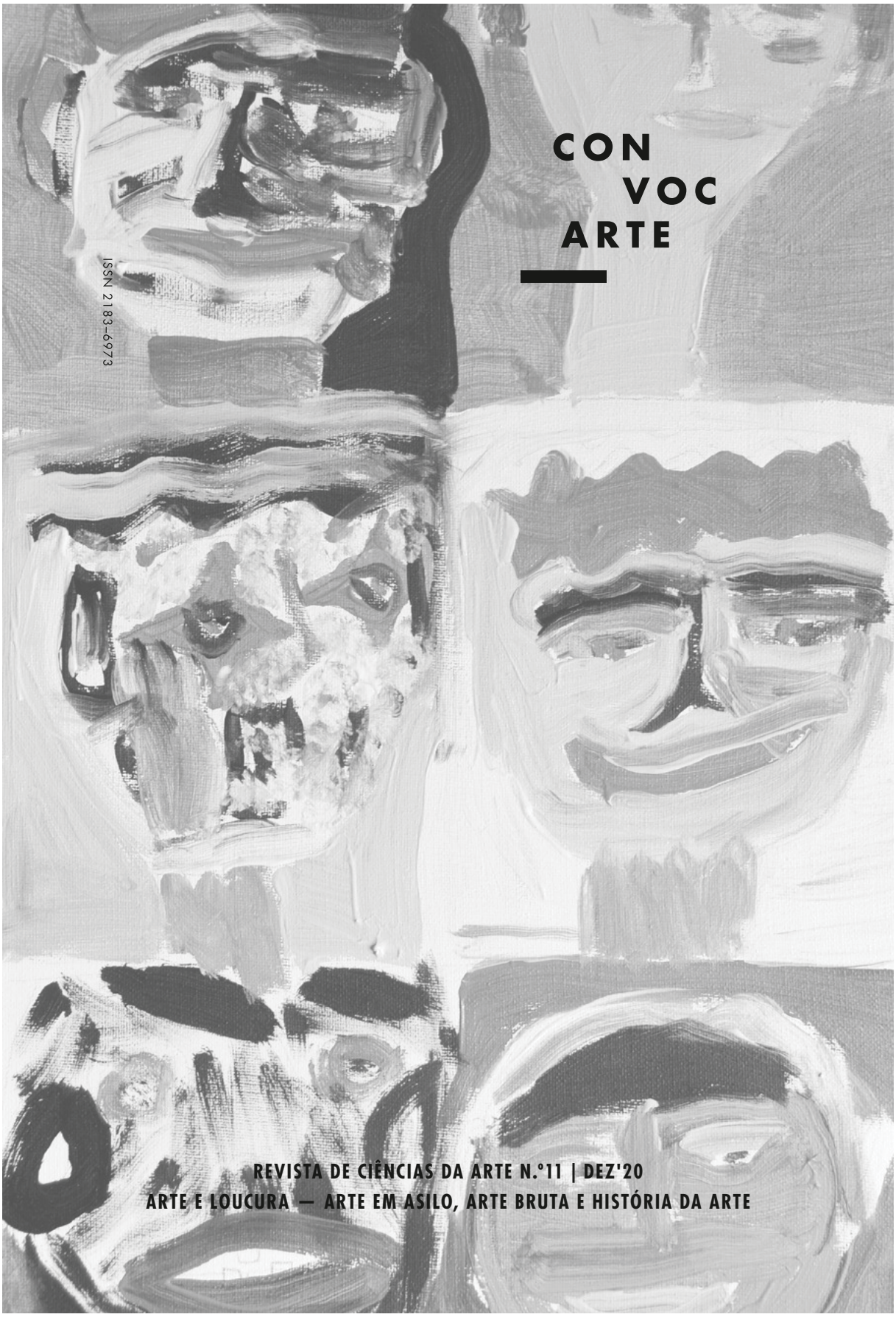

CONVOCARTE

ISSN 2183-6973

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º11 | DEZ'20

ARTE E LOUCURA — ARTE EM ASILO, ARTE BRUTA E HISTÓRIA DA ARTE

Índice

CONVOCARTE N.º 11:
ARTE E LOUCURA

– 008
EDITORIAL
Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística
– Fernando Rosa Dias

DOSSIER TEMÁTICO:
ARTE E LOUCURA — ARTE EM ASILO, ARTE BRUTA E HISTÓRIA DA ARTE

– 029
Introdução
– Stefanie Gil Franco

– 043
Ensaio Visual
– Pedro Cruz

– 056
Conversa com Daniel Gonçalves

– 065
A arte pura e o desvio degenerativo
– Daniela Martins

– 082
Imagens do inconsciente, o mundo das obras e as obras no mundo: contribuições de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Carl Gustav Jung
– Luisa Rosenberg Colonnese

– 100
A transformação do mundo em pintura: a partir do encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros
– Arley Andriolo

– 118
Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário.
– Marlon Miguel

– 146
Loucura e Arte no Brasil. Da Expressão ao delírio como política da singularidade.
– Tânia Rivera

– 162
O Palácio Ideal de Ferdinand Cheval. Um sonho esculpido.
– Sara Gomes da Silva

– 177
O ver e o olhar da loucura, materialidade e a imaterialidade no discurso plástico em William Blake e Goya
– Vasco Mendes Lopes

– 201
Paranóia, histeria ou paranoiquice? Revisitando cinquenta anos de psiquiatria portuguesa pelo caso da pintora Josefa Greno.
– Stefanie Gil Franco

Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário.[1]

Marlon Miguel

Pesquisador FCT no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e pesquisador afiliado do ICI Berlin. É doutor em Artes Plásticas pela Universidade Paris 8 e em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua pesquisa atual foca nas interseções entre as artes, a psiquiatria, a filosofia e a antropologia.

mcmiguel@fc.ul.pt

Resumo

Esse ensaio explora a intrínseca relação entre escatologia e o imaginário do mar na obra do artista Arthur Bispo do Rosário. Bispo era um homem negro que passou a maior parte de sua vida em instituições psiquiátricas. Há uma importante afinidade entre seus delírios psicóticos e a produção de várias centenas de objetos, muitos deles barcos ou formas que mantém uma relação com o mar. Seus objetos podem ser portanto considerados a partir das marcas deixadas pelo trauma do comércio de escravos no Atlântico e abrem reflexões sobre colonialidade e racismo estrutural no contexto brasileiro.

Palavras chave

Bispo do Rosário; Arte: Loucura; Desordem; Decolonialidade; Mar: Memória.

Abstract

This essay explores the intrinsic relationship between eschatology and the imaginary of the sea, which features in the work of artist Arthur Bispo do Rosário. Bispo was a black man who spent most of his life in psychiatric institutions. There is an important interplay between his psychotic deliriums and the production of hundreds of objects, many of them ships or forms that relate to the sea. These objects open up a discussion on decoloniality as they are embedded with marks left by the transatlantic slave trade.

Keywords

Bispo do Rosário: Art; Madness; Disorder; Decolonialism; Sea; Memory.

É dito: pelo chão você não pode ficar
Porque lugar da cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
Porque lugar da cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
*
Eu sou Stela do Patrocínio
Bem patrocinada
Estou sentada numa cadeira
Pegada numa mesa negra preta e crioula
Eu sou uma nega preta e crioula
Que a Ana me disse
Stella do Patrocínio[2]

Introdução: como ler a obra de Bispo?

Esse ensaio propõe explorar uma constelação de problemas que se encontra no coração da obra de Arthur Bispo do Rosário. Em sua produção, percebemos uma intrigante relação entre sobrevivência, resistência, mar, memória e invenção artística. Proponho articular esses termos a partir de duas linhas principais. A primeira diz respeito à narrativa escatológica que Bispo constrói: sua *missão* de representar o mundo através da criação de um inventário de objetos que seriam capazes de *resistir ao fim dos tempos*. A segunda, para além do discurso intencional do artista sobre sua própria produção, diz respeito a uma outra forma de resistência, dessa vez ao esquecimento e à obliteração – resistência ao destino que lhe fora imposto por conta de seu estatuto racial, social e clínico. Acredito assim que os objetos fabricados por Bispo podem ser lidos a partir de uma estratégia inventiva de processos de rememoração e de uma certa forma de *escrita de sobrevivência* – que implicam sempre ao mesmo tempo dimensões individuais e coletivas. Nessa veia, gostaria de enfatizar em particular, dentre as centenas de objetos preservados, as inúmeras embarcações que ele construiu e sua relação íntima com o mar, no que poderíamos de chamar de uma *ecologia marítima*.

Se as figuras do barco, do naufrágio e do mar possuem uma longa história extremamente metafísica funcionando mesmo como espécies de "metáforas paradigmáticas da existência",[3] gostaria aqui de propor uma alternativa: que naveguemos por outras águas, que reencontremos a concretude da experiência social e histórica inscrita nessas figuras e materializadas nos objetos de Bispo. Nesse sentido, torna-se possível afirmar que há um trabalho de memória

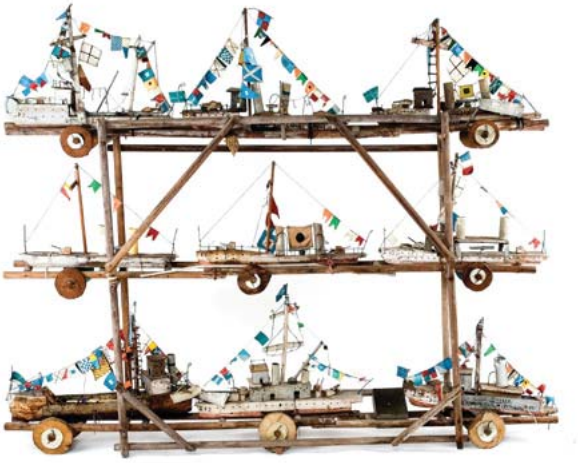

Figura 1: Distroey – Rio Grande do Norte – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

articulado pela e na produção de Bispo, que se relaciona com sua experiência de sujeito em um mundo que é – precisamos mais do que nunca enfatizar – irremediavelmente marcado pelo comércio transatlântico de escravos.

Gostaria assim de sugerir uma reflexão, inspirada também por outros pensadores contemporâneos, sobre a produção de Bispo pelo prisma de uma crítica ao racismo estrutural. Parece-me importante enfatizar um aspecto que durante muito tempo foi evitado na recepção de sua obra, a saber, que se trata da produção de um homem negro em uma sociedade marcada de modo estrutural por elementos racistas e coloniais.[4]

É nesse sentido portanto que as diversas embarcações feitas por Bispo ao longo de sua vida podem ser lidas como parte de uma certa *ecologia do barco*, de uma *ecologia marítima*. Esses objetos constituem formas que lidam com, agenciam e reagenciam elementos mnemônicos inscritos em seu corpo.

Arthur Bispo do Rosário: o homem e sua missão

Bispo passou a maior parte de sua vida confinado em instituições psiquiátricas e há uma importante relação entre elementos biográficos, seus delírios psicóticos e a produção de várias

centenas de objetos, muitos dos quais embarcações ou que mantêm uma relação com o mar. Durante muito tempo, o artista permaneceu uma figura misteriosa e pouco se sabia do seu passado. Pesquisas de arquivo, entrevistas com ele e com pessoas que o conheceram, e análises importantes de sua obra nas últimas décadas tornaram possível reconstituir parcialmente sua trajetória.

Uma obra importante para essa reconstituição é a sua biografia, escrita por Luciana Hidalgo e publicada pela primeira vez em 1996, que reúne informações sobre sua vida. Arthur Bispo do Rosário Paes nasce por volta de 1909-1911 em Japaratuba, Sergipe, nordeste do Brasil.[5] A cidade de Japaratuba era originalmente uma aldeia Tupi, cuja população foi atingida e reduzida por um surto de varíola no século XVIII. A aldeia foi em seguida ocupada por Carmelitas durante um certo período – a chamada Missão Japaratuba, que é mencionada em um bordado de Bispo – e permaneceu uma cidade extremamente católica. Bispo passa seus primeiros anos imerso em uma atmosfera religiosa de procissões, forte moral cristã, histórias de pecado e de mártires benditos, misturada com elementos de matrizes africanas e indígenas. Além disso, a cidade possuía uma forte tradição de bordado que pode ter inspirado o interesse mais tarde de Bispo por essa técnica. Alguns anos depois, registros afirmam que Bispo se muda com seus pais para a Bahia a fim de trabalhar em uma fazenda de cacau.[6] Com quinze anos, ingressa na Marinha e mais tarde se muda para o Rio de Janeiro.[7] Torna-se boxeador e acaba expulso da Marinha por "razões disciplinares", segundo registros da própria instituição. Em seguida, trabalha na companhia de eletricidade do Rio de Janeiro e mais tarde na casa de uma família burguesa (a família Leone) – onde é empregado doméstico, "faz-tudo" e até segurança do patriarca, em troca de alimentação e alojamento, e recusando, por princípio, um salário que seria visto por ele como a origem de todos os pecados. Enfim, vai trabalhar em uma clínica do cunhado do patriarca, vivendo no sótão, que se torna também seu primeiro "ateliê".

Na noite de 22 de dezembro 1938, Bispo tem o que foi provavelmente seu primeiro "surto": sete anjos descem à Terra, o conduzem ao bairro de Botafogo, de onde ele inicia uma peregrinação até uma igreja no centro da cidade. Esse acontecimento é crucial e é narrado como um momento de revelação: ele é Jesus Cristo – ou, em outras variantes, seu filho ou ainda "Arthur Jesus", forma utilizada para assinar algumas de suas obras – e viera à Terra para julgar os vivos e os mortos. A história tem algumas variantes, mas é narrada por ele mesmo em entrevistas dadas no fim da vida na Colônia Juliano Moreira,[8] além de se encontrar em parte bordada em um grande estandarte (ver Figura 2).

A partir desse momento, Bispo alega ter começado a ouvir vozes que o obrigavam a trabalhar e a produzir seus objetos. Em uma entrevista, afirma claramente que não era uma opção deixar de trabalhar, mesmo quando não quisesse. Tratava-se de uma tarefa divina dada por "vozes" e não lhe restava

Figura 2: (abaixo, detalhe) Eu Preciso Destas Palavras. Escrita – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

senão obedecê-las – Bispo afirma ser "escravo" delas ou ainda "escravo do Senhor".[9]

Após esse primeiro grande "episódio", Bispo vaga durante dois dias antes de ser preso pela polícia. O registro criminal o define como "negro, sem documentos e indigente". É em seguida transferido para o Hospital Nacional dos Alienados em dezembro de 1938 e em seguida para a Colônia Juliano Moreira em janeiro de 1939, onde se tornaria o paciente número 01662. Como um personagem típico da sociedade brasileira – pobre e negro –, Bispo é apenas mais um sem nome, nem história, nem identidade, um mero "indigente" a ser trancado longe da esfera do visível. Ao morrer, meio século mais tarde, seu registro o definiria com algumas poucas palavras.

Bispo faz algumas idas e vindas entre essas duas instituições (com alguns períodos de internação também no Centro Psiquiátrico Nacional/ Centro Psiquiátrico Pedro II até 1948).[10] A uma semana do golpe militar de 1964, Bispo volta à Colônia, permanecendo internado até o fim da sua vida e coincidindo com os anos mais sombrios da história psiquiátrica brasileira. Em 1967, segundo pesquisas do crítico de arte e curador Frederico Morais, principal responsável pela primeira reabilitação e recepção da obra do Bispo, o artista é colocado em uma pequena célula de seis metros quadrados. Nesse período, ele teria começado a novamente ouvir as vozes obrigando-lhe a trabalhar, a produzir seus objetos e que o lembravam de sua missão redentora na Terra:[11] "Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz".[12]

Após certo período internado, Bispo inicia progressivamente a expansão de seu território, ocupando outras celas – até um total de onze espaços do Hospital no fim de sua vida – e que servirão ao mesmo tempo como sua morada e seu ateliê. Aos poucos, transforma assim a clausura do manicômio em uma espécie de instalação viva, um labirinto de corredores, galerias, passagens,

que é constantemente reagenciada. Em certas celas, estoca objetos e materiais para seus objetos (tais como tijolos, telhas, cacos de vidro, seringas, etc.); em outras, instala e "expõe" os diferentes objetos produzidos; em outras ainda, mantém utensílios de cozinha com os quais cozinha ou, por exemplo, faz café que troca com outros pacientes por materiais e ferramentas. Essa ocupação do espaço asilar é possível graças à posição singular que Bispo mantém na Colônia e às funções que exerce: limpeza dos espaços, ajudante dos enfermeiros, ou ainda "xerife", impondo ordem no asilo, acalmando e mesmo batendo em pacientes em momentos de crise, administrando-lhes medicamentos prescritos pelos médicos. Dessa forma, ganha o respeito tanto de pacientes quanto da equipe hospitalar, que aceita as suas estranhas manias e lhe concede uma liberdade relativa, mas suficiente para fazer mais ou menos o que quisesse.

Dentre seus modos, Bispo exercita uma espécie de prática ascética, comendo muito pouco e jejuando por longos períodos. Segundo suas palavras, busca assim "secar" em vista da "transformação" necessária pela qual teria que passar a fim de se tornar um "santo". Evita tomar os mesmos medicamentos que ministra aos outros pacientes com medo de adormecer seus sentidos. Por fim, o espaço das celas onde vive se torna um território protegido, fortificado, onde apenas àqueles que sabem "nomear a cor de sua aura" – azul – é dado acesso. Cada vez que as vozes se tornam novamente muito fortes e presentes, Bispo busca refúgio em seu espaço, evitando contato com outras pessoas, às vezes mantendo-se isolado por vários meses.

Nunca é demais lembrar que as condições dos asilos brasileiros eram então absolutamente terríveis e que a maneira como o sistema psiquiátrico fora implementado no Brasil seguia os princípios da eugenia e da higiene mental, assim como ideias de "limpeza da raça". Esses elementos em parte explicam o porquê de Bispo ter permanecido internado durante tanto tempo, já que negros permaneciam em média um tempo desproporcionalmente muito maior do que brancos.[13]

Isto dito, e em contraste com figuras como Antonin Artaud ou Gérard de Nerval, por exemplo, Bispo não parecia enxergar seu confinamento no asilo tanto como um tormento, mas chegou a falar de um "sinal de reconhecimento"[14] de sua "visão", de sua "missão na Terra". Além disso, através dos seus "delírios" – ou o que o próprio Bispo preferia chamar de suas "visões" e "vozes" que lhe ordenavam – e através dos objetos produzidos, encontrou uma maneira ao mesmo tempo de sobreviver e de organizar, de estabilizar a sua loucura. Essa *organização* de sua maneira singular de estar no mundo implicou na construção de um mundo para si próprio, indissociável de uma "mitopoética"[15].

Com o termo de "mitopoética", retomado de Claude Lévi-Strauss (em *O pensamento selvagem*), Marta Dantas busca mostrar o complexo gesto de bricolagem feito por Bispo em sua obra e em sua *auto-ficção*, as duas faces de uma mesma operação de síntese de elementos religiosos, culturais, materiais, biográficos. Tal síntese pode ser lida como uma tentativa de produção

de sentido e portanto de ancoragem existencial – como percebe François Tosquelles em um livro sobre a típica relação entre experiência do fim do mundo e a loucura, "o homem se mantém no interior da concepção do mundo que fabrica para si próprio".[16] Como em realidade, e apesar das pesquisas recentes, pouco se sabe sobe a vida de Bispo e poucos registros produzido pelo próprio existem, a reconstituição de sua biografia permanecerá sempre um trabalho limitado e no fim indissociável de uma tal construção "mitopoética", resultado do pouco que o próprio artista contou, da sua obra e enfim da sua recepção. Resta saber do que essa poética é testemunho e o que sua obra, em sua sobrevida, permite agora ler e interrogar.

O inventário de Bispo: resistir ao fim dos tempos

A obra de Bispo articula portanto elementos do asilo, da sua própria história, da cultura e de tradições diversas populares, de pessoas que encontrou ao longo da vida, com quem viveu ou falou, no asilo e alhures. Seus objetos devem ser lidos como parte de um sistema único e rigoroso que, em suas palavras, deveria "representar os materiais existentes na Terra".[17] Minha proposta não se resume a ler sua produção unicamente pelo prisma biográfico; no entanto, a recontextualização de sua trajetória parece importante para *situar* sua obra, para enfatizar os elementos raciais e coloniais que marcaram sua vida: da infância em Japaratuba a uma fazenda de cacau; da juventude na Marinha a empregado faz-tudo de uma família tradicional da burguesia carioca; enfim, de indigente negro ao esquecimento no manicômio, onde se torna "*escravo*" – segundo, como vimos, suas próprias palavras – de vozes que lhe obrigam a trabalhar.

A fim de produzir suas peças, Bispo reúne materiais e objetos cotidianos tais como fitas, talheres, tecidos, sapatos – tudo aquilo em que conseguia pôr as mãos; certas obras são constituídas somente por séries alinhadas de um mesmo tipo de objeto como botas ou talheres. Pouco mais de oitocentos objetos foram preservados ao longo dos anos.[18] Frederico Morais e a psicóloga Denise Almeida Correa, então responsável pelo Museu Nise da Silveira, iniciam uma organização e classificação da obra de Bispo. Em particular, são eles que dão nomes a diversos objetos, assim como às séries – por exemplo, "O.R.F.A" (Objetos Recobertos por Fio Azul, também chamados às vezes de objetos "mumificados" ou "embalsamados"), "Estandartes", "*Assemblages*" (que Bispo preferia chamar de "Vitrines"), combinando diversos itens e materiais cotidianos, inorgânicos, mas às vezes também orgânicos (ver, por exemplo, figura 3).

Ao organizar, classificar e nomear a produção de Bispo, Morais propõe, de forma ambígua, inscrever sua produção no contexto e no discurso da produção artística moderna e pós-moderna. Embora meu foco aqui não seja analisar o gesto de Morais, parece-me importante mencionar alguns elementos. Ao transformar Bispo em um artista contemporâneo, corre-se o risco de perder o

ponto inicial de sua obra, a *situação* da qual ela emerge, isto é, de dentro do manicômio. Isso não significa de forma alguma fazer concessões paternalistas que permitiriam somente assim considerar sua produção como "artística". Ao contrário, é preciso reconhecer os procedimentos e gestos conceituais extremamente complexos que a obra de Bispo realiza. E com efeito, muitas leituras nas últimas décadas destacaram a relação que seus objetos mantêm com uma obra neodadaísta, um *ready-made* Duchampiano – o objeto "Roda da fortuna" de Bispo lembra de maneira espantosa a *Roue de bicyclette* do artista francês – , um pop Warholiano, um parangolé Oiticiano, uma obra de arte total *à la* Kurt Schwitters.[19] Tais comparações são válidas e produtivas, mas é preciso observar que Bispo jamais tentou questionar os códigos da história da arte e fez tudo o que fez por outras razões. Por outro lado, é preciso reconhecer o valor estratégico no gesto de Morais: conceder prestígio simbólico à produção de Bispo inscrevendo-a na história da arte tradicional de modo a atrair interesse por ela. É precisamente dessa forma que o curador obteve o que almejava, a saber, o reconhecimento da obra de um homem negro e louco produzida na periferia do capitalismo, salvando-a assim do esquecimento e da destruição.

Além das classificações de Morais e Correa, Bispo criou uma diversidade de outros tipos de objetos: mantos, bastões, mapas, pequenas instalações, miniaturas de objetos (carrosséis, pipas, carros de boi...), faixas inspiradas de concursos de "Miss World" – que participam do que o curador e crítico Paulo Herkenhoff chama de uma "geografia pop".[20] O trabalho com tecido feito por Bispo é com frequência de um bordado preciso, de grande complexidade, muito detalhado e repetitivo. Dentre os mantos, encontram-se os chamados *Capa de Exu* e o mais famoso *Manto da apresentação*.

Figura 3: Abajour – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

*

Os chamados O.R.F.A são bastante reveladores da relação entre escatologia e o "mal de arquivo"[21] da produção de Bispo. Esses objetos são frequentemente representações do mundo doméstico ou do trabalho humano, e constituem, como Morais e Flavia dos Santos Corpas indicam, uma espécie de "inventário completo de um certo estágio da sociedade brasileira", uma "arqueologia existencial", "duplos ou sombras de objetos que existiram antes".[22] Trata-se de cerca quinhentos objetos, enrolados por um fio azul proveniente dos uniformes dos pacientes ou do próprio Bispo, identificados por um número e o nome correspondente do objeto (ambos bordados no objeto): *A63 Pião* (ver Figura 4) ou *70 G Regador*, por exemplo. Com efeito, tais objetos parecem fazer parte de um processo de catalogação; foram todos produzidos no confinamento do asilo, "embalsamados" com a linha azul de modo que pudessem resistir à passagem do tempo, sobreviver aos fins dos tempos.

Os O.R.F.A. fazem parte de um mundo rigorosamente organizado e se relacionam com o que o próprio Bispo chamava repetidamente de a sua "missão" – como vimos, nas suas palavras, "representar os materiais existentes na Terra". Com a palavra "representar", podemos avançar que Bispo se refere à tarefa de *arquivar* tais objetos, de produzir um inventário do que seria salvo para – e exposto no – Juízo Final. Seguindo a mesma lógica, em vários outros objetos, Bispo inscreve em seus objetos o nome das pessoas que seriam igualmente redimidas. É o caso de várias mulheres, que em seu imaginário religioso eram vistas como "puras" e "virgens" – em um famoso e grande estandarte, lê-se como ele espera pelas "virgens em cardumes".[23]

A tripla questão do inventário, da catalogação – "catalogador do universo" responsável por uma "poética do inventário", diz Aquino[24] – e da representação tem sido enfatizada por diversos teóricos e críticos da obra de Bispo. Ela segue

Figura 4: Pião – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

a lógica de uma "poética da acumulação", de uma repetição organizadora que busca uma compreensão e uma forma de "se incluir na história (que o exclui)", uma forma de "reescrever o mundo".[25] Corpas, que insiste na importância do termo "representação" no discurso de Bispo, identifica três gestos principais ligados a sua poética do inventário: "extrair", "reunir", "registrar".[26] Através deles, o artista produz uma obra complexa e coerente, através da qual constrói seu próprio mundo e toma posição nele – e eu diria mais, tal forma de construção constitui uma estratégia para tomar posição diante da violência da história.

É preciso frisar que o acúmulo de objetos cotidianos não se reduz a uma mera reprodução ou reificação, mas parte de uma escolha artística: removê-los de seu contexto habitual, reagenciá-los, reorganizá-los, expô-los segundo um modo específico e refletido. Essa escolha diz respeito assim a uma forma de *tomar posição em seu delírio* e pode ser compreendida como uma forma de organizar sua "desordem". É o que percebe com exatidão Louise Bourgeois ao tomar conhecimento da obra de Bispo: "Ele estava buscando uma ordem no caos, uma estrutura, ritmo do tempo e do pensamento. Pode-se dizer que buscar uma garantia de sanidade é o princípio da organização atrás de todo o seu trabalho".[27]

No contexto da obra do Bispo, apesar de seu confinamento durante tanto tempo no manicômio e de não ser um artista "formado", parece-me importante pôr em perspectiva a noção de "arte bruta", sobretudo por conta das mistificações e confusões que dela derivam. Jean Dubuffet avançou com o termo que o autor de tais criações ditas "brutas" não teria sido corrompido pelos movimentos culturais, que ele as teria criado a partir de uma vontade subjetiva "profunda", original, "espontânea", "sem mediação".[28] A noção de "arte bruta" é necessariamente portanto assombrada pelas ideias de "autenticidade" e de "imediaticidade". Apesar de ser tentador utilizá-la para descrever a obra de Bispo, o que interessa justamente é, ao contrário, sua *mediação* com o mundo e com a história; que, em primeiro lugar, não se trata simplesmente de uma invenção espontânea, mas que é fruto de um trabalho persistente, e que, em segundo lugar, permanece atentiva a e em diálogo com esse mundo e essa história, e mesmo com outras obras do cânone da arte – e isso tudo *apesar* das intenções conscientes, voluntárias do artista.[29]

Nesse sentido ainda, a operação de passar do discurso da loucura à ideia de "delírio" proposta por Tania Rivera na curadoria da exposição *Lugares do Delírio*,[30] é bastante fecunda. Em suas palavras, "o campo da produção artística pode ser rigorosamente tomado como terreno cultural de construção de realidade. Na arte, delira-se – ou seja, o pensamento sai dos trilhos habituais, dos eixos imaginários que fixam a realidade 'comum' na qual nos alienamos".[31] Ao deslocar a perspectiva da loucura para o delírio, Rivera propõe uma alternativa aos impasses dos discursos da "arte bruta" e desloca o problema. Sua operação reativa um certo gesto freudiano que permitira observar a dimensão

Figura 5: Capa de Exu – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

positiva da desordem. Para o fundador da psicanálise, o delírio (*Wahnbildung*) é entendido como uma forma de produção de subjetividade, uma forma de "cura ou tentativa de reconstrução".[32] Rivera ecoa também a posição de Morais que enxergara nos delírios de Bispo uma tentativa de "ordenação das ideias, elaboração de conceitos".[33] De certa forma, a produção de Bispo é a sua forma de (re)construção do mundo, de (re)organização do que a ordem psiquiátrica considerou a sua "desordem" – "esquizofrênico paranoico", "delírio ou ilusão de grandeza", etc. segundo os diversos diagnósticos recebidos ao longo da vida.

Para além dos três gestos invocados por Corpas para se pensar o trabalho de Bispo, poderíamos propor um quarto: o *performar*. Com efeito, o artista utiliza a palavra "representação" também com uma conotação performativa e, como indicado antes, seus mantos são objetos que ele veste e servem à incorporação de uma certa figura ou disposição. O *Manto da apresentação*, no qual trabalhou durante várias décadas, era concebido por Bispo como peça fundamental que ele vestiria antes de morrer para realizar sua derradeira performance, diante de Deus no Dia do Juízo Final – e em sua parte interna, é possível ler os nomes das pessoas que seriam redimidas. Ademais, é sabido como o artista escolhia exatamente como fotos dele e de seus objetos deveriam ser tiradas – frequentemente focando na sua sombra e não no seu corpo, de modo a dar ênfase aos objetos –, como agenciava suas obras no espaço, como representava e performava ações e gestos durante essas sessões de fotografia.

A *Capa de Exu* (ver Figura 5) é também particularmente interessante. Com as cores vermelhas e pretas, uma espécie de coroa – elementos fundamentais que permitiram a associação com Exu –, o objeto de fato se assemelha com a capa utilizada em trabalhos espirituais na tradição da Umbanda e do Candomblé. Embora não tenha sido o próprio Bispo que batizou assim o objeto,

que não se saiba exatamente como (e mesmo se) ele conceitualizava o orixá – que foi também associado pela tradição católica ao diabo –, a recepção de Bispo *descobriu* a presença desses elementos e pôde assim nomeá-lo. Com efeito, hoje a figura e a obra de Bispo são indissociáveis dessa dupla operação de invenção e descoberta. O que não significa que precisemos aceitar tudo o que foi afirmado sobre ele, nem considerar as definições dadas como "falsas". É nessa dialética complexa da invenção e da descoberta de sua produção que podemos avançar, com cuidado certamente, mas procurando abrir, revelar os pontos cegos tanto da sua obra quanto da história em que ela se inscreve. Ao reunir tais cores, indumentários, elementos, Bispo *materializa* portanto um engajamento com a tradição afrodescendente do Candomblé – como o faz com outros trabalhos.[34] E aqui não importa se Exu é o orixá da tradição Iorubá ou a figura demonizada pelas missões cristãs. Não é o julgamento pessoal que ele poderia ter acerca da entidade que interessa, mas aquilo que seu objeto *materializa*. E sua materialização *escolhe* especificamente esse orixá: Exu é o mensageiro que faz a ponte entre os reinos humano e divino, que mantém uma relação importante com a palavra e a linguagem, assim como com o tempo, viajando entre passado e presente, e intimamente conectado com a ancestralidade.[35]

Parece-me interessante observar o que Eleonora Fabião, referindo-se a Bispo, chama de uma "performatividade historiográfica". Com o termo, a pesquisadora e performer propõe uma forma de historiografia performada pelo corpo, enquanto este é atravessado pelo passado e presente, por marcas individuais, coletivas, imaginárias e sensoriais; por um corpo que atualiza essas dimensões através dos seus movimentos e gestos. A partir das noções de "objetoato" de Hélio Oiticica e de "objetos quase corporais" de Lygia Clark, Fabião propõe pensar os objetos de Bispo enquanto "objetos-arquivo" que constituem "um circuito aberto de atos"[36]. O que está em jogo aqui, seguindo sua sugestão, é o próprio gesto de inventariar, mas também como esses objetos, de certo modo, clamam por serem performados e a forma como, através dessa performance, reatualizam marcas e dimensões do passado – marcas inscritas no e constitutivas do corpo de Bispo.

*

Bispo atravessa suas tempestades interiores e as reorganiza produzindo objetos. Tal é a sua forma singular de (re)construção do mundo, do *seu* mundo, na qual embarcações têm um papel importante. Desenhos de barcos inscritos nas paredes de suas celas foram encontrados; vários de seus bordados incluem figuras de embarcações; diferentes tipos de navios, barcos, canoas, botes, jangadas, arcas, fragatas – algumas vezes estruturas complexas constituídas de várias embarcações – foram fabricados por ele. De certa forma, até mesmo uma de suas celas se transformou em uma embarcação. E sua cama, nos últimos anos, se tornou, como ele mesmo afirmava, uma "nave" que faria parte da sua performance final e que lhe levaria, vestido

com seu *Manto da apresentação*, para o Dia do Juízo Final.[37]

Muito foi dito sobre as metáforas do passageiro ou da travessia aventurosa do mar. Mas minha proposta é ler esses objetos como superfícies de inscrição de histórias, memórias, marcas que certamente pertencem ao sujeito "Bispo", mas que ao mesmo tempo excedem sua biografia individual, pessoal. Suas embarcações carregam algo mais, revelam formas de lidar com a terrível história do Atlântico e as consequências que ele sofreu enquanto homem negro e pobre da sociedade brasileira.

Tais embarcações devem assim ser lidas em séries, no interior de uma constelação de diversos objetos-barcos e que constituem uma certa ecologia. Essa ecologia marítima é ao mesmo tempo indissociável de uma estratégia de resistência – talvez em grande parte involuntária – para atravessar os mares da história. Nesse sentido, as estruturas com diversas embarcações, como por exemplo as que abrem e fecham esse ensaio, devem ser lidas como objetos privilegiados da presente análise. Elas expõem de maneira exemplar a construção dessa ecologia. A assemblagem e a repetição que associa vários barcos enfatizam a necessidade de lê-los em série, revelam o esforço de exprimir que não se trata apenas de *um* barco, de uma arbitrariedade, de uma aleatoriedade, de um tipo de objeto entre outros.

No curta *O Bispo*, de 1985, dirigido por Fernando Gabeira, vemos rapidamente uma *Arca de Noé*, feita de tecido e papelão, e que deveria "salvar o mundo". Podemos imaginar que essa arca carregaria o inventário dos objetos escolhidos para sobreviver ao apocalipse. Além da arca, um outro objeto-barco me parece importante: a *Jangada* (ver Figura 6), na qual se pode ler a inscrição, uma vez mais, da palavra "representação": "Representa as capitanias dos porto[s] de todos Estados – Universo – Jangada". É o *universo*, a totalidade – uma certa totalidade escolhida por Bispo – que é representada e que seria redimida. Em sua escatologia, Bispo inverte as posições estabelecidas. É ele o senhor da representação, o redentor, capaz de escolher quem e o que deveria ser salvo. Essa totalidade traduz uma forma de resistência que contraria ao mesmo tempo sua "morte social"[38] e o desmantelamento psicótico, experimentados por ele enquanto sujeito negro, pobre e louco.

Ecologias do barco

Em vez de avançar, gostaria de propor uma digressão antes de ensaiar uma conclusão. Se quisermos considerar de forma rigorosa a obra de Bispo, é preciso abandonar o mito do artista louco não corrompido pela cultura e produtor de obras espontâneas. Sua obra lida com marcas históricas, sociais e geográficas, toma posição com, a partir e contra elas, materializando-a em objetos. Sobretudo, toma posição em uma *atmosfera* extremamente opressiva, em uma sociedade estruturada de forma a tornar inviável a conexão com o passado, com a própria história, e portanto a afirmação de si enquanto sujeito no mundo.

Christina Sharpe em seu *In the Wake: On Blackness and Being* constrói

Figura 6: Jangada – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

constantemente argumentações em torno de metáforas marítimas, pondo em relação as imagens do oceano e de embarcações com uma análise do que significa ser negro no mundo de hoje. O próprio título evoca com *wake* a ideia de "rastros deixados na água por um barco". E é justamente a partir de rastros que Sharpe busca compreender a atmosfera em que vivemos e que ela irá conceitualizar de maneira pessimista enquanto "a totalidade do nosso meio", enquanto "a máquina na qual vivemos", em um meio-máquina, uma atmosfera total que é "antinegritude": a "escravidão se tornou a atmosfera absoluta".[39]

A forma como Sharpe caracteriza a "memória", o "tempo" e o "mar" me parecem particularmente interessantes – e em si mereceriam sem dúvida um texto à parte. No início do quarto capítulo (*The Weather*), ela toma emprestado uma passagem do romance *Beloved* de Toni Morrisson para construir seu argumento em torno de imagens "aquáticas". Referindo-se à protagonista do romance, Sethe, uma ex-escrava que busca proteger sua filha do peso das memórias, Sharpe percebe que o passado nunca é somente um ponto estático que não nos pertence mais, mas que persiste indefinidamente no presente. Sethe possui essa "imagem-pensamento" (*thought picture*) que permanece "*flutuando* ao redor

e fora da minha cabeça".[40] Curiosamente, essa imagem não é interior, mas descrita como "flutuando", ao redor e fora dela. Sharpe conclui que se trata do "tempo [*weather*] e mesmo se o país, todo país, qualquer país, se esforça em esquecer [...], permanece a atmosfera".[41] A autora enfatiza que, apesar do fim da escravidão, sua lógica persiste, constitui a condição atmosférica em que se vive – cujas consequências afetam constantemente corpos negros. Mesmo que um Estado ou um sujeito consciente se esforce em obliterar a memória, o tempo permanece carregado por seus rastros. Não se trata tanto de formas que assombram, mas de elementos que estruturam o mundo em que vivemos, que dão forma a essa "ecologia do barco que permanece no presente".[42]

*

A relação estabelecida entre o mar e a morte é recorrente na literatura negra contemporânea. O escritor angolano Agostinho Neto, por exemplo, se engaja em uma releitura da significação do mar que certamente engloba sua simbologia universal mais metafísica do mistério, da fluidez, da subjetividade "oceânica", mas que agrega agora também as marcas históricas e coloniais que transformaram profundamente a relação que se pode estabelecer com ele. No conto *Náusea*, de 1980, o mar é associado à *Kalunga*, que em quimbundo significa tanto imensidão, grandeza, quanto o próprio mar – enquanto ao mesmo tempo *locus* da morte e força feminina criativa vital.[43]

Édouard Glissant abre seu *Poética da relação* também sobre embarcações e o mar – em uma introdução intitulada justamente *A barca aberta* –, associando-o ao abismo, mas também a um princípio de memória, conhecimento e partilha da história, que faz com que um novo povo surja, tome forma.[44] Nesse sentido, o mar é necessariamente agora marcado pela história da escravidão e pelo confinamento, e, em um novo movimento, também pela conexão com a ancestralidade. Em suas águas, encontramos os rastros de um retorno – mesmo que impossível, utópico – ou, em todo o caso, de uma potência crítica, de uma "arqueologia do discurso escravo".[45]

Poucas pessoas descreveram tão bem essa tensão dialética insolúvel presente na atualização do entendimento do mar entre vida e morte, passividade e atividade, memória e liberação, sobrevivência e sabedoria, quanto a poeta brasileira Conceição Evaristo ao cunhar o neologismo *escrevivência* – escrever para sobreviver, para experienciar, para reconectar. Sua poesia e reflexão são marcadas por esses elementos de forma decisiva. Em *Filhos na rua*, podemos ler sobre a dor de revisitar as águas profundas do oceano e de um tempo que não passa, que persiste aqui e hoje: "O banzo renasce em mim. / Do negror de meus oceanos / a dor submerge revisitada / esfolando-me a pele / que se alevanta em sóis / e luas marcantes de um / tempo que aqui está". Ou em seu *Recordar é preciso*, lemos:

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos

A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.

O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente náufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.

Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.[46]

Evaristo se recusa a sucumbir à atração metafísica e misteriosa do mar profundo. E, através de sua paixão, escreve, propondo uma torção no interior de uma longa história. Retoma a antiga prescrição "navegar é preciso, viver não é preciso" e a subverte, enfatizando a vida e a memória. A prescrição enunciada primeiro, de acordo com Plutarco, pelo cônsul romano Pompeu, retomada por Petrarca, ecoada com frequência por navegadores portugueses, imortalizada por Fernand Pessoa, retrabalhada por Caetano Veloso na forma de um fado, se torna com Evaristo uma questão de memória e de sobrevivência – em uma dupla luta pela vida e pela rememoração.

Conclusão: *Escrevivência*

Sabe-se como a sociedade brasileira é marcada por um racismo estrutural e uma atmosfera opressiva antinegritude.[47] E é nessa atmosfera que Bispo evolui, desenvolvendo técnicas de sobrevivência no confinamento de suas celas, uma espécie de *escrevivência* que lhe permite inscrever seu nome, através de suas obras, na história, confabulando um mundo, buscando representar o mundo que deveria ser redimido.

Contra o simplismo das poucas palavras – treze para ser preciso – definindo Bispo em seu registro médico, ele escreve, inscreve, reescreve. Seus bordados costuram memórias, reconectam constantemente (sua) história, agenciam e reagenciam marcas mnemônicas. É precisamente o que se nota no famoso estandarte *Eu Preciso Destas Palavras Escrita* (ver Figura 2). Tratar-se-ia de um lapso e na verdade de "palavras escritas" ou de uma ênfase dada à palavra "escrita"? Na série de vocábulos bordados no estandarte, pode-se notar a estranha sequência "No Peito Traz Água É Nome". Bispo carrega em seu peito água que busca agora nomear? E tal afirmação justamente em um estandarte no qual podemos ler várias séries de palavras que tratam da própria anatomia do seu corpo? Paulo Herkenhoff nota também, ao comentar esse objeto, que a palavra "África" aparece junto às palavras "afazeres" e "aflito". Eu gostaria de acrescentar que na mesma linha, lê-se também a palavra "fogamento"

(possivelmente "afogamento"). Longe de uma mera livre associação, trata-se da necessidade de palavras, da escrita, revelando um posicionamento carregado de sentido histórico.

> *Aqui, a inexplicável listagem de ideias não seria apenas uma "livre associação" surrealista como acionamento do inconsciente. Bispo do Rosário é negro. Nessa associação, o artista precisa de palavras que constroem e sintetizam uma memória essencial da escravidão. A partir do nome África leem-se juntas as palavras origem, trabalhos (afazeres como razão econômica da escravidão) e punição ou angústia (aflito). É a tripla incorporação – física, espiritual e política – nessa anatomia que tem corpo e alma. [...] A outra percepção na anatomia de Bispo é preto, designação da não-cor, da ausência de cor ou dos escravos vindos da África".*[48]

A atmosfera antinegritude reinante no Brasil ajuda em parte a explicar como Bispo permaneceu tanto tempo confinado apesar de seu estado relativamente estável.[49] Além disso, a Colônia Juliano Moreira era um manicômio típico do modelo "colônia". Concebidos no início do século XX e isolados dos centros urbanos, esses asilos funcionavam segundo o lema *Labor/Praxis Omnia Vincit* (o trabalho vence tudo) em que os pacientes deveriam trabalhar como parte do seu tratamento. As colônias psiquiátricas Brasil afora se tornaram não somente lugares para os "loucos", mas para todos os indesejáveis: alcoólatras, retardados, delinquentes, prostitutas, "indigentes", "inimigos" do Estado ou de homens poderosos, mulheres grávidas vítimas de estupro ou de um amor proibido e frequentemente internadas por seus chefes, amantes, pais. Tais espaços se tornaram rapidamente superlotados ao longo do século XX; eram caracterizados pelo uso abusivo de técnicas disciplinares e participaram ativamente a partir dos anos 1960 do que foi chamada de a "indústria da loucura" – um modelo de internação forçada e de longa duração em hospitais psiquiátricos muito lucrativo para estes e financiado pelo Estado para cada paciente internado, cuja consequência foi uma reprodução da doença mental e mesmo de sua "cronificação".[50]

No caso da Colônia Juliano Moreira, o termo "colônia" parece ainda mais brutal visto que a instituição foi criada em uma área que décadas antes fora de fato uma plantação colonial. Os pavilhões construídos coexistem com os prédios antigos: possíveis casa grande e senzala, um aqueduto desativado, uma antiga igreja no meio da praça central. O asilo se fundiu assim com uma topologia essencialmente e de fato colonial.

Todos esses elementos ultrapassam a esfera da anedota e são importantes para situar a obra de Bispo. A reutilização de itens icônicos do asilo (uniformes, seringas, cobertores) assinalam uma resistência à ordem psiquiátrica. Suas embarcações – algumas relembrando caravelas (ver figura 7) e imersas no imaginário da "Descoberta" –, assim como a *Capa de Exu*, por exemplo, assinalam para uma tentativa inventiva de reatualização de marcas que se referem às suas raízes

Figura 7: Grande Veleiro – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes]

– marcas que foram constantemente obliteradas pelo seu entorno, pela atmosfera da sociedade na qual se constituiu enquanto sujeito. Representando o mundo segundo seu próprio feitio, Bispo inventa uma forma de reescrevê-lo, de (re)construção da realidade. A despeito de suas assumidas intenções ou não, Bispo parecia em certa medida consciente da potência narrativa como uma estratégia de resistência aos efeitos da *morte social*. Como ele mesmo afirmou em entrevistas, "um dia simplesmente apareci". Através dessa mitologia própria, dessa auto-ficção, construída e, no entanto, vital, Bispo se ancora no mundo, suas obras são a tentativa concreta de reescrever sua própria biografia e de abrir um espaço de possíveis. Suas obras tecem sua própria história, contrariam a obliteração forçada da memória e da ancestralidade imposta a sujeitos negros em sociedades racistas.

As diversas embarcações que Bispo fabricou insistentemente ao longo dos anos devem ser lidas como parte de uma indefinida, interminável e sempre em expansão ecologia marítima. Como já notado, alguns desses barcos aparecem justamente em séries dentro de um mesmo objeto (ver, por exemplo, as figuras 1 e 8 que abrem e fecham esse ensaio). Nesse sentido, de forma alguma, proponho interpretar sua obra como uma

Figura 8: Vinte e Um Veleiros – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

espécie de narrativa de reparação final ou como uma síntese reconciliatória. Até o fim, Bispo permanece se apresentando não como artista, nem como cidadão ou louco, mas como *ao mesmo tempo* "escravo" – essa marca indelével, presente em um dos poucos registros que temos de seu próprio discurso – e "redentor". É nessa tensão insolúvel e contraditória que se inscreve a sua obra. E se nomeia o "universo", recria uma totalidade, o faz tão-somente para se contrapor ao desmantelamento social e psíquico que seu corpo experimenta.

A *escrevivência* não deve ser lida portanto a partir de um discurso da memória cultural, mas como um gesto radical e crítico de suspensão a fim que se possa sobreviver, resistir, persistir, analisar, representar, experienciar sem ser destruído. Ser "eternamente náufraga", mas *ao mesmo tempo*, tornar-se apta a olhar o abismo sem não mais se imobilizar. Boia para Evaristo, barco para Bispo. Em ambos os casos, permanecer no mar, mas enfim na tentativa incansável de navegá-lo.

Notas

[1] Uma versão alternativa e em inglês desse ensaio foi publicada em um outro livro. Ver Marlon Miguel, "Representing the World, Weathering Its End: Arthur Bispo do Rosário's Ecology of the Ship", in Christoph F. E. Holzhey e Arnd Wedemeyer (orgs.), *Weathering: Ecologies of Exposure*, Cultural Inquiry, 17 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 247-76, https://doi.org/10.37050/ci-17_12. Gostaria de agradecer o suporte crucial de algumas pessoas que tornaram esse ensaio possível. Em primeiro lugar, à equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, em particular, ao curador Ricardo Resende pela autorização e envio das imagens das obras de Bispo, assim como à curadora pedagógica Diana Kolker que atenciosamente me recebeu no Museu em novembro de 2019 e foi uma interlocutora importante durante a escrita do texto. Agradeço à interlocução também essencial com Tania Rivera, Delfina Cabrera e Claudia Peppel em torno da obra de Bispo, assim como à Eleonora Fabião e ao Márcio Seligmann-Silva pelo envio de seus textos sobre Bispo, e ao Antonio Carlos Miguel pela releitura. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Concurso Estímulo ao Emprego Científico Individual CEECIND/02352/2017/CP1387/CT0006

[2] Stela do Patrocínio, *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001), p. 52; p. 66.

[3] Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996). [Minha Tradução]

[4] Alinho-me assim a uma nova fase de recepção de sua obra junto a comentadores e críticos, alguns dos quais mobilizados ao longo desse ensaio, e ao próprio trabalho (curatorial, educativo, artístico e discursivo) mais recente promovido pelo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (um bom exemplo é a exposição *Quilombo do Rosário*, realizada entre agosto de 2018 e março de 2019, com curadoria de Roberto Conduru), que sem dúvida abriram caminho para o tombamento da obra de Bispo em 2018. Essa nova recepção enfatiza uma dimensão que durante muito tempo foi negligenciada, ou como Ricardo Aquino nota, houvera anteriormente um "esforço de branquificação de Arthur Bispo do Rosário; de não se pôr em evidência a sua negritude ou a presença da cultura de origem africana" (Ricardo Aquino, "Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia", in Emanoel Araújo et. al (org.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012), pp. 48–105 (p. 51)). Ver também o livro recente de Kaira Cabañas, *Learning from Madness Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: Chicago University Press, 2018), Capítulo 4, pp. 111-140.

[5] Três registros encontrados indicam datas diferentes: 14 de maio de 1909 (registro da marinha), 16 de março de 1911 (registro da Light, companhia de eletricidade do Rio de Janeiro), e primeira semana de julho de 1909, data deduzida a partir do seu certificado de batismo (cf. Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do Labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 2011), pp. 30–31)

[6] Para a análise dos diferentes documentos e registros da vida do Bispo, ver também Viviane Trindade Borges, *Do esquecimento ao tombamento. A invenção de Arthur Bispo do Rosário* (tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010), pp. 36–59 <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22989> [Acessada em 19 de agosto de 2020].

[7] Ele começa a trabalhar na Marinha em 1925. Registros afirmam que ele fora enviado pelo seu pai, embora haja especulações que tenha sido na verdade vendido para a Marinha, uma prática então relativamente comum.

[8] *O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário*, dir. por Hugo Denizart (Centro Nacional de Produção Independente, 1982) <https://www.youtube.com/

watch?v= PjgP1LYLZOU> [Acessado em 19 de agosto de 2020]; *O Bispo*, dir. por Fernando Gabeira (Globo TV, 1985) <https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw> [Acessado em 19 de Agosto de 2020]. O título do filme é uma referência à nau dos loucos, à relação misteriosa entre loucura e água, tal como abordada por Michel Foucault em *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 21-22.

[9] *O Bispo* (1985), por volta de 8'.

[10] Já nessa época, a psiquiatra Nise da Silveira mantinha um ateliê – que mais tarde em 1952 se expandiria e se tornaria o Museu de Imagens do Inconsciente – dentro do então chamado Centro Psiquiátrico Nacional. Ela insistia na importância de um meio de trabalho favorável para a criação artística dos pacientes e considerava as obras deles ferramentas essenciais para o estudo da psicose. Junto com o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista plástico Almir Mavignier, organizava com regularidade exposições. Bispo, no entanto, foi internado em outras seções e não há registros de encontro com ela. A Colônia Juliano Moreira, por sua vez, também tinha uma seção com ateliês artísticos de terapia ocupacional e que funcionou sobretudo nos anos 1950, época no entanto em que Bispo não se encontrava lá (sobre esses ateliês, ver João Henrique Queiroz de Araújo, Ana Maria Jacó-Vilela, "A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950", in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 25.2 (2018), https://doi.org/10.1590/s0104-59702018000200002).

[11] Durante muito tempo, esse foi considerado um momento-chave para o início da sua produção. No entanto, fotos tiradas por Jean Manzon em 1943 mostram Bispo vestido com seu *Manto da apresentação* e ao lado de um barco construído por ele (cf. Bianca Bernardo, "Quem você deixaria entrar em sua cela sem precisar acertar a cor da sua aura?", in Daniela Labra (org.) *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016), pp. 122–35 (p. 126)). Ricardo Aquino também menciona o desenho de um navio datado dos anos 1930 (cf. "Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia", *op. cit*. p. 87).

[12] Bispo do Rosário entrevistado por Conceição Robaina, citado em Flavia dos Santos Corpas, *Arthur Bispo do Rosario: Do claustro infinito à instalação de um nome* (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, 2014), p. 90; <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35039/35039.PDF> [Acessada em 19 de agosto de 2020]. Segundo Corpas, Bispo menciona sua missão ao menos desde 1938 e um prontuário do Centro Psiquiátrico Nacional (sem data, mas sem dúvida de entre 1938 e 1948) cita o que seria em princípio uma fala de Bispo ao médico: "trata-se de uma missão de reformar o mundo em que vivemos" (*ibid*. p. 57).

13 Sobre as chamadas "doenças negras", o racismo estrutural das instituições psiquiátricas brasileiras e dados mais precisos, ver meu artigo Marlon Miguel, "Psychiatric Power: Exclusion and Segregation in the Brazilian Mental Health System", in Bernardo Bianchi, Jorge Chaloub, Frieder Otto Wolf, and Patricia Rangel (orgs.), *Democracy and Brazil: Collapse and Regression* (London: Routledge, 2020), pp. 250-67.

[14] Corpas, *Arthur Bispo do Rosario*, *op. cit*. p. 64. Corpas constrói seu argumento a partir do que o próprio Bispo conta a Hugo Denizart em *O prisioneiro da passagem*. Ao ser interrogado pela junta médica do Hospital da Praia Vermelha, Bispo diz que os doutores "perceberam que a mim me representava a sua santidade", que "eles perceberam a minha visão".

[15] Cf. Marta Dantas. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio* (São Paulo: UNESP, 2009). A autora aborda também no livro a simbologia do mar na obra de Bispo, mas segundo um modo justamente bastante "metafísico" e distante da proposta deste ensaio.

[16] François Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde dans la folie. Le témoignage de Gérard de Nerval* (Grenoble: Jérôme

Million, 2012), p. 51, minha tradução.

[17] Bispo do Rosário, em Hugo Denizart, *O prisioneiro da passagem*, por volta de 16'.

[18] Após sua morte, em 1989, membros da equipe hospitalar propõem então desmantelar suas peças para recuperar esses objetos cotidianos e pô-los de volta em uso. Graças aos esforços de diversas pessoas, uma associação foi criada no mesmo ano para preservar sua produção, que foi em seguida enviada para o Museu Nise da Silveira, localizado em um antigo pavilhão da Colônia Juliano Moreira (mais tarde, em 2000, renomeado Museu Bispo do Rosário e, em 2002, Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea). A obra de Bispo foi exposta pela primeira vez em 1982 no contexto da exposição coletiva *À margem da vida*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) graças ao esforço da artista Maria Amélia Mattei. A exposição foi realizada no contexto do processo de redemocratização brasileiro e do movimento da reforma psiquiátrica, e reuniu trabalhos de pacientes de instituições psiquiátricas, assim como de presidiários. Bispo nunca visitou a exposição, mas escolheu que obras queria enviar e como exibi-las. Frederico Morais descobre nesse momento a produção do artista e o convida em seguida a ir morar e trabalhar no MAM, oferta que o artista recusa. Sua primeira exposição individual é organizada postumamente, em 1989, com curadoria de Morais na Escola de Artes Visuais Parque Lage, intitulada *Registros de minha passagem pela Terra* e apresentando cerca de quinhentos objetos. Bispo se torna em seguida rapidamente reconhecido no meio da arte e sua obra é exposta em diferentes países do mundo, em particular na Bienal de Veneza de 1995.

[19] Gostaria de adicionar à lista dois nomes: Adolf Wölfli e Étienne Martin. A obra do primeiro foi produzida inteiramente no confinamento do Hospital Psiquiátrico de Waldau, em Berna, no início do século passado, e foi analisada por Walter Morgenthaler em seu célebre *Ein Geisteskranker als Künstler* (1921). Ela é também marcada por uma auto-ficção que mistura elementos musicais, plásticos e literários – a presença do texto em sua produção é muito importante na construção do que foi considerada a criação de uma "mitologia pessoal" (cf. Harald Szeemann, "Keine Katastrophe ohne Idylle, keine Idylle ohne Katastrophe", in Elka. Spoerri e Jürgen Glaesemer (orgs.), *Adolf Wölfli* (Bern: Kunstmuseum, 1976), pp. 54-65 [Minha Tradução]). Martin, por sua vez, se esforçou igualmente em produzir através de sua obra uma espécie de "mitologia pessoal", e fabrica em 1962 *Le manteau*, um manto feito de tecido, couro, passamanarias, cordas e metal, que se assemelha muito com o *Manto da apresentação* de Bispo.

[20] Paulo Herkenhoff, 'A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens', in Araújo et. al. (orgs.), *Arthur Bispo do Rosário*, *op. cit*, pp. 140–83 (p. 145).

[21] Cf. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995).

[22] Corpas, *Arthur Bispo do Rosario*, *op. cit*. p. 193 parafraseando Frederico Morais, *Registros de minha passagem pela Terra*, Catálogo (1989).

[23] O objeto deu e a frase deram nome à exposição *Das virgens em cardumes e da cor das auras*, com curadoria de Daniela Labra em 2016-2017 no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Cf. Daniela Labra (org.), *Das virgens em cardumes*, *op. cit.*

[24] Aquino, "Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia", *op. cit*. p. 57.

[25] Márcio Seligmann-Silva, "Arthur Bispo do Rosário: a arte de 'enloquecer' os signos", in *ArteFilosofia*, 3 (2007), pp. 144–55 (p. 149), <https://periodicos.ufop. br:8082/pp/index.php/raf/article/view/761/717> [Acessado em 19 de agosto de 2020]. Ver também Maria Esther Maciel, "A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário", in *Outra travessia*, 7 (2008), pp. 117–24 https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11983/11252 [Acessado em 19 de agosto de 2020], que sublinha a dimensão anti-enciclopédica

dessa forma de inventário e a maneira como Bispo incorpora os "registros das margens".

[26] Corpas, *Arthur Bispo do Rosario*, *op. cit.* p. 203.

[27] Louise Bourgeois, "Arthur Bispo do Rosário", in Araújo et al. (orgs.) *Arthur Bispo do Rosário*, *op. cit*. p. 27. Aqui também as reflexões de Tosquelles seriam úteis. Tomando posição mas em tensão com as leituras psicanalíticas freudianas e jungianas, o psiquiatra catalão se pergunta se "não seria mais justo [...] crer que a dissolução que ameaça a personalidade e suas atividades não seria combatida pelo impulso de alcançar uma forma de vida coerente, uma forma de vida *racional*? Essa nova forma de vida anormal e caricata mantém no entanto algo de fundamentalmente comum com o normal: pôr ordem no mundo e garantir à personalidade uma unidade através de uma centralização mágica" (Tosquelles, *Le vécu de la fin du onde dans la folie*, *op. cit.*, pp. 93-94).

[28] "Nós buscamos obras artísticas tais como pinturas, desenhos, estátuas e estatuetas, objetos diversos de todos os tipos, que não devam nada (ou o menos possível) à imitação de obras de arte que podem ser vistas em museus, salões e galerias, mas que, ao contrário, invocam a profundidade humana original e a invenção a mais espontânea e pessoal; produções cujo autor realizou inteiramente (invenção e modo de expressão) a partir de sua profundidade própria, de seus impulsos e disposições próprios, sem a preocupação em se submeter aos meios habitualmente transmitidos, sem atender às convenções habituais. Obras desse tipo nos interessam mesmo se são sumárias e executadas de modo desajeitado. [...] Buscamos obras nas quais as faculdades de invenção e de criação, que, acreditamos, existem em qualquer homem (ao menos por momentos), se manifestem de um modo bastante imediato, sem máscaras nem refreamentos" (Jean Dubuffet, "Notice de présentation et description des œuvres considérées par la Compagnie de l'Art Brut" (1948), Jean Dubuffet, *Cahiers de l'Herne*, Paris : Éditions de l'Herne, 1973, p. 205, minha tradução).

[29] De resto, a despeito de seu confinamento, Bispo faz diversas menções irônicas em sua obra à política ou a eventos mundanos – sem dúvida a partir da leitura de jornais e revistas – e provavelmente viu mais coisas do que imaginamos. Suas sínteses não são portanto uma criação totalmente livre e espontânea, e seria mesmo necessário interrogar a pertinência de maneira geral de tais ideias.

[30] Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), 2 de fevereiro-17 de setembro de 2017; SESC Pompeia, São Paulo, 12 de abril- 2 de julho de 2018.

[31] Fatima Pinheiro e Tania Rivera, "In Situ | Lugares do Delírio – Entrevista com Tania Rivera", in *Subversos* (2017), <http://subversos.com.br/in-situ-lugares- do-delirio-entrevista-com-tania-rivera/> [acessada em 19 de agosto de 2020]. Ver Tania Rivera, "Museu dos delírios – notas sobre a exposição Lugares do delírio", in *Ao Largo*, 6 (2018) <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33478/33478.PDF> [acessado em 19 de agosto de 2020].

[32] Sigmund Freud, "Neurose und Psychose", in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse,* Vol. 10 (1), 1924*,* pp. 1-5 / *Gesammelte Werke,* Vol. 13, pp. 387-91 (p. 389), minha tradução.

[33] Frederico Morais, *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013), p. 66

[34] A relação com sua ancestralidade é obviamente complexa e ambígua justamente porque a sociedade em que vivia funcionava de modo a impossibilitar essa reconexão e mesmo a "demonizar" os símbolos que permitiriam tal conexão. Resta seguir os rastros deixados pelas obras. Poderíamos assim mencionar aqui também a vitrine *Macumba* e um bordado do mapa do continente africano, que permaneceu desconhecido do público até a exposição *Quilombo do Rosário*, com curadoria de Conduru

(ver nota 4). Conduru é também o autor de uma breve entrada sobre Bispo no Franklin W. Knight e Henry Louis Gates, Jr. (orgs.), *The Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* (Oxford, Oxford University Press, 2016) <https://doi.org/10.1093/ acr ef/9780195301731.013.74989>.

[35] Cf. Florence Marie Dravet, "Corpo, linguagem e real: o sopro de exu bará e seu lugar na comunicação", in *Ilha Desterro*, 68.3 (2015) <https://doi. org/10.5007/2175-8026. 2015v68n3p15>.

[36] Eleonora Fabião, "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", in Amelia Jones and Adrian Heathfield (orgs.) *Perform, Repeat, Record* (London: Thames & Hudson, 2012), pp. 121–36 (p. 126), minha tradução.

[37] Sua cama seria também a cena da "performance" de despedida, uma reencenação de Romeu e Julieta, para a psicóloga Rosangela Maria Grilo Magalhães no fim de seu estágio na Colônia Juliano Moreira em 1983.

[38] Cf. Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), assim como Fred Moten, *The Universal Machine* (Durham, NC, Duke University Press, 2018), em particular o terceiro capítulo.

[39] Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness And Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), p. 104.

[40] *Ibid*. p. 105, minha ênfase.

[41] *Idem*.

[42] *Ibid*. p. 106.

[43] Agostinho Neto, *Náusea* (Lisboa, Edições 70, 1980). Sobre a palavra *kalunga*, ver também Clyde W. Ford, *The Hero with an African Face* (New York: Bantam Books, 2000) e Carmem Lucia Tindó Secco (org.), *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do Século xx*, (Rio de Janeiro: Programa de Letras Vernáculas/UFRJ, 1996). Tindó indica ainda como o mar nos mitos lorubás é o lugar em que Iemanjá morre ao mesmo tempo em que seu ventre dilata por causa da água salgada dando vida assim aos demais orixás.

[44] "Porque, se essa experiência fez de ti, vítima original flutuando sobre os abismos do mar, uma exceção, ela tornou-se comum para fazer de nós, os descendentes, um povo entre outros. Os povos não vivem da exceção. A Relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado. Podemos dizer agora que essa experiência do abismo é a coisa mais bem partilhada. Para nós, para nós sem exceção, por muito que mantenhamos a distância, o abismo é também projeção e perspetiva do desconhecido. Para além do abismo, apostamos no desconhecido. Tomamos partido por esse jogo do mundo, pelas Índias renovadas em direção às quais gritamos, por essa Relação de tempestades e de calmarias profundas onde possamos honrar as nossas barcas. [...] Conhecemo-nos enquanto multidão, no desconhecido que não aterroriza. Gritamos o grito da poesia. As nossas barcas estão abertas, nelas navegamos para todos" (Édouard Glissant, *Poética da Relação*, tradução de Manuel Mendonça (Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011), disponível aqui: https://rebeldesistematico.files. wordpress.com/2016/11/a-barca-aberta. pdf [Acessado em 11/12/2020]; *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1991), pp. 20-21).

[45] Martin Lienhard, "O mato e o mar: apontamentos para uma arqueologia do discurso escravo", in *Brasil: um país de negros?*, org. por Jéferson Bacelar e Carlos Cardoso (Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CEAO, 1999), pp. 113-23.

[46] Ambos os poemas se encontram em Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (Belo Horizonte, Nandyala, 2008). Ver também Conceição Evaristo, *Poemas Malungos – Cânticos Irmãos* (tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2011) <https://app. uff.br/riuff/ bitstream/1/7741/1/Tese_ Dout.Concei%C3%A7%C3%A3oEvaristo_ def.pdf> [acessada em 19 de agosto de 2020].

[47] Nunca é demais lembrar que o Brasil foi o último país do mundo a abolir a escravidão em 1888 e o maior importador de escravos vindo do continente africano. Apesar desses elementos determinantes, desde o início do século XX, se desenvolveu o mito da "democracia racial" – em parte derivado das leituras do livro seminal *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, escrito em 1933. Tal mito ajudou a superficialmente suavizar tensões raciais e mesmo, durante muito tempo, a negar o racismo estrutural. Enquanto práticas de branqueamento, discursos higienistas e racistas estruturavam as instituições brasileiras – a psiquiatria exemplifica isso perfeitamente –, havia pouca luta organizada contra essas mesmas estruturas. E quando houve, foi com frequência brutalmente reprimida.

[48] Herkenhoff, "A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens", in by Araújo et. al., *Arthur Bispo do Rosário*, *op. cit*, p. 153. As palavras de Bispo bordadas na parte inferior à esquerda do estandarte são como indicadas acima "África", "Afazeres" e "Aflito", assim como "Fogamento" (possivelmente "afogamento") no início da mesma linha.

[49] Cf. Miguel, "Psychiatric Power: Exclusion and Segregation in the Brazilian Mental Health System", *op. cit*. Para ficar em um exemplo, no início do século passado, mais da metade dos pacientes internados no Hospital Psiquiátrico do Juqueri nunca mais saiu de lá. Mas esse número subia em alguns anos para até 90% no caso de pacientes negros (Rosana Machin e André Mota, "Entre o particular e o geral: a constituição de uma 'loucura negra' no Hospício de Juquery em São Paulo, Brasil – 1898–1920", in *Interface. Comunicação, saúde, educação*, Vol. 23. Botucatu (2019), p. 2, http://dx.doi.org/10.1590/interface.180314). O sistema psiquiátrico brasileiro funcionou assim como um importante modelo de desqualificação social de negros (cf. Joel Birman, "O negro no discurso psiquiátrico", in *Cativeiro e liberdade*, org. de Jaime Da Silva, Patrícia Birman e Regina Wanderley (Rio de Janeiro: UERJ, 1989), pp. 44–58). Esse sistema permaneceu funcionando dessa maneira ao longo de quase todo o século XX, inclusive com uma piora durante os anos da ditadura militar e o aumento das internações compulsórias e a longa permanência dessas internações. Nesse sentido, Bispo é apenas mais um caso típico desse sistema que começa apenas a se transformar com os movimentos em torno da reforma psiquiátrica.

[50] Ver, por exemplo, Paulo Amarante (org.), *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil* (Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000). Sobre a crítica da "cronificação", ver os escritos de Nise da Silveira que décadas antes dos movimentos da Reforma Psiquiátrica Brasileira já atentava para essa questão: "Não será exagero dizer, olhando para um desses pátios, que o hospital está colaborando com a doença, pois nada faz para restabelecer as relações do doente com o meio, do qual precisamente a enfermidade o está separando. Uma tarde de pátio anula os tratamentos feitos pela manhã. O hospital torna-se um aparelho extremamente eficiente para cronificar doenças" (Nise da Silveira (1961) *apud* Luiz Carlos Mello, *Nise da Silveira. Caminhos de uma psiquiatria rebelde* (Rio de Janeiro, Automatica, 2014), p. 29).

Bibliografia

Aquino, Ricardo, "Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia", in Emanoel Araújo et. al (org.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012), pp. 48-105

Amarante, Paulo (org.), *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil* (Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000)

Araújo, Emanoel et. al (orgs.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012)

Araújo, João Henrique Queiroz de, e Jacó-Vilela, Ana Maria, "A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950", in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 25.2 (2018), https://doi.org/10.1590/s0104-59702018000200002

Bernardo, Bianca, "Quem você deixaria entrar em sua cela sem precisar acertar a cor da sua aura?", in Daniela Labra (org.) *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016), pp. 122-35

Birman, Joel, "O negro no discurso psiquiátrico", in *Cativeiro e liberdade*, org. de Jaime Da Silva, Patrícia Birman e Regina Wanderley (Rio de Janeiro: UERJ, 1989), pp. 44-58

Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)

Bourgeois Louise, "Arthur Bispo do Rosário", in Araújo et al. (orgs.) *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012), p. 27

Cabañas, Kaira, *Learning from Madness Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: Chicago University Press, 2018)

Corpas, Flavia dos Santos, *Arthur Bispo do Rosario: Do claustro infinito à instalação de um nome* (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, 2014), https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35039/35039.PDF [Acessada em 19 de agosto de 2020]

Conduru, Roberto, "Rosário, Arthur Bispo do", in Franklin W. Knight e Henry Louis Gates, Jr. (orgs.), *The Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* (Oxford: Oxford University Press, 2016), https://doi.org/10.1093/acref/9780195301731.013.74989

Dantas, Marta, *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio* (São Paulo: UNESP, 2009)

Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995)

Dubuffet, Jean, "Notice de présentation et description des œuvres considérées par la Compagnie de l'Art Brut" (1948), Jean Dubuffet, *Cahiers de l'Herne*, Paris : Éditions de l'Herne, 1973

Dravet, Florence Marie, "Corpo, linguagem e real: o sopro de exu bará e seu lugar na comunicação", in *Ilha Desterro*, 68.3 (2015), https://doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n3p15

Fabião, Eleonora, "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", in Amelia Jones and Adrian Heathfield (orgs.) *Perform, Repeat, Record* (London: Thames & Hudson, 2012), pp. 121-36

Ford, Clyde W., *The Hero with an African Face* (New York: Bantam Books, 2000)

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972

Freud, Sigmund, "Neurose und Psychose", in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse,* Vol. 10 (1), 1924, pp. 1-5 / *Gesammelte Werke,* Vol. 13, pp. 387-91

Glissant Édouard, *Poética da Relação*, tradução de Manuel Mendonça (Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011)

_____, *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1991).

Herkenhoff, Paulo, "A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens", in Araújo et. al. (orgs.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro, pp. 140-83

Hidalgo, Luciana, *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do Labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 2011)

Labra, Daniela (org.) *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016)

Lienhard, Martin, "O mato e o mar: apontamentos para uma arqueologia do discurso escravo", in *Brasil: um país de negros?*, org. por Jéferson Bacelar e Carlos Cardoso (Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/ CEAO, 1999), pp. 113-23

Machin, Rosana, and André Mota. 2019. "Entre o particular e o geral: a constituição de uma 'loucura negra' no Hospício de Juquery em São Paulo, Brasil – 1898–1920", in *Interface. Comunicação, saúde, educação*, Vol. 23. Botucatu 2019, http://dx.doi.org/10.1590/interface.180314

Maciel, Maria Esther, "A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário", in *Outra travessia*, 7 (2008), pp. 117–24, https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11983/11252 [Acessado em 19 de agosto de 2020]

Mello, Luiz Carlos, *Nise da Silveira. Caminhos de uma psiquiatria rebelde* (Rio de Janeiro, Automatica, 2014)

Miguel, Marlon, "Representing the World, Weathering Its End: Arthur Bispo do Rosário's Ecology of the Ship", in Christoph F. E. Holzhey and Arnd Wedemeyer (orgs.), *Weathering: Ecologies of Exposure*, Cultural Inquiry, 17 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 247-76, https://doi.org/10.37050/ci-17_12

_____, "Psychiatric Power: Exclusion and Segregation in the Brazilian Mental Health System", in Bernardo Bianchi, Jorge Chaloub, Frieder Otto Wolf, and Patricia Rangel (orgs.), *Democracy and Brazil: Collapse and Regression* (London: Routledge, 2020), pp. 250-67

Morais, Frederico, *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013)

_____, *Registros de minha passagem pela Terra*, Catálogo (1989), in Corpas, Flavia dos Santos, *Arthur Bispo do Rosario: Do claustro infinito à instalação de um nome* (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, 2014)

Moten, Fred, *The Universal Machine* (Durham, NC, Duke University Press, 2018)

Neto, Agostinho, *Náusea* (Lisboa, Edições 70, 1980)

Patrocínio, Stela do, *Reino dos bichos e dos animais* é *o meu nome* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001)

Patterson, Orlando, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982)

Pinheiro, Fatima, e Rivera, Tania. "In Situ | Lugares do Delírio – Entrevista com Tania Rivera", in *Subversos* (2017), <http://subversos.com.br/in-situ-lugares- do-delirio-entrevista-com-tania-rivera/> [acessada em 19 de agosto de 2020]

Rivera, Tania, "Museu dos delírios – notas sobre a exposição Lugares do delírio", in *Ao Largo*, 6 (2018) <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33478/33478.PDF> [acessado em 19 de agosto de 2020]

Secco, Carmem Lucia Tindó, *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do Século xx* (Rio de Janeiro: Programa de Letras Vernáculas/UFRJ, 1996), i

Seligmann-Silva, Márcio, "Arthur Bispo do Rosário: a arte de 'enloquecer' os signos", in *ArteFilosofia*, 3 (2007), pp. 144-55, https://periodicos.ufop. br:8082/pp/index.php/raf/article/view/761/717 [Acessado em 19 de agosto de 2020]

Sharpe, Christina, *In the Wake: On Blackness And Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016)

Szeemann, Harald, "Keine Katastrophe ohne Idylle, keine Idylle ohne Katastrophe", in Elka Spoerri e Jürgen Glaesemer (orgs.), *Adolf Wölfli* (Bern: Kunstmuseum, 1976), pp. 54-65

Tosquelles, François, *Le vécu de la fin du monde dans la folie*. *Le témoignage de Gérard de Nerval* (Grenoble: Jérôme Million, 2012)

Filmografia

O Bispo, dir. de Fernando Gabeira (TV Globo, 1985) <https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw> [acessado em 28 de junho de 2020]

O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário, dir. de Hugo Denizart (Centro Nacional de Produção Independente, 1982) <https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU> [acessado em 28 de junho de 2020]