

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Larissa Uchôa Dantas

MANTO DA APRESENTAÇÃO:

O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário

Orientadora: Prof^a Dr^a Roberta Ramos Marques

João Pessoa

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MANTO DA APRESENTAÇÃO:

O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção de grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPB/UFPE, na linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, sob orientação da Professora Doutora Roberta Ramos Marques.

João Pessoa

2016

D192m Dantas, Larissa Uchôa.

Manto da apresentação: o corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário / Larissa Uchôa Dantas.- João Pessoa, 2016.

116f. : il.

Orientadora: Roberta Ramos Marques

Dissertação (Mestrado) - UFPB-UFPE

1. Rosário, Arthur Bispo do, 1909-1989. 2. Artes visuais.
3. Manto da apresentação. 4. Corpo. 5. Alegoria.

UFPB/BC

CDU: 7.01(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LARISSA UCHÔA DANTAS

MANTO DA APRESENTAÇÃO: O CORPO RITUALÍSTICO E ALEGÓRICO DE
ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Aprovado em: 06 / 06 / 2016

Comissão Examinadora:

Profª. Drª. Roberta Ramos Marques - UFPE – Orientadora/Presidente

Profª. Drª. Maria Helena Mousinho Magalhães - UFPB - Examinadora Titular
Interna

Profª. Drª. Maria do Carmo Siqueira Nino – Examinadora Titular Externa

A meu pai, José Maria Dantas (in memoriam)

A sua inteligência, sabedoria e à coincidência dos caminhos acadêmicos.

A Valentina

Pelo amor sensível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha amada e amiga mãe, pelo seu carinho, ternura, sua presença, paciência e por suas sábias palavras de força e afago, durante todo este processo.

A Héric, meu querido companheiro, que sempre me deu força, coragem e incentivo; por sua constante companhia, paciência e compreensão nos momentos de ausência, como também nos cuidados e atenção para com a nossa pequena doce
Valentina.

Ao lindo amor das minhas irmãs, que, apesar do Equador que nos separa, sempre me apoiaram e participaram, remotamente, durante toda esta trajetória.

Às minhas queridas tias e primas pelos constantes apoios e carinhos com a minha
Valentina.

Aos amigos que compreenderam a minha não permissividade de desfrutar dos momentos de conversas e risadas; assim como a colaboração e estímulo de cada um durante todo este percurso.

À querida amiga Helena Dieb, gratidão pelo grande estímulo inicial ao meu ingresso no mestrado.

Aos amigos do mestrado, em especial, ao grupo Wabi-sabi, pelo acolhimento, sentimentos compartilhados, bons passeios, conversas e risadas.

À Professora Doutora Roberta Marques, minha orientadora, pela contribuição e orientações precisas e necessárias para realização e concretização desta pesquisa.

Ao Professor José Rufino e Professora Maria do Carmo, pelas valiosas e estimadas contribuições na banca de qualificação, bem como por ampliarem meus conhecimentos em sala de aula.

Em especial, agradeço à Professora Madalena Zácara, pelo estímulo inicial dessa missão acadêmica.

Ao PPGAV, em nome do Professor Robson Xavier e ao demais professores que, direta e indiretamente, contribuíram para a concretização deste mestrado.

Ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, nas pessoas de Raquel, Guilherme, Bianca e Andréa, pela boa vontade em nos atender e pelos documentos compartilhados.

RESUMO

A presente pesquisa tem como proposta uma análise sobre a obra *Manto da Apresentação*, do artista sergipano Arthur Bispo do Rosário. Diagnosticado como esquizofrênico-paranoico, o artista viveu um período de quase 50 anos interno na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, e produziu um acervo com mais de 800 obras. Considerada a peça mais significativa do conjunto de sua obra, o *Manto* apresenta-se como uma síntese da existência de Bispo, representada numa imponente veste. Construída pelo próprio artista ao longo de quase 30 anos, a obra é adornada com elementos simbólicos, bordados de modo profuso em sua superfície, com elementos autobiográficos que fazem do *Manto* uma extensão do sujeito corpo de Arthur Bispo do Rosário. Sua enorme devoção pelo sagrado foi o motivo primordial para o nascimento dessa obra, dando-lhe um caráter enigmático e múltiplo de sentidos, leituras e interpretações. Dessa forma, propomos, neste estudo, compreendê-la como um “corpo” extensivo e alegórico da vida do artista. Para tanto, fez-se necessário o estudo sobre o corpo/sujeito por meio da teoria do *corpomídia* – corpo processual, transitório e inacabado –, assim, como o *Manto/Corpo*. A análise da obra foi norteadada pela discussão de alguns conceitos, que explicam a forma como a narrativa construída no *Manto* está constituída, tais como: a alegoria, o labirinto, o palimpsesto, a precariedade e a fragmentação. Ademais, foram analisados temas presentes nessa narrativa, a exemplo da morte, o ritual e o sagrado, como temáticas presentes tanto no cotidiano do artista, quanto em seu processo artístico. A fim de enriquecer nossa discussão e interpretação dos sentidos proferidos por essa peça polissêmica, exploramos, ainda, a história do vestuário, função e os sentidos do vestir, nos quais é estabelecida uma relação íntima e de comunhão entre o corpo/sujeito e a roupa, o mesmo acontecendo entre Bispo e o *Manto*. A pesquisa tem abordagem qualitativa, de natureza aplicada, com objetivos exploratórios, e, como procedimentos, foram adotadas: pesquisa bibliográfica e documental, e pesquisa de campo, contando com entrevistas abertas à equipe do Museu Bispo do Rosário, RJ.

PALAVRAS CHAVE: Artes Visuais; Arthur Bispo do Rosário; *Manto da Apresentação*; Corpo; Alegoria.

ABSTRACT

The propose of this research is to analyze the Manto da Apresentação (Presentation Cloak) work created by the artist Arthur Bispo do Rosario. Diagnosed as schizophrenic-paranoid, the artist experienced a period of almost 50 years inside a mental institution called Juliano Moreira located in Rio de Janeiro. During this period he produced a collection of over 800 works. Considered the most significant part of his work, the Cloak exhibits a summary of Bispo's existence and is represented by a stately robe. Constructed by the artist over nearly 30 years, the work is adorned with symbolic elements and exquisite embroidery, with autobiographical elements that make the Cloak an extension of the body of Arthur Bispo do Rosário. His enormous devotion to the sacred was the primary reason for the appearance of this work, giving him an enigmatic character and multiple meanings, readings and interpretations. Thus, we propose in this study to understand it as a "body" extension and allegorical of the artist's life. Therefore, it was necessary to study the body/subject by using the bodymedia's theory - procedural, transitory and unfinished body - as well as the Cloak/Body. The analysis of the work was guided by discussion of some concepts that explain how the narrative constructed in the Cloak is made, such as the allegory, the maze, the palimpsest, precariousness and fragmentation. In addition, various themes were analyzed such as death, ritual and the sacred. These themes are represented both in the artist's daily life, as well as in his artistic process. In order to enrich our discussion and interpretation of the meaning of this polysemous piece, we will explore the history of clothing and the function and way of dressing, which establishes an intimate and communal relationship between the body / subject and clothing. A similar phenomenon is happening between Bispo and the Cloak. The research has a qualitative approach, applied nature, with exploratory objectives. The procedures adopted were: bibliographical and documentary research and field research, including open interviews with the staff of the Bispo do Rosário Museum in Rio de Janeiro.

KEYWORDS: Visual arts, Arthur Bispo do Rosário; Presentation Cloak; Body; Allegory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: DA VIDA À OBRA DE UM NÃO ARTISTA - FRONTEIRAS ENTRE ARTE E VIDA	15
1.1 Reminiscências - De Japaratuba à Colônia Juliano Moreira.....	16
1.2. A arte do não Artista	25
1.3. Ritual, precariedade e performance: princípios conceituais	30
2. TECENDO HISTÓRIAS: A NARRATIVA DO BORDADO.....	40
2.1. Traços de um universo feminino	46
2.2. A Arte têxtil: O bordado na contemporaneidade	52
2.3. <i>Manto da Apresentação</i> - o fio que conduz a narrativa do artista	58
3. MANTO/CORPO: A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DE BISPO DO ROSÁRIO.....	74
3.1. Corpo sagrado: morte e ritual.....	84
3.2. O Corpo, a Veste e o sentido do vestir.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

Há mais de duas décadas tivemos a oportunidade de conhecer Arthur Bispo do Rosário¹, por meio de um vídeo divulgado pela internet. Enquanto assistíamos ao vídeo, fomos tomados por dois sentimentos opostos: um de angústia e outro de deslumbramento. Angústia, por tomarmos conhecimento de sua triste e precária condição de vida, e deslumbramento, por sabermos que, diante de tanta loucura e precariedade, ele tenha encontrado um campo fértil para fazer brotar peças tão significativas e exuberantes.

Naquele momento, não poderíamos imaginar que daquele vídeo sairiam alguns interesses de desdobramentos e, que, tampouco estaríamos agora debruçados sobre o seu legado, buscando compreender parte de sua história e de seu mundo. E, à medida que desenvolvíamos a pesquisa, na leitura e no estudo sobre Arthur Bispo do Rosário, reafirmava-se a escolha da obra dessa figura enigmática como objeto do nosso trabalho.

A presente pesquisa resulta de uma análise sobre uma das mais conhecidas obras do artista acima referido, intitulada *Manto da Apresentação*².

Diagnosticado esquizofrênico-paranoico, aos 29 anos, Arthur Bispo do Rosário sofreu um surto de alucinação, que mudou completamente o sentido de sua vida. Após esse acontecimento, ficou interno por quase 50 anos na Colônia Juliano Moreira/RJ, onde realizou a maior parte de sua produção. Com mais de 800 peças produzidas, o artista utilizava materiais descartados – objetos e resíduos recolhidos no cotidiano quando de sua permanência na Colônia – para fabricar miniaturas, esculturas, *assemblages*³ e peças bordadas sobre tecidos.

Bispo do Rosário dizia ter recebido uma missão de inventariar o mundo em miniaturas para apresentar a Deus e, portanto, grande parte de suas criações foi produzida em seus momentos de delírios, orientado por meio de “vozes sagradas” que lhe comandavam o que fazer.

¹ Arthur Bispo do Rosário nasceu em 1909, na cidade de Japaratuba, interior de Sergipe, e ainda jovem foi morar no Rio de Janeiro/RJ (HIDALGO, 2011).

² Peça de vestuário confeccionada em tecido, linha e torçal. Dimensões: 5 x 141 x 20 cm. YAZIGI, Latife. *As obras de Arthur Bispo do Rosário: Ensaio fenomenológico*. Disponível em: <http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_5/latife.pdf>. Acesso em: 2 out. 2013.

³ Termo cunhado pelo Francês Jean Dubuffet, em 1953, para designar a arte feita por meio de objetos diversos do uso cotidiano, tendo como característica a repetição e a acumulação, baseado no princípio de que todo material pode ser incorporado a uma obra de arte, sem que perca o seu sentido original (DEMPSEY, 2005).

Dentre as suas produções, destaca-se o *Manto de Apresentação* (Figura 09), uma veste produzida pelo artista durante um período de aproximadamente 30 anos, ornamentada, profusamente, com a técnica do bordado, para dar forma a elementos, nomes e símbolos relacionados a momentos de sua vida.

Esta obra, considerada a peça central do seu acervo, é a mais significativa de todas e, por isso, dotada de um imenso valor, ao qual podemos atrelar alguns fatores: um deles, talvez o principal, é o fato de que Bispo teria confeccionado o *Manto*, para ser usado no dia da sua morte, a sua “passagem”, dia do tão esperado encontro com “Deus”. Outro motivo deve-se ao fato de que estes bordados contam a história dos acontecimentos e experiências que permearam a vida de Bispo. Ademais, outro ponto a ser considerado é sobre o virtuoso trabalho manual, que apresenta uma riqueza de detalhes e valor estético.

Vários fatores influenciaram a ideia de tornar o *Manto* objeto de estudo desta pesquisa. No primeiro momento, foram aspectos, tais como: a sua exuberância, imponência, seu caráter místico e a subjetividade expressa nos bordados. Por conseguinte, a história e o discurso em que essa peça se desenvolveu.

O estímulo primordial foi uma coincidência de interesses pessoal e profissional. O bordado, ponto a ponto – feito, com parte de linhas desfiadas de seus uniformes velhos e doados pela instituição, onde Bispo passou boa parte de sua vida e construiu as suas memórias –, tem um valor especial, pois os materiais e as técnicas têxteis usadas constituem parte de nossa experiência docente no Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda⁴, desde 2009. Por meio da disciplina Oficina de Criatividade Têxtil, pudemos vivenciar o bordado não só como técnica, mas como forma de expressão visual, com capacidade para conciliar forma, cor e textura aos significados que carrega.

Diante da subjetividade e do contexto místico presentes no *Manto*, surgiram alguns interesses, levando-nos a explorar alguns caminhos. Várias são as maneiras de ler e compreender os trabalhos de Arthur Bispo; isso pode ser constatado por meio de dezenas de trabalhos desenvolvidos em áreas distintas que dizem respeito a suas obras ou ao próprio artista. Desse modo, buscamos fazer uma leitura em torno do “sentido” do *Manto*, na tentativa de enxergá-lo e compreendê-lo na perspectiva de um “corpo”, de um corpo extensivo e alegórico da vida do artista.

⁴ Curso do UNIPÊ – Centro Universitário de João Pessoa/PB.

O *Manto*, nesta pesquisa, é compreendido como corpo testemunha de sua existência. Por essa perspectiva, o foco desse trabalho é uma análise do *Manto da Apresentação* entendendo-o como um “corpo” extensivo ao do artista, ou seja, o *Manto* como uma alegoria do corpo/sujeito Bispo do Rosário, que chamamos Manto/Corpo. Através de uma narrativa complexa e abrangente, que aqui explicamos à luz de conceitos como a alegoria, o labirinto, o palimpsesto, a precariedade e a fragmentação, a obra abarca temas e elementos culturais diversos.

A discussão analítica do corpo foi norteadada pela teoria do corpomídia, cunhado e difundido por Christine Greiner e Helena Katz, que enfoca o corpo como algo em constante processo, sempre em transformação, transitório, e em incessante coevolução com o ambiente. Da mesma forma pode ser compreendido o Manto/Corpo. Ainda nessa discussão, tivemos a contribuição teórica de vários autores que ajudaram-nos a enriquecer e aprofundar a reflexão sobre a temática do corpo, entre eles estão: David Le Breton, em *Sociologia do Corpo*; Lúcia Santaella, em *Corpo e Comunicação, sintonia da cultura*; Nízia Villaça, em *A Edição do Corpo: Tecnociência, Corpo e Moda*; e Kathia Castilho, em *Moda e Linguagem*.

A pesquisa estrutura-se a partir de desdobramentos de temas e conceitos identificados e presentes na narrativa do *Manto*, bem como no contexto da vida de Bispo. Para tanto, trazemos enfoques históricos, filosóficos e antropológicos que contribuíram para a compreensão das várias camadas que constituem o *Manto* e sua relação com o corpo.

Realizamos uma revisão bibliográfica da fortuna crítica, tomando como referências algumas dissertações sobre o artista, que foram relevantes, tanto para a interpretação da obra, como para informações obtidas sobre o contexto geral de Bispo, que julgamos importantes para o nosso estudo. Entre elas, destacam-se: *O Ritual Como Paradigma no Processo e na Criação Plástica: um estudo comparativo entre produção artística*, de Armando Reverón (Venezuela, 1889–1954) e *Arthur Bispo do Rosário (Brasil, 1909-1989)*, de Jorge Rafael Cabrera Gómez; a dissertação, *Uniformes e Re-bordados de Bispo do Rosário: Mundo desconstruído e ressignificado*, da autora Solange de Oliveira; e, ainda, *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*, de Alda de Moura Macedo Figueiredo; entre outras dissertações, livros e artigos específicos.

Este trabalho está inserido na linha de pesquisa: História, Teoria e Processos Criativos em Artes Visuais e busca trazer contribuições, ainda, para o campo da

teoria e história da arte com ênfase na arte contemporânea, tecendo um diálogo com outras áreas do conhecimento das Ciências Humanas, como antropologia, filosofia, história, entre outras, numa perspectiva interdisciplinar.

A pesquisa apresenta abordagem qualitativa, de natureza aplicada, com objetivos exploratórios, e, como procedimentos, foram adotadas: pesquisa bibliográfica e documental, pesquisa de campo, contando com entrevistas abertas à equipe do Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro.

Pretendemos contribuir como fonte de estudos para outros trabalhos a serem desenvolvidos, tanto no campo das Artes Visuais como em áreas afins, e também disseminar o conhecimento sobre Arthur Bispo do Rosário, como um artista nordestino que, embora radicado no Rio de Janeiro, traz, em suas obras, principalmente no *Manto da Apresentação*, uma forte referência cultural regional.

A pesquisa estrutura-se em três capítulos, interligados, de maneira que os temas abordados em cada um deles articulam-se entre si, a fim de, gradativamente, "tecermos" nossa análise das várias camadas apresentadas pelo *Manto da Apresentação*.

No primeiro capítulo, iniciamos com o título *Arthur Bispo do Rosário: da vida à obra de um não artista - fronteiras entre arte e vida*, subdividido em três itens. No item 1.1, *Arthur Bispo do Rosário: Reminiscências - De Japaratuba à Colônia Juliano Moreira*, trazemos uma ampla apresentação biográfica de Arthur Bispo do Rosário, explanamos o seu percurso de Japaratuba à Colônia Juliano Moreira; logo em seguida, no item 1.2, denominado *A arte do não Artista*, apontamos, de forma sucinta, alguns elementos de afinidade entre a arte de Bispo e o contexto histórico da Arte Bruta; no item 1.3, *Ritual, precariedade e performance: princípios conceituais*, analisamos a relação Bispo/obra que nos permitiu enxergarmos traços de convergências com alguns dos princípios conceituais da *performance*, a partir da segunda metade do século XX.

O segundo capítulo, *Tecendo histórias: A narrativa do Bordado*, foi dedicado à temática da arte do bordado e o seu processo histórico, cultural e social; no item 2.1. *Traços de um universo feminino*, abordamos a presença de referências a elementos e práticas do universo feminino em suas obras e no contexto da vida do artista; no 2.2. *Arte têxtil: O bordado na contemporaneidade*, discutimos a presença do bordado como linguagem artística no cenário da arte brasileira, a partir da segunda metade do século XX. Por fim, o item 2.3. *Manto da Apresentação – o fio que conduz a*

narrativa do artista, discorreremos sobre alguns conceitos, que explicam a maneira como a narrativa construída no *Manto* está constituída, tais como: a alegoria, o labirinto, o palimpsesto, a precariedade e a fragmentação.

O terceiro capítulo, denominado de *Manto/Corpo: a representação alegórica do corpo de Bispo do Rosário*, encerra os sentidos, construídos gradativa e complementarmente ao longo dos capítulos anteriores, do Manto de Apresentação como um Manto/corpo, uma vez que o mesmo nos indica um “corpo alegórico”. No item 3.1, *O Corpo sagrado: morte e ritual*, foram contemplados os temas relacionados ao corpo, a morte, o ritual e o sagrado, aspectos fundamentais para a existência da obra do artista e como resultado da missão que tivera assumido, o representante de “Deus”. Finalizamos o terceiro capítulo com o item 3.2. *O Corpo, a Veste e o sentido do vestir*, a partir da discussão e reflexão a respeito da vestimenta, sua função e o sentido do vestir. O vestuário pode adotar figurativamente um parecer que declara dados sobre a identidade, a relação cultural e social do indivíduo.

1. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: DA VIDA À OBRA DE UM NÃO ARTISTA - FRONTEIRAS ENTRE ARTE E VIDA



Arthur Bispo do Rosário. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1318516-artista-bispo-do-rosario-sera-tema-de-documentario-rodado-em-3d.shtml>. Acesso em: 15 Jun. 2014.

1.1 Reminiscências - De Japaratuba à Colônia Juliano Moreira

Antes de começar a abordar as questões teóricas que darão base à análise da obra de Arthur Bispo em estudo e à análise propriamente dita, contextualizaremos sua vida e trajetória, para melhor entender o significado do nosso objeto de estudo.

Negro, filho de ex-escravos, Arthur Bispo do Rosário nasceu em 1909, na pequena cidade de Japaratuba, no interior do Estado de Sergipe. Seus pais se chamavam Claudinho Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus, tendo estes dados sido obtidos no livro de batismo da igreja (HIDALGO, 2011). Segundo a autora, sua idade e filiação são alvos de controvérsias, quando se consultam outros registros.

O curioso é observar como as referências religiosas – presentes tanto no seu nome como nos de seus pais – são recorrentes em toda sua vida, refletindo-se na maioria de suas produções. Um grande exemplo é o *Manto da Apresentação*, sua principal obra e objeto de estudo desta pesquisa. O *Manto* possui um teor sagrado, desde o seu conceito – o de revestir o corpo do artista no dia de sua morte, ou de sua “passagem” para o encontro com Deus – até seu resultado material, através dos inúmeros elementos bordados, que apresentam diversos símbolos religiosos.

A cidade de Japaratuba, nascida na foz do rio que lhe deu o nome – de origem indígena, cujo significado é “rio de muitas voltas” – se desenvolveu a partir dos engenhos de cana-de-açúcar. Sob forte influência do patriarcalismo dos senhores de engenho que utilizavam a mão de obra escrava trazida de países africanos, como Congo e Guiné, a cidade herdou, assim, as raízes da cultura negra, presente até os dias de hoje, combinada com a crença católica trazida pelas missões jesuíticas que na época doutrinaram índios e negros.

Muito conhecida pelos grandes festejos populares, Japaratuba incorporou a tradição da cultura negra às tradições e festividades cristãs, que são expressas nas danças e ritmos, por meio de alegorias como: mantos, trajes e estandartes decorados com brilhos, enfeites e bordados exuberantes, confeccionados pelas mãos dos fiéis. Nessas festas, eram “apresentados folguedos populares como: o *cucumbi*, que homenageava Nossa Senhora do Rosário e São Benedito; e a *chegança*, que representava barcos e naus de guerras, marujos, grumetes, e toda hierarquia da Marinha com o fim de contar as batalhas travadas entre cristãos e

mouros” (DANTAS, 2009, p. 19). Sobre as festas populares, veremos mais adiante, no capítulo 2.

Contemplando esse cenário das origens de Bispo, é possível compreender que seus referenciais criadores, em boa parte, vêm do repertório de suas memórias e vivências da infância. É o que se constata ao perceber essa temática das festas populares em peças bordadas em tecidos, como fardões, estandartes e o manto, este repleto de símbolos náuticos e religiosos, ligados, principalmente, à iconografia católica.

Aos 15 anos de idade, em 1925, Bispo deixou sua cidade para se alistar na Escola de Aprendizes de Marinheiro, em Aracaju, Sergipe, sendo transferido um ano depois para o Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon, no Rio de Janeiro.

Lá, permaneceu por quase dez anos, período em que viajou bastante pelos mares do litoral brasileiro. Quando estava a bordo, morava nos navios em que trabalhava, e foi assim que conheceu “a reclusão do cárcere e do alto-mar” (HIDALGO, 2011). Até onde se sabe, conforme sua biografia, Bispo nunca retornou ao Nordeste.

Nesse período, Bispo se aventurou como pugilista, participando de torneios. É possível identificarmos, em suas criações, referências a essa experiência, por meio de bordados representados por palavras com nomes de lutadores, elementos e objetos pertencentes à natureza do boxe. Diante desse contexto, o que nos intriga é a delicadeza do bordado unida à rudeza da luta; a fusão de duas práticas extremamente antagônicas. Este antagonismo é percebido, igualmente, em outros aspectos na vida de Bispo, os quais nos fazem pensar que o artista representa sempre uma dualidade antitética, como: sagrado e profano, vida e morte e o delicado e rude.

Segundo Hidalgo (2011), em 1933, por motivo de insubordinação, Bispo foi demitido da Marinha e passou a trabalhar como lavador de bondes na Empresa de Viação Excelsior⁵, onde permaneceu até 1937. Durante as funções de trabalho, sofreu acidentes por duas vezes, o que ocasionou uma grande fratura no pé direito. Este fato o levou a deixar o emprego e fez com que Bispo, representado pelo

⁵ Empresa Light - *The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power Company Limited* (DANTAS, 2009).

advogado Humberto Leone, movesse uma ação contra a empresa, o que resultou em uma indenização.

Hidalgo (2011) conta-nos, que, após esse contato com o advogado, Bispo passou a trabalhar e morar na mansão da família dos Leone, em Botafogo, onde moravam os pais, os irmãos de Humberto Leone e uma numerosa equipe de empregados domésticos, da qual Bispo passou a fazer parte. Desde então, tornou-se um empregado fiel, demonstrando-se humilde e devoto à família, em troca de comida, abrigo e segurança, de modo que conseguiu o afeto e o carinho de todos. Seu aposento era um pequeno quarto no quintal, que se tornou o seu refúgio. Lá, surgia sua prática criativa com a construção de brinquedos feitos com sucatas.

No ano seguinte, na semana do Natal, Bispo foi surpreendido por um grande surto, acontecimento que mudou toda sua vida. Ele dizia ter recebido uma mensagem vinda de sete anjos que lhe comunicavam haver sido o “escolhido” pelo Pai Divino para uma missão na Terra, a qual seria “julgar os vivos e os mortos e recriar o mundo para o Dia do Juízo Final” (DANTAS, 2009, p. 30).

Em 22 de dezembro de 1938, conduzido por vozes que dizia ouvir, Bispo saiu em sua peregrinação. Vagou dois dias pelas ruas do Rio de Janeiro, passando pela Igreja de São José e terminando no Mosteiro de São Bento, anunciando sua missão.

Depois desse episódio, no dia 24 de dezembro, foi interceptado pela polícia e levado ao Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro, sendo diagnosticado como esquizofrênico-paranoico. Dias após, em 6 de janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, local que abrigava os doentes considerados crônicos e de casos irreversíveis, de acordo com a psiquiatria da época. Os médicos avaliaram que Bispo sofria de “delírios de grandeza” e, conforme Dantas (2009), este diagnóstico foi sustentado desde a primeira avaliação até os cinquenta anos que passou na Colônia.

Esse tempo vivido na Colônia foi alternado com saídas e retornos, entre as décadas de 1940 e 1960. Durante essas alternâncias, Bispo retornava à casa dos Leone em busca de abrigo, sendo sempre bem recebido. Lá, sentia-se à vontade para discursar suas pregações: “falava sobre Deus e o diabo, sobre o bem e o mal, o céu e o inferno e sobre a sua marca: a cruz luminosa que lhe ‘marcava’ as costas sinalizando os poderes sagrados – e todos ali ‘confirmavam’ esses poderes” (DANTAS, 2009, p. 31). Porém, em uma dessas pregações, um membro da família disse, em meio a muitas risadas, que a marca nas costas de Bispo não existia,

negando-se a aceitá-lo como enviado de Deus. Contrariado, depois desse fato, Bispo resolveu deixar a casa dos Leone e mudou-se para uma das salas desativadas do escritório do advogado.

Lá, ficou totalmente recluso, sob jejum, sem contato com pessoas e com o mundo externo. Foi quando começaram a nascer suas criações, o início da sua “missão”, a recriação do mundo e, assim, construiu peças como: navios, carrinhos, caminhões feitos com materiais diversos, como pedaços de madeira, cabos de vassoura etc. No decorrer do tempo, seu estado mental foi piorando, até que um dia, Humberto Leone suspeitou que Bispo pudesse estar buscando suicídio, ao encontrá-lo em frente à janela aberta de seu escritório. Diante desse ocorrido, convenceu-o a internar-se novamente, em 27 de janeiro de 1948.

Em seus dias na Colônia, Bispo tinha momentos de sociabilidade, cultivando um bom relacionamento com os funcionários, ajudando-os, contribuindo na limpeza e na manutenção do pavilhão, além de auxiliá-los a impor ordem aos doentes. Também possuía uma boa relação com os internos. Se havia brigas entre eles, por exemplo, Bispo protegia e defendia aquele que considerava estar com a razão, e, assim, era retribuído com agrados por meio de objetos, tanto dos internos, como dos parentes destes, quando os visitavam.

A Colônia, como todos os hospitais dedicados ao tratamento dos transtornos mentais, utilizava métodos considerados “eficazes” pela psiquiatria da época. Estes consistiam em sessões de choques elétricos, impregnação com drogas químicas e até mesmo lobotomia⁶, para a contenção de pacientes mais descontrolados. Bispo conseguiu se esquivar desses tratamentos violentos, recusando-se, inclusive, a tomar medicações, e, desse modo, safou-se de muitas armadilhas da psiquiatria ao longo do século XX.

Seu “tratamento” se dava, por assim dizer, por meio do processo criativo de suas obras que o equilibrava e o disciplinava pela intensa dedicação e envolvimento em cumprir sua “missão”. Embora, para ele, o seu trabalho não passasse de uma árdua missão, o seu labor era, na verdade, uma espécie de tratamento da alma, uma maneira que ele encontrou de conviver com a esquizofrenia e com as precárias

⁶ De acordo com Dantas (2009, p. 39), “cirurgia criada pelo português Egas Moniz, em 1936, que seccionava as fibras nervosas que ligam os lobos frontais às partes subjacentes do cérebro, com o objetivo de obter o alívio das desordens mentais”.

condições às quais foi submetido e, assim, fez brotar, com grande virtuosidade e plasticidade, um imenso diário físico e simbólico de sua existência.

Bispo não recebia visitas de parentes, afinal, desde que saiu de sua cidade, perdera totalmente o contato com eles. As visitas que raramente recebia, já na década de 1980, eram de curiosos que, ao visitarem a Colônia e, tendo ouvido falar dele, interessavam-se por vê-lo, movidos pelo exotismo. Poucos, porém, entravam em sua cela.

De acordo com Burrowes (1999), para adentrar em seu reduto, os visitantes tinham que antes passar pelo seu crivo, ou seja, embarcar no seu delírio respondendo ao enigma que ele lhes propunha: “Qual a cor do meu semblante” (BURROWES, 1999, p. 25). A resposta certa de acordo com seu imaginário é que determinaria passe livre em seus domínios.

Passados os terríveis anos da repressão, a década de 1980 se iniciou com a esperança de sopros libertários, abrandando um tempo violento e autoritário do país, e promoveu o que foi chamado de Reforma Psiquiátrica⁷. O modelo hospitalocêntrico, com hospícios fechados e de segregação, caminhou para o fim. Os portões da Colônia se abriram, dando acesso ao mundo externo.

Foi assim que o jornalista Samuel Wainer Filho e o cinegrafista Johnson Gouvêa, da TV Globo, em visita ao hospício, flagraram uma realidade despercebida e não conhecida.

Com o fim da censura, a imprensa não se preocupou em poupar os absurdos que aconteciam na Colônia e, em 18 de maio de 1980, foi ao ar, no programa *Fantástico*, da TV Globo, a reportagem apresentada como *Cidade dos Rejeitados*, que revelou os maus-tratos e as violências existentes na Colônia: pavilhões imundos, infiltrações, paredes pichadas, banheiros interditados, pacientes jogados em celas sob o efeito de altas doses de neurolépticos e eletrochoques, uma afronta à dignidade da pessoa humana.

Foi em meio a toda essa barbaridade que o jornalista se deparou com a presença de Bispo e a descoberta de suas obras. Logo, Bispo e o seu universo

⁷ A Reforma Psiquiátrica foi um processo histórico de formulação crítica e prática que teve como objetivos e estratégias o questionamento e a elaboração de propostas de transformação do modelo clássico e do paradigma da psiquiatria. No Brasil, a Reforma Psiquiátrica surgiu mais concreta e principalmente a partir da conjuntura da redemocratização, em fins da década de 1970 (TENÓRIO, 2002). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v9n1/a03v9n1.pdf>. Acesso em: 10 Fev. 2015.

foram apresentados em cadeia nacional num dos programas de maior audiência da televisão.

Diante da repercussão causada pela reportagem, o ministro da Saúde na época, Waldyr Arcoverde, implantou uma comissão multidisciplinar para mapear a situação dos internos do hospício. A partir de então, a Colônia passou por uma grande reforma e uma nova direção foi empossada, cuja tarefa era humanizar todo o hospício, dentro do contexto da luta antimanicomial⁸, que acontecia pelo país afora.

Por meio das mudanças trazidas pelas ações de humanizações, as celas do hospício foram abertas, e acabaram-se as solitárias, os quartos-fortes e os eletrochoques. Os pacientes passaram a ter mais acesso aos espaços da Colônia.

Com as transformações promovidas pela Reforma Psiquiátrica, novos métodos de tratamento foram introduzidos, além de uma equipe multiprofissional formada por novos médicos, assistentes sociais, psicólogos e terapeutas ocupacionais. A psicoterapia, introduzida no tratamento dos pacientes, ajudou na ressocialização dos mais antigos, promovendo a volta de muitos deles para suas casas.

Em 1981, uma estudante de 24 anos, Rosângela Maria Grillo, iniciou estágio como psicoterapeuta com os pacientes da Colônia. Interessada em doentes psicóticos, instalou-se no pavilhão 10 do núcleo Ulisses Viana e lá conheceu Bispo.

Sua aproximação com ele não aconteceu tão facilmente por diversas razões. Uma delas era o fato de Bispo ter vivido sozinho durante muitos anos, sem comunicação com pessoas externas, o que o transformara num sujeito com comportamento autista (SILVA, 2003). Ou, talvez, esse comportamento se desse por causa da esquizofrenia, ou da própria aversão/medo a novos contatos.

Outra razão era o fato de que Rosângela nunca respondia sobre a cor de sua aura, o qual daria permissão para entrada em sua cela. Ela não queria compactuar com seu delírio. O contato com ele deveria ser sincero, por meio da verdade e da lógica. A intenção de Rosângela era que ele pudesse ver-se como um sujeito, ter noção de sua própria existência (HIDALGO, 2011). Após quatro meses de tentativas frustradas, Bispo, enfim, permitiu sua entrada.

⁸ “Movimento que articula, em diferentes momentos e graus, relações de solidariedade, conflito e de denúncias sociais tendo em vista as transformações das relações e concepções pautadas na discriminação e no controle do ‘louco’ e da ‘loucura’ em nosso país” (LÜCHMANN; RODRIGUES, 2006, p. 399). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v12n2/a16v12n2>. Acesso em: 25 Jul. 2016.

Rosângela permaneceu na Colônia por um período de quase dois anos, fazendo visitas regulares aos pacientes. Esta frequência ocasionou um estreitamento na relação, levando Bispo a desenvolver sentimentos e sinais de afetividade por ela. A partir daquele momento, iniciou-se uma relação que repercutiu na vida de Bispo e, desde então, o nome da estagiária passou a fazer parte de algumas de suas obras por meio do bordado. Passou também a presentear-la com obras que produzia.

Ao final do estágio, o que provocaria uma separação entre os dois, Bispo relutou, usou de algumas armadilhas para mantê-la por lá, porém não conseguiu impedi-la. Esse rompimento o levou a um severo jejum, o que resultou, meses depois, em uma internação hospitalar, a partir da qual se recuperou.

O acervo de Bispo reúne mais de 800 obras. São peças diversas que se misturam entre estandartes, *assemblages*, esculturas, vestimentas, faixas de “Miss”, entre outras. A maior parte delas foi construída com objetos descartados recolhidos no período em que viveu na Colônia: madeira, plásticos, objetos e utensílios domésticos, tecidos, manta de cama, sapatos, frascos de perfumes, desodorantes, etc.

Seus trabalhos se misturam entre justaposições de objetos, tecidos bordados e miniaturas de objetos. Entre as peças bordadas, destaca-se o *Manto da Apresentação*. Conforme Gómez (2011), as produções de Bispo passaram por classificações sob o crivo de Frederico Moraes, crítico de arte e coordenador de artes plásticas do MAM, destacando-se da seguinte forma:

1. o texto: nos estandartes bordados e os fichários; 2. as roupas: o Manto da Apresentação e os fardões; 3. os objetos: readymades mumificados (enrolados por linhas muitas vezes conseguidas ao desfiar seu uniforme hospitalar) e construídos (barcos e miniaturas); 4. as *assemblages* (ou vitrines, como dizia Bispo) (GOMÉZ, 2011, p. 109).

O *Manto* é uma manta que, confeccionada pelas mãos de Bispo, é transformada em um peça de vestuário. Nele, o artista borda, manualmente e de modo profuso, elementos simbólicos, os quais representam registros de sua memória e vivências. Em seu verso, estão bordados nomes de pessoas, em sua maioria de mulheres conhecidas e escolhidas para subir aos céus no dia do Juízo Final.

Em 1980, logo após as denúncias que foram ao ar pelo programa *Fantástico*, o Ministério da Saúde encarregou o psicanalista e fotógrafo, Hugo Denizart, de registrar tudo que se passava dentro da Colônia.

Arthur Bispo, mais uma vez, aparecia na tela. Dessa vez, em tela de cinema, no filme-documentário de 30 minutos, de Hugo Denizart, com o título *O prisioneiro da Passagem – Arthur Bispo do Rosário*, que traz revelações com imagens e palavras do próprio Bispo. E, assim, pouco a pouco, Bispo era descoberto e visitado por diversas pessoas, entre elas anônimos, jornalistas, artistas, médicos, famosos e curiosos.

Em 1982, a artista plástica Maria Amélia Mattei, diretora do Museu de Imagens do Inconsciente⁹, garimpava trabalhos de internos de hospícios para compor o museu, cujo lançamento seria uma mostra desses trabalhos expostos no Museu de Arte Moderna (MAM). Com a ajuda de Hugo Denizart, tentaram convencer Bispo a participar da mostra. Não era fácil tirar suas produções do seu império; elas, que fizeram parte de sua vivência, eram como filhos, criados ao lado do pai. “A obra era a vida, a vida era a obra. Nenhuma parte de seu templo cairia em desgraça, nem seria deturpada pelo mundo lá fora” (HIDALGO, 2011, p. 137).

Essa mostra tinha intenção de expor trabalhos de internos que viviam em hospitais psiquiátricos. Grande parte desses trabalhos era resultado das oficinas de arte que tinham o intuito de ajudar na recuperação dos pacientes. As mesmas eram realizadas no Centro Psiquiátrico Pedro II e faziam parte da Seção de Terapêutica Ocupacional, implantada em 1946, pela doutora Nise da Silveira¹⁰, cujo trabalho realizado nessa instituição é narrado no filme *Nise – o coração da loucura*, sob direção de Roberto Berliner, e lançado em 2016.

De acordo com Hidalgo (2011), após muita insistência, Bispo consentiu e assumiu o papel de curador da mostra, escolhendo, entre suas peças, apenas alguns estandartes e um dos fardões.

⁹ O Museu de Imagens do Inconsciente, fundado em 1952, é um espaço instalado no antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro – Rio de Janeiro, que reúne obras de vários artistas internos do hospital, resultado das sessões de terapias desenvolvidas nos ateliês de pintura e plástica. Disponível em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/index.html>. Acesso em: 26 Jan. 2015.

¹⁰ Médica psiquiátrica do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro – Rio de Janeiro. Na década de 1940, condenou e lutou bastante contra os métodos violentos de tratamentos, como os eletrochoques e lobotomias, e desenvolveu um novo método que pudesse ajudar no tratamento dos pacientes, implantando a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação. Disponível em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/index.html>. Acesso em: 26 Jan. 2015.

Assim, pela primeira vez, em 1982, na Exposição *À Margem da Vida*, no MAM-RJ, uma pequena parte da obra de Bispo, até então inédita, foi apresentada ao mundo da arte. Ao ser convidado a visitar a exposição, Bispo recusou: “Meus olhos não estão preparados para ver aquilo” (HIDALGO, 2011, p. 137). Segundo a autora, o período em que suas obras permaneceram na exposição, cerca de dois meses, significaram exatos dois meses de angústia por ele vividos.

Nessa exposição, Frederico Moraes, conforme Burrowes (1999), impressionado ao ver as suas peças, convidou-o para realizar uma exposição individual, chegando a lhe oferecer também um ateliê, onde poderia morar e trabalhar. Mas era certo que Bispo jamais aceitaria, nem chegando a cogitar. O crítico de arte só conseguiu realizar tal exposição após a morte de Bispo, em 1989.

Com o passar dos anos, enfraquecido pelos jejuns, Bispo morreu aos 80 anos, no dia 5 de julho de 1989. Nessa época, ele comia cada vez menos, o que preocupava os médicos por sua desnutrição, causada pelo jejum constante. O diagnóstico de seu falecimento foi de infarto do miocárdio, broncopneumonia e arteriosclerose. Bispo foi sepultado no cemitério de Jacarepaguá.

Após sua morte, em 18 de outubro de 1989, uma grande exposição foi inaugurada sob a organização e curadoria de Frederico Moraes. Realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, intitulada *Registros de minha Passagem pela terra*, a exposição reunia mais de 600 obras em duas grandes salas do casarão. Segundo Hidalgo (2011, p. 179), “até o dia 5 de novembro, pelo menos oito mil pessoas visitaram a exposição: *Registros de minha passagem pela Terra*, um recorde de público na galeria da EAV desde a histórica exposição *Como vai você, Geração 80?*”. Deste modo, a exposição das obras de Bispo foi um grande acontecimento na área das artes, sucesso de público e crítica.

Segundo Hidalgo (2011), a obra de Bispo foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (INEPAC), em 25 de novembro de 1992 e, atualmente, seu acervo encontra-se no Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, no prédio da administração da própria Colônia Juliano Moreira. O Museu encontra-se em fase de legitimação do estado, não possui verba própria e sobrevive por meio de projetos que são submetidos a editais culturais do Governo

Federal, sob a responsabilidade e boa vontade de profissionais, com o desejo de manter viva a memória de Bispo¹¹.

1.2. A arte do não Artista

Desde a exposição *Registros de minha Passagem pela terra*, as peças de Bispo seguiram rumo a outros museus do país e alçaram voos internacionais. Em 1992, participaram de uma exposição na Suécia, “Viva Brasil Viva”, em Estocolmo. Participaram também de um dos mais prestigiosos eventos internacionais de artes, a 46ª Bienal de Veneza, que aconteceu em 11 de junho em 1995.

Daí em diante, as criações de Bispo percorreram o mundo e ele caiu sob os olhares dos críticos de arte. Existia um assédio em torno de sua obra. Muitos elogios, análises, críticas, discussões e questionamentos surgiram em torno de sua arte, em busca de compreendê-la e classificá-la no contexto artístico. Nessa tentativa, alguns classificavam-na como arte bruta, e outros, como arte contemporânea.

Era final da década de 1980, época da eclosão da arte contemporânea no Brasil, e muitas questões surgiram sobre essa nova forma de arte, múltipla e interdisciplinar, que, até hoje, ainda é campo de experimentação. Por existir uma aproximação plástica e formal entre as peças de Bispo com a de alguns artistas contemporâneos, Bispo foi estudado, pesquisado, criticado até ser compreendido, atualmente, como um artista contemporâneo.

Mas, de fato, será que a obra de Bispo necessitaria ser classificada? Por que essa importância? Uma classificação rotularia uma obra que, como sabemos, não nasceu para ser arte. Ela é fruto de um virtuoso trabalho, produto da poética de um grande delírio, a qual apresenta tamanha plasticidade estética, inventividade e singularidade e por isso a chamamos de arte.

A produção de Bispo perturba projetos críticos e historiográficos enquanto desafia a possibilidade de ser classificado de acordo com modelos teóricos convencionais. Exatamente assim como um artista da performance, suas ações são daquelas que podemos chamar de

¹¹ Depoimento informal colhido pela pesquisadora junto a agentes da equipe do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, na ocasião de sua pesquisa de campo no local, em Outubro de 2014.

um *complicador cultural*. Por um lado, o trabalho de Bispo não pode ser analisado de acordo com parâmetros e metodologias da história da arte, porque resiste, fundamentalmente, à classificação como arte: não participa do discurso histórico que define o fazer artístico; não está intencionalmente em diálogo com sua tradição. Por outro lado, a extraordinária artisticidade do trabalho tem que ser considerada, não apenas pela seu poder estético e significância únicos, mas ainda devido ao simples e inevitável fato de que seu trabalho tem sido largamente percebido, apresentado, apreciado e consumido como arte contemporânea [...]. O poder singular do próprio trabalho de Bispo levanta a questão: há algum lugar apropriado para este trabalho na estrutura inflexível da cultura ocidental contemporânea, que divide o secular do religioso, o são do insano, arte da vida? O que importa aqui é recusar cair numa armadilha classificatória (FABIÃO, 2012, p. 129-130)¹².

Portanto, aqui, nesta pesquisa, não nos preocuparemos em buscar critérios estilísticos e formalizadores para dar nome à criação artística à qual ela pertence. Até porque já existem inúmeras pesquisas que se propuseram a isto. O que nos interessa são os sentidos que ela produz e os discursos que apresenta e, como isso pode refletir no campo artístico e no senso comum. Desse modo, convém ressaltarmos as palavras de Castro (2012, p. 13):

Uma obra só é obra quando opera sentido e mundo, nisto consiste a sua verdade ético-poética. A obra de arte funda verdade. Elas devem fazer sentido e abrir mundo para quem delas se aproxima e com elas dialoga, isto é, se dispõe e predispõe a pensar, sem a empobrecedora redução do racionalizar, conceituar, classificar. Quem classifica mata o poético das obras de arte.

Neste capítulo, situaremos Bispo no panorama histórico da arte e apresentaremos pontos de convergências e ressonância com o cenário da arte; características que percebemos presentes em suas obras e que podem estabelecer

¹² Tradução da orientadora dessa dissertação, para fins dessa pesquisa. Trecho original no inglês: *"Bispo's production disturbs critical and historiographic projects while challenging the possibility of being classified according to conventional theoretical models. Just as with a performance artist, his actions are those of a cultural complicator. On one hand, Bispo's work cannot be analyzed according to art history's parameters and methodologies because it fundamentally resists classification as art: It does not participate in the historical discourse that defines art making; it is not intentionally dialoguing with this tradition. On the other hand, the work's extraordinary artistry has to be considered not only because of its unique aesthetic power and meaningfulness, but also due to the simple and unavoidable fact that it has been largely perceived, presented, appraised, and consumed as contemporary art [...] The singular power of Bispo's work itself poses the question: Is there any appropriate place for this work in the inflexible structure of contemporary western culture which divides secular from religious, sane from insane, art from life? What matters here is to refuse falling into a classificatory trap."*

diálogos com alguns tipos de artes específicas do contexto histórico. No caso, aqui, iniciaremos com a Arte Bruta e, logo, mais à frente, no item 1.2, daremos ênfase às referências artísticas e seus princípios, a partir da segunda metade do século XX, que consideramos relevantes para a análise do nosso estudo.

A Arte Bruta, como um tipo de arte peculiar, é classificada, apenas, para alguns tipos específicos de artistas, entre os quais Bispo, por sua condição patológica, acabou sendo incluído.

Segundo Dempsey (2003), essa arte abarca um universo de trabalhos produzidos por pessoas alheias à cultura artística e acadêmica, como crianças, doentes mentais, visionários, médiuns e presidiários. Esse termo foi cunhado pelo francês Jean Dubuffet, um dos maiores incentivadores da Arte Bruta, que ganhou destaque na década de 1945, após a Segunda Guerra Mundial (DEMPSEY, 2003).

Oliveira (2012, p. 106), autora da dissertação *Uniformes e re-bordados de Bispo do Rosário: Mundo desconstruído e ressignificado*, afirma que uma das coincidências encontradas “em obras de artistas nomeados brutos é a sua origem rural, cultura agropastorial que determina um conjunto de hábitos e traços comportamentais, mesmo quando vivendo depois em um meio urbano”. Ou seja, as referências desses indivíduos são psicológicas e culturais e tais comportamentos desenvolvem fenômenos que definem o nascimento e a formação de mitos pessoais, que vão se refletir na produção de suas criações.

Assim como Bispo, outros artistas, por meio de suas criações, expressam representações da visão de mundo, a partir do lugar e da condição social à qual pertencem ou pertenceram. Diante disso, um dos exemplos citados por Oliveira, que podemos relacionar com as criações de Bispo, é o trabalho de Nhô Caboclo¹³, escultor e entalhador do estado de Pernambuco, que traz em seus trabalhos um forte encontro entre a cultura africana e indígena. A partir de retraços de madeira, latas, pregos, entre outros materiais, o artista desenvolveu miniaturas de objetos,

¹³ Nhô Caboclo (1910-1976) viveu a infância e a adolescência numa fazenda em Garanhuns; já adulto, mudou-se para o Recife. De origem incerta, pode ter sido descendente da tribo de índios Fulni-ô (mestiça com negros), o como afirma o próprio “ardido de caboclo mulato”, da Serra de Uruba. “O conjunto da obra de Nhô Caboclo, ancorado na ancestralidade e arcaísmo, nos oferece um olhar sobre os brinquedos artesanais tradicionais, que exploram a engenhosidade do movimento e do equilíbrio através das articulações. Podemos colocar em diálogo com as obras de Nhô Caboclo os artistas Mestre Molina e Alexander Calder”. Dados obtidos no site do Instituto Arte na Escola, disponível em: http://artenaescola.org.br/uploads/dvdtteca/pdf/nho_caboclo_e_o_elo_perdido.pdf. Acesso em: 7 Abr. 2016.

figuras humanas e de animais articuladas com movimento e equilíbrio. Sobre a obra deste artista cabem as palavras da antropóloga Lélia Frota:

[...] isto que as pessoas costumam chamar de arte popular, arte primitiva, nada mais é que nosso desconhecimento total destes universos das culturas dos pobres, que são riquíssimas, que têm conceitos sim. Os próprios depoimentos de Nhô Caboclo mostram que ele tem perfeita consciência das dificuldades e das capacidades inventivas dele. (INSTITUTO ARTE NA ESCOLA, 2006, p. 14).

Outro exemplo abordado por Oliveira (2012) é o trabalho de Madalena Reinbolt¹⁴. De origem baiana, de Vitória da Conquista, a artista teceu seu mundo por meio de fios de lã, e criou magníficos quadros bordados, uma espécie de “bordado-pintura”. Suas obras, povoadas de longas reminiscências rurais da vida agropastoril do interior baiano, é a grande tônica da representação plástica de Madalena. Elas falam de astros, sol, lua, pássaros, carneiros, bois, onças, estrelas, uma verdadeira relação de intimidade com a natureza sertaneja. Suas criações carregam os dados culturais absorvidos pela artista durante seu período de infância e juventude no universo rural¹⁵.

Estes artistas citados, juntamente com Bispo do Rosário, trazem, em suas criações, uma forte presença cultural referente às suas raízes. Segundo Oliveira (2012, p. 107), “são mediadores da cultura material e imaterial de seus grupos de origem lançadas sob um olhar particular desses elementos, uma visão extremamente pessoal”.

Sob esta perspectiva, sugerimos, a partir das características presentes nas obras destes artistas, como a de tantos outros, uma análise mais cuidadosa, ou seja, um olhar por meio de um outro prisma. Ao invés de serem rotuladas e enquadradas no contexto artístico, por conceitos classificatórios como, o exemplo da arte bruta, arte marginal¹⁶, entre outras, na nossa concepção, ao nomearem “modos” de arte,

¹⁴ Madalena (1919-1977) nasceu numa pequena fazenda de Vitória da Conquista, na Bahia. Deixou sua cidade por volta dos 20 anos de idade para trabalhar como empregada doméstica em Salvador. Depois mudou-se para São Paulo, Rio de Janeiro e Petrópolis, onde permaneceu até a sua morte, em 1977. Foi estimulada a pintar por sua empregadora, Lota Macedo Soares, de quem foi caseira em Petrópolis. Disponível em: [http://www.galeriaestacao.com.br/artista/57#prettyPhoto\[iframes\]/0/](http://www.galeriaestacao.com.br/artista/57#prettyPhoto[iframes]/0/). Acesso em: 7 Abr. 2016.

¹⁵ Disponível em: [http://www.galeriaestacao.com.br/artista/57#prettyPhoto\[iframes\]/0/](http://www.galeriaestacao.com.br/artista/57#prettyPhoto[iframes]/0/). Acesso em: 7 Abr. 2016.

¹⁶ Segundo Dempsey (2003, p. 180), “arte marginal, termo frequentemente usado de forma intercambiável com o termo arte bruta, descreve a arte criada por não artistas”, porém busca um contexto mais amplo e abrangente. Esta arte procura “ênfasis mais a independência criativa da

deveriam ser levadas em consideração peculiaridades pertinentes às manifestações e tradições culturais, nas quais se encontra o artista. Oliveira (2012, p. 106), ao discordar do uso de denominações que categorizam essas peculiaridades, comenta: “[...] todavia não encontrei uma palavra que pudesse referir-se a manifestações culturais e artísticas de etnias, povos e artistas que transbordam um rigor intelectual culto”.

Diante do exposto, não convém, aqui, diagnosticarmos a obra de Bispo como sintomática, pela condição de insanidade mental do artista. Sua obra contém elementos indissociáveis à sua herança cultural que são importantes e devem ser considerados, como elucida Frota quando se refere aos artistas da arte primitiva e popular (1978, p. 12):

É todo um sistema sociocultural, com suas implicações estéticas e psicológicas, que devemos considerar. Configuram eles, no momento, aquela identidade entre um viver e um agir que concentra o fulcro da atenção da vanguarda de agora. O exame e a fruição do seu trabalho constitui um encontro de estética e antropologia. É portanto imprescindível que o analista de arte liminar se documente amplamente sobre o indivíduo e o seu contexto cultural para avaliar e divulgar a sua produção.

A partir do perfil em que se enquadra o artista da arte bruta, é possível constatar uma certa afinidade com a produção de Bispo, no que diz respeito a sua não intencionalidade em fazer arte. A produção de Bispo nasce das mãos de um indivíduo completamente alheio ao mundo da arte, que não segue convenções, nem normas artísticas e que, por meio delas, pôde se expressar de forma transgressora e com grande sensibilidade, pois, como assegura Dubuffet, a arte bruta é aquela que não segue preceitos, procedimentos ou modelos, “assistimos nela a operação artística toda pura, bruta, reinventada por completo em todas as suas fases pelo seu autor, apenas a partir de seus próprios impulsos, falamos da arte que se manifesta somente em função da invenção”.¹⁷

peessoa do que seu status social ou mental marginal: os artistas marginais se situam fora do universo da arte, mas não necessariamente fora da sociedade. Arte visionária, arte intuitiva e arte de raiz são outros termos adotados pelos mesmos motivos de neutralidade”.

¹⁷ Definição de arte bruta, por Jean Dubuffet: “Nous y assistons à l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention [...]”. Disponível em: <http://www.artbrut.ch/fr/21052/qu-est-ce-que-l-art-brut>. Acesso em: 8 Abr. 2016.

Aqui no Brasil, a arte bruta se tornou mais conhecida a partir de produções de pacientes internos dos hospitais psiquiátricos. Citamos alguns exemplos de artistas que ganharam destaque dentro do conceito de Arte Bruta: Fernando Diniz, Adelina Gomes, Izaac Liberato e Emygdio de Barros, que foram pacientes internos da doutora Nise da Silveira, nas décadas de 1940 e 1950, e sobressaíram-se com obras de grande expressão artística e reconhecidos fora dos portões dos hospitais, inclusive internacionalmente. Essas obras encontram-se expostas no Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro.

Porém, Bispo nunca participou de seção de terapia ocupacional, criou livremente, fora de preceitos e das limitações das oficinas que, na maioria das vezes, reduziam-se apenas como sintoma de doença mental e serviam como material de pesquisa e diagnóstico (AQUINO, 2012). Portanto, havia uma diferença peculiar e relevante entre a obra de Bispo e a dos demais artistas da Arte Bruta do Museu do Inconsciente. No catálogo da primeira exposição individual das obras de Arthur Bispo, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Moraes (1989 apud Burrowes, 1999, p. 52), explica que a diferença estava na tridimensionalidade em que suas peças se apresentavam:

Arthur Bispo do Rosário distingue-se dos artistas do Engenho de Dentro por atuar no campo tridimensional. [...] pode-se dizer que os artistas do Engenho de Dentro estão para o impressionismo, o cubismo, o expressionismo e para arte abstrata assim como Arthur Bispo está para *pop art*, o novo realismo, as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a arte conceitual. Sua obra transita assim com absoluta naturalidade e competência, no território da arte mais contemporânea.

Frederico Moraes foi um dos críticos de arte que, na época, buscava aproximar as obras de Bispo com as dos artistas pós-modernos. Foi, portanto, o responsável por disseminar sua obra no universo da arte, principalmente no da arte contemporânea.

1.3. Ritual, precariedade e performance: princípios conceituais

No repertório das produções de Arthur Bispo, é possível verificar uma variedade de estilos e características distintas entre elas. Suas peças possuem uma

grande diversidade, como justifica Silva (2003, p. 59): “não há um elemento que determine uma posição de centro, da qual se possa partir como referencial para análise radial da obra”. Algumas são profusas, confusas, irregulares; outras apresentam um caráter organizador, exemplos das *assemblages*, que dispõem objetos seguindo uma linearidade e respeitando a sua particularidade.

Essa diversidade leva a um caráter de descontinuidade e imprevisibilidade, um labirinto de possibilidades, no qual sua interpretação não se torna tão clara, partindo-a, assim, para o campo pessoal, ou seja, remetendo a uma leitura individual (SILVA, 2003).

Como já mencionado, o acervo de Bispo é composto por materiais dos mais variados tipos e segmentos, sendo aplicado nas mais diversas formas. Numa época em que o fazer artístico, dito tradicional (pintura e escultura), era bastante questionado e buscava romper suas barreiras, Bispo, paralelamente, ao cenário da arte, manipulava inusitadamente esses materiais, reconfigurando-os em objetos carregados de expressão. O fazer de Bispo, tanto no modo operante, quanto no uso desses materiais, faz-nos pensar e aproximá-lo de alguns princípios conceituais da arte, especificamente, da *performance*.

A dinâmica e o fazer cotidiano em que Bispo cria sua produção nos permitem relacioná-los a um ato ritualístico performático. O seu corpo é submetido a um programa em função mística e sagrada, que incorpora por toda sua vida um padrão repetitivo de comportamento e, assim, Bispo constrói suas obras (a exemplo do *Manto*) como se, ao longo da vida, executasse o seu "programa performativo" (FABIÃO, 2013)¹⁸.

O ritual é uma prática que remonta a tempos antigos, utilizado em vários contextos das sociedades primitivas. Geralmente, atribuído a uma intenção sagrada, nestes rituais o culto à vida e à morte era expresso por meio de movimentos do corpo e danças performáticas. No campo da antropologia, ao longo do século XX, o rito foi tema de estudos de vários autores e teóricos e, apesar de possuir definições diversas, seu conceito procede de sua gênese, ou seja, do campo religioso, como afirma Segalen (2002, p. 15):

¹⁸ O fato do *Manto* não ter sido enterrado com Bispo, conforme seu desejo, o coloca mais como objeto de arte e menos como elemento de um programa em que o processo e o cumprimento deste programa é que seriam prioridades. Sobre este enfoque seria pertinente uma discussão em outra pesquisa/ou publicação, o que possibilitaria maior análise e reflexão.

[...] rito e mito vêm do estudo das religiões e com o estudo das sociedades modernas o conceito se expande para aspectos mais profanos e menos coletivos. Na atualidade o conceito de rito deixou o domínio das sociedades primitivas e exóticas para se tornar um analisador do contemporâneo.

Podemos, assim, propor que Bispo resgata a natureza do ritual, no que diz respeito ao seu sentido místico e sagrado, uma vez que todo o universo do artista é atravessado por esses aspectos e, no seu programa cotidiano, construiu o que podemos chamar de objetos de culto. Glusberg (2009 p. 71-72), afirma que as *performances*:

Retomam elementos gestuais que remetem a um passado distante, no Oriente, berço por excelência dos rituais e das práticas corporais, onde as marcas de diferenciação entre os direitos humanos são orientadas por distinções do tipo puro e impuro, sagrado e profano, intocável e acessível.

De acordo com o autor, etimologicamente, o sentido da palavra *performance*, um vocábulo inglês, pode significar: executar, realizar, desempenhar, atuar, preencher, explodir, ação, ato, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, ente outros. É um termo bastante abrangente que pode adentrar caminhos em diversos segmentos: artístico, antropológico, sociológico, linguístico, entre outros. Assim, conforme Glusberg, a *performance* tona-se um campo complexo, uma profunda rede de interconexões em constante mudança. É por isso que a *performance* é uma atividade bastante debatida e questionada na contemporaneidade.

Como gênero híbrido entre várias linguagens, e cujo início se situa historicamente na década de 1970 (embora diferentes autores apontem precursores no século XX e até anteriores), a arte da *performance* tem como traço inaugural principal o corpo como suporte artístico. Na *performance*, o meio de expressão passa a ser o próprio corpo do artista, ou seja, o corpo deixa de ser apenas um objeto de representação, como foi desde as primeiras representações artísticas das civilizações antigas, atribuindo-se ao corpo o objeto de expressão, o corpo como produtor (MICHAUD, 2008). Entretanto, a *performance* pode estar diretamente relacionada com as nossas vidas, como afirma Carlson (2009, p. 2):

[...] reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma.

A partir dos sinais e vozes míticas que conduziam as ações repetidas de Arthur Bispo, um novo mundo renasce e a partir desta relação que podemos identificar o artista com o aspecto ritualístico da *performance*, ainda que não intencionalmente, construiu objetos de culto. Sua criação é executada dentro de um pequeno espaço, uma cela, um lugar cujo acesso só era permitido para os que adivinhassem o enigma criado por Bispo, a cor de sua aura. Nesse espaço, o artista transcendia a ponto de permanecer meses sem contato com pessoas e em abstinência alimentar.

De acordo com Gómez, esse espaço era sua gruta sagrada. “O quarto forte que Bispo habitava era o útero que continha e dava segurança para sua obra” (GOMEZ, 2011, p. 78). O autor comenta que Bispo se apropria do mito para fazer acontecer “às narrativas que direcionavam sua obra de “reconstrução do mundo” [...]”, logo, “Bispo constrói sua própria história em direção à morte, justificando seus dias na Colônia e todo o processo de catalogação dos objetos que ensablava” (GOMÉZ, 2011, p. 74).

Embora Arthur Bispo tenha mergulhado nas origens dos rituais para a realização do seu trabalho, o seu objetivo não era o aspecto estético nem artístico, como dos artistas performáticos, apesar de suas obras conterem uma forte plasticidade artística. Dessa forma, Gómez faz um paralelo entre Bispo e os artistas da modernidade, no sentido ritualístico e aponta que “os rituais de artistas modernos evocam rituais primitivos, em especial as do ciclo agrário do nascimento, crescimento, sacrifício e renascimento do deus do ano; a dança do círculo incentivando o sol e a lua [...]”. Assim, por meio das palavras de Lucy Lippard, “uma série de artistas contemporâneos viaja para lugares antigos, para recriar suas próprias versões de antigos rituais” (LIPPARD, 1983 apud GOMÉZ, 2011, p. 84).

A partir da modernidade é possível identificar nos trabalhos de artistas a presença da *performance* no contexto ritualístico e com finalidades estéticas. Na atualidade um grande exemplo é o austríaco Hermann Nitsch, considerado um dos mais polêmicos artistas da contemporaneidade, que se apropria de mitos e rituais

como instrumentos para realização de suas obras. Para Gómez (2011, p. 84), Nitsch “utilizou o conceito *arqueologia religiosa*, apelidando suas *performances* de *teatro das orgias e mistérios* com base no cristianismo e na tragédia grega.” Diante do exposto, Peirano (2006, p. 14) ressalta:

Rituais e “performances” privilegiam o fazer e o agir, reforçam o contexto, admitem o imponderável e a mudança, vêem a linguagem em ação, a sociedade em ato e prometem alcançar cosmovisões – tudo isto podendo levar a um acordo de objetivos teórico-intelectuais com político-pragmáticos.

Desse modo, é possível visualizarmos traços de convergência entre o fazer de Bispo e princípios da performance, no que se refere: ao caráter ritualístico e conceitual, à relação arte e vida, e à precariedade, o que pode ser percebido tanto no material, na interpretação do sentido, quanto na estrutura da narrativa que se constrói em suas justaposições e sobreposições de elementos. Isto pode ser verificado no *Manto da Apresentação*, mas também está presente em outros trabalhos do artista. Sobre tais princípios, dedicaremos, logo mais, uma breve explanação.

Podemos dizer que, por meio de sua *performance*, imersa no contexto místico, Bispo criou a sua mitopoética¹⁹. Este termo foi usado pela autora Marta Dantas (2009, p. 20) para caracterizar a obra de Bispo, explicando que a mitopoética:

Designa o conjunto da narrativa e da obra plástica criada por Arthur Bispo do Rosário, porque ambas nasceram da organização de resíduos míticos e materiais em busca de descobrir o sentido ou (de denunciar a falta deste) de um conteúdo que não encontra no pensamento racional o seu meio de expressão adequado.

Para um melhor entendimento, Levi-Strauss (1970) esclarece-nos que a mitopoética consiste na utilização de um conjunto de “resíduos e fragmentos de acontecimentos, testemunhas fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade, em que o *modus operandi* é a *bricolagem* (LEVI-STRAUSS, 1970, p. 43). Dessa maneira, a obra de Bispo pode ser compreendida como uma *bricolage* de

¹⁹ Para Wunenburger (1994), citado no livro da autora Marta Dantas: *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, “a mitopoética se origina, [...] em uma espécie de noûs poiétikos, ou de imaginação transcendental”. In: DANTAS, 2009, p. 20.

fragmentos da vida do artista, reconstruídos por meio do uso de materiais precários, a partir de colagens e sobreposições das narrativas de sua história.

Grande parte das obras de Bispo pode ser vista como produtos de um processo de *bricolage* artística. Gomez (2011) comenta que a *bricolage* é um processo “característico dos objetos artísticos de muitos artistas da década de 1960” (GOMÉZ, 2011, p. 115). De tal modo, assim como a *bricolage*, outros processos de criação também fizeram parte do contexto da arte com indícios no final da modernidade, como a colagem, as sobreposições de materiais e de narrativas e/ou palimpsestos, o caráter labiríntico e a presença da precariedade, tanto nos materiais como no conceito. Os mesmos podem ser vistos como princípios conceituais da arte, que, com o passar dos anos, foram incorporados nas obras dos artistas. Estes princípios tornaram-se aspectos recorrentes nos mais diversos estilos e movimentos artísticos, expandindo-os para o cenário da arte contemporânea.

Destes princípios conceituais, alguns estão presentes na arte da *performance*, de maneira que julgamos válido apontar a seguir, a fim de entendermos a correlação existente entre a obra de Bispo e determinados princípios da *performance*. Primeiramente, um dos aspectos relevantes que evidenciamos, tanto na prática da *performance*, como em diversas outras linguagens da arte contemporânea, é a relação tênue entre arte e vida, que se tornou um dos princípios primordiais na temática dos artistas após a década de 1950, e é um traço marcante que se faz presente na obra de Bispo.

Como um processo de construção que se iniciava, lentamente, a partir da modernidade, a vida cotidiana passa a interessar aos artistas por volta dos anos 1960. Como reflexos de vários contextos referentes às mudanças que vinham ocorrendo e aos acontecimentos sociais, políticos e culturais pelos quais o mundo passava, a arte, como elucida Catherine Millet, “tornou-se contemporânea, falando-nos da vida de todos os dias” (1997, p.19). De tal modo, Ostrower (1999) aclara que questões do âmbito do cotidiano e da existência, pautadas em diversos sentimentos – como o medo, a angústia, a coragem, a esperança e a resignação etc. – passaram a ser inerentes à relação existente entre artista, obra e vida.

Temas, técnicas, meios, linguagens e práticas que se desviavam das normas da produção artística passaram a integrar esse “novo” campo artístico. Logo, a arte aproximou-se de outras áreas, criou interfaces e tornou-se interdisciplinar.

Embora não intencionalmente, e de forma próxima a essas novas práticas, aos novos meios e à temática da vida cotidiana, encontramos o universo de Bispo. O uso do repertório comum do artista, das suas memórias e de sua vida particular, está evidentemente presente em toda a sua obra e em seu discurso. Bispo vive a obra, habita sobre a obra, respira a sua obra, logo, sua “arte” não teria como ser diferente, ela conta-nos a sua vida e, portanto, é um grande diário de sua história, é o universo de Bispo materializado em obra.

Essa interdisciplinaridade, aspecto recorrente na arte contemporânea, é também uma característica proeminente na prática da *performance*, conforme explica Cohen (2009), em seu livro *Performance como Linguagem*. O autor refere-se à *performance* como uma prática livre e anárquica, uma arte integrativa que congrega em seu repertório manifestações artísticas diversas, o que a torna uma prática interdisciplinar, pois permite a fusão do uso de várias linguagens como: a dança, a poesia, a música, o vídeo, o teatro e o ritual.

O uso destas linguagens numa *performance* não implica dizer que, necessariamente, são usadas de forma linear e harmônica, uma pode ser independente da outra, apesar de ocorrerem simultaneamente. Logo, o autor explica que o “processo de composição de linguagem se dá pela justaposição, colagem” [...] e afirma que um dos “traços característicos da performance é o uso da colagem como estrutura. Isso se dando tanto na elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação” (COHEN, 2009, p. 50 e 60).

O termo *collage*²⁰ refere-se à justaposição e à colagem de fragmentos de imagens. Cohen (2009) explica que a *collage*, como estrutura apresentada na *performance*, está associada à não linearidade de uma estrutura no sentido aristotélico (começo, meio, fim numa linha narrativa etc.). Sua estrutura apresenta-se por meio de fragmentos e justaposição de ideias, de discursos e de narrativas numa temática não linear. O que acontece é um encadeamento de ações que vai permitir ao espectador um entendimento por meio do ato de criação a partir do processo de livre associação. Mais à frente, no item 2.2, aclaramos brevemente sobre a estrutura da narrativa fragmentada, aplicada ao cinema, sendo esta estrutura uma característica conceitual utilizada atualmente, no campo das artes visuais.

²⁰ Segundo Cohen (2009), o termo *Collage* é atribuído à linguagem e não deve ser traduzido simplesmente por colagem no significado puro da palavra. A colagem em si refere-se apenas a uma das partes do processo de criação, que inclui a seleção, a picagem, a montagem de imagens etc.

A colagem foi uma técnica utilizada por vários artistas no cenário da arte moderna, que teve vários representantes, como: Braque, Picasso, Gris, Max Ernest, entre outros. Este tipo de recurso tornou-se um importante instrumento de experimentação no campo artístico, passando a ser amplamente empregado em variados sentidos e em diferentes escolas e movimentos artísticos. Além do que foi bastante relevante para a abertura de novas criações, proporcionando outros meios de trabalhar a superfície plana. Com a liberdade no uso de materiais heterogêneos, não só o papel, mas o uso do tecido, da madeira, entre outros, esta técnica resultou em objetos tridimensionais e com relevos²¹. Deste modo, a *collage* desdobrou-se para outros meios de linguagens artísticas, tornando-se um dos princípios conceituais da arte contemporânea.

Nesse sentido, vale ressaltarmos as palavras de Cohen (2009):

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através do seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano. Essa busca é uma busca ascética talvez, a do encontro do artista criador, com o primeiro criado (COHEN, 2009, p. 62)

Diante do exposto, é cabível, sem dúvida, estabelecermos uma relação entre a obra de Bispo e o sentido da *collage*, como também, com as palavras citadas por Cohen. A obra do artista, especificamente o *Manto da Apresentação*, vivia em constante estado de criação e recriação, em um processo de inacabamento. O mesmo institui relações muito estreitas com a prática da *collage* como linguagem, pois em sua estrutura, apresentam-se fragmentos, justaposições e sobreposições; são colagens de acontecimentos e narrativas da vida do artista, construindo aspectos de inacabamento e infinitude. Logo, por não apresentar uma linearidade estrutural, a sua interpretação e entendimento ficam a critério do processo de livre associação do espectador.

Outro aspecto conceitual presente no universo de Bispo é o princípio da precariedade na arte. Este termo foi elaborado por Lygia Clark na década de 1960 e discutido, atualmente, pela autora Eleonora Fabião, que aborda o sentido do precário como referência para a *performance* na arte, discutido em seu texto

²¹ Dados obtidos no site da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>. Acesso em: 31 Mar. 2016.

Performance e Precariedade (2011). A partir dos escritos de Lygia Clark, o precário apresenta-se como conceito de existência contra toda cristalização estática da criação. O mesmo passou a ser adotado pela artista tanto em sua vida, como em seus trabalhos.

Numa arte, não mais fixa, desmaterializada e descentralizada, Clark buscava aprender a viver na condição da precariedade: ‘essa sensação de precariedade deve ser absorvida na imanência do ato de descobrir o sentido da existência’ (CLARK, 1997 apud FABIÃO, 2011, p. 64) e passa a utilizar o precário em seu trabalho por meio de diversos materiais prosaicos como: sacos plásticos, pedras, frutas, água, entre outros. Junto com seus alunos, a artista investiga e desenvolve “modos de criar corpo, de existir, de coexistir, de ‘aprender a viver sobre as bases da precariedade’. Executam práticas para acessar o imanente precário; práticas para a permanente e infindável recriação dos modos de existência” (FABIÃO, 2011, p. 64).

A noção de precariedade, permite-nos relacionar características como incerteza, instabilidade, contingência e fragilidade, condições pertinentes ao mundo contemporâneo. Época de instabilidade e fragilidade política e social que o país enfrentava na década de 1960, estas condições são refletidas diretamente na vida das pessoas, atravessando, também, o campo da arte, em decorrência das rupturas e mudanças pelas quais passava o contexto artístico brasileiro e mundial.

Paralelamente, Bispo criava corpos a partir dos diversos materiais precários que encontrava no seu cotidiano. Deste modo, utilizou-se da precariedade dos mesmos e criou e reinventou formas e corpos. Estes objetos foram reconstruídos a partir de linhas desfiadas dos uniformes em desuso, como também, da desconstrução e reconstrução de objetos descartados e das sobreposições de materiais e narrativas.

Assim, como o paradoxo do precário, Bispo vivia o paradoxo entre a loucura e sanidade e, diante da instabilidade psíquica e da fragilidade de sua condição como interno, ele reinventou a vida com a “sagacidade conceitual” de sua performance. Como não havia outra escolha, Bispo aprendeu a viver sobre as bases da precariedade, de modo que renova e recria, permanentemente, o precário como um modo de se mover, existir e sobreviver, conforme, afirma Fabião: “a performance investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de sim, do meio e da arte” (FABIÃO, 2011, p. 66).

O *Manto da Apresentação* é um grande exemplo de um corpo precário. Por meio da performance do seu corpo que está implicado no fazer ritualístico, Bispo cria, por meio da precariedade, sua mitopoética, a síntese de toda sua existência. O corpo de Bispo se implica tanto no resultado plástico, como no processo da obra que envolve aspectos como a provisoriedade, precariedade e a descontinuidade que convergem com o que o corpo é existencialmente e, de tal modo, vai se aproximar dos princípios conceituais das artes visuais. O corpo é essa continuidade, essa inconclusão, incompletude, como fundamenta o conceito de *corpomídia* e da relação corpo e ambiente, que trataremos no capítulo 3. A centralidade do corpo, por meio da performance, está presente na forma como Bispo opera o fazer do *Manto* e sua relação com a obra.

Percebemos o corpo *Manto da Apresentação* como a representação alegórica do corpo do artista, uma segunda pele, um corpo suporte ou um objeto de culto, que traz minuciosamente relatos da vida do artista, inscrito e decorado precariamente por linhas bordadas e adereços reaproveitados. No *Manto* podemos conferir um magnífico trabalho de *bricolage* e *collage* feitos a partir da corporeidade e performatividade de Bispo. Ele é a representação do seu mundo; é a sua extensão corpórea. Assim, como afirma Gómez (2011, p. 211):

Seu caráter de *tridimensionalidade* se imprime na sua própria extensão do corpo e da *performance* articuladas: vestir, andar, dançar, penetrar, carregar e no ritual do bordado, do próprio processo construtivo da obra. Para Bispo vestir o manto fazia dele “o rei”, daí a carga *aurática* dessa obra e sua *teatralidade* como objeto.

Nessa pesquisa, buscamos uma reflexão sobre o *Manto*, por meio de um olhar diferenciado, um olhar particular e, assim, propomos vê-lo como a extensão do corpo do artista. Sob esta perspectiva, o *Manto* é visto como uma materialização em forma de alegoria do corpo de Bispo, conforme discutiremos mais adiante, no capítulo 3.

2. TECENDO HISTÓRIAS: A NARRATIVA DO BORDADO

Como mencionado anteriormente, grande parte da obra de Bispo do Rosário foi confeccionada com o uso de materiais têxteis, como o tecido e o bordado. Entre elas, destacam-se os estandartes, painéis, faixas de misses, vestimentas e as O.R.F.A.S²². Nelas, o artista explorou esses materiais nas mais variadas formas de expressão e, com eles, teceu grande parte de sua obra com o intuito de comunicar algo, comunicar a sua existência, o seu inventário vivido ou imaginado.

Perante a sua loucura e a condição em que vivia na Colônia, Bispo buscou formas inusitadas de exteriorizar os seus sentimentos, ideias e desejos, como tentativa de expandir o seu limitado mundo físico (sua cela) e doente, para confabular diferentes meios imagéticos de expressão.

O bordado, particularmente, é expresso nas obras do artista, como uma representação figurativa de elementos que correspondem à sua vida e que contam a sua existência cotidiana. Tais produções provocam um grande efeito estético.

A vontade de se expressar era tão grande que, inicialmente, Bispo desfiou fios de uniformes velhos, pertencentes à Colônia, para dar formas as suas obras. Por meio de elementos bordados, como símbolos, textos, palavras, números, signos, entre outros, expressou-se como uma pintura na tela, cujos pincéis e tintas foram substituídos pelo uso do tecido e do bordado.

O artista não se conteve apenas em colher objetos descartados para a confecção de suas vitrines (*assemblages*), ou de construir pequenas esculturas com o uso da madeira e papelão. Bispo precisava ir além, exprimir-se figurativamente por meio de palavras e textos ampliando o seu repertório criativo. Segundo Silva (2003, p. 73) “o bordado figurativo é um preencher constante do espaço, um exercício de acumulação de formas aleatórias, como que a fugir do vazio”. O autor complementa:

[...] o bordado figurativo ganha autonomia estética em relação ao todo da obra de Bispo. É o segmento mais mostrado em exposições, porque se sustenta como técnica inusitada, como procedimento particular e como possibilidade de expressão própria, sem precedente na história da arte brasileira. É um trabalho complexo e de apelo aos sentidos. Sem ser agradável, é empático e surpreendente. (SILVA, 2003, p. 74).

²² Pequenos objetos feitos em madeira e em papelão, revestidos por linha azul, desfiadas dos uniformes velhos da Colônia Juliano Moreira (HIDALGO, 2011).

Silva (2003, p. 74) afirma ainda que “os bordados distinguem-se de outras peças do autor, pois, por exigir maior paciência e tempo em sua confecção, acaba por apresentar uma feição de maior clareza, de maior limpeza, sem ruídos na leitura e, aparentemente, uma menor entropia”.

Sabemos que, para a elaboração do seu trabalho, Bispo apropriou-se dos mais diversos materiais de descarte da Colônia, reaproveitando-os. Esses objetos foram reconfigurados, transformando-se em obras de grande relevância plástica e estética. Logo, se Bispo tinha a opção e a liberdade de construir seu inventário por meio desses objetos, o que o motivou a usar o recurso do bordado para elaboração de suas peças?

Acreditamos que tal escolha pode estar relacionada à reminiscência do passado do artista, à infância e adolescência na cidade de Japarutuba, região conhecida pelo artesanato e pelo trabalho dos bordados confeccionados pelas mãos das bordadeiras. Dantas (2009, p. 133) sugere que, “pode ter sido com elas que ele, de alguma forma, descobriu e aprendeu os movimentos da mão a criar novas tramas sobre a trama do tecido”. Conforme Hidalgo (2011, p. 36), “os bordados eram a mais bem-acabada tradução da cultura matuta. Agulhas abriam trilhas em pontos de cruz e redendês a formar desenhos, salpicar brilhos”.

Segundo Oliveira (2012), nas pequenas cidades de caráter rural, a sociabilidade era marcada pelos festejos religiosos conhecidos como catolicismo rústico ou popular, que “determinava a agenda da organização social dos sertanejos, caipiras e caboclos” (OLIVEIRA, 2012 p. 43). A cidade de Japarutuba ainda hoje possui a influência dessas religiões que são manifestadas por meio das festas populares e religiosas.

A tradição da prática têxtil até hoje se faz presente em todo o estado de Sergipe; é o exemplo da técnica da renda Irlandesa, tradição da região de Divina Pastora. Sobre esta renda, a autora supracitada alega que existe uma similaridade no procedimento dela com os bordados de Bispo, devido a ambos artefatos não apresentarem avesso: “Na Renda Irlandesa, os nós são delicadamente escondidos no interior da fita lacê, e o interno das peças de Bispo tem o mesmo tratamento da parte externa” (OLIVEIRA, 2012, p. 90)."

A atividade do bordado é uma prática recorrente em várias cidades interioranas nos estados nordestinos que, como Japarutuba, a tradição da técnica é

passada de geração em geração, estabelecendo-se como característica predominante de cada região.

Na atualidade, o bordado, como técnica ilustrativa, não se limita às pequenas cidades rurais, nem é utilizado somente como ornamentos de trajes folclóricos e tampouco como artesanato doméstico. Pouco a pouco, o bordado foi tomando outras dimensões, conquistando espaços em diferentes áreas, até ser inserido no contexto artístico por volta da segunda metade do século XX, momento em que surge como um novo meio de linguagem visual.

Porém, o bordado nem sempre foi reconhecido como técnica artística no campo histórico da arte. Em épocas anteriores, esta prática era destinada apenas aos trabalhos manuais, reconhecidos como artesanato²³.

Considerada uma técnica milenar, o bordado acompanha a humanidade por longos e longos anos. Como técnica, o bordado remete a tempos primordiais e, inicialmente, surgiu com a finalidade de coser as vestes feitas com peles de animais para proteção das intempéries. O ponto utilizado era similar a uma costura em forma de cruz e os materiais usados eram fibras e peles de animais. Os pontos cruzados eram a base do bordado tradicional de muitas culturas, desde a época dos antigos têxteis egípcios²⁴.

Com o passar dos anos, do século XII em diante, o bordado ponto-cruz tornou-se sistemático, sendo sua prática amplamente difundida. Dessa maneira, alguns locais, como Mosteiros e Abadias, transformaram-se em oficinas de artesanato frequentadas por mulheres e, logo, o bordado passou a ser empregado de forma ilustrativa, expresso por meio de brasões para identificar as roupas dos ricos proprietários. Eram também registrados nos estandartes e bandeiras heráldicas

²³ Existe uma hierarquia entre a arte e o artesanato construída pelos discursos, histórica e socialmente, durante anos. Ambos são práticas do homem com finalidades diversas, porém, o artesanato sempre esteve associado à tradição e ao folclore, enquanto que a arte esteve relacionada ao erudito e ao conhecimento. No livro *Culturas Híbridas*, Canclini faz uma reflexão sobre o fenômeno de hibridação cultural e aborda um estudo sobre a cultura na América Latina, considerando a complexidade das relações que se configuram na atualidade: as tradições culturais coexistindo com a modernidade. Logo, segundo o autor, atualmente, o artesanato e a arte têm se aproximado e estreitado suas fronteiras e, segundo o mesmo, “a modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado” (CANCLINI, 2008, p. 22).

²⁴ Segundo o livro *Manual Completo de Lcores – Modernos e Tradicionais* (GANDERTON, 1997, p. 18).

utilizadas durante as batalhas, para serem reconhecidas pelos grupos de soldados. Entre os bordados confeccionados, destacavam-se nomes de famílias e brasões.

Convém citarmos a Tapeçaria de Bayeux²⁵, um grande exemplo de bordado, datada do final do século XI, especificamente, no ano de 1070. A mesma, além de ilustrativa, narra a história da conquista Normanda sobre a Inglaterra, conhecida como a batalha de Hastings, conquistada pelo Duque Guilherme. A obra é conhecida como um dos maiores documentos históricos da Idade Média de caráter imagético, representada por cenas, minuciosamente bordadas, que apresentam de forma expressiva e realista a narrativa dos acontecimentos daquela vitória.



Figura 1: *La Tapisserie de Bayeux*. Ano 1070. Uma das cenas bordadas que registra a batalha de Hastings²⁶.

No Renascimento, o bordado passou a ser utilizado de forma mais decorativa, com a finalidade de adornar as vestes religiosas e civis. Seu uso estendeu-se à decoração de interiores, em tapeçaria, estofos para móveis, entre outros objetos. Nesse período, o bordado buscava representar cenas similares à pintura cujos temas eram religiosos e históricos.

Além de sua função decorativa, o ponto-cruz também contribuiu para a alfabetização das mulheres, numa época em que apenas os homens possuíam este direito. Estas mulheres eram submetidas aos trabalhos manuais que, para a produção dos bordados, fazia-se necessário seguir um monograma de letras, o abecedário, o qual servia como base ou molde para o feitiço do bordado. Foi por meio

²⁵ Painel bordado medindo 68,38 cm de comprimento por 50 cm de largura feito sobre tecido de linho e linhas coloridas tingidas por pigmentos vegetais. A obra está exposta no Museu de Bayeux, na região da Normandia, sendo composta por nove painéis que se completam, transformando-se em um grande mural. Disponível em: http://www.bayeuxmuseum.com/une_oeuvre_textile.html. Acesso em: 29 Nov. 2015.

²⁶ Disponível em: http://www.bayeuxmuseum.com/l_armement.html. Acesso em: 29 Nov. 2015.

desse contato que puderam conhecer as letras, os algarismos e os sinais, colaborando para a alfabetização das mesmas. Desse modo, a técnica do bordado, além de ilustrativa e decorativa, contribuiu, igualmente, como meio de linguagem e comunicação visual para população feminina.

Nos séculos seguintes, além do ponto-cruz, outras técnicas e pontos de bordados foram surgindo, oferecendo, atualmente, uma enorme gama de pontos para uma melhor elaboração e enriquecimento do trabalho.

A arte têxtil, especificamente a prática do bordado, durante muitos anos, carregou o estigma de técnica artesanal, sendo associada, discursivamente, a uma arte menor²⁷. Esse fato deve-se a uma questão cultural hierárquica de gênero, construída socialmente na história da humanidade.

Simioni (2010) comenta, que desde o início da história da arte enquanto disciplina, as artes aplicadas²⁸ ocuparam um lugar inferior. A autora explica que isso se originou no período da Renascença a partir dos estudos de Vasari²⁹, que defendia a atividade artística como fruto do trabalho intelectual, conferindo superioridade ao seu criador. Portanto, “considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguíssem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio” (SIMIONI, 2010, p. 4). Essa distinção estava relacionada a um padrão de habilidade técnica derivada das grandes artes, que tinha como base o desenho: a pintura, a escultura e a arquitetura. Nesse entendimento, o desenho era tido como algo de nível mental, algo concebido pelo cérebro e executado pelas mãos, como afirma Ramos (2011, p. 543), “desenhar é um processo árduo que requer reflexão [...]”.

Essas eram as razões que separavam a arte tida como “grandes artes” das outras artes de caráter exclusivamente manual, vinculadas ao artesanato. Consideradas como “arte inferior”, seus produtores eram vistos como indivíduos de

²⁷ Como expusemos na nota 18, esta visão que associa artesanato a uma prática de menor valor do a que recebe o rótulo de arte é tratada criticamente por Canclini (2008).

²⁸ A arte aplicada está relacionada às modalidades da produção artística que se orientam para o mundo cotidiano, pela criação de objetos, de peças e/ou construções úteis ao homem em sua vida diária. A noção remete a alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, do design, das artes gráficas, do mobiliário etc. e traz oposição em relação às belas-artes. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo908/artes-aplicadas>. Acesso em: 25 Nov. 2015.

²⁹ Giorgio Vasari (1511-1574), arquiteto e pintor italiano, foi um grande estudioso e responsável pela disseminação da História da Arte. Autor de diversas biografias de artistas Renascentistas italianos, teve seu primeiro livro publicado em 1550, chamado *As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*, também conhecida como *As Vidas*. Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vasari.htm>. Acesso em: 29 Out. 2015.

baixa capacidade intelectual, como simples executores, distanciando-se do perfil criador e da genialidade do artista, conferindo-se uma conotação pejorativa às artes manuais.

Esses tipos de trabalhos eram, em sua maioria, atribuições concernentes ao sexo feminino, que, com o passar dos anos, no século XVIII, foi se consolidando com o aparecimento das academias de Artes, que excluía a participação de mulheres como artistas. O motivo, segundo Simioni (2010), era a pudicícia que proibia às mulheres o acesso aos estudos de modelo vivo, disciplina exigida, pelas academias, que media o conhecimento fundamental para a técnica da pintura e retrato. Assim, as mulheres foram vetadas a realizar os gêneros artísticos "superiores".

Devido a essa realidade, cabia apenas às mulheres o direito aos trabalhos de caráter manual, denominados gêneros "menores", como "as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados", conforme Simioni (2010, p. 5).

Diante disso, estas práticas foram, de tempo em tempo, conquistando um espaço cada vez mais feminino, sempre associadas às mulheres e a ambientes domésticos, levando a radicalização de um estigma cultural, advindo de um longo processo social, permanecendo até hoje nas sociedades ocidentais. Por essa perspectiva, durante todo esse processo, o bordado acompanhou os lares femininos fazendo-se presente em quase todos os cômodos da casa: na cozinha; na sala – decorado por almofadas, panos de centro e nos detalhes de cortinas; nos quartos – conferidos por meio dos lençóis, mantas, e, ainda, no banheiro – expresso nas toalhas de banho, tapetes, entre outros objetos que, em sua maioria, eram confeccionados pela própria dona da casa.

Outra característica do bordado que pode estar atrelada ao contexto feminino é com relação ao seu próprio feitiço. O ato de bordar apresenta-se como uma técnica lenta e minuciosa, que exige do seu executor tamanha paciência e habilidade manual. Particularidade, geralmente, atribuída ao universo feminino, tal prática, era impregnada à cultura das mulheres antigas, das sinhás que, através do ritual do bordar, expressavam suas sensações e preenchiam suas vidas entre as atividades do lar. Para muitas, era o momento de compartilhamento, de dividir suas

experiências, angústias, medos e suas histórias de vida, como ilustra Chagas (2010, p. 2):

O bordado acompanha há muito e muito tempo, a história das mulheres, trazendo as marcas dessas em diferentes espaços-tempos, 'alinhavadas' por um 'tempo' feminino, com gestos especiais que desejam realçar, o amor, a saudade, a solidão, a necessidade, a possibilidade, mas também a exploração a que são submetidas há séculos.

Por meio deste contexto, é possível afirmarmos que os trabalhos manuais têxteis têm sido historicamente desenvolvidos majoritariamente por mulheres. Claro, que não podemos generalizar, uma vez que existem exímios trabalhos de costura e bordados feitos por indivíduos do sexo masculino, mas, de fato, a técnica da costura e do bordado carrega, social e culturalmente, uma ancestralidade feminina.

Lévi-Strauss (1997 apud DANTAS, 2009) elucida que, em diversos contextos culturais, como nas sociedades tribais da América do Norte, os trabalhos de tramar, bordar e costurar eram atribuições das mulheres. Dantas (2009, p. 132) complementa que “passando pelos ornamentos bordados e pelas tapeçarias profanas da Idade Média até as tapeçarias e tecelagens da Bauhaus, o trabalho com fios quase sempre foi reservado às mulheres”. Reforçando esse cenário, Veneroso (2012, p 34) afirma que, no processo de educação das famílias antigas, “a menina aprende a bordar, pintar, como se comportar à mesa, nas aulas de 'Boas maneiras'. Tudo isso fazia parte da cultura feminina: o bordado para o enxoval da noiva, para o enxoval do filho”.

Isso explica a razão pela qual os artefatos têxteis, em particular, o bordado, carregam em sua natureza a marca de atividades alusivas às mulheres, pertencentes aos recintos domésticos, visto como uma "arte menor".

2.1. Traços de um universo feminino

Por meio da associação entre as práticas do bordar e o universo feminino, é-nos permitido olharmos e pensarmos o universo de Bispo, em particular suas obras têxteis, à presença das referências a elementos e práticas culturais atribuídas ao gênero feminino.

Embora opinemos que a escolha do artista pelo uso dos materiais têxteis, sobretudo, o bordado, esteja relacionada à reminiscência da cidade de Japaratuba, torna-se, ainda, curiosa a sua adoção por tais materiais e práticas feminizadas. Bispo era um sujeito de aparência rudimentar, possuía um grande porte físico, foi boxeador e marinheiro e, por isto gera-nos estranhamento a sua escolha por uma técnica tão minuciosa, que exige paciência, esmero e dedicação. É intrigante pensarmos a delicadeza do bordado e a rudeza da luta, a fusão de duas práticas extremamente antagônicas.

Em meio a suas obras têxteis, duas, particularmente, são destacadas por conterem referências acentuadas ao universo feminino: é o caso das faixas de misses – artefato de gênero feminino – e dos nomes de mulheres bordados no avesso do *Manto da Apresentação* (Figura 11).

Bispo confeccionou e bordou dezenas de faixas de misses. As mesmas constam em sua área nomes de países, cidades e de ruas, uma espécie de pontos da topografia de cada lugar. Todas as faixas veem acompanhadas de um cetro revestido por linha azul, e as misses contempladas são de diversas nacionalidades, a exemplo: Miss Irlanda, Miss América, Miss Jamaica, Miss Holanda, entre outras. As faixas, de acordo com Silva (2003), tinham uma função geográfica, uma forma de representação geográfica do universo. “Bispo realizou uma série a partir de uma leitura geográfica do mundo, possivelmente auxiliado pelo atlas encontrado em seus pertences” (SILVA, 2003, p. 87).



Figura 2: Faixas de Miss. S/d. Arthur Bispo do Rosário. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea³⁰

³⁰ Os direitos de reprodução das imagens das obras do artista Bispo do Rosário, que ilustram esta pesquisa, foram cedidos pelo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, para uso exclusivo de publicação.

Nos anos 1950/1960, época em que Bispo produzia estas faixas, eclodia no mundo os concursos de Miss Universo, repercutindo, fortemente, na mídia e na vida das pessoas. Conforme Hidalgo (2011), as revistas *Cruzeiro* e *Manchete* divulgavam enfaticamente estes concursos, era o tempo das manequins, da sedução discreta, da delicadeza, da elegância e do glamour, exibidos por meio de vestidos exuberantes e sofisticados.

Embora à margem desse contexto, de vez em quando, Bispo tinha acesso às revistas e a alguns jornais que coletava do uso de funcionários do pavilhão da Colônia. A beleza dessas mulheres encantava os homens da época e, igualmente Bispo, que não fugia a este contexto. Embora diferentemente dos olhares cobiçados dos homens, a admiração por essas mulheres era assumida de forma bem peculiar. Para Bispo as misses carregavam o caráter de pureza, das moças belas, angelicais, aparentemente castas, nas quais predominava a ideia da mulher virgem e de santidade. Silva explica: a palavra *miss*, na língua inglesa, significa senhorita, empregada em relação àquela que não se casou e que, “na memória de Bispo, talvez quisesse reverenciar a virgem, a mulher santa que constantemente cita como ‘Nossa Senhora’, ou ‘A Mãe de Cristo, aquela que não se entregou ao homem’” (SILVA 2003, p. 86).

Diversas vezes, em seu discurso, Bispo mencionava a figura de Nossa Senhora, que também comandava a sua missão e a maneira como deveria se comportar sendo o “filho” de Deus, ou seja, longe da sedução dos pecados. A imagem da mulher para Bispo era semelhante à da “Virgem Santíssima” e, portanto, em alguns momentos, ele emitia críticas ao comportamento das pessoas, principalmente das mulheres. Segundo Dantas (2009), as críticas que Bispo fazia eram sempre em decorrência de recomendações da mãe “divina”.

Nos primeiros anos da década de 1960, Bispo teve a oportunidade de trabalhar e morar na Clínica Pediátrica Amiu, cujo dono era cunhado de Humberto Leone. Lá, desfrutou do grande espaço físico de um sótão, local de seu aposento, para elaborar parte de seu acervo. Hidalgo (2011, p. 70), em seu livro, narra um episódio em que Bispo conversa com o dono da clínica sobre o comportamento e a imagem relacionada à mulher. Dizia que as enfermeiras da clínica tinham que ser mandadas embora de lá, pois, segundo a sua “mãe divina”, elas eram mulheres perdidas e não podiam cuidar de crianças inocentes.

Veza por outra, Bispo aparecia com estes discursos, dizendo que sua “mãe” pedia para que ele se afastasse de certas pessoas e, assim, “discorria sobre a postura de funcionários, diagnosticava defeitos, condenava almas. Censurava nas mulheres, o espalhafato, risadas altas e excessos (HIDALGO, 2011).

Outro fato curioso sobre a presença das referências femininas evidente em sua criação é que Bispo se dedicou a bordar, no avesso do *Manto*, dezenas de nomes – em especial femininos – de pessoas que seriam salvas com ele no dia do Juízo Final. Pessoas que Bispo, certamente, conheceu no percurso de sua vida e, que, por algum merecimento, compõem parte do seu *Manto* “divino”. Isto é comprovado diante de um diálogo entre Bispo e Maria José, uma das irmãs de Humberto Leone, exposto no livro de Hidalgo: “Vou construir um outro mundo, pegar meu *Manto* sagrado e subir aos céus. Te levo comigo, Zezé. Levo todo mundo que tem o nome escrito aqui no meu manto” (HIDALGO, 2011 p. 57). Talvez, para Bispo, apenas mulheres, ou melhor, pessoas do sexo feminino eram merecedoras da “salvação”.

Já Oliveira (2012, p. 44) faz um paralelo entre os nomes escritos no *Manto* com a tradição católica, no que se refere à crença nos santos:

Fazendo um paralelo com o Manto bordado de Bispo do Rosário, há um desfile de nomes bordados na bainha e no lado interno da peça. Uma nítida menção memorial às preces costuradas às bainhas dos santos. Os textos e frases na obra poderiam ser um similar dessa tradição ou derivariam de duas coisas, um patuá acrescentando-se a ele um texto bordado, ou seja, uma reza textual”. (OLIVEIRA, 2012, p. 45-46).

A autora explica que, em quase todos os lares das pequenas cidades do nordeste, as imagens dos santos decoravam os espaços privativos da casa, por meio de pequenos altares domésticos e, com estes santos, os moradores costumavam conversar como um membro da família. Uma das crenças comuns era o de portar consigo orações e amuletos para a proteção. Podemos pensar que os nomes bordados no Manto serviam de amuletos como proteção do seu corpo.

Essas, portanto, talvez, sejam as razões pela escolha do artista na criação das obras citadas acima. Como vimos, são questões ligadas ao contexto do sagrado e da religiosidade. Os discursos místico e sagrado que permeiam essas duas obras

são conferidos, igualmente, em quase todo o seu acervo, aliás, esse foi o impulso basilar que levou o artista à dedicação intensa à sua grande obra.

Ainda na perspectiva da referência do contexto feminino, podemos pensar que tanto a atividade do bordado como prática feminizada, quanto a presença da subjetividade feminina nas obras citadas, podem estar relacionadas, talvez, ao vazio do afeto requerido e não usufruído por Bispo durante a sua vida, pois, como sabemos, Bispo deixou sua casa ainda muito jovem, com apenas 15 anos e nunca retornou.

Para Amendoeira (2008), a expressão artística é um meio de comunicação que revela posturas individuais diante da vida, assim, a obra de arte é um dos processos pelos quais o indivíduo comunica suas ideias. Na perspectiva psicanalítica, a autora afirma que “a arte e a poesia são recursos para desvendar tramas profundas e insuspeitadas do inconsciente, do cotidiano e do destino humano”. Logo, a criação artística pode estabelecer um acesso de contato entre o sujeito e suas próprias “vivências internas, emoções e pensamentos, e interferir na relação com os outros”. (AMENDOEIRA, 2008, p. 44). Ela complementa que a arte pode servir para amenizar o sofrimento do indivíduo.

Diante da subjetividade relativa à memória individual e coletiva, existe, como atesta a autora OLIVEIRA (2012, p. 125), uma “riqueza de significados imbricados”, que estão relacionados ao passado. “A historicidade rememorada ou vivida pelo indivíduo é conformada por aqueles aspectos relacionados ao contexto social e à construção de uma memória coletiva [...]” (OLIVEIRA, 2012, p 126).

Assim, convém dizermos que cada obra executada por Bispo traz uma trama ligada à profundidade do seu inconsciente e de sua relação subjetiva com o seu mundo e, que, como toda criação artística, é um “meio de expressão e de comunicação de sentimentos e do pensamento” (FRANCASTEL, 1990 apud AMENDOEIRA, 2008, p. 42). Suas obras podem ser vistas como a materialização das projeções de sua existência, suas memórias e evocações de conflitos (AMENDOEIRA, 2008).

Retomando o contexto histórico sobre as práticas têxteis, até onde vimos, o bordado era uma atividade restrita somente ao universo feminino e geralmente de uso doméstico. Com o passar do tempo, no final do século XIX, tanto o bordado quanto a arte têxtil em geral passaram a ser evidenciados, com o movimento *Arts &*

*Crafts*³¹, que investia na recriação dos métodos tradicionais das artes manuais em plena era industrial. Durante esse período, houve uma ascensão da produção têxtil em diversos produtos, como: tecidos tingidos e estampados à mão, tapeçarias, entre outros produtos que faziam parte de uma proposta inovadora.

O movimento *Arts & Crafts*, apesar do seu limitado tempo, foi a abertura para inserção dessas práticas no campo artístico, porém, como destaca Simioni (2010), encontravam-se, ainda, associadas ao artesanato e ao estigma do amadorismo. Com o passar dos anos, a partir das primeiras décadas do século XX, alguns artistas passaram a explorá-las em suas criações.

Como exemplos, citamos o caso da artista russa Sônia Delaney, que, por meio da geometria, característica predominante do *Art Déco*, estampou tapetes e tecidos os quais foram transformados em roupas inovadoras, usadas pela própria artista; da suíça Alice Bailly, uma das pioneiras da arte têxtil, que, com a influência do cubismo, desenvolveu seus *tableaux-laines* – tecidos lãs – telas feitas com fio de lã e linhas; e, ainda, a artista brasileira Regina Gomide Graz, representante da arte têxtil no modernismo brasileiro, que, na década de 1920, dedicou-se, especialmente, à decoração de interiores na produção de tapeçarias, *panneaux*, almofadas, colchas e tecidos em estilo Cubista e *Art Déco*.

A partir de então, o uso do bordado e dos elementos têxteis, aos poucos, expandiu-se e tomou novas dimensões, transitando pela arte decorativa, pelo vestuário, e sendo acolhido no campo da arte, embora, ainda, muito sutilmente. Depois da segunda metade do século XX, estas práticas começam a se revelar como um novo meio de linguagem, comunicação e expressão visual. Simioni (2010, p. 09) nos conta que:

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero.

³¹ Movimento que reunia teóricos e artistas reafirmando a importância do trabalho artesanal diante da mecanização industrial e da produção em massa. Foi liderado por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896). O movimento teve grande inclinação pela reforma social e pelas questões político-econômicas, o que impulsionava à junção entre arte e vida social. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo908/artes-aplicadas> Acesso em: 25 nov. 2015.

A autora cita, como pioneira nesse sentido, a artista americana Mirian Shapiro, que propõe uma revalorização dessas práticas tradicionais do cenário feminino, apresentando, em suas obras, uma proposta crítica às omissões e aos preconceitos que os trabalhos têxteis passaram durante séculos e séculos dentro da história da arte.

2.2. A Arte têxtil: O bordado na contemporaneidade

Tais atividades, principalmente o bordado, começaram a ganhar destaque no cenário da arte contemporânea brasileira aproximadamente na década de 1980. No entanto, é a partir de 1990 que ele passa a ser difundido e recorrente nos trabalhos de alguns artistas, resultando em obras de grande significância artística.

Desde a segunda metade do século XX, novos materiais foram introduzidos como possibilidade de experimentação e transgressão dos meios convencionais de linguagem visual. Os contemporâneos buscavam uma arte mais plural e aberta, tanto no conceito empregado quanto nos materiais e suportes utilizados. Segundo Canton (2001), a temática do bordado está associada às novas tendências e narrativas da contemporaneidade e é reflexo da vida contemporânea cotidiana em seus aspectos sociais, políticos, culturais e econômicos, referentes à realidade atual brasileira e internacional.

Embora Bispo não atuasse como artista e vivesse à margem dos debates contemporâneos da arte, de alguma maneira, seja em seu aspecto estético, formal ou processual, ou seja, ao processo de feitura e manipulação dos materiais não convencionais, seus trabalhos dialogam com os trabalhos de artistas dessas épocas.

Sem a menor pretensão, Bispo trouxe uma nova linguagem para as artes visuais, como atesta Lázaro (2012, p. 21), “o artista desenvolveu uma nova linguagem de realizar e pensar a pintura. Seus objetos são verdadeiras novas pinturas, com pigmentos já tingidos pelo tempo da vida, em fios desfiados”. Uma linguagem visual própria que, de forma empírica e não desejada, compactuava com os novos meios de linguagem que vinham surgindo na segunda metade do século XX. Segundo Silva (2003, p. 71),

Bispo como vanguarda, utiliza o pano de forma inusitada, fora da sujeição à moldura, mesmo porque o tecido de que dispõe não está, tecnicamente, adequado à tradição das tintas e dos pincéis. São panos e não telas feitas com a urdidura adequada ao recebimento das demãos a serem aplicadas sobre a superfície-base.

No final da década de 1980, já era possível encontrar nos trabalhos de alguns artistas a inserção das práticas têxteis como um novo meio de expressão. Porém, foi após a exposição individual de Bispo, que suas peças bordadas serviram de referências para outros artistas, os quais se valeram dos mesmos meios artísticos, assim como descreve Herkenhoff (2012, p. 141):

[...] é possível falar de um efeito Bispo do Rosário na arte brasileira. Não se trata simplesmente de um mapeamento extensivo, mas de rápida menção a quatro exemplos paradigmáticos: Leonilson, Rossana Palazyan, Walter Goldfarb e Rosana Paulino, tomados a partir da mostra *Registros de Minha Passagem pela Terra*, de Bispo do Rosário, na Escola das Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, em 1989.

Além desses citados, houve também outros artistas do circuito brasileiro que recorreram às práticas têxteis em suas obras.

É o caso da artista Letícia Parente, um dos nomes femininos da videoarte brasileira, que, na década de 1954, trabalhou o equilíbrio entre o textual, o visual e a *performance*. Com a intenção de comunicar sua nacionalidade na época da Ditadura Militar vigente, por meio de um vídeo, bordou em seu próprio pé a frase *Made in Brasil*, ser "feito no Brasil" implicava, na época, tortura e sofrimento.

Letícia, ao contrário dos outros artistas mencionados acima, não foi contagiada pelo "efeito Bispo", pois seu trabalho foi produzido anteriormente à exposição do artista. Embora não tenha usado o tecido como suporte, Letícia usou a linha de costura para bordar o seu pé, expressando-se a temática do contexto sociopolítico de forma não convencional e inusitada. São percebidos, nos trabalhos da artista, cenas de costume e recursos da vida cotidiana e doméstica, além da presença das referências às práticas conferidas ao universo feminino. A artista tinha o intuito de problematizar as imposições sociais e cotidianas enfrentadas pela mulher. Para Costa (2007, p. 371) "bordando sobre a sola do pé, Letícia afirma e rejeita a experiência da identidade feminina vigente em nossa cultura".



Figura 3: Marca Registrada Letícia Parente/1975. Formato original: porta-pack ½ polegadas. Acervo Instituto Itaú Cultural³².

Leda Catunda, a partir de 1980, a fim de comentar um universo feminino, usa o tecido em suas obras de forma experimental e conceitual. Em suas obras estão presentes materiais do universo doméstico como panos, costuras, cobertores, roupas e toalhas; estes materiais são pintados, bordados e sobrepostos. A artista utilizou, também, nessa mesma década, alguns trabalhos com motivos figurativos presentes na cultura popular. Nos trabalhos sobre tecidos estampados, as imagens são realçadas com tintas, criando uma espécie de textura. Sobre as obras da artista, Canton descreve:

Ela une uma visualidade banal, socialmente reconhecível, com uma radical surpresa. Transfigura o que parece óbvio em algo personalíssimo. Soma o construtivismo formal com o universo emocional. Junta o feio e o belo, o intelectual e o doméstico. A negação de uma definição fácil dá um caráter revolucionário, subversivo até, a seu trabalho (CANTON, 2001, p. 121-122).

³² Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22075/marca-registrada>. Acesso em: 8 Mar. 2015.



Figura 4: Os amantes. 1990 Leda Catunda. Acrílica sobre tecido. 125 x 210 cm. Reprodução Fotográfica: Rômulo Fialdine³³.

Convém citarmos, também, a obra de Leonilson. Nela é percebida uma confluência com a obra de Bispo, tanto pelo uso dos bordados quanto pela fusão de imagem e texto presentes em seus trabalhos. Considerado um dos grandes artistas da geração 80, Leonilson destacou-se por buscar a integração de experiências cotidianas à sua produção, assim, como fizeram a maioria dos artistas dessa geração que compactuavam com as ideias da arte contemporânea. Os trabalhos de Leonilson, principalmente os bordados, são de extrema sensibilidade e possuem um tom autobiográfico. Neles é evidente o que há de mais particular no artista: o amor, o afeto, a busca pelo *outro* e a angústia. Entre 1992 e 1993, ano de sua morte, Canton (2001, p.127) comenta que os bordados “funcionam como auto-retratos sintéticos, reliquiários abstratos que se desmaterializam junto com o seu corpo”.

Sobre a experiência do ato de bordar, Leonilson relata: “é porque o negócio da mão é o prazer de dar o ponto, de errar, de cortar e de voltar de novo”. (VENEROSO, 2012, p. 335).

A influência do trabalho de Bispo despertou em Leonilson um universo de possibilidades que já fazia parte de sua herança, da vivência de sua mãe, costureira e bordadeira, e do seu pai, comerciante de tecidos. “Ver a exposição de Bispo significou para Leonilson descobrir alguma coisa que estava latente em sua memória, e que se transformou em um dos motivos principais da sua arte” (VENEROSO, 2012, p. 334).

³³ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10215/leda-catunda>. Acesso em: 8 Mar. 2015.

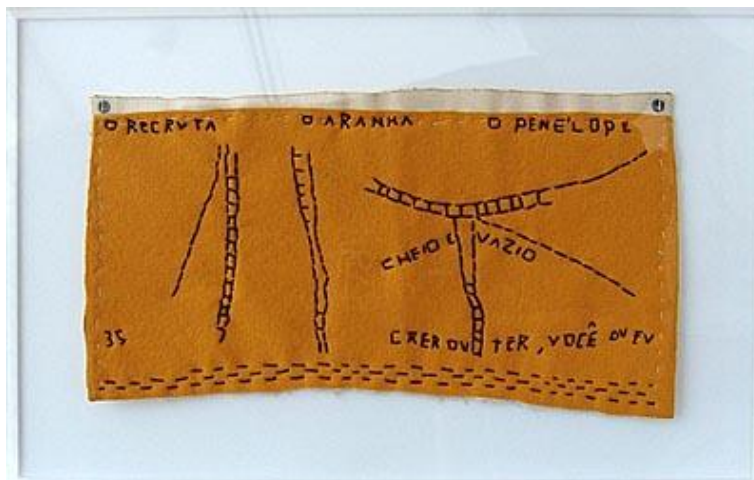


Figura 5: Obra de Leonilson: O Recruta, o Aranha, o Penélope. 1992 – Bordado sobre feltro.18 x 35.50 cm. Reprodução fotográfica Fabrício Penteadou/Itaú³⁴.

Rosana Paulino, citada acima por Herkenhoff, é outra artista que, em 1996/1997, utiliza o tecido e a costura na maioria de suas obras. Seu trabalho está ligado a questões sociais, étnicas e de gênero, que tem como foco principal a temática do negro e principalmente da mulher negra na sociedade brasileira.



Figura 6: Parede de Memória, 1994. Rosana Paulino. Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm. Acervo Particular³⁵.

Rosana aprendeu a manipular os materiais de costura com a sua mãe e, com estes, dentre outros, explora questões, no âmbito da violência, racismo, sexo e

³⁴ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>. Acesso em: 05 Maio 2016

³⁵ Fonte: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/exposicao-nos-438554.htm>. Acesso em: 8 Mar. 2015.

feminilidade. Com relação à prática da costura na obra de Rosana, Bamonte (2008) cita um trecho das palavras da própria artista:

Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a condição no mundo (PAULINO, 1997, p. 114 apud BAMONTE, 2008, p. 295).

Canton (2001) nos afirma que, na produção artística do final do século XX, a sensibilidade feminina está presente tanto na temática quanto na escolha da manipulação de materiais relacionados diretamente ao universo da manualidade doméstica.

Como vimos, os elementos têxteis, em especial, o bordado, apesar do seu longo processo histórico de exclusão e desvalorização no contexto da arte, por fim, alcança reconhecimento e acolhimento no cenário das artes visuais contemporâneas. Esses, entre outros artistas existentes no cenário artístico, utilizaram e utilizam o bordado como um meio de “linguagem e comunicação”. Suas obras, assim como as de Bispo, proporcionam um mergulho no universo de histórias intrínsecas e subjetivas repletas de conceitos e temas variados da vida contemporânea. Pelas mãos desses artistas, tais obras revelam ampla riqueza plástica e poética e além do grande potencial estético, carregam uma ancestralidade histórica secular.

Diante dos exemplos dos artistas citados, é permissível reafirmamos as palavras de Herkenhoff, citadas acima, nas quais expõe que as obras têxteis de Bispo ecoaram nos trabalhos dos artistas conceituados do final do século XX. Sua obra foi construída ao longo de 50 anos e, embora simultânea aos artistas que participaram dos processos de mudança da arte moderna para contemporânea, foi produzida à margem desse contexto histórico e estético. E, ainda assim, parece refletir esse estado de fatos, esse conjunto de questões de nossa contemporaneidade, do qual ninguém escapa, e até hoje os artistas se apropriam dele como tema para desenvolver seus trabalhos. Por essas razões podemos propor que Bispo, mesmo não intencionalmente, estava à frente do que vinha sendo feito no cenário da arte, o que o torna um “artista” vanguardista.

2.3. *Manto da Apresentação* - o fio que conduz a narrativa do artista

Considerada a peça central do acervo de Bispo do Rosário, o *Manto da Apresentação* expõe registros bordados da vida do artista que comunicam a sua história. Eles são a linguagem gráfica que dão forma visual à narrativa de Bispo. Por meio do ritual do bordar, do fazer e refazer, o *Manto*, pouco a pouco, ao longo de quase 30 anos, foi se concretizando pelas mãos do artista.

A obra, por sua magnitude, proporciona um impacto visual e ascensão a algo de caráter mítico e enigmático, despertando sentido e fruição em quem a vê e contempla. A mesma traz, em sua área, uma profusão de bordados, como símbolos, palavras, números, letras, entre outros elementos.

Como obra imagética, o *Manto* apresenta uma narrativa visual em que os elementos bordados estão relacionados às passagens da vida do artista. São impressões de momentos vividos que, por meio de linha e agulha, o artista escreveu e teceu, subjetivamente, a sua história, contemplando a sua infância até a vivência na Colônia.

O sentido de narrativa aqui empregado refere-se aos acontecimentos e fatos que permearam a vida de Bispo. A narrativa é a estrutura usada para relatar fatos e acontecimentos reais ou ficcionais transmitidos em uma estória e que podem ser narrados por palavras, imagens, gestos e sons³⁶.

Se entendermos que toda obra de arte leva-nos a uma leitura e que essa leitura emite uma linguagem e um pensamento, é possível pensarmos que “a narrativa, em algum grau, está presente em toda obra de arte” (SILVEIRA 2008, p. 21).

Embora de forma não linear, os elementos expostos no *Manto* nos apontam cenas ou episódios de diferentes momentos de sua existência. São, portanto, informações verbo-visuais³⁷ as quais podemos relacionar a uma narrativa de natureza ficcional com uma estrutura textual fragmentada. A partir disso, expomos,

³⁶ PINNA, Daniel Moreira de Souza. Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9582/9582_1.PDF. Acesso em: 29 Set. 2015.

³⁷ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12111/000623021.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 Set. 2015.

abaixo, sucintas associações e paralelos entre o *Manto da Apresentação* e o universo literário.

Nas obras de ficção, a história se desenrola a partir de um enredo irreal, inventado e sonhado pelo autor, é uma narrativa imaginária com verossimilhança³⁸. (PALO, 2010).

A conjuntura do *Manto* se desenvolve a partir de uma história imaginária criada pelo artista, na qual estão presentes fatos reais e ficcionais. Bispo, ao incorporar o enviado de “Deus”, atua como autor e, ao mesmo, tempo personagem da história, logo, o enredo é por ele construído e vivido.

No campo literário, há textos que exibem narrativas cujas estruturas textuais são fragmentadas. De acordo com Andrade (2007), a fragmentação é uma especificidade dos textos literários que é expressa na sintaxe textual, por meio da não-linearidade discursiva. É um fenômeno moderno com significante presença nos textos de autores pós-modernos.

Essa característica também é presenciada em outros segmentos do campo artístico, como no caso do cinema contemporâneo. Para Pernisa Jr. e Almeida (2008), a narrativa fragmentada exibida no cinema é aquela na qual não existe uma linearidade cronológica e sequencial lógica nas cenas apresentadas. Igualmente não há indicação do presente, passado e futuro, impossibilitando a marcação da temporalidade, porém “o espectador é capaz de relacioná-las, através de um processo associativo, construindo mentalmente a trama do filme e se envolvendo com a história” (PERNISA JR.; ALMEIDA, 2008, p. 148).

Assim é a narrativa do *Manto*. A mesma apresenta-se como uma trama labiríntica em que não há indicação visível do tempo presente, passado e futuro, porém, por meio de um processo associativo, é-nos permitido, de acordo com a leitura dos bordados e o contexto de vida do artista, propor interpretações e construir relações na busca de um desvelamento e uma compreensão. Bêta (2012, p. 100) nos fala que nos bordados do *Manto*:

[...] há o operar de tempo outro, é o tempo da narrativa, aquele que não acompanha o veloz das ruas. [...] O narrar é o especular que faz eclodir em nós o que nos é próprio. O manto narra a espera, fala da

³⁸ Entende-se por *verossimilhança* a “lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção” (GANCHO, 2014, p.10 apud PINNA, 2006, p. 143). Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9582/9582_1.PDF. Acesso em: 23 Feb. 2016.

vida e finitude. Nele, todo um horizonte de experiências se abre ao Ver.

De acordo com Oliveira, a narrativa de Bispo é construída de forma solitária, mas proveniente de uma memória coletiva, ou seja, é constituída de experiências referentes à religiosidade, à tradição da cidade de Japaratuba, como funcionário da Marinha de Guerra e como interno da Colônia Juliano Moreira. Toda memória individual é atravessada por uma memória coletiva que, por sua vez, conforme a autora, colabora para que a obra de Bispo seja “experienciada, também coletivamente, acionando memórias religiosas, sociais, individuais dos que observam sua narrativa, em seus respectivos tempos e espaços” (OLIVEIRA, 2012, p. 131).

Castro (2015) explica que a vida é unidade e tempo, que é comumente denominado de memória. Se não existisse memória, seria impossível ter lembrança do passado e a possibilidade de futuro, uma vez que a vida no presente remete a um passado e a um futuro. Portanto, “só há lembrança do passado porque a memória não é só o passado, mas a unidade que nos faz experienciar o tempo como unidade que acontece, como o ser estando sendo”³⁹.

Ricoeur (2015) afirma que a história é a herança deixada pela memória, pois o passado está presente na imagem como signo da sua ausência, “mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse ‘tendo estado’ é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse ‘tendo estado,’”⁴⁰. Para o autor, a memória não é apenas presença/ausência, a memória está ligada a lembrança, recordação, rememoração e imaginação.

Diante disto, Carneiro Leão (2003, p. 143) ilustra:

[...] na vida humana e no curso da sua história operam muitas memórias: (a) uma memória individual [aquilo que constitui o próprio, o que foi doado a cada sendo] engramática, que grava conteúdos de percepções; (b) uma memória coletiva que aciona possibilidades comunitárias e convoca experiências de participação; (c) uma memória histórica, monumental, que celebra a continuidade das transformações e as consagra para o futuro.

³⁹ Segundo Manuel Antônio de Castro, em seu texto **Eros, humano e os humanismos**, 2015. Disponível em: <http://travessiapoetica.blogspot.com.br/2015/07/eros-humanoe-os-humanismos-prof.html>. Acesso em: 17 Dez. 2015.

⁴⁰ Texto de Paul Ricoeur: **Memória, história, esquecimento**. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia. Acesso em: 16 Dez. 2015.

A idealização do *Manto da Apresentação* como peça de vestuário, possivelmente, foi derivada da memória coletiva pela qual Bispo foi atravessado, com referências, entre outras, da tradição folclórica em Japaratuba. Certamente, foram nas indumentárias dos festejos religiosos populares que buscou inspiração para a construção de sua veste “divina”. Bispo cresceu em meio ao universo religioso e folclórico. A cidade, até hoje, possui, além de uma religiosidade católica, a cultura da religião africana, o que dá a ver a fusão dessas culturas representadas por meio de referências populares, como o reisado, taieira, entre outros, como veremos abaixo. Veneroso (2012, p. 347) evidencia que, “os trajes para festas eram costurados e bordados seguindo tradições africanas, indígenas, nordestinas” e, conclui que “os bordados são a própria memória coletiva de discursos míticos” (VENEROSO, 2012, p. 44).

De acordo com Diniz *et al* (1991 apud Oliveira, 2012), existe, no mínimo, meia dúzia de grupos folclóricos profanos e religiosos na cidade de Japaratuba, entre os quais se destacam: Batalhão ou Bacamarteiros; Cacumbi; Guerreiro; Maracatu; Reisado; Taieira⁴¹.

⁴¹ **Batalhão ou Bacamarteiros:** Folguedo profano, composto de homens e mulheres, comemorado na noite de São João; **Cacumbi:** Festejo religioso, de origem africana, composto apenas por homens. Eles representam os personagens do Mestre, Contra-mestre, dançadores e cantadores. Na época de Reis, existe a coroação dos reis e rainhas do Cacumbi. Sua origem é incerta, é uma variação de outros autos e bailados, como Congada, Guerreiro e Reisado; **Guerreiro:** Folguedo profano, composto de homens e mulheres, comemorado o auto natalino, originário de uma lenda popular com influências do Reisado; **Maracatu:** Formado por integrantes negros. Festa originada da coroação dos Reis do Congo. No cortejo real, integram a rainha africana Ginga de Matamba, o Rei, a Rainha, o Príncipe e a Princesa, Ministros, Conselheiros, Vassalos, Lanceiros, a Porta-bandeira, Soldados, Baianas e tocadores. E as “Calungas”, bonecos representando Oxum e Xangô; **Reisado:** Festejo de origem Ibérica, de caráter religioso e profano. Foi inserido em Sergipe no período Colonial. O mesmo é contemplado apenas por homens e dramatiza a chegada dos reis magos em louvor ao menino Jesus. Por meio de um bailado contagiante e teatral, a aparição do boi é o ponto alto da dança; **Taieira:** Festejo religioso onde é encenada a louvação a São Benedito e a Nossa Sr^a do Rosário, ambos padroeiros dos negros no Brasil. No ápice da festa, é realizado o momento da coroação, quando é retirada a coroa da imagem da santa para coroar as “Rainhas das Taieiras” ou “Rainha do Congo”. Grupo de influência afro no qual pode ser vista uma clara demonstração do sincretismo religioso entre a religião Católica e os rituais afro-brasileiros. Informação obtida no site: http://www.conhecasergipe.com.br/folclore_sergipano.asp. Acesso em: 7 Dez. 2015.



Figura 7: Festa de coroação do Rei e Rainha de Cacumbi – Japarutuba - Sergipe⁴²

Segundo Arthur Ramos (2007), autor do livro *O folclore negro no Brasil*, pelo menos até a década de 1950, o festejo de coroação dos reis do Congo⁴³ eram fragmentações do antigo auto dos Congo-cucumbis, que era representado por três negras com traje de rainha, usando Mantos e coroas douradas. Conforme o mesmo autor, as congregações religiosas dos afro-brasileiros, particularmente a de Nossa Senhora do Rosário, propagaram-se por todo Brasil e possibilitaram a permanência de práticas africanas profanas junto a normas religiosas da fé católica.

⁴² Imagem coletada no site: <http://sergipeemfoco.com.br/galeria.php?sa=99&lay=N&gru=7>. Acesso em: 28 Mar. 2015.

⁴³ Os festejos do Rei do Congo, conhecidos como a festa do congado, fazem parte de um movimento cultural afro-brasileiro em que se destacam as tradições, usos e costumes de Angola e do Congo, com influências ibéricas. Na ocasião, manifestado por danças, cortejos, batucadas, cantos, coroação e cavalgadas, são abordados três temas: a vida de São Benedito, o encontro de Nossa Senhora do Rosário submergida nas águas e a representação da luta de Carlos Magno contra as invasões mouras. Nestas solenidades, o Rei e a Rainha, acompanhados da corte, são coroados vestidos com ricos trajes ornamentados com brilhos e bordados. Disponível em: <http://www.folclore.net.br/congado.php>. Acesso em: 23 Maio 2015.



Figura 8: Representação da Coroação de Rainha Negra. Rio de Janeiro, século XVIII. Carlos Juliao, *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio* (Rio de Janeiro, 1960)⁴⁴.

Em todos os festejos citados, os trajes utilizados eram sempre coloridos, repletos de detalhes, aplicações, aviamentos e bordados. Nas festas em que eram contempladas imagens de reis e rainhas, os mantos eram as peças de destaques, símbolos de nobreza, poder e de representação alegórica daquela festa. Desse modo, acreditamos que o *Manto da Apresentação*, enquanto veste, nasceu das referências ligadas às memórias, nas quais predominam o caráter alegórico, carnavalesco e sagrado, ou ainda, como ressalva Bêta (2012, p. 101), “remete-nos aos aparatos dos ritos litúrgicos, ritos que atualizam os mitos”.

Estas referências apontadas são memórias que não se perderam com o tempo, pelo contrário, foram reconstruídas, ressignificadas e incorporadas a um simples objeto, a um cobertor usado da Colônia. O mesmo, ao ser modelado e costurado ganhou uma nova significação, transformando-se em uma veste conceito, uma obra mística, ou, como afirma Silva (2003, p. 82), “uma cartografia de memórias”. Bêta (2010, p. 103) ressalva que “pela obra-manto passeiam cânticos visuais de memórias – talvez ecos da infância perdida em uma das muitas curvas do caminho ou quem sabe em uma das fendas da alma esquizofrênica”.

Os bordados expostos no *Manto* apresentam uma complexidade de formas figurativas e uma explosão de cores que variam entre o amarelo, marrom, azul, verde, rosa, preto e branco. A parte externa (Figura 09) é profusamente bordada e composta por números (algarismos arábicos e romanos); letras; frases; pequenas mandalas; jogos, como xadrez, damas, dados, mesas de pingue-pongue; escadas diversas; carrinho de feira; carrinho de bebê; estrada de ferro; cestos; tridentes;

⁴⁴ Disponível em <http://people.ufpr.br/~lgeraldo/upodocumentos.html>. Acesso em: 28 Mar. 2016.

aviões; rede de pescar; televisores; um coração; um globo; bandeirolas; uma rosa dos ventos; balança; postes com fios elétricos; entre outros elementos. Há, igualmente uma variedade de símbolos religiosos e de formas não reconhecíveis.

Além dos bordados, o *Manto* é adornado por diversos cordões e torçais coloridos. Eles são presos nas laterais e caem soltos até a parte central do *Manto*, finalizado por um nó. Contornando sua circunferência, o *Manto* exibe um franjado branco com diversos pequenos pingentes de cortinas, nas cores vermelha e branca. Na localização dos ombros, próximo ao pescoço, foram aplicadas dragonas douradas, elementos simbólicos, ostentatórios do poder e nobreza.



Figura 09: Obra: *Manto da Apresentação* (parte externa) – Arthur Bispo do Rosário, s/ data, tecidos (algodão e lã), linha e metal, 118,5 x 141,2 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Na parte interna do *Manto*, como já mencionado, anteriormente, neste estudo, não existem elementos gráficos, são inscrições de nomes de pessoas (Figura 10). Em tecido de fundo branco e linha azul, Bispo registrou dezenas de nomes femininos, percorrendo, em sua escrita, um caminho circular.



Figura 10: Obra: *Manto da Apresentação* (verso). Arthur Bispo do Rosário, s/d, Tecido de algodão. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

O *Manto* é uma miscelânea do popular, do sagrado e do profano, materializado em poesia. Sua narrativa é densa, profusa e confusa, um labirinto de ideias, histórias e memórias, inseridas numa rede de conexões múltiplas e entrecruzadas. Na obra de Bispo, “convivem todas as hipóteses na ausência de linearidade. [...] Sem dúvida existe uma lógica interna à obra, mas é uma lógica escorregadia que escapa às malhas lineares do pensamento racional” (BURROWES, 1999, p. 24). Nessas palavras, a autora se refere ao acervo da obra de Bispo e não ao *Manto*, especificamente, porém, também é oportuno ser aplicado ao *Manto da Apresentação*, já que o mesmo é considerado o resumo de sua grande obra, a síntese de sua mitopoética⁴⁵.

A partir disso, buscaremos compreender um pouco a imagem do labirinto como fio condutor de leitura do *Manto*, já que nele não identificamos começo, meio e fim e nem há algo que indique um fechamento. De acordo com Lúcia Leão (2002), autora do livro *A estética do labirinto*, os labirintos são imagens que permanecem na história da humanidade há muitos e muitos séculos e que revelam questões profundas do pensamento humano. Os labirintos são signos de complexidade. Para a autora, “talvez o maior encanto dos labirintos resida no fato de eles próprios serem

⁴⁵ Segundo a autora Marta Dantas (2009, p. 20).

paradoxais e proporem, cada um à sua maneira, lógicas contrárias e diversas” (LEÃO, 2002, p. 12).

Em seu estudo, Leão aponta alguns tipos específicos de labirintos, e entre eles, o labirinto do tipo rizomático, o qual podemos aproximá-lo com a imagem dos bordados, na parte externa do *Manto*. Segundo a autora, esse conceito baseia-se nas teorias de Deleuze e Guattari e pode ser compreendido enquanto rizoma ou rede de interconexões.

Conforme Burrowes (1999), esse termo é derivado da botânica e consiste em um tipo de comportamento de caule que se espalha em diversos sentidos, podendo ser aéreo, fazer bifurcações, trifurcações e multifurcações. Ela explica que, segundo Deleuze, um rizoma são pontos ou linhas que podem conectar-se livremente sem qualquer ordem ou hierarquia e que o processo não é pontual, tudo é dinâmico, sem parar. “Diversos fatos remetem a diversos outros, em esferas que (de outro modo) seriam consideradas distintas. [...] Multiplicidades conectam-se a multiplicidades”. (BURROWES, 1999 p. 23). Dessa maneira, Leão (2002) complementa que, multiplicidade revela abundância, assim, rizoma revela-se como abundância de pontos heterogêneos interconectados.

O *Manto da Apresentação*, pelo longo processo de sua construção, carrega um entrelaçamento de fatos, momentos e acontecimentos de diferentes etapas da vivência de Bispo. A complexidade expressa no *Manto*, tanto na profusão dos bordados, quanto ao processo histórico da vida do artista, remete-nos a um rizoma. Sua leitura desponta-se como um labirinto do tipo rizomático, aberto a variados sentidos e conectável a diversas direções e em diferentes momentos da vida de Bispo. Cada elemento bordado é conectável, em uma rede de conexões.

Quando alegamos, aqui, que o *Manto*, em sua parte externa, remete a um rizoma, nos referimos a estrutura resultante do bordado externo e não a toda materialidade do *Manto* incluindo elementos como os torçais e nó. Tampouco estamos considerando a ordem de feitura intencionada por Bispo, uma vez que essa leitura, de suas intenções não seria possível, portanto, consideramos exclusivamente seu resultado enquanto a complexidade do bordado.

Além disso, o bordado e o ato de bordar relacionam-se à complexidade em seu processo técnico. Para a feitura do ponto, os fios, por meio de nós e laçadas vão entrelaçando-se e conectando-se uns aos outros. Logo, ponto a ponto, o bordado vai

vida, o movimento das almas na criação e expansão do mundo” (LEÃO, 2002 p. 52). Existem vários modelos de labirintos unicursais: o modelo cretense ou clássico, o romano e o de Chartres. Este último é um tipo de labirinto presente em catedrais cuja função é sagrada. Conforme a autora, “o noviço, que percorria esses labirintos em oração, buscava alcançar um estado de concentração mental absoluto” (LEÃO, 2002 p. 13) e, conseqüentemente, alcançaria o seu centro, o espaço sagrado.

Para alguns autores, uma das características do labirinto unicursal é a necessidade de ter um centro. Isso conjuga a imagem do labirinto à simbologia sagrada. Em algumas tradições, o centro é a morada do sagrado, é também “local onde se encontra o monstro. Vencer o monstro é construir uma ponte para a imortalidade, é encontrar o divino” (LEÃO, 2002, p. 31). A autora explica que, no imaginário labiríntico, o centro é um local cujo acesso é difícil, um território secreto, só permitido aos merecedores, os iniciados.

Sob esse contexto, é possível estabelecermos uma aproximação entre o labirinto unicursal com a parte interna do *Manto*, no que se refere às circunvoluções. Embora na escrita dos nomes não haja identificação de início e chegada, como os labirintos unicursais, os mesmos estão distribuídos de maneira circular, sugerindo-nos uma espiral, um caminho que os levaria ao centro do *Manto*, que seria o ponto de chegada.

Ademais, sabe-se que, simbolicamente, o *Manto* possui uma função sagrada. Especificamente, os nomes inscritos, são referentes às pessoas que seriam salvas no dia do Julgamento final, momento de libertação de suas almas e a entrada para o plano “divino”. Para Bispo, estas pessoas eram merecedoras da salvação eterna. Isso, ao nosso ver, estreita uma relação com o simbolismo dos labirintos das catedrais, em que os fiéis, ao passar pelos caminhos labirínticos, alcançariam a salvação. Logo, podemos propor que o movimento circular dos nomes bordados no *Manto* levaria os fiéis ao centro do *Manto*, o local da morada sagrada.

Leão nos conta que o centro do labirinto, ao mesmo tempo, pode ser visto por outro viés e, explica que, na tradição psicanalítica junguiana, o habitante do labirinto, no caso, o Minotauro, somos nós mesmos, sujeitos aprisionados numa edificação elaborada onde participam o ego, superego e a consciência. Nesse sentido, a busca pelo centro do labirinto consiste na busca do próprio *self*. De tal modo, a ideia é libertar o ser humano de “toda vergonha de conter nele mesmo algo de bestial e

devorador” [...] O monstro é o símbolo da nossa natureza híbrida de desejos e vergonhas. (LEÃO, 2002, p. 32).

Por esta perspectiva, o centro do *Manto da Apresentação*, habitado pelo próprio Bispo, permite-nos pensá-lo como o próprio labirinto. Bispo como sujeito, possui uma natureza híbrida: loucura-sanidade. Aprisionado nessa condição, busca enfrentar os caminhos tortuosos de sua vida na tentativa de alcançar a sua libertação e salvação para transformar-se numa divindade.

A autora, em seu livro, expõe, também, tipos de labirintos intertextuais e, discorre sobre alguns autores literários que utilizam a narrativa labiríntica em suas obras. Diante dos exemplos citados por ela, vemos uma conexão de alguns destes autores com a conjuntura de Bispo, seja em relação à construção literária da obra, seja em relação a vida do próprio autor. É o caso do autor Kafka, um sujeito atormentado e angustiado pela busca de sua identidade. Suas obras são reflexos de sua própria vida. Segundo Leão (2002, p. 40) “os caminhos labirínticos de Kafka são construídos por culpa, medo, terror, paranoias. O centro está habitado por uma figura de um deus terrível e inexorável. Nesse labirinto não há espaço para piedade, nem para o perdão”.

A partir do exposto, percebemos que os caminhos labirínticos vividos por Bispo também foram construídos por sentimentos de tormentos, dominados por delírios, paranoias, medo, pavor e angústia. Esses sentimentos são refletidos no *Manto*, assim como em toda a obra do artista. O centro da vida de Bispo era habitado pela sombra de um “Deus” cruel, exigente e severo, a cuja vontade induzido pelo seu delírio patológico, Bispo viveu durante anos na tentativa de atender. Deste modo, vemos a narrativa do *Manto* como um labirinto do paradoxo evidenciado na justaposição entre o mundo real e ficcional pelo qual viveu o artista.

Outro autor labiríntico citado no livro de Leão e que, da mesma forma, podemos relacionar a Bispo, é Ítalo Calvino. Para a autora, a obra de Calvino possui uma narrativa cruzada e entrelaçada, um labirinto que se aproxima a uma “tapeçaria de fios ricamente tramados um a um. Sua narrativa revela a perícia com que cada detalhe carrega significados” (LEÃO, 2002, p. 43).

O jogo labiríntico é recorrente nas obras desse autor. Em seus textos, o leitor, por vezes, sente-se preso, como que em armadilhas que o coloca a pensar os limites entre o real e o ficcional. Assim, também, é a narrativa de Bispo: não sabemos, precisamente, o que de fato é real e ficcional na sua história, em suas

obras e no *Manto*. Essas armadilhas, em que o leitor de Calvino se encontra ao ler seus romances, podemos propor que somos nós, presos, ao tentarmos ler a narrativa do *Manto da Apresentação*, ou seja, presos na armadilha da incerteza, não sabemos o que é real, o que não é. Assim, como elucida Leão, sobre a obra de Calvino: “Tudo nos escapa e nos prende ao mesmo tempo. Cabe a nós ainda descobrir as portas de acesso, os pontos de contato que ligam os capítulos numerados aos demais capítulos” (LEÃO, 2002, p. 44)

Já no cinema, a autora menciona, como exemplo de labirinto intertextual, o filme *Matrix*. De acordo com Leão, o filme se constrói em dobras e camadas e em uma estética labiríntica. Nele estão presentes referências mitológicas, citações literárias e citações de outros filmes, como, por exemplo:

O vingador do futuro (pílula que acorda da Realidade Virtual); *O exterminador do futuro* (guerra entre humanos e máquinas, sentinelas indestrutíveis); *Blade Runner* (máquinas dominam a realidade); *Tron* (o herói tem de entrar dentro do computador). (LEÃO, 2002, p.45)

Outro filme, abordado pela autora, que da mesma forma traz um caráter labiríntico é *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar. Repleto de citações, a começar pelo título, o filme faz referência ao clássico dos anos 1950, *All about Eve*. Almodóvar também cita a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e faz referências ao poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca, ao escritor de contos policiais Truman Capote; e ao filme *Opening night*, de John Cassavetes, estrelado por Gena Rowlands.

Estas citações, características do labirinto intertextual, presente no cinema, sugerem-nos a ideia e a imagem de *palimpsestos*. Os filmes exemplificados acima despontam camadas de citações, textos e referências. Em sua gênese, o termo *palimpsesto* vem do grego e significa “gravar de novo”. Ele é compreendido como um texto que é sobreposto a outro, ou seja, um texto que pode ser reescrito em cima do original. No campo literário, o palimpsesto é identificado por Genette (2006), como um tipo de construção de narrativa. Em seu livro *Palimpsestos*, o autor faz uma analogia entre os antigos pergaminhos de couro e analisa as relações textuais encontradas no campo literário:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2006, p. 6).

Na história antiga um dos mais conhecidos exemplos de palimpsestos, datado do século X, é o livro de Arquimedes (Figura 12). Segundo Pedrosa (2010, p. 1718), esse documento “provavelmente é o mais antigo e mais autêntica cópia do maior trabalho de Arquimedes, contendo seus escritos sobre geometria e física”. O mesmo apresentava, originalmente, um texto em grego da obra ‘O Método’ de Arquimedes, contendo 170 páginas. Na época, como a prática própria de palimpsestos, os escritos de Arquimedes foram apagados e depois reinscritos com textos religiosos como salmos e orações.



Figura 12: Livro de Arquimedes⁴⁷.

Pedrosa (2010) explica que, na antiguidade, era comum o método de reutilização do suporte da escrita devido à raridade e à dificuldade de materiais apropriados. Porém, atualmente, com a evolução da tecnologia há uma abundância de possibilidades e alternativas para diversos usos de suportes.

O autor comenta que é verificada a utilização de palimpsestos nas obras de diversos artistas do cenário contemporâneo, contudo o seu uso é dado por motivos

⁴⁷ Disponível em: <http://dererummundi.blogspot.com.br/2007/04/o-palimpsesto-mais-famoso-do-mundo.html>. Acesso em: 5 maio 2016.

antagônicos ao contexto em que era empregado na antiguidade. Ele esclarece que, na atualidade, a prática de palimpsestos é dada pela preservação de produtos naturais, como é o caso da celulose e, também, pela não degradação do meio ambiente. Entretanto, o motivo mais evidente do uso de palimpsestos no campo artístico, “é certamente o apelo estético que tal material proporciona” (PEDROSA, 2010, p, 1719). Por outro lado, define:

É característica de nosso tempo ter-se a apreensão e leitura do mundo de forma não linear, mas rizomática, buscando-se a interconexão de diversos conjuntos de informação. Neste sentido, por associação de ideias palimpsesto hoje pode significar a obra que deriva de uma outra obra, seja por apropriação, por citação, transformação e recriação de um novo texto, ou nova obra. (PEDROSA, 2010, p. 1719).

Diante deste contexto, podemos considerar o palimpsesto um acúmulo de textos superpostos numa mesma superfície. Assim, em virtude das camadas e sobreposições que constituem o *Manto da Apresentação*, é possível pensá-lo como uma obra de caráter palimpsêstica. Nos bordados expostos, visualizamos sobreposições de escritos, símbolos, elementos figurativos e números. Além disso, o *Manto* é adornado por adereços, tais como torçais, franjados, entre outros materiais que se sobrepõem aos bordados e compõem estruturalmente o *Manto*.

Outra característica de palimpsestos que detectamos na extensão do *Manto* é a presença de reproduções bordadas de determinadas obras de Bispo, como é o caso das ORFAS. São registros de suas próprias obras, que nos indicam como um *simulacro*⁴⁸, um discurso intratextual. Nestas reproduções, Bispo cita-se a si mesmo fazendo referência a outras obras de sua própria autoria. É por estes aspectos, entre outros, os quais citaremos, no capítulo a seguir, que o *Manto* traz em sua estética uma imagem de labirinto intertextual e palimpsêstica.

Como uma lente de aumento, buscamos aqui, neste item, um olhar investigador acerca do *Manto*. Como peça de vestuário e segunda pele, o *Manto* pode ser a metáfora da vida de Bispo do Rosário, o qual carrega histórias

⁴⁸ Segundo o dicionário *Michaelis*, simulacro significa: "**sm (lat *simulacru*)** 1. Imagem feita à semelhança de uma pessoa ou coisa, especialmente sagrada. 2. Aquilo que a fantasia cria e que representa um objeto sem realidade; aparência sem realidade. 3. **ant** Representação de uma personagem ou divindade pagã; imagem." Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=simulacro>. Acesso em: 7 mar. 2016.

relacionadas às memórias do artista expressas numa narrativa labiríntica, fragmentada e palimpsêstica, o que também constitui o seu caráter precário. Esta estrutura do *Manto* leva-nos a crer como uma extensão do corpo/sujeito de Arthur Bispo do Rosário, numa relação tênue com sua vida, sendo o *Manto* reflexo dela. Sobre esse contexto aprofundaremos uma reflexão e discussão no capítulo a seguir.

3. MANTO/CORPO: A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DE BISPO DO ROSÁRIO

Como mencionado anteriormente, o *Manto da Apresentação* é um traje que revestiria, como uma segunda pele, o corpo de Bispo, no dia de sua passagem para a “vida eterna”.

Motivado pela manifestação do sagrado, Bispo não só idealizou, como, por meio do seu próprio corpo, confeccionou uma veste em função de um programa ritualístico, fazendo nascer o *Manto da Apresentação*. Como peça principal do seu acervo e de magnitude plástica, o *Manto* expõe em sua extensão uma grande alegoria, ou seja, um sistema de imagens metafóricas, que, de forma complexa e subjetiva, narra a história da vida de Bispo como um grande diário de toda sua existência, de modo a se assemelhar a uma autobiografia.

Dessa maneira, podemos dizer que o *Manto* é uma obra alegórica, tanto pelos elementos bordados, como pelo conceito aplicado: o de revestir o corpo do artista para se apresentar ao “Deus supremo” no dia de sua morte. A noção de alegoria⁴⁹, aqui mencionada, pode ser entendida como algo de referência complexa e subjetiva, como um tema artístico que permite representar uma ideia por meio de outras possibilidades.

Segundo Carlos Ceia (1998, p. 19), a alegoria “representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. Assim, podemos entendê-la como uma metáfora de complexidade estrutural, uma vez que seu entendimento não atinge apenas a uma coisa, ela pode virar referência para outra coisa.

Dentre os diversos teóricos que se dedicaram ao estudo da alegoria, é válido trazermos a concepção de Walter Benjamim, em seu livro *A Origem do Drama do Barroco Alemão*. O autor elucida que o sentido alegórico é resultante da relação subjetiva entre signo e coisa, uma vez que nasceu da arbitrariedade da linguagem. Portanto, o princípio da subjetividade é derivado dessa arbitrariedade e está vinculada a um sentido no mundo histórico. Benjamim descreve a alegoria como um processo de construção de sentidos (1984, p. 196-197): “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”. O autor afirma que a ambiguidade e a

⁴⁹ O termo *allegoría* é de origem grega e significa, etimologicamente “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c. 46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta”. (CARLOS CEIA, 1998, p. 19).

multiplicidade de sentidos, assim como, a transitoriedade e a fragmentação, são características presentes na alegoria.

Os fragmentos bordados no *Manto*, relacionados à vida de Bispo, contam um tempo passado, de vivências, memórias, sentimentos e afetos do artista, aspectos estes que colocam o espectador em contato com uma multiplicidade de sentidos. O caráter alegórico e enigmático do *Manto* nos seduz, envolvendo-nos em sua complexidade na tentativa de um desvelamento e, a cada análise e leitura, somos levados a outras interpretações.

Sabe-se que, no dia de sua “apresentação” a Deus, Bispo estaria levando consigo a representação do mundo, ou melhor, a representação do seu próprio mundo impresso em uma veste. A relação imposta e vivida entre Bispo e *Manto* mostra-se como uma relação de simbiose entre obra e artista. Bispo é o *Manto* e o *Manto* é Bispo. Podemos pensar como dois corpos fundidos pertencentes a um único sujeito. Assim como afirmam as palavras de Oiticica, descritas por Favareto: “Não se trata, [...] do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de ‘in-corporação’”⁵⁰ (OITICICA apud FAVARETTO, 2000, p. 107).

Diante dessa conjectura, é possível pensarmos que o artista teria produzido uma extensão de si mesmo, um corpo suporte como a representação de si.

Logo, o *Manto* é a metáfora da vida de Bispo, e, portanto, a presentificação do artista. Nesse sentido, é cabível pensarmos que o *Manto* é a materialização alegórica dos acontecimentos que permearam a sua história. Assim como afirma Silva (2003, p. 87), o *Manto* “é o elemento aglutinador de toda a expressão e sentido da obra, com referências evidentes da vida do artista”. Desse modo, busquemos pensar o *Manto* como um Corpo, ou um Corpo no *Manto*.

Pretendemos, então, olhar para o *Manto* e “ver” aspectos que nos permitem imaginá-lo como um corpo alegórico. “Ver” no sentido de auscultar, de abrir-nos ao diálogo, ao pensamento, ao que se mostra em sua plenitude e enquanto possibilidades (BÊTA, 2012). Para de fato “vermos” esse corpo, é preciso margearmos o discurso de Bispo e mergulharmos em seu delírio, ou, como elucida a

⁵⁰ Trecho da entrevista de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, citado pelo autor Celso Favareto, em seu livro: *A invenção de Hélio Oiticica*, 2000.

autora supracitada, “cremos que o dialogar com a obra, consiste em escutar a fala da obra, que se dá no silêncio do pensamento questionador” (BÊTA, 2012, p. 76).

Sob esta percepção, sugerimos observar o *Manto* e o seu criador como sendo um só, únicos, assim, como ilustra Heidegger (2010, p. 37), “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo, também, nenhum dos dois porta sozinho o outro

Conforme Hidalgo (2011), depois do dia do grande surto, dos chamados dos anjos, Bispo adulterou a contagem do tempo, reposicionando-se na história e, de acordo com Dantas (2009, p. 31), “passou a entrelaçar vida e obra como elementos indissociáveis, acrescentado autoficções à discutível realidade”. A autora expõe que “o *manto* permitia a Bispo a incorporação mágica de todos os elementos nele bordados; estes não estariam mais distanciados dele no espaço, no ambiente, mas incorporados nessa estrutura-extensão do corpo, uma espécie de vivência total da potência que o *manto* simbolizava” (DANTAS, 2009, p. 207).

Desta forma, como compreender o *Manto da Apresentação* na perspectiva de um Corpo?

A temática sobre o corpo é bastante discutida e abrangente, podendo apresentar infinitas proporções em áreas distintas, como medicina, ciências sociais, artes, história, entre outras. No decorrer da História, muitos teóricos se propuseram a buscar conceitos que pudessem melhor definir um entendimento sobre o corpo. Falar do corpo é o mesmo que olhar tudo que cerca o indivíduo e o contextualiza. No corpo, desvenda-se o universo cultural, social, econômico e religioso do indivíduo (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008).

Esse corpo também revela sentidos, emoções, expressões, manifestações e representações. Ele pode comunicar, dialogar, participar, narrar, ou seja, pode ser visto como um conjunto de linguagens articuladas que pode dizer ou significar algo (VILLAÇA, 2007). Sendo assim, o corpo é um produtor de sentidos, expresso por meio do seu portador, o sujeito.

Ao olharmos para o *Manto*, percebemos que ele tanto apresenta esses sentidos, como, igualmente, os produz, e que, por sua vez, esses sentidos são captados pela percepção do observador. É por esse viés que buscamos aproximar o *Manto* a um Corpo. Não a um corpo de carne, biológico, orgânico, mas, sim, como uma segunda pele, um revestimento, ou, ainda, um corpo metafórico.

O Corpo é percepção e registro de informação. Ele é o fluxo constante do interior e exterior que está relacionado à experiência vivida, ou seja, aos vários relacionamentos da nossa vida que constituem a rede de relações pela qual provém a humanidade com os significados sociais.

Segundo Greiner (2006), o corpo está sempre em algum ambiente, é uma relação transitória, e por isto vive em constante troca de informações dos mais variados gêneros, o que constitui uma coleção de informações pela qual o corpo é formado. Esta troca é uma espécie de contaminação e interferência de uma coisa em outra, sendo o corpo, o resultado do cruzamento das informações que chegam e entram em negociação com as que já existem.

Diante desta abordagem, não convém pensarmos o corpo apenas como um invólucro, embalagem, repositório de conteúdo, ou como um meio, que apenas recebe e abriga uma informação, para em seguida ser expressa. Segundo Katz (2010, p. 19), os corpos vivos.

[...] se transformam de acordo com as informações que trocam com o ambiente, que também se modifica. As mudanças passam a fazer parte constitutiva do corpo e do ambiente, e como não estacam, não param de transformar a coleção de informações que constitui cada corpo – uma coleção, portanto, sempre transitória.

As trocas realizadas entre corpo e ambiente constroem uma relação de natureza coevolutiva, que se trata da ideia de uma transformação evolutiva recíproca. Assim, cada corpo é mídia do conjunto (coleção) de toda a informação construída que se mostra por meio do corpo, chamado, portanto, de corpomídia. O estudo do corpomídia, difundido por Christine Greiner e Helena Katz, vem descentralizar a ideia do corpo repositório de conteúdo e pensa o corpo como processo de constante transição. Como afirma Katz (2010, p. 9), a Teoria Corpomídia, “lê o corpo como um estado sempre transitório do que as trocas corpo-ambiente vão promovendo ao longo do tempo, e que propõe o corpo como mídia de si mesmo”.

A partir desse entendimento, o corpo não é algo acabado, completo, determinado, definido, ele é um corpo processual, um corpo história. Assim, pensamos o *Manto da Apresentação*, que em todo o processo de sua construção, sua prática esteve, por anos e anos, em processo de coevolução com o ambiente,

tanto quanto o próprio corpo do seu criador. Por esta perspectiva, é possível apreendermos que tanto o *Manto* quanto o corpo estão em processos coevolutivos.

Ademais, e não de forma dissociada desse processo constante de coevolução, os bordados no *Manto* sugerem-nos a ideia de algo inacabado, incompleto, levando-nos a refletir que, enquanto Bispo vivesse, a sua prática de bordar continuaria e os bordados estariam mudando-se de acordo com o ambiente. Nino (2007) nos conta que a relação entre obra e processo de criação pode ser dada de maneiras diferentes. Existem obras que são elas próprias processuais e, que, “em alguns casos a constante transformação é assumida inteiramente na forma de um permanente inacabamento [...]” (NINO, 2007, p. 54) e, assim, essas obras podem apresentar versões variadas, como, neste caso, o exemplo do *Manto/Corpo* que permanecia sempre em processo.

Bispo como corpo/sujeito manifesta os seus acontecimentos no *Manto*, ou seja, ele estende os acontecimentos de sua vida como sujeito para a materialidade do *Manto*, que, nesse caso, entendemos como a representação alegórica do corpo de Bispo. Dessa maneira, isso nos afirma que o *Manto* é a materialização deste corpo ambiente, corpo história, corpo transitório, corpo inacabado, que é a extensão do próprio corpo processual do artista e, portanto é um corpomídia.

É por essa maneira, talvez, que o *Manto* não apresenta uma linearidade de um tempo narrativo, o que impossibilita uma narrativa definida. Ele é a fusão do presente, passado e futuro. Para Silva (2003, p. 82): “É uma composição formal, de princípio aleatório [...]”. São fragmentos extraídos de sua fragmentada rede de relações, que, conforme o autor, estão relacionados a seu “quadro clínico de fragmentação de sentidos, sua forma peculiar de percepção e recepção do meio (SILVA, 2003, p. 82)”. Isto aproxima-se à narrativa fragmentada, como discutido no capítulo anterior, que é caracterizada pela não linearidade temporal e pela fragmentação de sequências, além do que, a fragmentação constitui, ainda, uma das características envolvidas no conceito de alegoria, apontado, inicialmente, neste item.

Pernisa Jr. e Almeida (2008, p. 150), colocam que a não-linearidade do tempo presente-passado-futuro, abordado pelo cinema, faz parte de narrativas contemporâneas e reproduz a mesma sensação temporal vivenciada pelos indivíduos na contemporaneidade, ou seja, essas narrativas são reflexos da cultura temporal vivenciados na atualidade. Hall (2006) explica que a fragmentação é uma

característica da contemporaneidade como reflexo das várias mudanças ocorridas nos processos sociais marcados pela globalização. Essas mudanças refletiram-se na sociedade, resultando na alteração da condição do ser humano, que, no contexto atual, encontra-se confrontado por diferentes identidades.

No *Manto* estão impressões de passagens da vida de Bispo que são relacionadas a diferentes momentos experienciados por ele, e que entram “em negociação com as que já estão” (GREINER, 2006, p. 131), o que vai provocar cruzamentos com as impressões já vivenciadas e lá registradas. Logo, é possível percebermos o Corpo/Manto como mídia de si mesmo, igualmente, como o corpo de Bispo.

Estes cruzamentos de impressões registradas nos propõem uma ideia de palimpsestos, como expusemos no capítulo anterior. São sobreposições de narrativas, discursos e referências que podem ser percebidas e entendidas como camadas diversificadas de uma metalinguagem, que foi construída ao longo de um tempo e, que, igualmente, esteve em constante troca com o ambiente. Nelas, estão sobrepostas narrativas de tempo, memória, afeto e histórias, escritas numa subjetividade de linguagens, ligadas ao processo histórico e social vivenciado por Bispo. Podemos pensar que as sobreposições/palimpsestos expressos no Manto/Corpo são uma tentativa do artista de reconstrução de fragmentos de sua memória, após o surto, como uma tentativa de reconstrução de seu universo.

Buscaremos aqui aproximar o Manto/Corpo ao sentido cultural e social, visto que é um dos sentidos no qual o corpo/sujeito – diante das situações e valores experienciados no mundo, que são construídos culturalmente – se estabelece. Deste modo podemos articular as impressões bordadas no *Manto* a reflexos que constituíram o cerne de sua relação com o mundo. Le Breton explica que o ator é moldado pelo contexto social e cultural no qual está inserido, e que “o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p. 7). O autor aponta, ainda, que:

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. (LE BRETON, 2007 p. 7).

As significações que fundamentam a existência individual e coletiva de Bispo estão caligrafadas no *Manto*, exibidas por meio dos bordados, os quais fundam um corpo. “Cada corpo, enquanto único, tem uma história singular e, simultaneamente, conta uma narrativa social, coletiva, cultural, histórica” (NEUSCHARANK; OLIVEIRA, 2013, p. 4).

O *Manto* contém informações simbólicas que remetem desde a origem de Bispo, em sua cidade Japaratuba, passando pelas experiências profissionais, experiências vividas e as relações sociais, construídas antes e depois de sua internação na Colônia Juliano Moreira.

O *Manto/Corpo* apresenta, ainda, como apontado no segundo capítulo, um caráter labiríntico, o que vai convergir com as reflexões do autor Ítalo Calvino a respeito da narrativa contemporânea, citado por Borges (2008) em seu texto. Nele a autora traz um olhar sobre o *Manto* por meio da perspectiva enciclopédica e expõe que a narrativa contemporânea figura-se como uma enciclopédia. Deste modo, para Calvino, a mesma gera uma “rede de conexões” entre os fatos e as pessoas, entre as coisas e o mundo[...]” (CALVINO, 2000 apud BORGES 2008, p. 464). Assim:

[...] cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro (CALVINO, 2000 apud BORGES 2008, p.10).

É por esse motivo que não identificamos começo, meio e fim, porém é possível percebermos, em meio a sua profusão, alguns elementos localizados em posição de destaque.

Na parte frontal externa (Figura 13), encontram-se os nomes: *fio, universo, vós céu – pai – criad, em meu nom, e trevas*. Essas palavras são de cunho religioso, referências do universo do artista. Elas circulam um pequeno coração bordado em branco e também uma balança, símbolo da justiça e da equação, que nos remete a algo que será medido, comparado, julgado, como o tão esperado e atormentado dia do Julgamento Final. A palavra “céu” está escrito ao lado esquerdo, lado onde se localiza o coração, bordado com linha branca, cor que simboliza a paz, já do lado direito, bordado com linha preta, está a palavra “trevas”, que, no simbolismo cristão,

significa sofrimento, castigo, “inferno” etc. Os nomes estão bordados em posição oposta, isto representa, justamente, a distinção referente ao significado simbólico de cada palavra.

Figueiredo (2010) nos fala que, para os cristãos, o céu, como morada eterna, é o lugar esperado por todos durante o momento de passagem para salvação, pois é o local onde habita luz, luz que representa o “divino”. Por outro lado, as trevas representam o lugar com ausência de luz, no qual não há a presença do sagrado, as palavras céu e trevas significam as posições sentenciais no Juízo Final.



Figura 13: Arthur Bispo do Rosário - *Manto da Apresentação* (frente, detalhe com balança)⁵¹, s.d.

Ainda na parte frontal externa, identificamos o detalhe de uma mão espalmada, hachurado em branco (Figura 14), posicionada ao centro sob o encontro de diversos torçais coloridos que adornam o *Manto*. Podemos ler que essa mão seria a representação simbólica de Bispo, localizada em posição de destaque, ao centro do *Manto*, ou melhor, ao centro móvel do seu mundo. Para Figueiredo (2010), esses torçais simbolizam o movimento e indicam o encontro. Todos caminham para o mesmo ponto e levam ao centro móvel, ao espaço “divino”. Ao mesmo tempo, a

⁵¹ Fonte: Figueiredo, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. 2010 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf. Acesso em: 30 Maio 2015.

nosso ver, os torçais usados por Bispo remetem às cordas e torçais náuticos, indispensáveis na navegação e sugere-nos os diversos caminhos os quais Bispo percorreu pelos mares brasileiros.



Figura 14: Arthur Bispo do Rosário - *Manto da Apresentação* (frente, detalhe com mão branca espalmada)⁵², s.d.

Outro elemento bastante evidente é a Rosa dos Ventos⁵³ (Figura 15), elemento indicado para mostrar a direção dos quatro pontos cardeais – norte, sul, leste e oeste. Muito utilizado nas navegações, esse elemento faz referência à época em que Bispo foi marinheiro e que, certamente, serviu como instrumento de trabalho durante as navegações por mares afora.

⁵² Fonte: Figueiredo, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. 2010 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte –Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf. Acesso em: 30 maio 2015.

⁵³ Inventada aproximadamente no século XIV, a **Rosa dos Ventos** foi um instrumento considerado de notória função cartográfica, tendo origem nas navegações pelo mar mediterrâneo, utilizada para indicar a posição dos ventos. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/rosa-ventos/>. Acesso em: 30 maio 2015.



Figura 15: Arthur Bispo do Rosário - *Manto da Apresentação* (costas, detalhe com rosa dos ventos)⁵⁴, s.d. Fonte: Figueiredo, 2010.

Os elementos acima identificados no *Manto*, que fazem parte do repertório comum de Bispo, estão relacionados às significações que fundamentaram a existência individual e coletiva do artista, o que estreita a nossa análise sobre compreender o *Manto* como o próprio corpo do artista. Nesse contexto, são pertinentes as palavras de Castilho e Martins (2005, p. 104):

Entendemos o corpo humano como uma estrutura de linguagem que o ser humano arranja, decorando-o e ornamentando-o por meio de relações combinatórias, cujo encadeamento forma um texto, que, por sua vez, suporta um discurso pelo qual se manifestam interações sociais, dadas as comunicações estabelecidas. Como estrutura física, sensível, o corpo apresenta-se coberto por uma pele que o “veste”, selando-o por sua limitação dérmica.

Diante do panorama apresentado, podemos olhar para o Manto/Corpo, como uma estrutura que não está distanciada do sujeito que a constituiu, ou seja, das experiências sensoriais do seu autor, da sua história, do seu ambiente, da sua memória, do vestir, do despir e da pele que o recobre. Assim, o Manto/Corpo é uma representação da escrita de Bispo, do seu corpo processual, corpo histórico e

⁵⁴ Fonte: Figueiredo, Alda de Moura Macedo. *Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus*. 2010 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf. Acesso em: 30 maio 2015.

precário, um simulacro do seu sujeito autor, ou ainda, como expõem os autores Carrijo e Santos (2012), “uma conjuntura de sentidos em efeito que revela a referencialidade polifônica de uma instância-sujeito que enuncia pela significância de uma discursividade [...]”.

3.1. Corpo sagrado: morte e ritual

Neste item, dedicamos atenção aos temas relacionados à morte e ao sagrado, presentes no universo de Bispo, que é estendido ao Manto/Corpo. Esses temas apresentam-se, tanto simbolicamente – expressos pelos bordados – quanto pelo contexto referente a preceitos dogmáticos servidos por Bispo, tais como: a crença religiosa, a devoção do sagrado e a ação ritualística, operando constantemente em toda sua vida.

De acordo com esses aspectos, procuramos analisar o comportamento de Bispo e a relação com o seu corpo, que, por quase toda sua vida, viveu a morte, ou seja, à espera da morte para o grande dia, o da sua salvação. Bispo se fez artista em função da morte. Foi a partir dela que criou toda a sua obra, o qual sabemos que nasceu de um grande propósito, inventariar tudo o que havia na Terra, em miniaturas e bordados, para ser apresentado a Deus no dia do Juízo Final, o qual ele chamava de “Passagem”.

A partir do dia 22 de dezembro de 1938, motivado por um delírio, Bispo assumiu um novo ser e, portanto, um novo corpo. Bispo deixou vestígio disso em um bordado escrito, registrado em um paletó (Figura 16): “EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE RUA SÃO CLEMENTE 301 – BOTAFOGO FUNDOS MURADO”. Essa frase sugere-nos alguém que aparece, que chega, o novo Bispo anunciando sua vinda. Outra frase usada por ele que também indica uma anunciação é quando lhe perguntavam de que lugar ele havia vindo e a sua resposta era: “um dia eu simplesmente apareci” (HIDALGO, 2011, p. 29).

A partir desse discurso vago e misterioso, Bispo deixa para trás o sujeito comum e assume um novo corpo, que, manifestado pelo sagrado, incorpora o representante de Deus. Sua fé e devoção para com Cristo fizeram com que Bispo buscasse elevar o seu corpo a uma alta dignidade e, perante isso, assumiu, em seu corpo, um perfil religioso.



Figura 16: Obra: Fardão ornamentado. S/d - Arthur Bispo do Rosário. Tecidos, bordados e medalhões. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Ao nos referirmos à história da humanidade, é sabido que, desde a Idade Média, a Igreja Católica dominava o cenário religioso em vários contextos geográficos do Ocidente. Possuidora do poder espiritual, a Igreja influenciava o modo de pensar e o comportamento das pessoas. O Cristianismo esteve sob o domínio e imposição aos fiéis, exigindo dos seus corpos a purificação dos pecados.

Na história do corpo, Gélis (2008, p. 19) comenta que, “[...] por estar no centro do mistério cristão, o corpo é uma referência permanente para os cristãos dos séculos modernos. Não foi enviando seu filho à Terra, pela anunciação-encarnação, que Deus deu aos humanos uma chance de salvar-se, corpo e alma?”.

A partir de uma visão platônica, o olhar da Igreja sobre o ser humano é do corpo pecador, corpo depreciador, que aprisiona a alma, pois é pelo corpo que o ser humano pode se perder (GÉLIS, 2008). O pecado e o medo do corpo, das tentações e condenações estiveram presentes na vida dos fiéis por longos e longos séculos, o que fez com que vivessem em constante prova, aflição e apreensão em se livrar das tentações que induziam aos pecados.

Bispo não fugia à regra dos fiéis e, perante a sua missão, viveu em contato direto com a presença da morte, à sua espera, preparando-se para o “encontro” com Deus. Portanto, subjugou seu corpo, trabalhando incessantemente na construção do seu inventário, o que nos indica um ato de penitência para alcançar o merecimento de sua salvação. Por tal fato, seu corpo sofreu comportamentos severos a fim de aproximar-se ao Cristo sofredor.

Esta ideia do Cristo foi formada pelo Cristianismo e difundida pela Igreja, que dizia: “ele nasceu nesta Terra, viveu e morreu consumado no sofrimento de sua missão: oferecer sua pessoa à vingança pública e seu corpo à perseguição, para salvar os pecadores” (GÉLIS, 2008, p. 23).

O padrão cristão incorporado por Bispo foi herdado da cidade de Japaratuba que, apesar de um vasto sincretismo religioso, possuía uma forte presença do catolicismo. Foi por meio desse universo que Bispo cresceu e herdou todas as referências desse mundo cristão, como afirma Gómez (2011, p. 92):

Para entender melhor sua espiritualidade, lembremos mais uma vez suas origens em Jarapatura, Sergipe, onde Bispo cresceu cercado por beatas, rituais católicos, rosários, mandamentos, pecados, culpas e confessionários. Não é de se estranhar, nesse caso, que na Colônia ele também tenha-se feito adotar pela Virgem Maria e em função disso, emagrecido em repetidos jejuns para virar santo.

A imagem de Jesus Cristo sofredor repercutida pela Igreja foi incorporada a Bispo, assim como a muitos fiéis desde a Idade Média. Logo, podemos pensar que ele viveu o autoflagelo. Trabalhava dia e noite, ininterruptamente, sem descanso, sentado ao chão, sem conforto nem estrutura física adequada, ou seja, sem cadeira, mesa e luz apropriada, apenas um candeeiro que lhe oferecia uma baixa luminosidade. Como um bom filho cristão, seguindo os dogmas de sua religião, Bispo submeteu-se a essas condições para cumprir o seu trabalho antes do seu chamado final.

Havia momentos em que Bispo ficava recluso em sua cela, para se dedicar exclusivamente ao trabalho. Era quando acontecia, conforme o seu delírio, a sua “transformação”. Segundo Hidalgo (2011), dizia ser o enviado de Deus com a missão de reconstruir o mundo; para tanto, sofreria uma transformação e necessitava ficar transparente, pois, dessa forma, ficaria leve para subir aos céus no dia de sua

passagem e encontro com Deus e Nossa Senhora. Diante disso, Dantas (2009) afirma que Bispo ficava por vários dias, ou até meses, sem comer, sem receber a luz do sol, sem falar com ninguém, apenas jejuando e produzindo compulsivamente suas obras, em contato com as vozes “divinas”.

Bispo jejuou durante boa parte de sua permanência na Colônia, a fim de “limpar sua alma” e “ficar transparente para subir aos céus” e alcançar a santificação. O *Manto*, sua simbologia particular, conforme Silva (2003, p. 88), “é o ícone da passagem, que corporifica a fé como outra geratriz da obra e, também, a contenção humana, a sujeição do desejo à vontade da santificação”.

A ascese alimentar era muito comum entre os fiéis desde a Idade Média. Por meio dela, buscavam uma espécie de purificação da alma. Ela permitia “assemelhar-se a Cristo, pela fusão do seu corpo no corpo dele” (GÉLIS, 2008, p. 56). Isso e muitas outras formas de penitência, como castigos e torturas, das mais insanas, eram feitas em busca de se aproximar de Jesus e atingir a purificação. Assim como explana Gélis (2008, p. 54):

Para todos aqueles que procuram audaciosamente assemelhar-se ao Cristo das dores para partilhar seus tormentos, o corpo é ao mesmo tempo o maior obstáculo, “o maior inimigo”, e o meio de acompanhar o Redentor: o corpo que é preciso vencer, o corpo vetor de um procedimento sacrificial. Todas as formas de humilhação foram exploradas por essas almas exigentes e dilaceradas, governadas pelo princípio da desvalorização, da perda absoluta de si mesmo.

As submissões vividas pelos fiéis, por meio de seus corpos, declaram o pavor e o medo pelos quais passaram para se livrarem dos pecados e conseguirem a ascensão “divina”. Era grande o tormento quando se tratava do Juízo Final. Passar pela prova de um julgamento, um balanço de todos os atos de suas vidas, das boas e das más ações, para alcançar a salvação, causava-lhes aflição. Nesse dia, cabia ao fiel estar puro, limpo, liberto de todos os pecados para subir aos “céus”.

No caso de Bispo, os bordados expressos no Manto/Corpo registravam vestígios de seu caminho, o inventário do seu passado, denunciando a sua vida. O Manto/corpo era a própria representação do artista em forma de alegoria, por estruturar-se de modo complexo e corpomídia. O mesmo foi desenvolvido ao longo do tempo, como reflexo da relação do corpo de Bispo com o ambiente de crenças

em que estava imerso, portanto, esse Manto apresentava, narrava e contava toda sua história, como um testemunho de sua vida.

O medo da condenação, de não ser aceito e eleito no final do julgamento, pelo qual passava a população, gerou nas pessoas um grande pavor da morte. Segundo Ariès (2012), isto se inicia na segunda fase da Idade Média, a partir do século XII, devido às modificações ocorridas sobre a concepção do Juízo Final, que, até então, possuía outra configuração. Antes deste período, o Juízo Final não implicava em julgamento e condenação dos atos cometidos. Ele correspondia à escatologia, comum nos primeiros séculos do Cristianismo; era uma espécie de repouso, ou seja, os mortos descansariam até o dia do grande retorno, momento em que despertariam no Paraíso, como afirma Ariès (2012, p. 51):

Os mortos que pertenciam à Igreja e lhe haviam confiado seus corpos (ou seja, que o haviam confiado aos santos) adormeciam como os sete adormecidos de Éfeso (*pausantes, in sommo pacis*) e descansavam (*requiescant*) até o dia do segundo advento, do grande retorno, quando despertariam na Jerusalém celeste, ou seja, no Paraíso.

Desse modo, o fato de ser cristão já era o passe livre para a salvação, exigência imposta pela igreja. Nessa condição, todos teriam o mesmo destino, não haveria lugar para uma responsabilidade voltada ao indivíduo, ou seja, para averiguação e balanço das boas e más ações adquiridas pelo sujeito. No entanto, daquele século em diante, as igrejas denunciavam essa nova versão e, pouco a pouco, a ideia de julgamento e condenação foi tomando grandes dimensões, estabelecendo-se no século XIII e repercutindo nos séculos seguintes. Desde então, a ideia da morte assumiu um sentido dramático, provocando medo e pavor na vida das pessoas.

Porém, de acordo com Ariès (2012), a morte nem sempre foi vista e aceita dessa maneira. No período entre a alta idade média e o século XIX, a chegada da morte era percebida por meio de sinais naturais ou de uma convicção íntima, havendo uma relação próxima, atenuada e familiar com a morte, denominada pelo autor de *morte domesticada*. Portanto, como hábito costumeiro, o moribundo esperava a morte em seu próprio leito e, assim, o final da vida terrena era marcado por uma cerimônia pública. O enfermo podia despedir-se dos familiares, amigos e

vizinhos, como afirma Ariès (2012, p. 39-40), “os ritos de mortes eram aceitos e cumpridos de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático, ou gestos de emoção excessivos”. Dessa forma, a morte estava pautada a uma concepção do destino coletivo e era vista com certa familiaridade e naturalidade, o que significava a aceitação e conformidade da morte como ordem natural da vida.

Já nas sociedades primitivas, o contexto da morte ocorria de outra maneira. Para Morin (1997, p. 26), a morte não existia como conceito. “Fala-se nela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento [...] de uma entrada na morada dos ancestrais, e, na maioria das vezes, de tudo isso ao mesmo tempo”. A morte é reconhecida como um fato, um estado, e, quando ela acontece, é percebida como uma “mudança de estado, um “algo” que modifica a ordem natural da vida” (MORIN, 1997, p. 26). Logo, nessas sociedades, convivia-se com muita intimidade com o fenômeno da morte, pois, a mesma era entendida como parte do ciclo morte-vida.

Nesta perspectiva, a dicotomia entre vida e morte não era do conhecimento do povo primitivo, pois a morte era manifestada por meio de rituais que permitiam o elo entre o mundo terreno e o além. São os “ritos de iniciação”, ou de “passagem” que, de acordo com Eliade (2010), desempenham uma função importante na vida do homem religioso. Esses ritos marcam a passagem de etapas de diferentes estágios na vida do ser humano, como, por exemplo, a passagem da infância ou adolescência à juventude. Há ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte. Em se tratando de ritos relacionados à morte, o autor aponta que eles são mais complexos, pois, dizem respeito “não apenas a um “fenômeno natural” (a vida, ou alma, abandonando o corpo), mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social” (ELIADE, 2010, p. 151).

A ritualização desempenha um papel essencial na formação religiosa dos povos das sociedades primitivas porque coloca seu ideal de humanidade no plano sobre-humano. Conforme o autor supracitado (2010, p. 152), “só se torna um homem completo depois de ter ultrapassado, e em certo sentido abolido, a humanidade “natural”, pois a iniciação se reduz, em suma, a uma experiência paradoxal, sobrenatural, de morte e ressurreição, ou de segundo nascimento”.

Diante do exposto, percebemos uma aproximação entre o conjunto de crenças de Bispo com a dos povos primitivos, no que concerne à ação do ritual presente em sua vida. Como abordado no item 1.2, Bispo utilizou-se do próprio corpo para ritualização de sua “performance” e, por meio dela, construiu seu

universo para alcançar a realização do seu mito⁵⁵, advindo do delírio esquizofrênico. No entanto, preparou-se por toda a vida para o grande dia, seu ritual de “passagem”, momento em que passaria para outro plano, onde sofreria um segundo nascimento.

Entretanto, será que a morte, tão esperada por Bispo, o dia de sua “passagem”, tinha o mesmo sentido e compreensão das dos povos primitivos ou, como o contexto da *morte domesticada*, naturalizada e familiarizada, como expôs Ariès? Não podemos afirmar, convictamente, qual era a sua real compreensão, porém, podemos inferir que a morte seria uma grande libertação. Bispo se libertaria da conjuntura de uma vida precária que, ao longo de quase 50 anos, subjugou seu corpo, o fez passar por provas, sacrifícios e expiações em função de atender aos dogmas religiosos e alcançar a “salvação”.

Pelo pavor da morte, Bispo criou meios possíveis com intuito de cumprir sua missão acatando ao pedido lhe fora imposto pelas “vozes divinas”. Dantas (2009, p. 55) nos fala que, “o encontro profundo com a morte pode alterar, de maneira permanente, a atitude do indivíduo perante a vida” e, que, isso pode ocorrer em diversos casos, sendo um deles, o caso de pessoas que passam por experiências místicas espontâneas, como o exemplo de Bispo.

A autora ilustra que “dada a extradição da morte de nossas vidas, a sociedade atual parece não possuir um sistema simbólico eficiente, capaz de canalizar emoção tão arrebatadora quanto a advinda do horror da morte” (DANTAS, 2009, p. 56). No entanto, o homem se apropria das crenças e práticas religiosas como uma fortaleza e auxílio na cura das emoções, dos medos e das angústias, como explica Eliade (2010, p. 171):

[...] a religião é a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um *outro* mundo, trans-humano. A solução religiosa não somente resolve a crise, mas ao mesmo tempo, torna a existência “aberta” a valores que já não são contingentes nem

⁵⁵ Para um melhor entendimento, convém verificar as definições descritas por Edgar Morin, em seu livro: *O Homem e a Morte*: “o mito exprime virtualidades humanas, que não chegam a realização prática, mas apenas fantástica” (MORIN, 1997, p. 95). O autor por meio das palavras de Caillois diz que, “o mito representa para consciência a imagem de uma conduta pela qual ela se sente solicitada” (MORIN, p. 96). Já o autor Leenhardt também citado por Morin, afirma que o mito, “cria comportamentos graças aos quais a consciência se separa e se opõe à simples receptividade dos sentidos” (MORIN, p. 96), assim, Morin (1997, p. 95) complementa, “e estes comportamentos tendem a realizar, mágica ou tecnicamente, o desejo de apropriação, a imitar os heróis e os deuses, senhores da natureza.

particulares, permitindo assim ao homem ultrapassar as situações pessoais e, no fim das contas, alcançar o mundo do espírito.

Foi por meio da religião que Bispo tentou abrandar e solucionar sua crise existencial. Foi por meio dela que buscou ultrapassar seus limites físico e mental regressando às mais remotas origens da condição humana, utilizando-se de rituais e sacrifícios para alcançar o seu grande mito sagrado.

Sua obra, sacralizada pelo artista, especificamente, o *Manto da Apresentação*, carrega potencialmente uma simbologia sagrada. Para Gómez (2011, p. 130), “Bispo sentia a necessidade de sacralizar tudo o que estava no seu entorno, inclusive seu corpo. E este último é um elemento importante para o ritual mágico-religioso no qual existe a necessidade da purificação”. É por esta razão que Bispo enfrentou severos jejuns, a ponto de ser internado pela grave condição de saúde em que se encontrava.

Contudo, de fato, o dia da “passagem” seria, para Bispo, uma mudança de estado, uma transformação, uma espécie de renascimento, o dia em que o artista se transformaria em um “ser” supremo, o “Reis dos Reis”. Eliade (2010, p. 153) aclara que “o homem religioso se *quer diferente* do que se encontra ao nível ‘natural’, esforçando-se por *fazer-se* segundo a imagem ideal que lhe foi revelada pelos mitos”, ou ainda, “ele só se reconhece *verdadeiramente homem* quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos” (ELIADE, 2010, p. 88). A ideia de transmutação, entre outras experiências, fazia parte das crenças relacionadas à concepção da morte dos povos primitivos, conforme asseguram as palavras de Morin (1997, p. 108):

Nas consciências arcaicas⁵⁶ onde as experiências elementares do mundo são as da metamorfoses, dos desaparecimentos e reaparecimentos, das transmutações, toda morte anuncia um nascimento, todo nascimento procede de uma morte, toda mudança é análoga a uma morte-renascimento.

Gómez afirma que tanto o rito como o mito têm sua origem na magia e na religião e que “o homem teve a necessidade de explicar sua existência na terra e

⁵⁶ Denominação usada pelo o autor como uma variação da palavra primitivo, no que “concerne às civilizações menos evoluídas que conhecemos”. (MORIN, 1976, p, 25). Haverá momentos nesta pesquisa que também utilizaremos o termo “arcaico”.

sua transitoriedade e, para isso, utilizou a magia e o rito como base para a compreensão dos fenômenos do entorno” (GOMÉZ 2011, p. 126). Para Oliveira (2012, p. 124), “a produção de Bispo, por sua escolha e ordenação das coisas, caracteriza o culto, o rito”. A autora elucida que:

[...] quando o artista, em um rito catártico, elenca seus objetivos imbuídos de sua memória e psiquismo, também o transporta (e se transporta, ele, o artista) para outra dimensão: a da infinitude. Quem poderia refutar a ideia de que, em algum recôndito secreto, não houvesse a pretensão da infinitude nesse processo? É comum que esquizofrênicos apresentem **delírios de grandeza** (OLIVEIRA, 2012, p. 129).

Como sabemos, a vida de Bispo foi, essencialmente, concebida pelo contexto sagrado. Conforme dados biográficos, antes mesmo do seu surto esquizofrênico, Bispo já possuía um perfil religioso absorvido pelo forte sincretismo da cidade de Japaratuba. Porém, a religião católica era predominante na cidade, a qual se misturava a outras crenças, como as de origem africana e indígena. Dantas (2009) discorre que, até o início do século XIX, a única religião permitida, no Brasil, era o catolicismo, deste modo, os cultos de origem africana tinham o caráter clandestino e, portanto, as pessoas que buscavam esta religião eram perseguidas pelas autoridades. Talvez seja por esse motivo, que é percebido, tão fortemente, referências do catolicismo em toda conjuntura da vida de Bispo.

Embora encontremos evidências dessas referências, sua obra, como um todo, apresenta elementos simbólicos de um vasto sincretismo religioso. O artista vivia a dualidade entre a ordem do sagrado e o caos do profano e, assim, vivia esses dois estados de tempo e espaço.

O delírio sagrado de Bispo foi materializado em obra diante do caos do profano. De todos os seus trabalhos, a maior representação dessa dualidade é o *Manto da Apresentação*. Uma obra sacra para o artista, porém com aspectos apreciáveis do universo na Colônia, como também, de referências profanas de sua memória em Japaratuba: dos cultos ritualísticos das celebrações religiosas, dos festejos e manifestações populares, todos agregados, reunidos e compilados em uma grande alegoria.

No desfiar das linhas, no fazer e desfazer do bordado, o artista fez brotar uma obra carregada de grande significado ritualístico, nascida de uma ação contínua, caracterizada por penitências e sacrifícios, que tem suas convergências com a dimensão ritualística da performance. No fazer do *Manto*, Bispo atualiza seus mitos cristãos por meio das imagens bordadas que aparecem em uma narrativa labiríntica, precária e palimpséstica.

Segundo Gómez (2011, p. 130), “o *Manto da Apresentação*, como nos rituais de passagem, viabiliza o trânsito do profano ao sagrado que no caso permite se apresentar a rigor frente ao Ser Supremo”. Para Bêta (2012, p. 143 e 144), “tudo de belo e precioso é unido na feitura do traje de gala para ocasião de suprema honra, quando face ao criador prestará contas, apresentando o registro de todo agir. A renúncia toma corpo no manto. Re-nunciar a vida é fundar mundo [...]”.

O *Manto da Apresentação*, considerado como um objeto de culto, é a segunda pele e extensão corpórea que traduz imgeticamente o percurso de toda existência do artista. Portanto, o Manto/Corpo é o testemunho físico de Bispo, sendo a veste o passe para a “subida aos Céus” e entrada na morada “divina”.

3.2. O Corpo, a Veste e o sentido do vestir

O *Manto da Apresentação*, aqui, neste item, é analisado sob a ótica da história, função e sentidos do vestuário, considerando a veste como uma segunda pele⁵⁷ e o sentido do vestir. Entendemos que a necessidade do corpo de se vestir não está, apenas, atrelada a fins de proteção e necessidade básica, porém, ao sentido simbólico do vestir e seus significados.

O *Manto* tem como suporte base um cobertor de lã, uma espécie de manta. Bispo atuou como estilista de si mesmo. Ele próprio tratou de planejá-lo, modelá-lo e decorá-lo, criando uma veste repleta de signos, ou seja, uma veste conceito, uma veste simulacro, uma veste sacra, entre tantas outras denominações cabíveis e

⁵⁷ “O âmbito da vestimenta, a moda, reafirma a liberdade do homem de criar a própria pele, não a primeira, dada biologicamente, mas a segunda, gerada por sua imaginação e fantasia e tornada real por sua engenhosidade técnica”. Frase de Norval Baitello em *O Estado de São Paulo*, julho de 1996, descrita por Cristiane Mesquita em seu livro: *Moda Contemporânea – quatro ou cinco conexões possíveis*. (MESQUITA, 2004, p. 66).

permitidas à obra. Sua narrativa – alegórica, fragmentada, labiríntica, palimpséstica e precária – leva-nos a variados caminhos de interpretação, escapando-nos uma compreensão lógica e linear, como já discutido neste trabalho.

Estas diversas possibilidades, estruturadas em forma de um grande rizoma, apresentam-se como uma multiplicidade de conexões, conduzindo-nos a diferentes modos de leitura. Isso nos faz lembrar as reflexões de Umberto Eco, em seu livro *A Obra aberta* (2007), que traz uma análise sobre a leitura da obra de arte.

O autor explica-nos que o campo de interpretações de uma obra de arte é o mais variado e diferenciado possível, podendo representar uma estrutura frutiva, uma relação de fruição entre obra e receptor. Dessa forma, o receptor – por meio do seu próprio entendimento, julgamento e análise de leitura – tem a total liberdade de compreensão daquela obra.

Outro aspecto que Eco também assinala como um discurso aberto é a ambiguidade e a autorreflexibilidade que a obra de arte oferece, pois “uma obra de arte ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influência,” afirma o autor (ECO, 2007, p. 34). A partir disto, para uma melhor leitura, é importante situá-la dentro de um universo histórico, entendê-la por meio das razões que a levaram a acontecer. Ouvir outras falas e conhecer o entorno do processo de criação de determinada obra torna-se essencial para sua compreensão.

Essa multiplicidade de interpretações pelas quais uma obra de arte pode ser lida nos dá a liberdade de compreendê-la a partir de como recebemos a obra, ou seja, por meio de nossa percepção, juntamente com todo o contexto implícito no qual a obra foi realizada. O *Manto da Apresentação*, a nosso ver, é uma obra amplamente aberta, tanto em sua estrutura física, quanto em seu discurso e, nos propicia, uma investigação por meio de várias perspectivas que nos possibilitam alcançar leituras diversas.

A partir desse caráter aberto da obra, não temos como inferir motivações originais, por exemplo, do interesse de Bispo por vestimentas e por um traje tão imponente para o dia de sua “passagem”. Apenas podemos lançar mão de leituras possíveis, entre tantas outras, igualmente legítimas. Em seu acervo, além do *Manto*, há mais quatro peças de vestuário, a exemplo dos fardões e paletós. Estes, diferentemente do *Manto*, já eram peças prontas, porém ornamentadas com bordados, apliques e reconfiguradas pelas mãos do artista. Assim, pensamos que, para Bispo, a vestimenta era algo de caráter bastante representativo e significativo.

Os paletós e fardões (Figura 17), por exemplo, podem remeter à memória e a lembranças da época em que serviu a Marinha Brasileira e que continham significados simbólicos.



Figura 17: Obra: Fardão ornamentado. S/d - Arthur Bispo do Rosário. Tecidos, bordados e medalhões. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

O vestir e a vestimenta – no sentido mais amplo, incluindo adornos e ornamentos – podem estar relacionados à maneira como o indivíduo deseja expressar-se e comunicar-se. Logo, a aparência pode dar pistas do sentido e das construções subjetivas, sociais e culturais que o mesmo deseja apresentar.

Partindo dessa perspectiva, buscamos agora conhecer algumas definições simbólicas empregadas ao contexto da palavra *manto*, enquanto veste, que convergem com o conjunto simbólico no qual o *Manto da Apresentação* está inserido. De acordo com Silva (2003, p. 89):

O manto quer sobrepor a riqueza, a santidade e o luxo perenes à finitude do corpo que o porta. Pode-se dizer que ele protege o corpo perecível que o enverga. Representa a hierarquia e a dignidade

supremas, qualidades que se sobrepõem ao físico para isolar o homem da pequenez do mundo.

Já os autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012), em seu livro *Dicionário de Símbolos*, apontam outras explicações, a depender do substrato cultural e religioso com que essa vestimenta se relaciona. Segundo os autores, o monge ou a monja, ao cobrir-se com o manto ou capa no momento de ausentar-se do mundo e enunciar seus votos, realiza um gesto que simboliza a retirada para dentro de si mesmo e para junto de Deus, a separação do mundo e de suas tentações, a entrega aos impulsos materiais. Outra definição abordada é que,

[...] na tradição celta, os homens do grande mundo do leste dizem a Dagda: aquele que se veste com o Manto toma o aspecto, a forma e o rosto que quer pelo tempo em que o leva sobre si, o símbolo das metamorfoses por efeito de artifícios humanos e das personalidades diversas que um homem pode assumir. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 589).

Os autores assinalam, ainda, que “vestir o manto é sinal da escolha da **Sabedoria** (o manto do filósofo). É também assumir uma dignidade, uma função, um papel, de que a capa ou manto é emblema” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 589). Considerando essas definições, podemos ler que Bispo, ao vestir o *Manto*, assumiria uma dignidade, outra personalidade. O caráter místico e ostensivo do *Manto*, sua alegoria e plasticidade são aspectos que remetem ao poder, à riqueza e à festividade.

Dessa forma, uma leitura possível da escolha dessa peça é de que Bispo desejava apresentar-se com distinção, como alguém dotado de poder para o dia do seu grande “encontro”. E é claro que alguém possuidor de tanto poder, o “rei dos reis”, precisaria portar algo que elevasse a sua aparência. O *Manto* o transmutaria, o elevaria para outra condição, ou seja, Bispo sofreria uma transformação de aparência, elevando-se para outros sentidos, como explica Castilho (2009) que, um corpo revestido por uma segunda pele pode conter vários códigos que vão colaborar com a construção do seu discurso.

Bispo deixaria sua humilde aparência de servo fiel de Deus para incorporar-se a outro ser, o seu “representante”. A veste como revestimento e ornamento corpóreo

“coloca o corpo diante de uma possibilidade de representações que se funda e se estrutura em diferentes objetos, na busca de dotá-lo de uma significação capaz de codificar objetivamente funções, utilizações, além de normatizar uma série de relações” (CASTILHO, 2009, p. 76).

A articulação entre corpo e vestimenta permite às pessoas oferecer um sentido ou direção que o sujeito deseja alcançar e, assim, estabelece com o corpo uma relação de conjunção. “Corpo e traje ou decoração corpórea edificadas, como duas peles que se encarnam e comungam das escolhas do sujeito, são capazes de satisfazer a necessidade de distinção do indivíduo [...]” (CASTILHO, 2009, p. 94).

Tendo em vista estas reflexões sobre a veste e o corpo, é possível entendermos que o *Manto*, como vestimenta e segunda pele, com os significados que abordamos anteriormente, é incorporado ao corpo de Bispo, provocando uma fusão das duas peles. Assim sendo, Bispo transmuta-se e assume o sujeito ou a *persona* que pretende. O sujeito é o corpo e, nesse caso, o corpo e sua extensão, a veste.

De fato, a relação da vestimenta com o corpo, o sentido do vestir, vai muito além do que a simples necessidade de se revestir e de proteção térmica que ela proporciona. A roupa fala muito sobre si, ela é uma linguagem que pode comunicar e revelar aspectos referentes ao indivíduo e a seu contexto social e cultural. Essa relação existente entre a veste e o indivíduo é um contexto que remonta a tempos antigos.

Diante disto, cabe-nos transitar brevemente na história dos povos primitivos, em que a veste aparece não como vestuário especificamente, mas como revestimento dos corpos, objeto das decorações corpóreas, que era usado em manifestações sagradas, celebrações e rituais religiosos.

A vida nas sociedades arcaicas era permeada pela influência da magia e do sagrado. Castilho (2009) nos conta que, em rituais primitivos, os corpos eram adornados e revestidos por elementos de decoração extraídos da própria natureza encontrados no meio natural, tidos como objetos de valor dessa cultura e que podiam estabelecer uma crença no sagrado. Eliade explica que “a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade,

pode tornar-se uma hierofania⁵⁸ (ELIADE, 2010, p. 18). Assim, o sagrado pode ser manifestado em qualquer elemento que revela algo, por exemplo, uma árvore ou uma pedra pode estabelecer uma manifestação sagrada, no entanto, não se trata de:

[...] uma veneração da *pedra como pedra*, de um culto da *árvore como árvore*". A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvores, mas justamente porque são *hierofanias*, porque "revelam" algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o *sagrado*, o *ganz andar*". (ELIADE, 2010, p. 18).

Segundo Castilho (2009, p. 72), "o caráter mágico das decorações corpóreas constitui a primeira motivação discursiva para que o corpo seja posto como suporte de elementos simbólicos de caráter protetivo ou mágico". Sob essa perspectiva, o tipo das decorações ou dos adornos corporais utilizados nas sociedades arcaicas variava conforme a particularidade da manifestação a que eram destinados.

Para Boucher (2010, p. 13), a indumentária também "satisfazia um desejo de representação. Enfeitar-se com adornos era identificar-se a outra criatura: animal, deus, herói ou homem". Nos rituais primitivos, os povos buscavam assemelhar-se aos animais a fim de obter a coragem, força e/ou poder daquele animal, entre outras crenças. Assim, tal animal, era representado no corpo/suporte por meio de elementos que o caracterizavam, como, por exemplo, pele, plumagens e/ou pintura, a fim de obter uma semelhança com o animal.

Eliade (2010, p. 18) expõe que, "manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna *outra* coisa e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar ao meio cósmico evolvente". Logo, pensamos que a manifestação do sagrado sob o *Manto da Apresentação*, tanto no seu conceito, quanto ao seu emprego, ao ser usado para "subir aos céus", torna o *Manto*, na perspectiva de Bispo, uma obra com uma "aura sagrada".

Como exemplo de uma peça decorativa corpórea usada em rituais de morte, citamos o Manto Tupinambá⁵⁹, que pertencia aos índios brasileiros Tupinambás⁶⁰.

⁵⁸ Termo utilizado por Mircea Eliade, em seu livro *O sagrado e o Profano*, e que diz respeito ao que está "implicado em seu conteúdo etimológico, a saber, que algo do sagrado nos revela" (ELIADE, 2010, p. 17).

⁵⁹ Composto por uma trama de envira e algodão, intercalada com penas vermelhas de guará, azuis e amarelas de araruna, denominada pelos Tupinambás de '*guara abacu*' e '*asoyane*', dados obtidos por Ortega (2004 apud Borges, 2013). Conforme o autor, existem apenas seis exemplares do Manto Tupinambá, espalhados em museus de diferentes países do continente europeu: na França (Museu do Homem), na Itália (Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia e Museu Setaile Del'Ambrosio), na



Figura: 18 - Manto Tupinambá. S/d.⁶¹

Este manto era utilizado nos rituais antropofágicos que marcavam a morte e o consumo do corpo do inimigo, que era partilhado por todos os presentes⁶². O pajé, ao vestir o Manto, disfarçado, aproximava-se do inimigo, imitando uma ave de rapina e, rapidamente, atacava-o com um grande golpe na nuca.

Na maioria das ocasiões, as vestes utilizadas nas cerimônias e nos rituais sagrados e xamânicos tinham uma similaridade com peças de vestuário como mantos, capas, mantilhas; ou, havia algo relacionado ao vestir, algo que era

Bélgica (Musées Royal d'Art et d'Histoire), na Suíça (Museum Fur Volkerkunde) e na Dinamarca, no Museu Nacional da Dinamarca

⁶⁰ Os Tupinambás eram “Índios da família linguística Tupi-Guarani, do Tronco Tupi, eles dominaram a costa brasileira do norte de São Paulo ao litoral paraense durante o período colonial. A língua e a cultura desses índios predominam na literatura de missionários e viajantes do século XVI a meados do XVIII, quando foram considerados extintos” (BORGES, 2013, p. 06).

⁶¹ Museu Nacional da Dinamarca. Fonte: <http://osheroisdobrasil.com.br/contexto-historico/tupinambas/>. Acesso em: 22 Abr. 2016.

⁶² “O objetivo da antropofagia ritual era o desejo de vingar a morte de seus parentes próximos ou os amigos em batalhas. Também há a crença entre os Tupinambás de que comendo o corpo de um guerreiro, adquiririam a sua força e habilidades nas batalha”. Dados obtidos no site <http://novahistorianet.blogspot.com.br/2009/01/ndios-no-brasil-histria-sociedade-e.html>. Acesso em: 21 Abr. 2016.

encoberto e penetrado. Dessa maneira, podemos fazer uma relação com o conceito da palavra manto, citado por Gómez (2011, p. 208), “a palavra manto deriva da palavra latina *mantus*, sendo *mantellum* a palavra mais antiga em sua etimologia. Este sentido pode ser associado ao significado de *encobrimento*, capa ou pano, que, em épocas remotas, servia para embrulhar objeto [...]. Nestas cerimônias e nos rituais, os representantes, geralmente, o líder ou feiticeiro, apossavam-se da veste, tanto pelos atributos mágicos e simbólicos do manto (veste), como, igualmente, para diferenciar-se entre os outros povos.



Figura 19: Mantilha: Tribo brasileira Ricbacta⁶³. Material: fios, cabelo e pena.

Como vimos, o sentido do vestir e a relação do homem com a vestimenta existem desde épocas mais remotas, de tal modo, que podemos considerar como algo inerente ao homem, pois nasceu das necessidades naturais do indivíduo de expressar-se, comunicar-se, diferenciar-se e destacar-se, atreladas a conotações mágicas, simbólicas e sagradas. A vestimenta, segundo Castilho (2009, p. 85) “é um elemento de composição de um texto universal [...], fundante em cada cultura por exhibir-se como linguagem e por caracterizar-se pelas particularidades que assume

⁶³ Mantilha usada por homens em cerimônias religiosas pertencente à Tribo Ricbactas, localizada às margens do Rio Coxipó - Mato Grosso. Disponível em: <https://museudoindio.wordpress.com/2013/12/25/acervo/a11/>. Acesso em: 22 Abr. 2016.

em determinados contextos”. Nela estão presentes técnicas, ritos, significados e costumes encontrados no cerne de uma estrutura social, que se distinguem de uma civilização a outra.

O homem, por meio do seu corpo, buscou as mais variadas formas de representar e manifestar sentidos, linguagens e discursos. Com o passar do tempo, os adornos e as vestes foram se reconfigurando e adquirindo forma de roupas, relacionadas ao vestuário. Os modos de vestir variavam, lentamente, de cultura para cultura e de época para época e, conforme Mesquita (2004, p. 23), “caracterizavam lugares, sociedades e povos, antes do século XIV ou final da Idade Média”. A autora esclarece que:

Fenômenos de vestuário foram criados, por exemplo, por causa de variações climáticas (as eras glaciais), das descobertas de processos de execução de roupas (mastigação para o amaciamento de peles de animais ou a descoberta da agulha de mão) ou da denominação de um povo sobre outro (os persas “copiando” os babilônios no século VI a.C.). Gregos e romanos (último milênio a.C.) partilharam costumes e adornos, e na Europa antiga é possível reconhecer a influência de guerras e invasões nas mudanças da indumentária (MESQUITA, 2004, p. 23).

Por esta perspectiva, o ato de vestir passou a ser uma condição do ser humano, de modo que, segundo Mesquita (2004), como o passar do tempo, a vestimenta enfrentou diversas variações devido aos complexos acontecimentos socioeconômicos e culturais que favoreceram mudanças constantes e mais rápidas no contexto do vestuário. Desde então, começaram a fazer parte do funcionamento social, como também, parte estrutural do mundo moderno em devir. De tal modo que a relação entre o vestir e o ser humano passa a decorrer da individualidade e do desejo humano.

Neste entendimento, o vestuário inserido em um determinado meio social, pode se manifestar como uma das mais significativas formas de expressão presentes no universo cultural, de maneira que, segundo Castilho (2009, p. 90), vai:

Configurando-se plenamente como meio de manipulação, persuasão, sanção, ação ou performance e, por conseguinte, articulador de diferentes tipos de discursos: político, poético, amoroso, agregador, hierárquico, etc. Tais discursos são construídos à medida que a sociedade vai se estruturando, se desenvolve e exerce a função de confirmadora externa ao sistema de organização

que o ser social privilegia e traduz por intermédio da linguagem visual.

Dessa forma, o corpo humano é o suporte ideal para receber, articular e moldar-se plasticamente aos trajes e aos adornos. De tal modo, o corpo pode ser reflexo da roupa, bem como a roupa pode ser reflexo do corpo e de outros aspectos relacionados ao meio social e a contextos que cercam o indivíduo.

Assim, como o conceito de corpomídia, a roupa, como reflexo do corpo, vive em processo de coevolução com o ambiente, ou seja, vive de acordo com as mudanças ocorridas neste ambiente, que, de tempos em tempos, renova-se e se modifica. Logo, a roupa está em constante transformação, em um estado sempre transitório, que se reflete no corpo/suporte do indivíduo, como afirma Castilho quando se refere ao corpo como suporte ideal: “neste suporte, uma rede de significações é combinada e posta em discurso por um enunciador pelo seu ato de construir e reconstruir os modos de ser do sujeito, ou seja, os seus estados em contínuos movimentos” (CASTILHO, 2009, p. 90).

A autora explica que o sujeito, diante de suas possibilidades e por meio das opções de vestuário ofertadas, pode fazer escolhas pertinentes ao “figurativo plástico, o tipo de performance ou programa narrativo que pretende desempenhar” (CASTILHO, 2009, p. 92). Ao pensarmos em Bispo, podemos afirmar que ele não apenas escolheu seu “figurativo plástico” como também o criou, para realizar o que identificamos como uma espécie de programa narrativo e performativo. A articulação simbólica existente entre o corpo de Bispo e o *Manto*, ou seja, o ato de vestir o *Manto* para representação de algo indica-nos uma ação ritualística e performática, que seria o “programa performativo⁶⁴” a ser realizado por Bispo no dia de sua morte.

O Manto/Corpo se constrói como uma linguagem e é impresso no corpo de Bispo alterando a sua estrutura física, proporcionando-lhe uma nova aparência. A caracterização que a veste oferece ao corpo permite que as pessoas executem *performances*. Portanto, podemos dizer que, vestido em seu *Manto*, caracterizado por um novo ser, o artista realiza *performances*, fato que sucedeu em algumas ocasiões de sua vida, podendo ser comprovado em sua biografia.

⁶⁴ Conceito utilizado por Fabião (2013), que trata da teoria e composição de *performance* e no qual identificamos potenciais e possíveis associações, ainda que sem motivações intencionais, com o ritual projetado por Bispo para o dia de sua morte.

De tempos em tempos, Bispo era visto portando o *Manto*. Em um desses momentos – nas suas idas e vindas à casa dos Leone – num período em que passou fora da colônia, Bispo, vestido com seu *Manto*, resolveu benzer a capela do Colégio Zacharias, no Catete, como aborda Hidalgo (2011, p. 58): "Essa igreja está benta, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Ele repetia a frase à exaustão na escadaria da escola de padres, metido no manto. Sorte que os párocos o conheciam pelos Leoni e chamaram Humberto em vez da polícia".

Outro episódio aconteceu de forma mais elaborada e planejada. Segundo a autora supracitada, isso ocorreu já no penúltimo dia de atendimento com a psicoterapeuta estagiária, Rosângela. Nesse dia, o artista criou um cenário para simulação de uma cena, como uma peça de teatro. Em um dos quartos fortes ocupados por suas obras, Bispo tratou de limpá-lo, arrumá-lo e organizá-lo para o acontecimento. Ao centro do quarto, colocou uma cama de ferro revestida por um véu branco decorado com fitas coloridas e, em cima do colchão, o *Manto da Apresentação*, ao lado do qual, uma camisola, além de um baú de roupas íntimas femininas, perto da cama. Diante desse cenário, Bispo pediu para que Rosângela vestisse a camisola e ele vestiria o *Manto* e, assim, os dois atuariam como personagens da cena em que representariam *Romeu e Julieta*.

Esta caracterização internalizada por Bispo ao vestir o *Manto*, e até mesmo a sua preparação para um acontecimento, como no exemplo acima, reafirma o significado e valor que o *Manto* tinha para Bispo, assim como a roupa, de um modo geral, para o sujeito. O vestuário e os elementos de decoração corpórea modelam "o corpo humano por intermédio da apropriação do corpo biológico do sujeito, promovendo nelas as consequentes transformações que, ao serem operadas, agregam novos sentidos a esse corpo" (CASTILHO, 2009, p. 87). Essa relação é provocada pelo jogo entre o ser e o parecer. Desse modo, autora explica que:

Por intermédio desse jogo, o sujeito intervém no seu corpo biológico por ações transformadoras que lhe conferem novos valores. Essa oposição ao corpo natural, para reconstituí-lo e ressemantizá-lo por meio da ação do traje, imprime nele mesmo características inéditas de acordo com o programa narrativo que ele protagoniza (CASTILHO, 2009, p. 87).

As roupas são tradutoras de fantasias, desejos e imaginação. Elas agrupam signos e funções, identificam papéis sociais e culturais, e, ainda, funcionam como

instrumento para contar histórias. O corpo como suporte desse instrumento desempenha papel fundamental, pois age como também, concorre para produzir os sentidos gerados por essa troca – entre corpo e veste –, além de performar discursos.

Sob esta perspectiva, achamos válido retomar um paralelo já feito entre a obra *Parangolé* de Hélio Oiticica e o *Manto da Apresentação*. Embora saibamos que, ambas, como obras plásticas, possuem, intencionalmente, significados bem distintos, percebemos, em alguns aspectos, traços de convergências entre elas. No primeiro momento, podemos articulá-las, considerando que as duas são obras representadas por peças de vestimentas – capa e manto – que significativamente trazem o mesmo sentido: encobrir, revestir, embrulhar, ou ainda, o efeito de transmutar.

É comum, no campo das artes visuais e da pesquisa, estabelecerem uma aproximação entre o *Manto da Apresentação* e os *Parangolés*, por se tratarem de vestes e pela ação de revestir o corpo, de penetrar, de andar e de movimentar, que exibem, conforme Favareto (2000, p. 106) “processos de transmutação expressivo-corporal” e levam as duas obras a uma estreita proximidade. Os parangolés, para Oiticica, representam a antiarte, a ideia da desmaterialização do objeto de arte, portanto cria o *não objeto*. Para Oiticica, “significa a transmutação da arte e da vida” (FAVARETO, 2000, p. 114). Neles, expressam-se a manifestação cultural do samba, sua dança e ritmos do Morro da Mangueira, “são a descoberta do corpo e da dança a recuperação do dionisíaco no apolíneo [...]. Fruto da necessidade de desintelectualização, da livre expressão” (DANTAS, 2009 p. 192).



Figura 20: Parangolé P1, Capa 1. 1964. Hélio Oiticica. Plástico e tecido. Projeto Hélio Oiticica (RJ)⁶⁵.



Figura 21: Ensaio fotográfico - Colônia Juliano Moreira. Foto: Walter Firmo⁶⁶.

Já o *Manto*, como objeto de apropriação e criação de Bispo, remete-nos às vestes dos reis das festas cristãs populares da cidade de Japaratuba e de sua ancestralidade afro-brasileira, representada nos festejos de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário. Para Bispo, o *Manto* também era um não objeto

⁶⁵ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>. Acesso em: 4 Mar. 2015.

⁶⁶ Fonte: http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/imagens_raras_de_bispo_do_rosario.html. Acesso em: 4 Mar. 2015.

artístico, pois originariamente, não o construiu com intuito de ser uma obra de arte. Dantas (2009) aponta que, como não objetos artísticos, tanto os *Parangolés* quanto o *Manto*, não necessitam da apreciação e contemplação do espectador, “mas, enquanto transmutação expressivo corporal da obra de Oiticica, depende do espectador que foi abolido em prol do participante, o *Manto* é objeto mágico e lúdico que permitia a transmutação de Bispo em rei dos reis” (DANTAS, 2009, p. 207).

O ato de vestir é estabelecido por uma relação de conjunção entre o sujeito e a veste, é o momento da incorporação e da comunhão entre ambos. Para Marques (2006, p. 03), esse momento remete

a alguns rituais, onde a utilização de uma indumentária apropriada só adquire seu sentido específico quando a roupa é vestida. Nesse momento de magia, os espíritos adormecidos ressurgem através de movimentos favorecidos pela roupa em contato com o corpo.

Sabemos que, para Bispo, o seu ritual de “passagem” era marcado pela incorporação do *Manto*, momento de sua “performance”, quando seu corpo seria transmutado e elevado para outro plano. Sobre o *Parangolé*, Marques (2006, p. 03) afirma que “vestir a capa seria como incorporar o espírito de alguns rituais. A capa reveste o corpo, é o abrigo e o *Parangolé* se torna ‘obra-ação’, sua condição efêmera está na performance, no momento em que se instaura a participação do público sobre a obra”. A *Capa/Parangolé* e o *Manto da Apresentação* são obras/vestes que traduzem conceitos, memórias, desejos, imaginação.

Ao finalizarmos esse item, podemos atestar que o uso de indumentárias, presentes no acervo de Bispo, pode ser visto como um traço marcante de sua personalidade em seu trabalho. Crescido em meio a uma cidade repleta de tradições folclóricas, o artista pôde conviver com uma grande diversidade de trajes, tecidos, ornamentos e adornos, elementos que faziam parte de sua natureza cultural e, que, com o passar do tempo, este universo foi retomado pela memória afetiva de Bispo, o qual se apropriou de elementos similares para expressar-se plasticamente e construir o seu universo particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inventividade com que Bispo criou suas peças, a partir da reinvenção de objetos que já não tinham mais serventia, descartados do mundo externo, foi a mola propulsora de sua arte. De posse destes materiais, ao resgatá-los, o artista reintegrou-os a um novo mundo, interno e particular, dando-lhes novos significados e sentidos.

É intrigante pensarmos que, em um lugar tão precário, sem a menor estrutura física possível de moradia e acomodação, além da falta de higiene e dos mais absurdos tipos de tratamentos psiquiátricos existentes à época, Bispo tenha logrado levantar o seu império. Uma verdadeira fortaleza, sua gruta sagrada, à qual poucos tinham acesso. Nesse espaço, o artista transcendia, a ponto de permanecer meses em abstinência alimentar e sem contato com pessoas, trabalhando incessantemente. Lá, Bispo criava, cultuava seus objetos e misturava-se a eles. Seu corpo se implicava tanto no resultado plástico como em todo o processo da obra, de tal modo, que cada peça, ali, construída, estava inscrita a sua presença.

Ao visitarmos o Museu Bispo do Rosário e conhecermos as acomodações do núcleo Ulisses Viana, do pavilhão 10, da Colônia Juliano Moreira, hoje vazias e abandonadas, pudemos nos transportar mentalmente para o contexto da época em que Bispo viveu. Por meio de imagens construídas mentalmente, enquanto líamos a sua biografia, pudemos, na ocasião, enxergar as cenas que retratavam o seu cotidiano: Bispo sentado ao chão de sua cela, costurando e bordando, andando pelos corredores e coletando seus objetos.

Diante da precariedade em que viveu, Bispo criou sua mitopoética – o *Manto* –, a síntese de toda sua existência. Logo, tendo em vista a pluralidade de interpretações possíveis que o *Manto* carrega, e, ao considerarmos as palavras do autor Francastel (1987 apud AMENDOEIRA 2008, p. 42) “de que a obra de arte é um lugar de convergência onde se encontra o testemunho de pontos de vista sobre o homem e o mundo”, encontramos respaldo para explorarmos os diversos conceitos, temas e elementos culturais existentes no *Manto*. Assim, a possibilidade de lermos o *Manto* por várias perspectivas nos ofereceu novas maneiras de “olhar” e compreender esta obra.

O *Manto*, construído por meio do corpo de Bispo e de suas mãos habilidosas, permitiu-nos pensar que o artista seguiu, durante anos, uma ação ritualística e performática, uma espécie de *programa performativo* que seria realizado por Bispo no dia de sua morte. A corporeidade do artista esteve constantemente presente em todas as etapas de feitura da obra e, especificamente, no ato ritualístico do bordar, construído, minuciosamente, dia a dia. Dessa forma, sem o corpo do artista, a obra não teria sido concretizada, tampouco teria tido o mesmo significado – de revesti-lo, recobrando-o como uma segunda pele – para o dia da passagem a outro plano. Desse modo, o seu corpo seria o suporte da narrativa de si mesmo.

O Bispo/*Manto* foi observado como uma simbiose vivida entre os dois. Um era complementar ao outro, Bispo sem o *Manto* e o *Manto* sem Bispo não teriam o mesmo sentido. De tal modo, pensamos que Bispo, à medida que desenvolvia o seu *Manto*, confeccionava um suporte seu, ou melhor, uma representação de si mesmo. Nele, estariam registradas impressões de toda a sua história por meio de narrativas subjetivas e metafóricas. Assim, Bispo tratou de prepará-lo com muito zelo, dedicação e exuberância e fez nascer outro “corpo”, a sua própria alegoria. Foi por meio desta conjuntura que o Manto/Corpo surgiu como foco desse estudo.

A ideia de alegoria associada ao Manto foi essencial para que o nosso objetivo central pudesse ser trilhado e compreendido. Entendida como um processo de produção de sentidos, em virtude do seu caráter complexo e subjetivo, a alegoria proporciona uma multiplicidade de sentidos, o que a torna ambígua, transitória e fragmentada.

A multiplicidade de sentidos que a obra propicia levou-nos à ideia de labirinto, e, a partir dele, pudemos conhecer e explorar inesgotáveis possibilidades de leituras sobre o Manto, bastante valiosas e enriquecedoras para esta pesquisa. Desse modo, asseguramos que o conceito de labirinto é um campo fértil possível a vários desdobramentos, possibilitando, desta forma, estudos mais aprofundados, assim, como, como a transitoriedade, fragmentação e ambiguidade.

Estas características vieram corroborar a nossa ideia do Manto/Corpo, visto que também são aspectos relacionados ao corpo/sujeito discutido neste estudo por meio da teoria do *corpomidia*, que enfoca o corpo como algo que está em constante processo de mudança, sempre em transformação. Por isto ele é transitório, fragmentado e também ambíguo, reafirmando a nossa análise sobre o Manto/Corpo.

O bordado utilizado como meio de linguagem pelo artista, exposto tanto no *Manto* quanto em suas outras obras, traz o reflexo do enorme desejo de expressar-se, figurativamente, por meio de palavras, textos, imagens, números etc. Para tanto, foi além da utilização dos resíduos descartados para a confecção das *assemblages*, entre outras obras. Utilizou-se da prática do bordado, reminiscência de Japaratuba, para dar forma aos seus pensamentos, desejos e sentimentos. Assim, na falta de recurso material, o artista instintivamente desfiou e desconstruiu linhas de uniformes velhos para renascer obras que contassem, alegoricamente, a sua história.

A análise do bordado, realizada nessa pesquisa, deu-nos oportunidade de mergulhar nas reminiscências da origem do artista, e de conhecer um pouco da tradição de Japaratuba por meio dos festejos populares que até hoje se fazem presentes. Além do mais, pudemos ver que o bordado, como uma forma de linguagem e comunicação, que acompanha a humanidade desde tempos muito remotos, a exemplo da Tapeçaria de Bayeux, que data de 1070.

As temáticas da morte, do ritual e do sagrado foram abordadas nesta pesquisa como aspectos relacionados de maneira direta, tanto ao cotidiano da vida do artista quanto ao seu processo artístico. Bispo se fez artista em função do sagrado e, portanto, assumiu um perfil extremamente religioso, a fim de atender aos dogmas cristãos. Isto é refletido em muitas de suas obras, principalmente no *Manto da Apresentação*.

Achamos válidas tais temáticas, pelo fato de serem aspectos indissociáveis a Bispo e ao Manto. Elas vieram reafirmar algumas de nossas hipóteses iniciais: o *Manto* como uma peça testemunhal, que, por meio da alegoria dos bordados, testemunharia toda a história do artista para prestar contas a “Deus” no Julgamento Final.

Ademais, outros pontos valiosos abordados neste estudo foram os temas da vestimenta e os sentidos do vestir. Por meio das discussões tecidas por alguns autores, pudemos obter um melhor entendimento e compreensão sobre a roupa em relação ao sujeito, no que se refere ao comportamento e identidade do indivíduo. O vestuário, em seu contexto mais amplo, contemplando além de roupas, ornamentos e adornos, pode revelar aspectos sociais e culturais referentes à vida do sujeito, além da aparência que pretende assumir.

Esse estudo, igualmente, nos propiciou um breve conhecimento sobre o manto (veste) e seus significados simbólicos em determinados contextos culturais,

como o exemplo citado do Manto Tupinambá, pertencente a uma sociedade indígena brasileira, já praticamente extinta. A partir desse conhecimento, vimos uma rica possibilidade em ampliar o estudo, trazendo um recorte histórico dos mantos, capas, batas, mantilhas (veste), em diversas outras culturas, no mundo e no Brasil.

A obra *Manto da Apresentação*, resultado de um grande trabalho de *bricolage*, foi discutida neste trabalho por diversos olhares camadas, sobreposições e narrativas, contemplando aspectos como: o labirinto, a alegoria, a fragmentação, o palimpsesto e a precariedade. Estes foram costurados por meio de um fio condutor que percorreu desde o corpo ritualístico e performático de Arthur Bispo do Rosário, alinhavando ao Manto/Corpo, arrematando-se ao corpo sagrado ritualístico, e, por fim, bordando-se ao corpo profano das vestes ostensivas das manifestações folclóricas.

Embora consideremos que o nosso objetivo tenha sido alcançado e nossas suposições apuradas, o *Manto da apresentação*, como uma obra de leitura aberta, possibilita inúmeras outras interpretações, o que faz com que toda a nossa análise não tenha um caráter definitivo e fechado. Isso dá margem para várias outras abordagens e estudos no campo da arte, como também, em outros campos do conhecimento. Sabemos que esta obra já foi amplamente estudada e pesquisada, porém, muitos caminhos ainda podem ser trilhados, tendo em vista que, como uma obra alegórica, que remonta a muitas dimensões do processo que a construiu, para além da biografia de Bispo, podemos considerar o *Manto da Apresentação* uma fonte inesgotável de sentidos sobre si mesma, sobre o universo criativo de Bispo, bem como no campo de discussões sobre processos criativos.

REFERÊNCIAS

- AMENDOEIRA, Maria Cristina Reis. O trabalho da arte e construção da subjetividade no feminino. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo, v. 42 n. 4, 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400007. Acesso em: 20 nov. 2015.
- ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? **Revista Interdisciplinar** v. 4, n. 4, p. 122-131, 2007. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_4/INTER4_Pg_122_131.pdf. Acesso em: 22 Fev. 2016.
- AQUINO, Ricardo. Do Pitoresco ao Pontual. In: LÁZARO. Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário - Século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Edição Especial. Rio de Janeiro: Col. Saraiva de Bolso, 2012.
- BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino**: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira. In: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS. Florianópolis: 19 a 23 de agosto, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf>. Acesso em: 31 Nov. 2015.
- BENJAMIM, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BÊTA, Janaína Laport. **Madras: arte e sagrado em Arthur Bispo do Rosário**. CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.
- BORGES, Telma. Bordados, molduras e poesia: a arte à dor da existência – Arthur Bispo do Rosário. **Eutomia - Revista online de literatura e linguística**. Ano I – n. 1, p. 455-467, 2008. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/2015/pdf>. Acesso em: 18 Dez. 2015.
- BORGES, Luiz C. Relações político-culturais entre Brasil e Europa: o manto tupinambá e a questão da repatriação. **Revista Das Américas**, v. 15, p. 1-14, 2013.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CARRIJO, Fabiana Rodrigues; SANTOS, João Bôsko Cabral. Nas fissuras dos cadernos encardidos: o bordado testemunhal de Carolina Maria de Jesus. In: **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão: SC, v. 12, n. 2, p. 415-438, maio/ago. 2012.

- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora, UFMG 2009.
- CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi Universidade, 2005.
- CASTILHO, Káthia. **Moda e Linguagem**. 2 Edição. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi Universidade, 2009.
- CASTRO, Manuel Antônio. **Madras: arte e sagrado em Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.
- CASTRO, Manuel Antônio. **Eros, humanos e os humanismos**. 2015. Disponível em: <http://travessiapoetica.blogspot.com.br/2015/07/eros-humanoe-os-humanismos-prof.html>. Acesso em: 17 Dez. 2015.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga – Estudos Linguísticos e Literários**, n. 10, 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca10/matraca10a02.pdf>. Acesso em: 5 Out. 2015.
- CHAGAS, Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das. **O bordado no currículo com espaço-tempo/fazer educativo**. 2010. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT23-1967--Int.pdf>. Acesso em: 20 Set. 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26ª Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo-espaço de experimentação. 2 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean-Jacques. **A história do corpo**. As mutações do olhar. O século XX. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- COSTA, Luis Claudio. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. In: MACHADO, Rubens; SOARES, Rossana Lima; ARAÚJO, Luciana, de Correa (Org.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume, Socine, 2007.
- DANTAS, Marta. **Artur bispo do Rosário**: a poética do delírio. São Paulo: UNESP, 2009.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. 2 Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ECO, Umberto. **Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: A essência das religiões. 2 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVEIRA JR., Antônio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: Ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (Org.). **Perfom, Repeat, Record**. 1 Ed. London and New York: Thames and Hudson, p. 121-136, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo 1: o corpo-em-experiência. **Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**. N. 4. Campinas, SP: Unicamp, Dez. 2013.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. Ed. Rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. **Manto da Apresentação**: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus. 2010. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf. Acesso em: 30 Maio 2015.

FROTA, Leila Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

GANDERTON, Lucinda. **Manual completo de Lavoros – Modernos e Tradicionais**. Editora Estampa, Ltda, 1997.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George (Org.). **História do Corpo: Da Renascença às Luzes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2 Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

GOMÉZ, Jorge Rafael Cabrera. **O ritual como paradigma no processo e na criação plástica**: um estudo comparativo entre a produção artística de Armando Réveron Venezuela, 1889-1954) e Arthur Bispo do Rosário (Brasil, 1909-1989). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para Estudos Interdisciplinares**. 2 Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens. In. LÁZARO, Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário - Século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o Senhor do Labirinto**. Rio de Janeiro: Ed Rocco, 2011.

INSTITUTO ARTE NA ESCOLA. **Nhô Caboclo e o Elo Perdido**. Realização: Instituto Arte na Escola. Autoria: Dora Maria Dutra Bay. Coordenação: Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: DVDteca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor, 76 p., 2006.

KATZ, Helena. Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba. In: **Corpo em Cena**. Volume 1. RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (Org.). São Paulo: Anadarco, Editora & Comunicação, 2010.

LÁZARO, Wilson. (Org.) **O Artista do Presente**. In: Arthur Bispo do Rosário - Século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. 2 Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. O esquecimento da memória. **Revista Tempo brasileiro**, n. 153. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LEÃO, Lúcia. **A estética do labirinto**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

LÜCHMANN, Lígia Helena Hahn; RODRIGUES, Jefferson. **O movimento antimanicomial no Brasil**. *Ciência & Saúde Coletiva*, 12(2):399-407, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v12n2/a16v12n2>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

MARQUES, Dayse Maria de Azevedo. **Moda, mantos e parangolés**. In: III COLÓQUIO DE MODA. Salvador: III Colóquio de Moda, p. 1-2, 2006.

MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea, quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.

MICHAUD, Yves. **O corpo e as artes visuais**. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George (Org.). **História do Corpo: Da Renascença às Luzes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Coleção Biblioteca básica de Ciência e Cultura. Lisboa: Instituto Piaget, 1997

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

NEUSCHARANK, Angélica; OLIVEIRA, Andréia Machado. Entre a dobra e a desdobra: reflexões acerca do corpo e seus limiares. **Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia**, Ano V, nº 1, maio 2013. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/202/232> Acesso em: 23 Abr. 2015.

NINO, Maria do Carmo. O colecionador do inatingível. COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília; MOREIRA, Renata (Org.). **A vida ao rés-do-chão. Arte de Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

OLIVEIRA, Solange de. **Uniformes e re-bordados de Bispo do Rosário: mundo desconstruído e resignificado**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

PALO, Maria José. Narrativa moderna e contemporânea – Novas Formas (D)Escritas. **Revista de Pós Graduação em Letras: Olho d'água**, São José do Rio Preto, 2(2): 1-200, 2010. Disponível em: <http://www.olhodaagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodaagua/article/viewFile/64/90> Acesso em: 28 set 2015.

PEDROSA, Sebastião. **Palimpsestos e scrolls: uma possibilidade de aproximação entre texto e imagem**. In. 19º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE

PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, Bahia, 2010. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/sebastiao_gomes_pedrosa.pdf. Acesso em: 8 Jan. 2016.

PEIRANO, Mariza. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Revista Digital Campos** 7(2):9-16, 2006. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/viewFile/7321/5248>. Acesso em: 20 Mar. 2015.

PERNISA JR., Carlos; ALMEIDA, Melissa Ribeiro. Mídia digital e reconfiguração da experiência da temporalidade. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JR. Potiguara Mendes da (Org.). In: **Comunicação e Cultura visual**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

PINNA, Daniel Moreira de Souza. **Animadas personagens brasileiras: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro**. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2006. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9582/9582_1.PDF. Acesso em: 29 Set. 2015.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro no Brasil**. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Fernando Guillermo Vásquez. **O desenho e a arquitetura em Leon Battista Alberti e Giorgio**. VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP 2011, p. 543. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Fernando%20Guillermo.pdf>. Acesso em 25 Nov. 2015.

RICOUER, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia. Acesso em 16 Dez. 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação - sintonia da cultura**. São Paulo: Ed. Paulus, 2004.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneo**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

SILVA, Jorge Anthonio. **Arthur Bispo do Rosário: Arte e loucura**. São Paulo: Flanarte Livros, 2003.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio grande do Sul. Porto Alegre: 2008. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12111/000623021.pdf?sequence=1> Acesso em: 29 Set. 2015.

SIMIONI, A. P. C. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/an asimioni.html>. Acesso em: 28 Out. 2015.

TENÓRIO, Fernando. **A Reforma Psiquiátrica Brasileira**. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, Rio de Janeiro: v. 9(1):25-59, jan.-abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v9n1/a03v9n1.pdf>. Acesso em: 10 Fev. 2015.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. **Caligrafias e Escrituras**. 1 Ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

VILLAÇA, Nízia. **A Edição do Corpo - Tecnociência, Artes e Moda** - 2 Ed. São Paulo: Companhia das Letras e Cores, 2007.

YAZIGI, Latife. **As obras de Arthur Bispo do Rosário: Ensaio fenomenológico**. Disponível em: http://www.ciec.org.br/Artigos/Revista_5/latife.pdf. Acesso em: 2 Out. 2013.

SITES CONSULTADOS

<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br>.

<http://www.artbrut.ch/fr>.

<http://artenaescola.org.br>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

<http://www.bayeuxmuseum.com>

<http://www.biografiasyvidas.com>

<http://extra.globo.com>

<http://www.conhecasergipe.com.br>

<http://sergipeemfoco.com.br> _

<http://www.folclore.net.br>

<https://br.pinterest.com>

<http://michaelis.uol.com.br>

<http://www2.uol.com.br>

<http://www.dicionariodesimbolos.com.br>