, un concept ou un nom? In: CAZIER, Pierre (Org.). **Mythe et création**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradução: Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Animal que logo sou**. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Salvo o nome**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papitus, 1995.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: Pedro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOS SANTOS, Alcides Cardoso. Desconstrução e visibilidade : a aporia da letra. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). **Jacques Derrida : pensar a desconstrução**. Tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

ELIADE, Mircea. **Le mythe de l'éternel retour**. Paris : Éditions Gallimard, 1969. Collection Folio/Essais.

\_\_\_\_\_. **Aspects du mythe**. Paris: Éditions Gallimard, 1963. Collection Folio/Essais.

EMERY, Bernard. *Cristo se é fermato à Belo Monte* – La Revolution chrétienne d'Antônio Conselheiro : réflexions et derniers développements archéologiques. In: **Millénarismes et messianismes dans le monde ibérique et ibéro-américain**. Montpellier: ETILAL, Université Paul Valéry, 2000.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Griphus, 2009.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução: Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global Editora, 2007.

FERNÁNDEZ, Fernanda. A arquitetura do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

FONSECA, Paloma Siqueira. A presiganga e as punições na Marinha (1808-31). In: CASTRO, C.; IZECKSOHN, V.; HENDRIK, K. (Org.). **Nova história militar brasileira**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **História da loucura**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. O Pensamento do exterior. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANÇA, Maria Inês. A inquietude do ato criativo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

FRAYSE-PEREIRA, João A. **Olho d'água**: arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, 1995.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17, p. 273-318.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização**. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. V. 21.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Narrar o multiculturalismo. In: **Consumidores e Cidadãos**: conflitos culturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRG, 1996. p 119-136.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

GAYON, Jean. Nietzsche, le déchet et la sélection. In: BEAUNE, Jean-Claude (Org.). **Le déchet, le rebut, le rien**. Éditions Champ Vallon, 1999.

GIDDENS, Antony. **As consequências da Modernidade**. Tradução : Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro como contracultura da modernidade. In: **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução: Cid Knepel Moreira. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de estudos afro-asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Les entretiens de Baton Rouge**. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução: Enilce Albergaria. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. Le délire verbal. In: **Traité du tout-monde: Poétique IV**. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. **Le discours antillais**. Paris: Éditions Du Seuil, 1981.

GOMBRICH, E. H. Estranhos Começos: Povos pré-históricos e primitivos; América Antiga. In: **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. 12 ed. Rio de Janeiro: LCT, 1999.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Laurentino: **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na Pintura e na Literatura. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GONÇALVES, Ana Beatriz. Preta, pobre, mulher: As muitas caras de Conceição Evaristo. In: **Culturas e diásporas africanas**. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

GOUHIER, Jean. La Marge: entre rejet et intégration. In: BEAUNE, Jean-Claude (Org.). **Le déchet, le rebut, le rien**. Éditions Champ Vallon, 1999.



HANSEN, João Adolfo. A civilização pela palavra. In: LOPES, E. et al. (Org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adeliane La Gardia Rezende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HERKENHOFF, Paulo. A vontade de Arte e o material existente na terra dos homens. In: LÁZARO, Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário século XX**. Rio de Janeiro: Stilgraf, 2007.

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

HYDE, G. M. A poesia da cidade. In.: BRADBURY, M.; Mc FARLANE, J. (Org.). **Modernismo: guia geral**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, M.; Mc FARLANE, J. (Org.). **Modernismo: guia geral**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.

KIFFER, Ana. Desformar o olhar. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. The Circulation of the Sign. In: **The Picasso Papers**. Farrar, Straus and Giroux. New York.

LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades: Leonilson**. 2. ed. DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

LÁZARO, Wilson. Segunda pele. In: \_\_\_\_\_. **Arthur Bispo do Rosário século XX**. Rio de Janeiro: Stilgraf, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução: Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEITE, Ana Mafalda. Questionação do cânone histórico colonial: testemunhos orais da História/ A Gloriosa Família e a Lenda dos Homens do Vento. In: **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária, UEM, 2003.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. Tradução: Mário Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVI, Giovanni. **Sobre a micro-história**. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage**. Paris: CPI Brodard & Taupin, 2009.

\_\_\_\_\_. Leçon D'écriture. In: **Tristes tropiques**. Paris: CPI Brodard & Taupin, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Água-viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LOUIS-COMBET, Claude. Enfance et Mythe. In: **Le recours au mythe**. Paris: Librairie José Corti, 1998.

MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: SELIGMANN-SILVA Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MARINO, Luciana. **A cidade de papel: Belo Horizonte na ficção de Avelino Fóscolo**. Varginha: Editora Alba, 2000.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

MAZZOLENI, Gilberto. **O planeta cultural: para uma antropologia histórica**. Tradução: Liliana Laganà e Hylío Laganà Fernandes. São Paulo: USP: Instituto Italiano di Cultura de San Paolo e Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Lima/Berkeley, n. 41, p. 9-31, 1995.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu: 1800 – 1900**. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MOUREY, Jean-Pierre. Pratiques Du rebut et matériologies dans l'art du XX siècle. In: BEAUNE, Jean-Claude (Org.). **Le déchet, le rebut, le rien**. Éditions Champ Vallon, 1999.

MUNIZ, Vik. **Lixo extraordinário**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. Entre o convés e as ruas: vida de marinheiro e trabalho na Marinha de Guerra (1870-1910). In: CASTRO, C.; IZECKSOHN, V.; HENDRIK, K. (Org.). **Nova história militar brasileira**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ODA, Ana Maria G. R. e DALGALARRONDO, Paulo. Juliano Moreira: um psiquiatra negro frente ao racismo científico. **Revista brasileira de psiquiatria**. São Paulo, v. 22, n.4, 2000.

OLIVEN, George Ruben. Cidades, territórios e identidades. In: CARNEIRO, Sandra de Sá e SANT'ANNA, Maria J. G. (Org.). **Cidade: olhares e trajetórias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: UNICAMP, 2007.

PAIVA, José Maria de. Educação Jesuítica no Brasil Colonial. In: LOPES, E. et al. (Org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

- PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caetano**: obra poética II. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- PIMENTA, Olímpio. **Razão e conhecimento em Descartes e Nietzsche**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PLATÃO. **A república**. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- PONGE, Francis. Le murmure. In: **Le Grand Recueil: Méthodes**. Éditions Gallimard, 1961.
- PRADO, Paulo. **Poesia pau-brasil**. In: **Bois Brésil: poésie et manifeste**. Traduit par Antoine Chareyre. Paris: Éditions de La Différence, 2010.
- PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.
- RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones Del Norte, 1984.
- REIS, Lívia, M. F. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- REGO, Cláudia de Moraes. **Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- RODRIGUES, Antonio E. M. História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil. In: CARNEIRO, Sandra de Sá e SANT'ANNA, Maria J. G. (Org.). **Cidade: olhares e trajetórias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. Desconstrução e visibilidade: a aporia da letra. In: NASCIMENTO, Evando (Org.). **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **História, Memória e Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, M.; Mc FARLANE, J. (Org.). **Modernismo: guia geral**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Jorge Antônio e. **Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura**. 2. ed. São Paulo: Quaisquer, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Tradução: Sérgio Marques dos Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Tradução: Maria Cecília Queiroz de Moraes. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUZA, Florentina. Cadernos Negros: literatura afro-brasileira? In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Por uma nação eugênica: higiene, raça e identidade nacional no movimento eugênico brasileiro dos anos 1919 e 1920. **Revista Brasileira de História da Ciência**. Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 146-166, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução: Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAVARES, Julio Cesar de. Uma ponte sobre o Atlântico. In: LAHNI, Cláudia et al. (Org.). **Culturas e diásporas africanas**. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

- TEIXEIRA, Evandro. **Canudos 100 anos**. Rio de Janeiro: Editora Textual, 1997.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- THÉVOZ, Michel. Écriture et folie. In: **Écriture en délire**. Milan: 5 Continents Éditions srl, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. Do mito à razão. In: **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VEYNE, Paul. **Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)**. Éditions Albin Michel, 2007.
- VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma e Egito**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- VOLPE, Miriam L. **Geografias de Exílio**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- WUNENBERGER, Jean-Jacques. **La vie des images**. Grenoble: PUG, 2002.
- \_\_\_\_\_. Principes d'une imagination mytho-poïétique. In: CAZIER, Pierre (Org.). **Mythe et Création**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

### Webbibliografia

- BARREIRO, J. C. Os relatórios do Ministério da Marinha como fontes para análise da formação da disciplina de trabalho na Marinha do Brasil (1780-1850). **Revista Patrimônio e Memória**, UNESP/Assis, São Paulo, p. 11-18, 2005. Disponível em: <[http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio\\_e\\_memoria/patrimonio\\_e\\_memoria\\_v1.n2/Artigos/Jose%20Carlos%20Barreiro.pdf](http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n2/Artigos/Jose%20Carlos%20Barreiro.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2009.
- CARNEIRO, M. L. T. Negros Loucos, Loucos Negros. **Revista USP**, São Paulo, jul. 1993, p. 144 – 15. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/18/13-marialuiza.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2009.
- NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. Do cativo ao mar: escravos na Marinha de Guerra. **Estudos afro-asiáticos**. Rio de Janeiro, n. 38, 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2000000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2000000200005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 jun. 2008.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário : a arte de « enlouquecer » os signos. **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 3, 2007. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_03/artefilosofia\\_03\\_04\\_corpo\\_estetica\\_loucura\\_02\\_marcio\\_seligmann\\_silva.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_04_corpo_estetica_loucura_02_marcio_seligmann_silva.pdf)>. Acesso em : 20 de jan. 2011.

### **Dissertações e teses:**

CRUZ, Sheila M. F. J da. **Entre a cidadania e a necessidade:** a história da Colônia Juliano Moreira. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, PUC, Rio de Janeiro, 1993.

LOUGON, Maurício. **Os caminhos da mudança :** alienados, alienistas e a desinstitucionalização da assistência psiquiátrica pública. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

MALET, André. **Mythos et Logos**. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres es Sciences Humaines. Université de Paris, 1963.

SANTOS, Rejane Granato. **A estrutura cindida:** uma análise das imagens literárias presentes no romance *A cidade sitiada* de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. **Caligrafias e escrituras:** diálogo e intertexto no processo escritural das artes do século XX. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

WELLISCH, Cecília G. **A invenção de Bispo do Rosário**. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, PUC, Rio de Janeiro, 2006.

### **Videos**

**ESTAMIRA**. Direção: Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2005. Documentário. 1 DVD.

**O ZERO não é o vazio**. Direção: Marcelo Masagão e Andréa Menezes. Rio de Janeiro, 2001. Documentário. 1 DVD.

**PRISIONEIRO da passagem**. Direção : Hugo Denizard. Rio de Janeiro, 1993. Documentário. 1 DVD.