



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**UNICAMP**  
**Instituto de Artes**

**BEATRIZ MOGADOURO CALIL**

**POÉTICAS AUTOBIOGRÁFICAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E  
LIMA BARRETO E SUAS SINGULARIDADES**

Campinas

2015

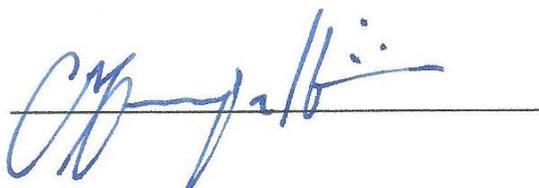
BEATRIZ MOGADOURO CALIL

POÉTICAS AUTOBIOGRÁFICAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E  
LIMA BARRETO E SUAS SINGULARIDADES

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual de  
Campinas como parte dos requisitos  
exigidos para a obtenção do título de  
Mestra em Artes Visuais

Orientador: DR. MARCO ANTONIO ALVES DO VALLE

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA  
ALUNA BEATRIZ MOGADOURO CALIL, E  
ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCO  
ANTONIO ALVES DO VALLE

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. Alves do Valle', is written over a horizontal line.

Campinas

2015

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C128p Calil, Beatriz Mogadouro, 1990-  
Poéticas autobiográficas de Arthur Bispo do Rosário e Lima Barreto e suas singularidades / Beatriz Mogadouro Calil. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marco Antonio Alves do Valle.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arthur Bispo do Rosário. 2. Lima Barreto. 3. Ficção autobiográfica. I. Valle, Marco Antonio Alves do, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Autobiographical poetic of Arthur Bispo do Rosário and Lima Barreto and their singularities

**Palavras-chave em inglês:**

Arthur Bispo do Rosário

Lima Barreto

Autobiographical fiction

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Mestra em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Marco Antonio Alves do Valle [Orientador]

Sylvia Helena Furegatti

Fabiana Bruno

**Data de defesa:** 17-12-2015

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela  
Mestranda Beatriz Mogadouro Calil - RA 085768 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle  
Presidente



Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti  
Titular



Profa. Dra. Fabiana Bruno  
Titular

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Ângela, que, além de mãe, é conselheira, orientadora, revisora e companheira;

Ao meu pai, Fábio, por todo o incentivo, apoio e amor;

Ao meu namorado, Gustavo, por ser, além de meu amor e meu melhor amigo, meu revisor e meu incentivador;

Ao meu orientador, Marco do Valle, pela paciência, pela sabedoria, pelo incentivo e por desenvolver o meu olhar sobre a arte. Levarei comigo todas as ótimas conversas que tivemos;

À minha avó, Maria Elza, aos meus tios e primos, pela amizade, companheirismo e por todo o incentivo e interesse que sempre demonstraram pelo meu trabalho;

Às professoras Sylvia Furegatti e Marta Strambi, pelas dicas, conselhos e ensinamentos que facilitaram a continuidade da pesquisa após o exame de qualificação;

Às professoras da banca de defesa: Sylvia Furegatti, Fabiana Bruno, Ivanir Cozeniosque e Daniella Rubbo;

Aos funcionários do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, que me receberam muito bem;

À Fundação Biblioteca Nacional, pela conservação e preservação dos manuscritos de Lima Barreto, tão importantes para a história brasileira;

À CAPES, pelo financiamento.

## RESUMO

Arthur Bispo do Rosário, nasceu em 1911 em Sergipe. Negro, pobre, mudou para o Rio de Janeiro, onde teve alguns empregos até que teve um surto psicótico e foi internado em 1938, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, sob o diagnóstico de esquizofrenia paranoide. Lá, entre algumas idas e vindas, permaneceu internado até o ano de sua morte em 1989. Durante todos esses anos, Bispo produziu uma extensa obra, muito caracterizada por miniaturas de objetos, *assemblages* e bordados.

Lima Barreto, nasceu em 1881 no Rio de Janeiro. Negro, neto de escravos, o escritor, desde criança, teve uma vida sofrida até que se tornou alcoólatra e por isso foi internado no Hospício Nacional dos Alienados, por duas vezes – em 1914 e em 1919. Durante os poucos meses nos quais ficou internado em 1919, Barreto escreveu o *Diário do Hospício*, narrando e colecionando acontecimentos e sentimentos sobre sua internação. Esses escritos foram utilizados mais tarde, pelo próprio autor, para escrever o romance ficcional *Cemitério dos Vivos*.

As obras de ambos, produzidas durante suas internações, escancaram e denunciam, mesmo que nem sempre de forma intencional, a realidade cruel e violenta dos hospícios brasileiros do século XX. Porém, essas obras, mais do que reflexos de suas internações, são reflexos dos próprios artistas, de suas biografias, de seus sentimentos e seus desejos. São obras utilizadas por eles como forma de sobrevivência à realidade da instituição e carregam características bastante contemporâneas, como a poética de arquivo, catalogação e colecionismo.

**Palavras-chave:** Bispo do Rosário; Lima Barreto; Ficção autobiográfica

## ABSTRACT

Arthur Bispo do Rosário was born in 1911 in Sergipe. Black man and poor, he moved to Rio de Janeiro, where he had some jobs until he had a psychotic break and was admitted at the Colônia Juliano Moreira, in Rio de Janeiro, with the diagnosis of schizophrenia-paranoid. Although his many escapes, he remained hospitalized until the year of his death in 1989. During all these years, Bispo has produced an extensive work characterized by miniatures of objects, assemblages and embroidery.

Lima Barreto was born in 1881 in Rio de Janeiro. Also a black man, grandson of slaves, he was a writer who had a hard life since he was a child, became alcoholic and was admitted to the Hospício Nacional dos Alienados twice - in 1914 and in 1919 – to treat the alcoholism. During the few months he was hospitalized in 1919, Barreto wrote the *Diário do Hospício*, narrating and collecting events and feelings about your hospital stay. He used these writings to write the fictional novel *Cemitério dos Vivos* later.

Their works, produced during his admissions, open and denounce the cruel and violent reality of Brazilian asylums of the twentieth century. However, these works, which are more than reflections of their hospitalizations, are reflections about their biographies, feelings and desires. They are works used by them to survive the reality of the institution. In addition, they carry peculiar features in contemporary such as archive's poetic, cataloging and collecting.

**Key words:** Bispo do Rosário; Lima Barreto; autobiographical fiction

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: “Ficha de doente” – Prontuário de internação de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira	p.14
Figura 2: Prontuário da primeira internação de Lima Barreto, em 1914	p. 16
Figura 3: Prontuário da segunda internação de Lima Barreto, em 1919	p. 16
Figura 4: <i>Congas e Havaianas</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 24
Figura 5: <i>Piston</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 24
Figura 6: <i>Muro no fundo da minha casa</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 29
Figura 7: Detalhe do estandarte <i>Eu preciso destas palavras. Escrita</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 34
Figura 8: <i>Art is a guaranty of Sanity</i> , Louise Bourgeois. 2000.	p. 37
Figura 9: <i>Corvos sobre Campos de Trigo</i> , Vincent Van Gogh. 1890.	p. 40
Figura 10: Detalhe do estandarte <i>Dicionário de Nomes A I</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 60
Figura 11: <i>Machina de fazer cabelos – Marca Luige</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 65
Figura 12: <i>Alguns Objetos Recobertos por Fio Azul (ORFAs)</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 70
Figura 13: <i>Roda da Fortuna</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 77
Figura 14: <i>Roda de bicicleta sobre banquinho</i> , Marcel Duchamp. 1913.	p. 77
Figura 15: <i>Vaso Sanitário</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 78
Figura 16: <i>A Fonte</i> , Marcel Duchamp. 1917.	p. 78
Figura 17: <i>Minha coleção de sementes Daninhas: Commelina erecta L.</i> , Rosana Palazyan. 2011	p. 80
Figura 18: <i>Tamanco</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 87
Figura 19: Detalhe do estandarte <i>Eu Preciso destas Palavras – Escrita</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 88

Figura 20: <i>Vestuário II</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 89
Figura 21: <i>Sireno de Jesus</i> , Escrevente, Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 91
Figura 22: Detalhe do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 92
Figura 23: <i>Manto da Apresentação</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 93
Figura 24: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 94
Figura 25: <i>Muro no Fundo da Minha Casa</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 95
Figura 26: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 95
Figura 27: Detalhe do estandarte <i>Eu Preciso destas Palavras - Escrita</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 97
Figura 28: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 98
Figura 29: Detalhe do <i>Manto da Apresentação</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 99
Figura 30: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 100
Figura 31: Detalhe do estandarte <i>Desenhos Geométricos</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 101
Figura 32: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 101
Figura 33: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 102
Figura 34: <i>Escovão e Vassouras</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 103
Figura 35: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 103
Figura 36: <i>Colagem</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 104
Figura 37: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 105

Figura 38: <i>Rosângela Maria diretora de tudo que eu tenho</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 106
Figura 39: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 107
Figura 40: Detalhe do estandarte <i>Navios de Guerra</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 108
Figura 41: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 109
Figura 42: Detalhe do estandarte <i>Vós habitantes do planeta Terra, eu apresento suas nações</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 110
Figura 43: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 110
Figura 44: <i>Colete Salva-vida</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 112
Figura 45: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 113
Figura 46: <i>Grande Veleiro</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 114
Figura 47: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 114
Figura 48: <i>Cama de Romeu e Julieta</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 115
Figura 49: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 116
Figura 50: <i>Lutas – 1938/1932</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 117
Figura 51: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 118
Figura 52: <i>Atenção Veneno</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 119
Figura 53: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 120
Figura 54: Detalhe do estandarte <i>Dicionário de Nomes Letra A</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 121
Figura 55: Trecho do manuscrito original de <i>Diário do Hospício</i> , Lima Barreto. 1919/1920	p. 122

Figura 56: <i>Partida de xadrez com Rosângela Maria</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 123
Figura 57: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 123
Figura 58: <i>Objetos revestidos com fio azul (ORFAs)</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 124
Figura 59: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 125
Figura 60: Detalhe do Estandarte <i>Colônia Juliano Moreira</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 126
Figura 61: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 126
Figura 62: <i>Canecas</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 127
Figura 63: Talheres, Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 127
Figura 64: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 128
Figura 65: Detalhe do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 129
Figura 66: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 130
Figura 67: Detalhe do estandarte <i>Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita</i> , Arthur Bispo do Rosário. s.d.	p. 131
Figura 68: Trecho do manuscrito original de Diário do Hospício, Lima Barreto. 1919/1920	p. 132

## SUMÁRIO

Introdução.....	p. 13
<b>1. A arte como forma de sobrevivência.....</b>	<b>p. 21</b>
<b>1.1. Poéticas Autobiográficas e Militantes.....</b>	<b>p. 21</b>
<b>1.2. Escrita de si e Literatura de Urgência em Lima Barreto e Bispo do Rosário.....</b>	<b>p. 28</b>
<b>1.2.1. Literatura de Urgência em outros artistas.....</b>	<b>p. 34</b>
<b>1.3. Arte e loucura.....</b>	<b>p. 37</b>
<b>1.3.1. Arte e loucura em Arthur Bispo do Rosário.....</b>	<b>p. 42</b>
<b>1.4. Alcoolismo e produção literária em Lima Barreto.....</b>	<b>p. 47</b>
<b>1.5. Poética Autobiográfica e Morte do Autor.....</b>	<b>p. 53</b>
<b>2. Contemporaneidade, Arquivo e Colecionismo nas Obras de Lima Barreto e Bispo do Rosário.....</b>	<b>p. 57</b>
<b>2.1. Arquivo e colecionismo nas obras de Lima Barreto e Bispo do Rosário.....</b>	<b>p. 57</b>
<b>2.2. A contemporaneidade da obra de Bispo do Rosário.....</b>	<b>p. 74</b>
<b>2.3. A literatura de Lima Barreto e sua contemporaneidade.....</b>	<b>p. 82</b>
<b>3. Relações entre as obras.....</b>	<b>p. 86</b>
Considerações Finais.....	p. 133
Referências Bibliográficas.....	p. 135
Bibliografia Complementar.....	p. 140

## Introdução

### Bispo do Rosário<sup>1</sup>

Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japarutuba, Sergipe, em 1909 ou em 1911, existem documentos divergentes. Alistou-se na Marinha de Guerra em 1925 e no ano seguinte se mudou para o Rio de Janeiro. Na Marinha recebeu algumas punições por mau comportamento e, depois de trabalhar nove anos entre as funções de grumete, sinaleiro e timoneiro, foi expulso. Enquanto ainda trabalhava na Marinha, Bispo do Rosário começou sua carreira como lutador de boxe e foi um pugilista importante e de grande visibilidade na imprensa da época. Em 1933 começa a trabalhar na *Light & Power* como lavador de bondes e posteriormente como borracheiro na Viação Excelsior, na qual sofreu dois acidentes de trabalho, dos quais um deles o deixou com sequelas, fazendo Bispo mancar para o resto de sua vida.

Demitido, Bispo contratou José Maria Leone, advogado, para defendê-lo em uma ação trabalhista. Leone, após ganhar a causa, recebeu Bispo em sua casa<sup>2</sup>, onde ele se tornou um empregado “faz-tudo”. Ele foi muito bem recebido pela família e ainda permaneceu ligado a ela mesmo enquanto estava internado. Na véspera de natal de 1938, na casa da família Leone, Bispo teve um surto psicótico. O próprio artista narra esse surto em seu estandarte *Eu preciso destas palavras, Escrita* e conta que caminhou até o centro da cidade, acompanhado por sete anjos, e se apresentou na Igreja da Candelária, de lá foi preso pela Polícia Civil do Rio de Janeiro e logo encaminhado ao Hospício de Alienados da Praia Vermelha<sup>3</sup>. Diagnosticado com esquizofrenia paranoide, ficou menos de quinze dias nesse hospício e foi então transferido para a Colônia Juliano Moreira<sup>4</sup>.

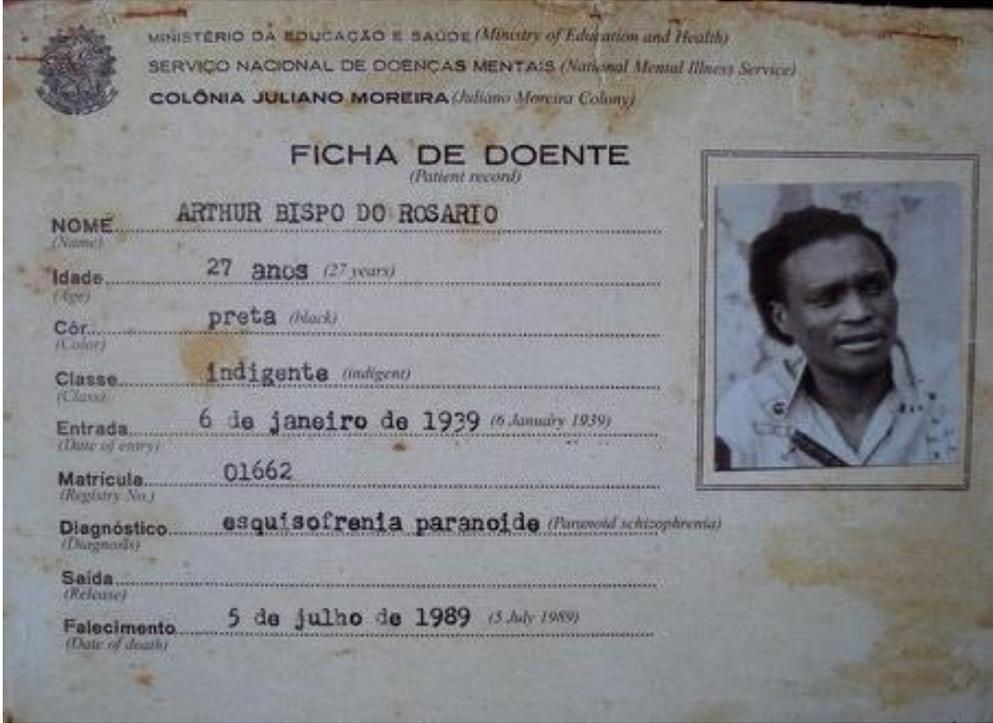
---

<sup>1</sup> Dados biográficos retirados de (HIDALGO, 1996) e (MORAIS, 2013)

<sup>2</sup> A casa da família Leone estava localizada na Rua São Clemente, 301, Botafogo, endereço que aparece em inúmeros bordados do artista.

<sup>3</sup> Fundado em 1841 e inaugurado em 1852 com o nome de Hospício Pedro II, pertenceu à Irmandade da Santa Casa de Misericórdia até 1890 e então passou a se chamar Hospício Nacional dos Alienados e receber os pacientes da Colônia de Alienados da Ilha do Governador. É o mesmo Hospício onde ficou internado Lima Barreto, em 1914 e em 1919.

<sup>4</sup> Situada em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, a Colônia Juliano Moreira foi fundada em 1924 e desde então até os anos 80 foi o “destino final para pacientes considerados irreversíveis. Na década de 60 chegou a abrigar cerca de 5.000 pessoas.” (DIVISÃO DE APOIO DIDÁTICO E TECNOLOGIA EDUCACIONAL, s.d.). A partir de 1996 passa a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira.



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

**FICHA DE DOENTE**  
(Patient record)

NOME **ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**  
(Name)

Idade **27 anos (27 years)**  
(Age)

Côr. **preta (black)**  
(Color)

Classe **indigente (indigent)**  
(Class)

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

Matricula **01662**  
(Registry No.)

Diagnóstico **esquizofrenia paranoide (Paranoid schizophrenia)**  
(Diagnosis)

Saída  
(Release)

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

Figura 1: “Ficha de doente” – Prontuário de internação de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira. Fonte: <http://www.50emails.com.br/artigos/obra-de-arthur-bispo-do-rosario-vale-ida-a-bienal/>

Com algumas breves saídas registradas, Bispo foi abrigado pela família Leone algumas vezes porém sempre retornava para a Colônia, onde permaneceu internado até o dia de sua morte, em 1989.

Bispo ficou conhecido por causa de uma reportagem realizada em 1980, por Samuel Wainer Filho para o programa *Fantástico*, da TV Globo. A partir daí foi reconhecido como artista pelo crítico Frederico Moraes - que tentou em vão, convencer o artista a realizar uma exposição individual no MAM/RJ – e pelo cineasta Hugo Denizart, que, em 1982, realizou um documentário com Bispo intitulado *O Prisioneiro da Passagem*. Nesse mesmo ano a mostra coletiva *À margem da vida*<sup>5</sup>, no MAM/RJ, exibiu alguns estandartes de Bispo. Após esses eventos Bispo só se tornou efetivamente conhecido e importante no mundo da arte após sua morte e desde então é tema de exposições, mostras, pesquisas, peças de teatro e livros.

### Lima Barreto<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Curada por Frederico Moraes

<sup>6</sup> Dados biográficos retirados de (BARBOSA, 1988) e (HIDALGO, 2008)

Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 1881. Era negro, neto de escravos. Seu pai, João Henriques de Lima Barreto, era tipógrafo, monarquista, e amigo do visconde de Ouro Preto, padrinho de Lima Barreto. Sua mãe, filha de escravos adotada por uma família branca, teve uma boa educação e era professora de 1ª a 4ª série. Ela faleceu quando Barreto tinha apenas seis anos e, pouco tempo depois, seu pai foi trabalhar como almoxarife na Colônia de Alienados da Ilha do Governador. Portanto Lima Barreto teve contato com a rotina do Hospício desde pequeno.

Com a ajuda financeira de seu padrinho Visconde de Ouro Preto conseguiu concluir seus estudos no Colégio Pedro II e iniciou seus estudos na Escola Politécnica, no curso de engenharia. Entretanto acabou abandonando o curso para cuidar dos irmãos após o pai sofrer um surto psicótico que durou para o resto de sua vida. O autor iniciou então sua carreira de jornalista e contribuiu para muitas revistas e jornais da época como o *Correio da Manhã*, a revista *Fon-Fon* e a *Careta*. No entanto, o que o sustentava era o emprego como escrevente na Secretaria de Guerra, do qual se aposentou em 1918.

Algumas vezes tentou entrar para a Academia Brasileira de Letras, contudo, sua literatura crítica, suas denúncias sociais e sua revolta contra o formalismo literário o impediram de ser aprovado. Barreto viveu uma vida boêmia e os preconceitos sofridos, traumas, desgostos familiares e sua depressão o levaram ao alcoolismo grave.

Em 1909 publicou o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* que, com traços autobiográficos, narra a trajetória de um jovem mulato que sofre sérios preconceitos raciais. Em 1915 escreve *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, e em 1919, *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*.

Em 1914, aos 33 anos de idade e a pedido de seu irmão, foi detido pela polícia sofrendo alucinações provocadas pelo álcool e levado na camisa de força para o Hospício dos Alienados. Sua segunda internação, dessa vez voluntária, foi em dezembro de 1919 e demonstra a consciência do escritor com a decadência do seu estado não só físico, mas mental. Durante essa internação Barreto escreveu um diário, “como que para recuperar a sanidade e manter uma ligação, ainda que tênue, com o mundo que engolfava o belíssimo palácio na entrada da Urca, onde se situava o hospício” (DORIGATTI, 2010), chamado de *Diário do Hospício*, o qual serviria como

anotações para a escrita do romance *Cemitério dos Vivos*, inacabado e que o autor nunca chegou a ver publicado.



Figura 2: Prontuário da primeira internação de Lima Barreto, em 1914.  
 Fonte: [www.portalentretextos.com.br/gerarpdf/5,1014.html](http://www.portalentretextos.com.br/gerarpdf/5,1014.html)

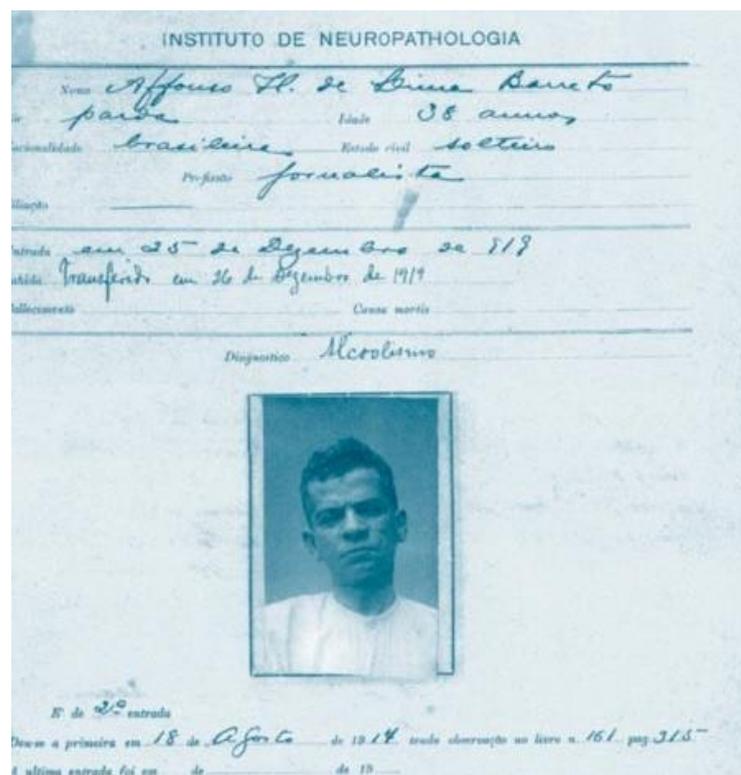


Figura 3: Prontuário da segunda internação de Lima Barreto, em 1919.  
 Fonte: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=lima-barreto>

Em novembro de 1922, o autor faleceu com apenas 41 anos, vítima de um ataque cardíaco em decorrência das complicações do alcoolismo. Algum tempo após

sua morte sua obra foi considerada inovadora e se tornou essencial para a literatura brasileira. Atualmente Lima Barreto é tema de inúmeras pesquisas, peças de teatro e livros, além de inspirar e influenciar outros escritores.

Essa pesquisa procura estabelecer relações e investigar as similaridades e complementaridades, realçando as singularidades das obras de Lima Barreto e Arthur Bispo do Rosário. Ao comparar as poéticas e produção artística de ambos<sup>7</sup>, inevitavelmente, são traçadas relações entre artes-visuais e literatura. O ponto de partida dessas relações é o fato dos dois terem produzido arte enquanto estavam internados em hospícios. Por esse motivo, apesar de buscar referências em outras obras do autor, a análise é restrita aos livros *Diário do Hospício* e *Cemitério dos Vivos*, que Lima Barreto escreveu enquanto estava internado<sup>8</sup>. Já em Bispo, toda sua obra conhecida atualmente foi feita durante sua internação.

No primeiro capítulo são relacionadas as poéticas de criação desses artistas. Ambos possuíam poéticas autobiográficas, isto é, colocavam em suas obras muitos traços autobiográficos. Lima Barreto, mesmo quando escrevia ficção – como em *Cemitério dos Vivos* – insere aí muitos fatos reais. Seus personagens, de forma semelhante a ele, são vítimas de preconceitos, são alcoólatras, não concordam com atitudes do governo ou sofrem com outras formas de exclusão social, como o autor. Bispo do Rosário também narra, através de imagens e palavras, fatos de sua própria vida. Seu passado, assim como seus desejos e seus delírios estão impressos em suas obras.

Além disso, essas poéticas autobiográficas carregam uma poética militante. Mesmo se considerada não intencional<sup>9</sup> a militância está bastante presente nos trabalhos de ambos que, a partir do interior do hospício, revelam-no e denunciam suas atrocidades cotidianas.

---

<sup>7</sup> Arthur Bispo do Rosário era apenas um interno, sendo apenas atualmente considerado um artista visual, enquanto Lima Barreto era escritor. Neste trabalho considero ambos artistas e suas produções, obras de arte.

<sup>8</sup> Lima Barreto escreveu *Diário do Hospício* em 1919/1920, durante sua segunda internação. *Cemitério dos Vivos*, um romance inacabado, foi escrito, provavelmente, após sua saída do hospício, porém foi baseado em anotações que o autor fez durante sua internação e no próprio *Diário do Hospício*.

<sup>9</sup> Considero irrelevante, na dissertação, afirmar ou negar que ambos os artistas tenham feito militância de forma proposital, conscientes em fazê-la.

A produção desses artistas pode ser também considerada uma espécie de “escrita de si” como define Foucault (1992), ou seja, uma escrita pessoal. Realizando essa escrita, os artistas faziam uma autoanálise, organizavam seus pensamentos e buscavam – conscientemente ou não – se autoconhecerem. Essa escrita autorreferente funcionava como escapismo e como uma forma deles cuidarem de si mesmos, era necessária para eles talvez como a única forma de se manterem sãos. A partir dessa ideia surge o termo “literatura de urgência”, criado por Luciana Hidalgo (2008) para se referir ao próprio Lima Barreto. São obras, produzidas sob estado de urgência, que carregam experiências e traumas de seus autores e acabam denunciando o sistema psiquiátrico vigente e suas atrocidades.

Outro aspecto que surge com a discussão sobre as poéticas autobiográficas desses artistas é a relação entre arte e loucura, bastante conhecida nas artes visuais. Classificar alguém como louco é extremamente relativo, porém, infelizmente, essa relação foi romantizada durante bastante tempo e muitas vezes, nas artes, loucura é considerada sinônimo de criatividade. Contudo a doença mental não pode servir como único parâmetro para análise da obra de nenhum artista. Defendo que a loucura influencia na produção artística de um artista apenas pelo fato de fazer parte de sua história pessoal. As obras de Lima Barreto e Bispo do Rosário são, portanto, influenciadas por suas perturbações mentais, contudo não devem ser justificadas por elas.

Sendo interpretada de forma simplista, a obra de Bispo é muitas vezes reduzida a um reflexo de sua loucura. Alguns consideram que Bispo não pode ser considerado um artista porque não tinha a intenção de fazer arte, outros consideram sua obra como arte, porém a colocam como uma arte dos loucos. Entretanto não se deve considerar que um artista e sua obra possam ser explicados através da psiquiatria e é equivocado traçar uma relação de causa e efeito entre loucura e arte. Além disso, defendo que a arte é uma expressão de criatividade e saúde. Como afirma Foucault: “Ali onde há obra não há loucura” (1972, p.530).

Como as obras de Bispo e Barreto são autobiográficas acabam trazendo com elas as suas perturbações mentais. Porém é também preciso considerar que, conforme defende Barthes em *Morte do Autor*, não podemos nos basear apenas no autor para a interpretação de uma obra e, mesmo sendo impossível dissociarmos ambos completamente, é preciso que não nos deixemos enganar e não haja

generalizações ao traçar relações entre biografia e obra, ou mesmo entre loucura e obra. A única certeza que se pode ter é que a obra de Bispo e Barreto são pertinentes à história deles porém suas obras não são *definidas* por suas biografias ou por suas perturbações mentais, são apenas influenciadas.

No segundo capítulo, um aspecto fundamental para a análise da obra de ambos será evidenciado: o arquivo e o colecionismo. Baseando-me em Derrida e seu livro *Mal de Arquivo*, considero que ambos possuem uma “pulsão de conservação”, consequência de uma “pulsão de morte” e, a partir disso produzem seus arquivos – que não são verdades absolutas, mas verdades para eles. Ambos documentam suas interações, perpetuando – propositalmente ou não essas informações no futuro. Além de arquivos, suas obras podem ser vistas como coleções e catalogações, ao produzirem obras que continham tantas informações – sobre suas vidas, o hospício, e, especialmente Bispo, sobre objetos, fatos, pessoas e etc. – eles estavam fazendo coleções de si mesmos e salvando suas vidas do esquecimento. Uma frase de Ítalo Calvino pode ilustrar um ponto de vista da obra de ambos os artistas: “Os próprios dias, minuto por minuto, pensamento por pensamento, reduzidos à coleção” (2010, p.14).

Ainda no segundo capítulo, além de comentar o quanto suas obras foram inovadoras contendo características contemporâneas, relato sobre a importância das obras desses artistas atualmente, na arte e na literatura contemporânea. Dono de uma obra com características contemporâneas, Bispo influenciou diretamente muitos artistas, como Leonilson, Rosana Palazyan, Walter Goldfarb, Rosana Paulino e Jorge Fonseca e é considerado de extrema importância na arte contemporânea por muitos outros. Lima Barreto, considerado por teóricos de extrema importância para a literatura brasileira, também influenciou muitos outros escritores, como João Antônio Ferreira Filho e Wander Piroli.

No terceiro e último capítulo, são estabelecidas relações entre o *Diário do Hospício* e as obras de Bispo do Rosário. Trechos específicos do diário de Lima Barreto são comparados a obras específicas de Bispo, dessa forma esclareço e ilustro algumas das relações traçadas nos dois primeiros capítulos e também outros tipos de similaridades, complementaridades e singularidades entre essas obras. Aproximando a obra dos dois artistas, pode-se notar grandes relações de ambos com a rotina do hospício, com seus passados e com seus desejos para o futuro. Para a realização

deste terceiro capítulo realizei uma pesquisa de campo. Fui duas vezes à Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, fotografei a instituição, os locais por onde Bispo andava, o refeitório e sua cela. Além disso fotografei suas obras expostas na exposição “Artista do Fio”, em 2012 na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, na 30ª Bienal de São Paulo em 2013, nomeada “A Iminência das poéticas” e também na exposição “Um canto, dois sertões”, exposta em 2015 no próprio Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, localizado dentro da Colônia Juliano Moreira. Também fui à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, encontrar e tirar cópias dos manuscritos originais de *Diário do Hospício*, de Lima Barreto.

## 1. A arte como forma de sobrevivência

O livro *Diário do Hospício*, de Lima Barreto, que nos é apresentado hoje em belíssimas edições, foi escrito em inúmeras tiras de papel, em forma de anotações, de modo completamente improvisado, em 1919/20, no Hospital Nacional dos Alienados, durante sua segunda internação. Essas notas, as quais posteriormente deram origem ao livro *Cemitério dos vivos*, contam sobre sua internação, os medos e angústias pelos quais passou e também suas observações sobre a instituição manicomial e os meios de tratamento da época.

Lima Barreto foi internado, tanto em 1914 quanto em 1919, sob o diagnóstico de alcoolismo, pois tinha delírios causados pelo álcool. Porém, no dia seguinte à internação, quando o efeito do álcool passava, mesmo sóbrio e “são”, Barreto permanecia internado. Escrever o *Diário do Hospício* exercitava sua sanidade e provava a ele mesmo, e posteriormente aos leitores, que Barreto não sofria de nenhum tipo de insanidade mental.

Arthur Bispo do Rosário foi internado em 1938 na Colônia Juliano Moreira e, entre idas e vindas, ficou internado por 35 anos até a sua morte, em 1989, dentro da mesma instituição. Bispo foi preso pela polícia e encaminhado ao hospício por estar vagando nas ruas do Rio de Janeiro sofrendo delírios e dizendo que tinha vindo ao mundo “julgar os vivos e os mortos” (HIDALGO, 1996, p.14). Após esse surto que o levou à internação, o artista começou a produzir objetos, estandartes, vestimentas e *assemblages* e não parou mais sua produção. Essas obras, como as de Barreto, trazem à tona seus medos, seus desejos, suas angústias e também características da instituição em que se encontrava.

### 1.1. Poéticas Autobiográficas e Militantes

No diário e nas obras nos deparamos com o mal-estar íntimo de cada um deles, com delírios alheios e episódios vividos e presenciados pelos autores. Como leitores e espectadores, somos transportados para dentro dos hospícios e sentimos de forma aguda os inúmeros problemas daqueles locais. Lima Barreto se posiciona claramente contra o sistema manicomial e contra a sociedade que tão passivamente

aceitava aqueles métodos. Já Bispo do Rosário não fazia uma militância intencional contra a psiquiatria da época e a instituição manicomial, porém suas obras, por si só, fazem essa crítica, como exemplifico adiante.

É possível afirmar que as obras de Lima Barreto, assim como as de Bispo do Rosário, possuem relação com suas biografias, porém seria errôneo afirmar que suas obras são resultados exatos delas. As biografias desses artistas são de essencial importância para uma melhor compreensão de suas obras, porém não podem ser utilizadas como definidoras das próprias obras. Jamais poderemos ter certeza da intensidade em que suas vidas e suas histórias influenciaram suas obras. Jamais saberemos quais fatores da obra de Bispo são delírios resultados de sua loucura ou são intenções artísticas de fato.

Sabe-se que todos os livros de Lima Barreto, mesmo ficcionais, possuem muitos traços autobiográficos. O autor não era fiel a um gênero literário, mas sim a ideais e identificava que muitos elementos, além de sua biografia, influenciavam sua obra: “A arte, por sua natureza, é uma criação humana dependente estritamente do meio, da raça e do momento – todas essas condições concorrendo concomitantemente” (BARRETO, 1961, p.34). As obras de Bispo também não são apenas reflexos de seus dados e acontecimentos biográficos mas também de seus pensamentos, ideias e delírios pessoais.

O diário reflete com realismo a rotina do escritor. Percebemos nele dias em que Barreto se sentia bem e outros dias nos quais estava terrivelmente abalado com a internação, e isso também pode ser percebido nos bordados de Bispo. Às vezes Lima Barreto se sentia superior aos outros internos, justificando ser um dos únicos que não sofria delírios, não andava nu, era culto e havia estudado. Outras vezes ele se colocava como um fracassado, desprezava a si próprio, alegava que sua “dolorosa angústia de viver” (2010, p. 83) o levou à internação e chegou a escrever que queria ter outra vida.

A perda de cidadania, o abandono, o preconceito são temas recorrentes em toda a obra de ficção de Lima Barreto, porém, no *Diário do Hospício*, o autor revela como esses temas eram completamente relacionados à sua vida. Barreto foi marginalizado pela sociedade e, por vezes, ele mesmo buscou outros lugares, fugindo de certas convenções com as quais não concordava. É interessante observar em Lima Barreto uma enorme dificuldade em se institucionalizar, isto é, em se adequar às

regras e formatos de instituições. Nas vezes que precisou se adequar às instituições não obteve muito êxito: teve dificuldades como aluno na Escola Politécnica, como funcionário da Secretaria da Guerra e como escritor e jornalista de inúmeros jornais e revistas do Rio de Janeiro. Por discordar dos valores e métodos de trabalho dessas instituições, Barreto sempre abandonava o emprego ou era demitido. O autor criticava ativamente inúmeras instituições em seus textos, tanto as que trabalhou, quanto muitas outras como a polícia e o governo<sup>10</sup>. Paradoxalmente, um autor tão incisivamente anti-institucional ficou encarcerado em uma das instituições mais abusivas do século XX, o hospício.

Arthur Bispo do Rosário também aborda em suas obras temas como abandono e sofrimento social, assim como faz Lima Barreto e, de modo semelhante, também revela como havia sido excluído – ou como havia se auto excluído – da sociedade. Bispo também tinha dificuldades em se adequar às regras e instituições: trabalhou oito anos na Marinha e foi expulso por desobedecer regras e possuir um comportamento violento. Após isso trabalhou na *Light* - companhia de energia do Rio de Janeiro – e, entre idas e vindas da Colônia Juliano Moreira, trabalhou em um escritório de advocacia e em uma clínica pediátrica, sempre desistindo ou sendo demitido por não se adequar às regras dos locais.

Ambos os artistas eram muito coerentes com suas ideias e valores, não aceitavam nada que fosse contra ao que achavam correto. Exemplos disso foram quando Lima Barreto pediu demissão de um jornal após este publicar uma reportagem racista ou quando Bispo do Rosário deixou de trabalhar na Clínica Pediátrica AMIU, por não concordar que enfermeiras e médicas que não eram virgens atendessem crianças.

Ciente de sua natureza anti-institucional, Lima Barreto endereça seus escritos à sociedade, criticando-a e realizando uma espécie de “acerto de contas”, o que também foi feito por Bispo.

Hal Foster escreve sobre a arte de Andy Warhol em relação à sociedade de consumo: “Se você não pode combatê-la, sugere Warhol, junte-se a ela. E mais, se você entrar totalmente nela, pode expô-la, isto é, pode revelar o seu automatismo,

---

<sup>10</sup> No conto *Como o homem chegou*, Lima Barreto narra com sarcasmo e ironia o transporte feito com um carro blindado, de Manaus ao Rio de Janeiro, de um homem acusado de ser louco. Nesse conto Lima Barreto faz críticas tanto ao governo, quanto às instituições manicomiais e à polícia.



Cada hospício era uma espécie de “micro-sociedade” (FOUCAULT apud HIDALGO, 2008, p.42), seu presidente seria o psiquiatra, e suas leis, na prática, eram independentes das leis nacionais. A forma pela qual os pacientes eram tratados e as condições em que viviam dependiam, na prática, unicamente da instituição. É nítida, em sua literatura, a revolta de Lima Barreto contra essa pequena instituição poderosa que era o hospício e então ele utiliza sua literatura para criticar essa “micro-sociedade”. Pode-se considerar que sua luta e revolta contra o poder, ao invés de física, foi literária. Sua literatura denunciava os abusos do poder como uma espécie de vingança, leitura que também pode ser feita nas obras de Bispo.

Lima Barreto, disfarçado na pele de Augusto Machado, o protagonista de *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*, assume o desejo de organizar sua própria República. Arthur Bispo do Rosário, de modo semelhante, desejava criar seu próprio mundo, com suas próprias leis, como se pode perceber em um diálogo com Hugo Denizart, durante o documentário *Prisioneiro da Passagem*:

- Bispo - Não haverá mais trevas, abismos, tudo isso... Será plana a Terra.  
 Hugo Denizart - A Terra vai ser arrasada...?  
 - Vai ser arrasada e vai ser tudo plano, num vai ter mais abismo.  
 - Não vai ter mais abismo?  
 - Não, isso não. Isso é o que ele mais se interessa mesmo  
 - Porque o abismo?  
 - Pra que montanha, abismo, pra que isso?  
 - Não vai ter mais nada? Tudo plano?  
 - É, tudo plano. Porque a Terra é grande, dá muito bem pro povo todo morar.  
 [...]  
 - E quem vai governar o mundo? Vai ter presidente? Vai ter governador?  
 - Não, não, não. No mundo quem vai mandar sou eu, mais nada. Tá escrito isso, a lições é só uma do criador. Esse negócio de votações, de partido é só um. Tá escrito. [...] A lei é essa, o partido é só um e é o do criador. Mais nada  
 - E os hospitais psiquiátricos? O que vai acontecer?  
 - Isso vai acabar. Esse negócio de doença, miséria...  
 - Não vai haver mais?  
 - Nada, nada  
 - Nem miséria?  
 - Nada  
 - E tristeza?  
 - Não pode rapaz, não pode. Tá mais do que visto [...].  
 - Só vai haver alegria?  
 - Pois é [...] (DENIZART, 1982)

Ao contrário de Bispo, Lima Barreto era cético e alegava que somente a literatura era divina, pois dava a ele o poder de criar suas utopias, o que de fato fez

no livro *O triste fim de Policarpo Quaresma* de 1911. O personagem Policarpo Quaresma defendia, de forma ingênua, seus ideais de patriota levando às autoridades um projeto para que a língua falada no Brasil fosse modificada do português para o tupi, tornando-se assim motivo de riso e piada. Lima Barreto hiperboliza e utiliza Policarpo para revelar como seus ideais eram ignorados por todos que conviviam com ele. Alfredo Bosi escreve sobre este personagem:

Lima Barreto nele conseguiu criar uma personagem que não fosse mera projeção de amarguras pessoais como o amanuense Isaías Caminha, nem um tipo pré-formado, nos moldes de figuras secundárias que pululam em todas as suas obras. O Major Quaresma não se exaure na obsessão do nacionalismo, no fanatismo xenófobo; pessoa viva, as suas reações revelam o entusiasmo do homem ingênuo, a distanciá-lo do conformismo em que se arrastam os demais burocratas e militares reformados cujos bocejos amornecem os serões do subúrbio. (BOSI, 1997, p.319)

E Lima Barreto coloca como epígrafe de *Triste fim de Policarpo Quaresma* um trecho do 26º capítulo de *Marco Aurélio ou o fim do mundo antigo*, último volume da obra *As origens do Cristianismo*, do escritor e pensador francês Ernest Renan, argumentando que ideais pouco valem no mundo real e quem os tem está fadado ao “triste fim”:

*Le grand inconvénient de la vie réelle et qui la rend insupportable à l'homme supérieur, c'est que, si l'on y transporte les principes de l'idéal, les qualités deviennent des défauts, si bien que fort souvent l'homme accompli y réussit moins bien que celui qui a pour mobiles l'égoïsme ou la routine vulgaire.*<sup>11</sup>  
(apud BARRETO, 1997, p.05)

Tanto Bispo do Rosário quanto Lima Barreto alimentavam ideias pouco realistas sobre a sociedade, buscavam outro mundo, muito diferente daquele em que viviam e encontraram na arte a saída para a efetivação dessas mudanças sociais. Essas críticas ao poder e à sociedade, juntamente com suas características autobiográficas muitas vezes causavam nos leitores e nos críticos literários uma sensação de vazio artístico, isto é, uma falta de validade artística, fazendo com que Lima Barreto fosse duramente criticado sempre que publicasse um texto. Porém, o autor alegava que escrevia buscando a sinceridade sem se importar com a crítica. Somente várias décadas depois é que essas práticas de denunciar e inserir traços reais e autobiográficos na ficção foram aceitas na literatura. Segundo Monteiro Lobato,

---

<sup>11</sup> Tradução: O grande inconveniente da vida real e o que a torna insuportável ao homem superior é que, se se transferirem para ela os princípios do ideal, as qualidades tornam-se defeitos, de modo que, muito frequentemente, o homem completo tem bem menos sucesso na vida do que aquele que se move pelo egoísmo ou pela rotina vulgar.

Lima Barreto foi o inventor de uma nova fórmula de romance: “a crítica social sem doutrinário dogmático” (1997). É importante notar que naquela época somente na ficção era possível relatar toda a verdade, sem censuras. Somente como ficção as denúncias e críticas sociais de Lima Barreto seriam aceitas e publicadas.

A obra de Bispo do Rosário, como a de Lima Barreto, também causou, e ainda hoje causa, uma sensação de vazio artístico em muitos críticos, sob a justificativa de que, se Bispo não realizou suas obras com intencionalidade artística, elas não podem ser consideradas como arte. Sempre que uma exposição do artista é inaugurada, críticas dessa linha surgem nos jornais de forma preconceituosa e superficial. Não se deve confundir a obra com o artista que a criou, mesmo que os dados biográficos deste colaborem na explicação daquele. A obra sempre possui sua própria inteligência e acaba se libertando de seu autor. Portanto não importa se Bispo era louco ou se não tinha consciência artística e intencionalidade. Sua obra, apesar de autobiográfica, existe independentemente de sua vida íntima, sendo essa muito importante para a compreensão de sua obra, porém não superior a ela. Nessa linha de raciocínio, Frederico Morais defende que “a arte tem a ver com tudo, inclusive com a loucura. Tem a ver com a sociedade e com a política, com a biografia do artista, com sua época e sua circunstância. O que não a impede de ser autônoma e compreendida independentemente do contexto em que foi criada.” (MORAIS, 2013, p.99)

Além de serem autobiográficos e fazerem críticas sociais, o diário de Lima Barreto e os objetos e bordados de Bispo do Rosário, constituem importantes documentos não oficiais da psiquiatria. Poucas vezes os manicômios foram narrados e denunciados por alguém que viveu lá dentro e poucas vezes a psiquiatria daquela época foi analisada e denunciada sob o olhar de um paciente. Lima Barreto não economizou: com tons sarcásticos escreveu sobre a arquitetura do hospício, a disposição das salas, os métodos dos psiquiatras e enfermeiros, os delírios dos outros internos e os preconceitos. O escritor se colocava dentro do Hospital Nacional dos Alienados como um verdadeiro jornalista e, distinguindo-se dos outros internos, denunciava ativamente inúmeras injustiças que vivenciava e discordava. Seu olhar era preciso e ele já alardeava para algo que foi considerado válido apenas décadas depois: “amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição de rezas, exorcismo, bruxarias etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro.” (BARRETO, 2010,

p.90). Luciana Hidalgo completa afirmando que esse sistema psiquiátrico medieval era “baseado no sequestro, na desapropriação do sujeito pelo Estado” (2008, p.196).

E, Bispo do Rosário, mesmo considerado louco pelos médicos e pela sociedade, com suas obras conseguiu desconstruir a instituição hospício e assim expô-la criticamente. O artista questionava as regras rígidas desfiando seus uniformes para utilizar as linhas para bordar; reunindo e colocando objetos utilitários e necessários da rotina em desuso em suas *assemblages*; utilizando lençóis da instituição para fazer seus estandartes; apropriando-se de onze celas prisionais e se apoderando da chave desse pavilhão apenas para guardar e produzir suas obras. Com suas obras, Bispo continuou a provocar mesmo após sua morte, reorganizações na Colônia Juliano Moreira, por exemplo, ao fazer com que seus diretores se reunissem para resolver o destino de suas obras, que foram protegidas e realocadas em outra sala do prédio administrativo. Sobre estas conquistas de Bispo, Frederico Morais exalta “Bispo do Rosário desmontou boa parte do edifício administrativo da loucura. Essas foram suas lutas – e que vitórias!” (MORAIS, 2013, p.81).

## 1.2. Escrita de si e Literatura de Urgência em Lima Barreto e Bispo do Rosário

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.

Gilles Deleuze

Como paciente de um hospital psiquiátrico do início do século XX, e como um homem negro dentro de uma instituição que se pautava pelos preceitos de eugenia utilizados pelo nazismo, Barreto não podia ser ouvido. Não era considerado um cidadão comum, seus pensamentos e opiniões não eram consideradas por ninguém. Barreto estava mais do que apenas internado, estava preso, sem contato com o mundo exterior e sem que ninguém tivesse a menor preocupação com sua opinião e seu bem estar, a literatura era uma das únicas ferramentas à disposição. A partir disso ele realizou o que Michel Foucault nomeia como “escrita de si” (FOUCAULT, 1992), uma escrita pessoal na qual cada autor realiza exercícios de si sobre si, para alcançar

certo modo de ser e, nesse caso, libertar-se do cárcere. São escritos que funcionam como confessionários. Muitas das obras de Bispo, apesar de não serem somente escritos, mas também desenhos, bordados, miniaturas e *assemblages*, também funcionavam como “escrita de si”, já que eram, muitas vezes, sobre seu íntimo e realizadas para ele próprio.



Figura 6: *Muro no fundo da minha casa*, Arthur Bispo do Rosário. s.d. Madeira, concreto e vidro. 11 x 50 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

Lima Barreto fez um diário, escreveu sobre o hospício e se inseriu nesse contexto, fazendo uma autoanálise. Inicia o livro falando o quão traumática foi a sua internação, claramente se esforçando para se autoconvencer a sobreviver e enfrentar aquele local. O diário reconstrói fragmentos de sua própria vida e organiza seus pensamentos. Luciana Hidalgo (2008) atenta para a multifuncionalidade da escrita de si em Lima Barreto e elege alguns pontos, dentre eles o caráter anti-institucional, o uso do diário como medicamento contra a rotina do hospício e a forma do autor alcançar um modo de ser privado. Hidalgo ainda defende que seu diário é uma expressão e afirmação do eu (2007, p.34). Nota-se que, no *Diário do Hospício*, Barreto escreve hora para ele mesmo, hora para os leitores, criando lacunas na “escrita de si para si” e deixa claro o desejo de que suas notas fossem lidas algum dia, porém não sabia se isso iria de fato ocorrer.

Bispo também faz uma autoanálise em suas obras e nelas parece querer reviver situações passadas como forma de autoconhecimento. Um exemplo é quando borda em estandartes e em outros objetos “cenas” sobre o dia em que foi levado ao hospício.

Outro processo da escrita de si em ambos está na utilização da escrita para se proteger. Luciana Hidalgo se refere ao diário como “Manuscrito do cuidado de si”, no qual o autor se reconstrói diante de suas palavras. Lima Barreto parecia ter consciência dessas multifunções de sua escrita e cita Kant: “Em mim, não existe absoluto, nem ausência de absoluto, porque não conheci nunca elemento distinto do eu.” (1998, p.117). Essa frase nos faz lembrar a afirmação de Frida Kahlo, pintora que também possuía uma obra como escrita de si: “Pinto a mim mesmo porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor.” Esse uso da arte como cuidado de si também era já observado em Bispo do Rosário pelos médicos do hospício. Em uma anotação assinada pela médica Georgina Macário em 1985 ela reconhece: “[Bispo] Permanece em seu quarto, realizando trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido pelo próprio. É o único com tal característica, destacando-se dos demais” e em 1988 continua dando extrema importância a sua produção, responsabilizando-a: “Seu quadro vem se mantendo estacionário há vários anos, desde quando iniciou sua obra. Durante todos estes anos não fez uso de medicação psiquiátrica” (MORAIS, 2013, p.58)

Se o *Diário do Hospício* é uma “escrita de si”, o romance *Cemitério dos Vivos* é, portanto, uma “literatura de si”, como diferencia Luciana Hidalgo, a primeira é realizada de si para si (diário), enquanto a segunda é uma ficção autorreferente. A isso Philippe Lejeune chama de romance autobiográfico (2008). A escrita de si, em Lima Barreto, muitas vezes substituía uma ação enquanto a literatura iria além dessa ação, isto é, o autor poderia utilizar a literatura para realizar tudo o que desejava na realidade, por exemplo, quando o autor reage aos preconceitos que ele mesmo sofria através de seu personagem Isaías Caminha, que fica enfurecido e bate em um repórter:

No quinto dia em que eu fazia reportagem, um outro repórter arrebatou-me das mãos umas notas que eu copiava. *Incontinenti*, fui ao diretor e o velho funcionário obrigou-o a restituir-mas. Quando o fez, gritou na portaria:

- Tome, "seu" moleque! Você saiu da cozinha do Loberant para fazer reportagem...

Contive-me, com espanto dos circunstantes, mas nunca imaginei que um insulto pudesse ir tão longe na nossa natureza. Senti-me outro, muito mais forte, transtornado e desejoso de matar. Contive-me, porém, e nada disse ao colega que, se não saíra de uma cozinha, era quase analfabeto e mediante uma propina, para protegê-lo contra a ação legal, figurava como sendo presidente de um clube de batota. Tirei as minhas notas, deixei-as no jornal e voltei. Encontrei o tal repórter na Rua Primeiro de Março e antes que ele

fizesse o menor movimento atirei-me sobre o seu grande corpanzil, deitei-o por terra e dei-lhe com quanta força tinha.

Na delegacia, a minha vontade era rir-me de satisfação, de orgulho, de ter sentido por fim que, no mundo, é preciso o emprego da violência, do marro, do soco, para impedir que os maus e os covardes não nos esmaguem de todo.

Até ali, tinha eu sido a doçura em pessoa, a bondade, a timidez e vi bem que não podia, não devia e não queria ser mais assim pelo resto de meus dias em fora. (BARRETO, 2001, p.249)

O autor deixa claro aqui que sair da “doçura em pessoa” foi um momento muito importante para o personagem e, ao concluir que “é preciso o emprego da violência”, faz o que Hidalgo chama de “literatura da vingança”, um “suporte utilizado pelo escritor para realizar, pelo menos por meio da escrita, um ato impensável no dia-a-dia: a agressão física” (2008, p.101). Com esse distanciamento, o autor tinha mais condições de lidar com seus traumas.

Mesmo ambos os livros sendo de diferentes categorias, um autobiográfico e outro ficcional, essas características ocasionalmente se misturam. Por vezes o *eu* narrador do diário ganhava tons romanescos, buscando uma verdade pessoal de Lima Barreto. Outras vezes, seu personagem Vicente Mascarenhas, protagonista de *Cemitério dos vivos*, passava por situações idênticas às reais, vividas por Barreto no hospício e relatadas no *Diário do Hospício*. Por exemplo quando, no diário, o autor relata: “Da outra vez, fui para a casa-forte e ele [um funcionário do hospício] me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor” (BARRETO, 2010, p.45) e repete a mesma situação com o personagem Vicente Mascarenhas:

Deu-me [o guarda do hospício] uma vassoura e um pano com que eu ajudasse a ele e outros a baldear o quarto-forte e a varanda. [...] Fui com outros levado a lavar o banheiro. Depois de lavado o banheiro, intimou-nos o guarda, que era bom espanhol rústico, a tomar banho. Tínhamos que tirar as roupas e ficarmos, portanto, nus, uns em face dos outros. Quis ver se o guarda me dispensava, não pelo banho em si, mas por aquela nudez desavergonhada, que me repugnava. (BARRETO, 2010, p.182).

Por essas características ambos os livros são complementares e formam um “espaço autobiográfico” (HIDALGO, 2008) de Lima Barreto, onde tudo é permitido. Novamente há estreita semelhança com Bispo, pois ele também mesclava realidade e ficção em seus bordados – não importando se suas ficções eram propositais ou causadas pelos delírios da esquizofrenia.

Serge Doubrovsky, em 1977 no livro *Fils*, cria o termo “autoficção”, conceito muito utilizado atualmente. O termo representa uma verdade não literal, uma invenção de si, exatamente o que Lima Barreto fez no início do século XX em *Cemitério dos vivos* e em determinadas passagens do *Diário do Hospício*. Ele sofreu, por esse motivo, muito preconceito por seu estilo descompassado de seus contemporâneos e é atualmente considerado “o primeiro dos modernos” (MIGUEL-PEREIRA 1988, p.303) ou “pré-moderno” (HOUAISS, 1997, p.XVII), já que, solitária e precocemente, possuía ideais do modernismo em seu estilo. Luciana Hidalgo coloca Lima Barreto como “mais modernos que os modernos” (2008, p. 135), alegando que o autor possuía uma atitude anti-literária e oposição aos padrões de sua época.

Conforme defende Hidalgo, Lima Barreto estava vivendo em uma situação limite e por isso escreveu uma “narrativa limite”, o que a autora conceitua como “literatura de urgência”. Barreto teria utilizado a literatura como forma de manter-se são, assim como Bispo do Rosário o faz com suas criações. Esse termo, que se refere a princípio a Lima Barreto, considera a grande necessidade do autor em escrever durante sua estadia no hospício. Esse desejo iminente de criação pode ser entendido como forma de escapismo da realidade dolorosa na qual vivia. Dessa forma o ato de criar seria visto como uma espécie de remédio, servindo ao artista como auto-observação e esforço para manter-se equilibrado, apesar de sua doença. A autora explica que “Lima Barreto utilizou o diário como medicamento, o meio pelo qual seria possível remediar-se da rotina no hospital psiquiátrico e alcançar um modo de ser privado, solitário, não-coletivo.” (HIDALGO, 2007, p.33).

Conforme lemos o diário percebemos que os dias no hospício eram longos, nada tinha a ser feito, os pacientes ficavam apenas esperando as horas passarem, abandonados, sem nenhuma distração. Barreto narra como muitos pacientes deliravam e ele sofria por não conseguir manter um diálogo com ninguém e, criticando a falta de comunicação entre os internos, escreveu: “A incoerência verbal do manicômio” (BARRETO, 2010, p.60). O ato de escrever funcionou como sua distração, sua forma de encarar o hospício e não enlouquecer de fato, além de uma forma de aguentar a abstinência ao álcool. Escrevendo, Barreto mantinha um diálogo com ele mesmo, refletia, criticava, se questionava sobre sua vida e sua internação. A literatura foi sua única companhia assim como as artes visuais foram a única companhia de Bispo. Bordando e criando seus objetos, Bispo mantinha-se calmo,

distraído, sem se preocupar com a crueldade da rotina do hospício. Frederico Moraes utiliza a expressão de André Malraux “antidestino” para explicar a arte de Bispo e esclarecer como ele também utilizava a arte para não enlouquecer de fato e cita uma declaração de Hugo Denizart de 1985 para a revista *Veja*, na qual ele comemora:

Antes da psiquiatria, a loucura era vista como algo sagrado. O Bispo está conseguindo recuperar essa dimensão sagrada da loucura [...] A verdade é que a instituição não o pegou [...]. Os médicos o enquadram quando o chamam de esquizofrênico, mas ele faz arte e se desenquadra. (MORAIS, 2013, p.81)

A internação de ambos levou ao extremo a escrita e a literatura de si, já praticadas por Barreto anteriormente em outros livros, e essa escrita tornou-se uma “literatura de urgência”. Ou, no caso de Bispo, uma “arte de urgência” que, segundo Luciana Hidalgo, é um “desdobramento da escrita de si, sob estado de emergência”. (2007, p.166)

Essa produção feita sob urgência nos narra experiências muito traumáticas para seus autores, nas quais eles, visivelmente, desejavam autocompreenderem-se e reconstituírem-se. É uma literatura/arte que não existiria sem aquela dor, ela é resultado dessa situação dolorosa vivenciada pelos dois e que os permitia fugir da rotina do hospício ao criar. Lima Barreto algumas vezes, ao longo do diário, revela um desejo de suicídio. Fica claro ao leitor que a situação vivida era terrivelmente desgastante e que escrever era seu único prazer. Em alguns trechos temos a nítida impressão de que o autor não cometeu o suicídio apenas porque estava escrevendo. O autor assume em seu diário: “Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que peço dela” (BARRETO, 2010, p. 13) e seu personagem Leonardo Flores, de *Clara dos Anjos* diz que a poesia foi sua redenção. (BARRETO, 2012, p.213) De modo semelhante, Bispo do Rosário, que reconhecia sua extrema necessidade de produzir, borda em um de seus estandartes “Eu preciso destas palavras. *Escrita*” e diz, sobre sua obra, a Hugo Denizart no documentário *O Prisioneiro da Passagem*: “Ah, *num* é pra vender não [...] Não é glória não, eu sou obrigado. Se eu pudesse não fazia nada disso. Eu sou obrigado, senão *num* fazia. Compreendeu? A voz me obriga a fazer tudo isso. Se eu pudesse não fazia, agora eu recebo as ordens e eu sou obrigado a fazer.”. É interessante notar que, mesmo se justificando com seus delírios, Bispo achava que era necessário criar – a voz que o obriga revela, de certa forma, uma extrema

necessidade pessoal que o artista tinha em criar - não produzia simplesmente porque queria, mas porque era obrigado, seja pelos delírios ou por seu inconsciente.



Figura 7: Detalhe do estandarte *Eu preciso destas palavras. Escrita*, Arthur Bispo do Rosário. s.d. Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 120 x 189 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

Pode-se dizer que estes artistas produziam não somente por uma necessidade artística, não porque apenas necessitavam criar arte, mas para se manterem vivos, e, portanto, trata-se de uma escrita de urgência. Besançon (2002) defende que em determinados casos a escrita substitui a vida, o que pode ser visto em ambos. O diário, os bordados e objetos passaram a ser a existência de Barreto e Bispo naquele momento em que estavam internados. Hugo Denizart, já em 1982, enquanto visitava Bispo, fez a observação de que as obras do artista serviam para “fugir do estigma da doença e da camisa-de-força institucional” (apud MORAIS, 2013, p.45). Frederico Moraes afirma o mesmo ponto de vista: “Sua obra é um libelo contra a instituição manicomial. Com sua obra ele reafirma de forma clara e contundente a importância do ato criador na dignificação do ser humano. Onde não há arte, o homem vegeta, recua à barbárie, à condição animal” (2013, p.104).

### 1.2.1. Literatura de Urgência em outros artistas

Pode-se comparar a obra de Lima Barreto com muitas outras literaturas de urgência, como o *Diário de Anne Frank*<sup>12</sup>, ou *Van Gogh: o suicidado da sociedade* de

<sup>12</sup> Anne Frank nasceu em 1929 na Alemanha e toda sua família, judia, foi perseguida pelo nazismo. Anne Frank escreveu seu diário no período em que ficou escondida com sua família em um “anexo secreto” nos fundos de uma casa em Amsterdam. Durante esse confinamento, de 2 anos, Anne Frank escreveu um diário íntimo.

Antonin Artaud<sup>13</sup>, *Recordações da casa dos mortos* de Dostoiévski<sup>14</sup> e *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos<sup>15</sup>. Em todas essas obras o autor-vítima usa a escrita tanto para se defender, manter-se vivo e atuante, mas também como “arma” para combater o opressor. A exemplo, Anne Frank confessa em 1942:

Durante uns dias não escrevi nada porque, primeiro quis pensar seriamente na finalidade e no sentido de um diário. Experimento uma sensação singular ao escrever o meu diário. Não é só por nunca ter - escrito -, suponho que, mais tarde, nem eu nem ninguém achará interesse nos desabaços de uma rapariga de treze anos. Mas na realidade tudo isso não importa. Apetece-me escrever e quero aliviar o meu coração de todos os pesos. - O papel é mais paciente do que os homens -. Era nisso que eu pensava muitas vezes quando, nos meus dias melancólicos, punha a cabeça entre as mãos e sem saber o que havia de fazer comigo. (FRANK, s.d., p.07)

E critica o governo opressor, apontando seu ponto de vista: “O Mundo está às avessas. Pessoas corretas e boas são enviadas para os campos de concentração, para as prisões e para as celas solitárias, enquanto a ralé governa sobre os velhos, os jovens, os ricos e os pobres” (FRANK, s.d., p.157). Assim como Anne Frank antecipa argumentos fundamentais contra as atrocidades do nazismo, Lima Barreto também acusa o opressor e antecipa inúmeras denúncias importantes para o movimento antimanicomial.

Deleuze (2004) afirma que quando o artista cria, ele clinica a si mesmo e ao mundo, que se enriquece com sua criação. Esse fenômeno pode ser observado não só em Lima Barreto e Bispo do Rosário, mas em muitos outros artistas, como Van Gogh, que também possuía essa necessidade de produção e falava de sua arte como “o para-raios de minha doença” (SCHAPIRO, 1996, p.138). Rainer Maria Rilke, nas cartas que envia para sua esposa, Clara, durante o ano de 1907, escreve muito sobre esse desejo urgente que alguns artistas têm de produzir como forma de manterem

---

<sup>13</sup> Antonin Artaud era poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro. Em 1937 foi tido como louco e internado em vários manicômios e submetido a eletrochoques. Em 1947 escreve *Van Gogh: o suicidado da sociedade*, livro no qual, além de escrever sobre o pintor e sua vida, Artaud acusa a sociedade e os psiquiatras de terem matado Van Gogh e utiliza, de certa forma, a vida do pintor para falar de si mesmo e de suas tormentas.

<sup>14</sup> *Recordações da Casa dos Mortos*, de 1862, retrata a vida de condenados nas prisões da Sibéria, onde o próprio Dostoiévski passou quatro anos exilado, em função de sua condenação por envolvimento com o Círculo de Petrashevsky – um grupo russo banido por Nicolau I devido à sua preocupação quanto ao perigo representado pelo relativo potencial subversivo à revolução de 1848.

<sup>15</sup> *Memórias do Cárcere*, que foi publicado postumamente em 1953, é um livro de memórias do período em que Graciliano Ramos esteve preso, em 1936, por conta de seu envolvimento político após a Intentona Comunista de 1935.

seu autocontrole. Rilke detecta essa característica principalmente em Van Gogh e Cézanne:

Van Gogh pôde talvez perder o controle de si, mas o trabalho estava ainda por trás de seu autocontrole, do trabalho ele não podia sair [...] Van Gogh podia fazer um *Interieur d'Hôpital* e pintava, nos dias mais inquietos, ao mais inquietos dos objetos. Como, senão assim, ele teria suportado? (RILKE, 1996, p. 40)

Louise Bourgeois também é uma dessas artistas que produziam sob um estado de urgência, suas obras e escritos muitas vezes se aproximam dos de Lima Barreto no sentido de que ambos identificavam em si mesmos e confessavam que possuíam essa urgência em produzir e que o ato de criação os servia como espécie de medicamento. Bourgeois, porém, entendia ainda sua arte como uma autopsicanálise e afirmava que seu inconsciente dava forma às suas esculturas, Meg Harris Williams escreve, referindo-se às obras de Louise as quais continham a frase “Art is guaranty of sanity” que, “de fato a arte é garantia de saúde mental. Não porque nos livramos dos problemas, mas porque aprendemos a suportar mais.” (WILLIAMS, 2011, p.36) Para Bourgeois, portanto, a loucura não a fazia criativa e não era condição para que ela fosse uma artista. No entanto, seu sofrimento psíquico e seu autoconhecimento adquirido através de tratamentos terapêuticos e psiquiátricos foram seus principais temas.

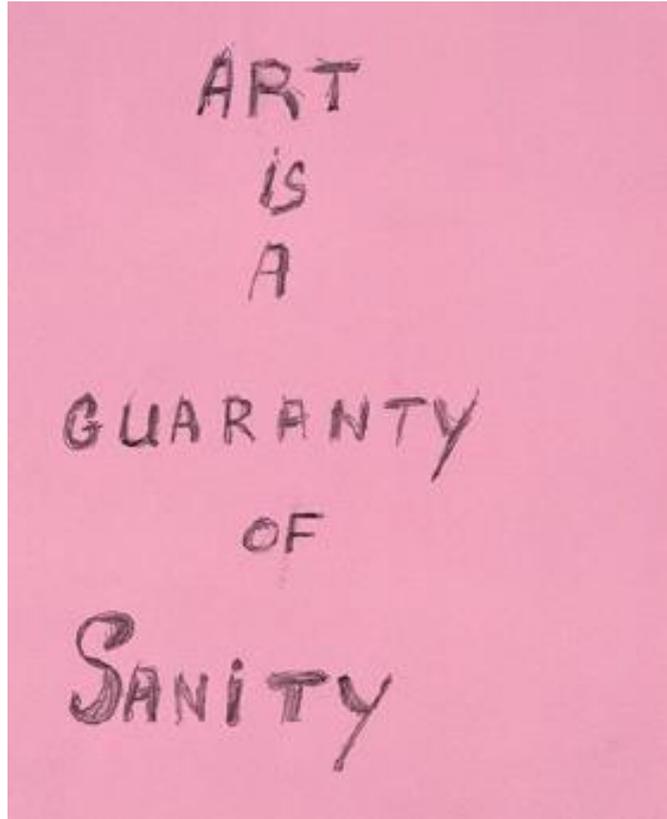


Figura 8: *Art is a guaranty of Sanity*, Louise Bourgeois. 2000. Lápis sobre papel cor de rosa. 27,9 x 21,5 cm. MoMa, Nova York.  
 Fonte: <http://www.revalvaatio.org/wp/aaretti-laja-autonomisen-taiteen-puolesta/>

Surge então um questionamento inevitável ao discutir arte e literatura de urgência em Bispo do Rosário e Lima Barreto, principalmente ao compará-los com outros artistas que carregam esse estigma de “louco”: Eles criavam dessa forma *porque* eram loucos?

### 1.3. Arte e loucura

Há muito tempo se faz a relação entre arte e loucura. Essa relação é muito conhecida nas artes plásticas e baseia-se no grande número de artistas ditos “loucos”. O exemplo clássico é Van Gogh, um dos artistas mais conhecidos em todo o mundo, tanto por suas pinturas quanto por sua loucura. Sabe-se que ele era tão perturbado que cortou sua própria orelha durante uma de suas crises.

Classificar alguém como louco é sempre muito relativo e o uso das palavras “loucura” e “sanidade” suscitam preconceitos e julgamentos errôneos. O termo

“loucura” está associado a uma psiquiatria do passado, de uma época na qual não havia tratamentos terapêuticos e farmacológicos. A psiquiatria atual já modificou e continua modificando a nomenclatura dos transtornos mentais para que elas não suscitem preconceitos. “Loucura” passou a ser substituído por “doença mental”, porém essa expressão também já ficou carregada de estigmas depreciativos. Fora do contexto médico, o termo “loucura” ainda é usado amplamente e de forma romântica, principalmente na área das artes. Um artista louco<sup>16</sup> é considerado sinônimo de um artista criativo.

Desde o início do século XX, mesmo com inúmeras mudanças, coube à psiquiatria definir o que é normal ou não no comportamento dos indivíduos, quem é são e quem não é. Anteriormente, com internações e tratamentos desumanos e atualmente com medicamentos, os “loucos” ainda permanecem separados do resto da sociedade. Hoje, os pacientes não mais sofrem eletrochoques ou lobotomias, porém precisam tomar remédios para se manterem conforme a medicina julga “normal”. Sobre isso Jurandir Freire Costa escreve:

O pecado e a culpa não são mais fontes de sofrimento. O perdão e a graça não são mais fontes de alegria. A origem do sofrimento reside, agora, no corpo e no psiquismo, e não mais na alma. É a doença que faz sofrer, é a saúde que redime a doença. (COSTA 1976, p.17)

Entretanto a doença mental não pode ser generalizada a todo e qualquer artista, muito menos pode servir como um estigma desqualificador. Existem graus diferentes de transtornos. O que é a loucura? Como defini-la? A loucura de Van Gogh seria esquizofrenia ou apenas depressão? O motivo pelo qual Camille Claudel foi internada era mesmo um delírio-paranoico ou profunda desilusão amorosa? Arthur Bispo do Rosário era esquizofrênico ou era apenas um homem à margem da sociedade? Lima Barreto teria mesmo que ser internado em um hospício por ser alcoólatra?

Há algumas décadas os hospícios serviam para todo o tipo de pessoa diferente do aceitado socialmente, de esquizofrênicos a homossexuais. Muitos desses preconceitos e generalizações existentes no senso comum acabaram após o início da

---

<sup>16</sup> Ressalto que os termos “louco”, “loucura” e “doença mental” serão utilizados apenas de forma a ilustrar esse pensamento romântico e portanto devem ser relativizados, assim como outros termos referentes a estados mentais, como perturbação, angústia, depressão, tristeza e moléstia. Não necessariamente os artistas citados como loucos o são de fato.

reforma psiquiátrica<sup>17</sup>, porém falar de loucura ainda é muito relativo e exige cuidado. Não existe definição exata, nem explicações certas. “A psicanálise não é feita para dar-nos, como as ciências da natureza, relações necessárias de causa e efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis” (MERLEAU-PONTY 1975, p.125)

São muitos os exemplos de artistas considerados loucos, em relação aos já citados, Van Gogh pode ser o principal exemplo de que se constrói uma relação romantizada entre arte e loucura. Suas primeiras telas são consideradas mais “equilibradas” enquanto as últimas, realizadas perto da data de seu suicídio, são vistas como perturbadoras e como produto de sua loucura. Meyer Schapiro no texto *Sobre um quadro de Van Gogh* (1996) analisa a tela *Corvos sobre Campo de Trigo*, pintada alguns dias antes do suicídio do pintor e nela encontra explicações diretas de sua angústia e perturbação. Os desvios dos caminhos de terra são compreendidos como incertezas pessoais, e a ordem numérica dos elementos contidos no quadro é compreendida como compulsão e neurose. “A vontade do artista está confusa, o mundo move-se em sua direção, ele não pode se mover em direção ao mundo. É como se ele se sentisse completamente bloqueado, mas também visse um terrível destino a aproximar-se.” (SCHAPIRO 1996, p.136)

---

<sup>17</sup> A partir da segunda metade do século XX, impulsionada principalmente por Franco Basaglia, psiquiatra italiano, inicia-se uma radical crítica e transformação do saber, do tratamento e das instituições psiquiátricas. Esse movimento inicia-se na Itália, mas tem repercussões em todo o mundo e muito particularmente no Brasil.

Nesse sentido é que se inicia o movimento da Luta Antimanicomial que nasce profundamente marcado pela ideia de defesa dos direitos humanos e de resgate da cidadania dos que carregam transtornos mentais

Aliado a essa luta, nasce o movimento da Reforma Psiquiátrica que, mais do que denunciar os manicômios como instituições de violências, propõe a construção de uma rede de serviços e estratégias territoriais e comunitárias, profundamente solidárias, inclusivas e libertárias.

No Brasil, tal movimento inicia-se no final da década de 70 com a mobilização dos profissionais da saúde mental e dos familiares de pacientes com transtornos mentais. Esse movimento se inscreve no contexto de redemocratização do país e na mobilização político-social que ocorre na época.

Importantes acontecimentos como a intervenção e o fechamento da Clínica Anchieta, em Santos/SP, e a revisão legislativa proposta pelo então Deputado Paulo Delgado por meio do projeto de lei nº 3.657, ambos ocorridos em 1989, impulsionam a Reforma Psiquiátrica Brasileira.

Em 1990, o Brasil torna-se signatário da Declaração de Caracas a qual propõe a reestruturação da assistência psiquiátrica, e, em 2001, é aprovada a Lei Federal 10.216 que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental.

Dessa lei origina-se a Política de Saúde Mental a qual, basicamente, visa garantir o cuidado ao paciente com transtorno mental em serviços substitutivos aos hospitais psiquiátricos, superando assim a lógica das internações de longa permanência que tratam o paciente isolando-o do convívio com a família e com a sociedade como um todo. (AMASTALDEN e PASSOS, s.d.)



Figura 9: *Corvos sobre Campos de Trigo*, de Vincent Van Gogh. 1890. Óleo sobre tela. 50,5 x 103 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Campo\\_de\\_Trigo\\_com\\_Corvos#/media/File:Vincent\\_van\\_Gogh\\_\(1853-1890\)\\_-\\_Wheat\\_Field\\_with\\_Crows\\_\(1890\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Campo_de_Trigo_com_Corvos#/media/File:Vincent_van_Gogh_(1853-1890)_-_Wheat_Field_with_Crows_(1890).jpg)

A razão para essas interpretações sobre as telas de Van Gogh é pautada não apenas pela observação delas e pelas impressões e sentimentos que causam, pois se sabe que cada pintura pode causar sensações opostas nas pessoas. Não é possível descobrir apenas através da pintura que seu autor era perturbado ou sofria de grande ansiedade. As conclusões sobre sua arte são explicadas também através do que se conhece sobre sua história, através de cartas e escritos do próprio artista. Se não fosse o próprio Van Gogh ter escrito “São imensas extensões de trigo sob um céu agitado, e não tive dificuldade ao tentar exprimir tristeza e completa solidão” ou “Fisicamente é surpreendente como estou bem, mas isto não é o suficiente para, baseado nisto, acreditar que o mesmo ocorra mentalmente” (GOGH 1997, p.355) e não se fossem relatos de outros artistas, amigos e parentes do artista, talvez atualmente não soubéssemos de suas moléstias e não relacionássemos suas pinturas a elas.

Louise Bourgeois sofreu com uma profunda depressão durante a década de 50 e tinha consciência de que a arte era a melhor maneira de seguir em frente:

Diante da depressão, a principal defesa de Bourgeois era fazer arte, que lhe permitia encenar o movimento ritual da passividade para a atividade, sobre o qual ela escreveu e falou com frequência. O processo de fazer arte também lhe possibilitou canalizar e transformar sua libido reprimida e sua agressividade contra os outros e contra si mesma em forma simbólica e através de ações simbólicas como cortar, perfurar, esculpir e despejar.

Quando se via privada dessa saída, Bourgeois sentia-se presa num círculo vicioso de frustração, hostilidade e culpa. (LARRATT-SMITH 2011, p.14)

É, portanto, somente dessa forma que podemos relacionar a loucura com a criação artística: a produção de um artista, além de ser muitas vezes utilizada como medicamento ajudando-o a manter-se equilibrado, pode ser influenciada por sua loucura, mas não justificada por ela. Meyer Schapiro reconhece isso e afirma:

Quando Van Gogh pinta alguma coisa excitante ou melancólica, uma pintura de grande emoção, sente-se aliviado. Experimenta no final paz, tranquilidade, saúde. A pintura é uma verdadeira catarse. O efeito final sobre ele é de ordem e serenidade, depois do turbilhão de sentimentos. [...] A tarefa de pintar tem para ele uma consciente função restauradora. Algum tempo antes, já acreditava que apenas a pintura evitava que enlouquecesse. “Corri como uma locomotiva para meu quadro”, escreveu, ao sentir a iminência de um ataque. (SCHAPIRO 1996, p.138)

Aqui se dá a estreita relação entre a escrita/arte de urgência e a “loucura”, é impossível, neste caso, dissociá-las já que fazer arte é a única forma dos próprios artistas se salvarem dessa suposta “loucura”. Giorgio Agamben escreve sobre esta arte urgente em seu livro *O homem sem conteúdo* e cita Rainer Maria Rilke:

A arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. [...] E Rilke em uma carta a Clara Rilke: “As obras de arte são sempre o produto de um risco que se correu, de uma experiência levada até o extremo, até o ponto em que o homem não pode mais continuar.” (AGAMBEN 2012, p.23)

Outro trecho de Rilke resume muito bem como a arte é reflexo de seu artista e como este possui, muitas vezes, a necessidade de produzi-la, utilizando-a como ajuda à sua saúde mental:

As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade... Aí está a enorme ajuda das coisas de arte para a vida daqueles que tem que fazê-las (RILKE 2006, p.26)

Assim como um interno da Colônia Juliano Moreira que ao ser indagado sobre a produção de Bispo do Rosário afirma que ela não é loucura, mas um modo de distração:

Não tem louco que um sujeito possa botar são. Loucura ninguém compreende. Psiquiatria estuda o ego, a alma, você crê nisso? Em psiquiatria? Eu não creio, eu não posso crer. [Conheço o Bispo] Há trinta e tantos anos. Há uns quinze anos ele conseguiu esse quarto. Ele tava aqui empregado e cuidava dessa faxina toda, eles não mandaram empregado pra cuidar. Aquilo ali era tudo cubículo naquela época, ele arrumou um quarto forte e começou a ornamentar os negócios dele de marinha. Quem compreende aquilo ainda entende que aquilo não é loucura. Fazer barco, linha d'água, nomenclatura de navio. Isso não é loucura, é uma distração. Qual é a distração que a gente pode ter? aqui, depois de doido? Trabalhar pra administração, cuidar da fazenda, por exemplo disso aqui, a gente cuida disso, um cuida do jardim, outro cuida da planta, do refeitório, outro cuida do alojamento e ele cuida disso. Não é nada, não se ganha nada. (DENIZART, 1982)

### 1.3.1. Arte e loucura em Arthur Bispo do Rosário

Até mais ou menos os anos 70, na psiquiatria, o “diferente” era controlado e retirado de circulação. Como se pode observar na história da psiquiatria, as pessoas que a sociedade não desejava que circulassem pelas ruas eram aprisionadas e saíam completamente de circulação. Era feita uma verdadeira limpeza social. Após a reforma psiquiátrica - a maneira pela qual a sociedade lida com o “diferente” mudou. Agora a diferença é reconhecida e aceita, podendo ser, dessa forma, mantida sob mais controle.<sup>18</sup>

Essa mudança de aceitação da diferença também ocorreu com a arte. Nos EUA a arte que caracteriza a produção dos negros, índios e outras minorias é chamada de *folk art*, na Inglaterra se utiliza o termo *outsider art* e na França, *art brut*. Por mais que essas denominações considerem muitos aspectos da arte, às vezes até mesmo valorizando-as em detrimento de outras, elas acabam sendo preconceituosas e evidenciando a diferença entre uma arte “normal” e a produzida por essas pessoas à margem da sociedade, entre elas os doentes mentais. Esse mesmo fenômeno ocorre com Bispo do Rosário, apesar de não haver um termo para classificá-lo, sua arte foi reduzida a sua condição de produção. Sua arte, para muitos, não é nada mais

---

<sup>18</sup> A psiquiatria tratar e reconhecer os doentes mentais de forma diferente, proporcionando a eles uma vida normal não significa que o preconceito da sociedade para com essas pessoas foi completamente erradicado.

do que reflexo de sua internação e de sua loucura, o que a reduz a uma análise preconceituosa e simplista.

Os 50 anos após a internação de Bispo foram de criação e produção intensa, com mais de oitocentas peças nas quais se pode observar incontáveis acontecimentos da vida do artista bordados em estandartes, assim como objetos reproduzidos em miniaturas, listas, mantos e *assemblages*. Sua obra causa muito espanto ao espectador e isso é normalmente explicado pelo fato de que existe um “pensamento romântico” (AQUINO, 2012) sobre a relação entre a arte de Bispo do Rosário e sua loucura. Essa relação precisa ser relativizada, o artista e sua obra não podem ser explicados somente pela psiquiatria.

Biografias e histórias, tanto de Bispo como de outros artistas taxados como loucos, contribuíram para que se fosse criada essa estreita relação entre arte e loucura. Suas obras são vistas como produtos de sua doença mental, como expressões de seu inconsciente e sua criatividade é justificada por suas visões e perturbações. Arthur Bispo seria, dessa forma, incapaz de produzir *arte*, mas apenas de manifestar sua excentricidade.

É importante que se compreenda as reais condições em que Bispo do Rosário produzia seus objetos. Na Colônia Juliano Moreira, o artista encontrou condições ideais para criar. Apesar dos tratamentos horríveis da psiquiatria da época e da péssima situação do hospício, Bispo escapou de choques elétricos, lobotomias e se recusava a tomar medicamentos. Com a ajuda de algumas enfermeiras e de outros internos, Bispo conseguia seus objetos e suas linhas para costurar, possuía seu espaço e era respeitado, assim como suas obras. Pode-se até considerar que o artista estava internado para produzir, utilizando o hospício como atelier, já que algumas vezes teve chance de sair da Colônia e não o fazia com frequência.

Três linhas de pensamento distintas podem ser observadas quando se diz respeito à produção de Arthur Bispo do Rosário. A primeira delas é a de que Bispo não pode ser considerado um artista da arte contemporânea, como defende Ferreira Gullar e Luiz Camillo Osório, pois ele não tinha uma intencionalidade de fazer arte, não tinha conhecimento sobre as tendências contemporâneas e “jamais pretendeu fazer carreira de artista nem muito menos revolucionar as linguagens artísticas consagradas” (GULLAR, 2011), isto é, faltava nele uma “consciência de arte”. Essa visão é equivocada porque impossibilita que um doente mental faça arte, nomeando-

o um artesão apenas por sua condição de estar à margem da sociedade ou da elite produtora de arte. Dessa forma Bispo só seria artista se sua doença mental e sua arte fossem completamente separadas, se sua loucura não o tivesse levado à internação e o afastasse completamente da sociedade, impedindo sua participação nos circuitos artísticos. E não é apenas isso: defender que a falta da intencionalidade de Bispo em fazer arte impossibilita que ele seja considerado um artista contemporâneo e reconhecer apenas seu valor artesanal é afirmar ainda mais o preconceito que legitima a relação loucura/desordem/falta de consciência e sanidade/ordem/consciência. Além disso elitiza e restringe a produção artística. Estar internado em um hospício, ser diagnosticado como louco, produzir obras de maneira artesanal e não ter a mesma intencionalidade revolucionária de Duchamp e outros artistas inseridos no circuito não retira de Bispo a sua importância na arte contemporânea, que é, em seu eixo, heterogênea. Um interno da Colônia Juliano Moreira, em uma entrevista a Hugo Denizart, fala sobre essa desconsideração para com as opiniões dos doentes mentais, sobre os julgamentos que eles sofrem apenas por terem sido diagnosticados loucos, o que Ferreira Gullar faz ao ignorar a validade artística da obra de Bispo:

O louco não tem mentalidade própria. Eu não me considero [doido], mas o que adianta? A minha opinião é nula. É Nula. O dono da opinião é eles que assinaram, fizeram... aí esses médicos né? Deram o diagnóstico e tudo o que se fala é incrédulo, é nulo, é sem conceito, você quer coisa pior do que isso? Eu não sou triste por isso rapaz, é que podia eu, podia ser mais feliz ou então já tinha ido embora. (DENIZART 1982)

A segunda leitura sobre a arte de Bispo considera sua obra como arte, porém como uma arte dos loucos. Ao invés de separar completamente sua loucura de sua arte, as une totalmente e considera a obra de Bispo nada mais do que o reflexo de sua loucura. Tudo o que vai além dos delírios do artista é ignorado. Sua potência conceitual, sua inovação contemporânea (sendo intencional ou não) e seu talento de produção manual – tido, na primeira leitura, como único aspecto válido - é explicado e justificado por sua loucura. É como se Bispo tivesse produzido tudo apenas por estar completamente louco. Isso reduz sua obra, como já foi explicitado, ao pensamento romântico da relação íntima entre loucura e arte.

É simplista deduzir que a arte produzida por Arthur Bispo é apenas o seu inconsciente se fazendo presente em sua criação artística. Sendo assim, sua arte seria somente intimista e confessional, que é o que normalmente acontece com as

produções de ateliês de terapia ocupacional, nos quais a criação artística tem função terapêutica para os pacientes e, por isso, é totalmente dirigida e assistida por profissionais da área. As produções espontâneas realizadas nessas oficinas são vistas puramente como confissões e expressões do inconsciente e por isso não são consideradas expressões de saúde, mas sim de doença mental, isto é, a produção é analisada apenas sob o ponto de vista da doença mental. A arte terapia também pode ser um incentivo à produção artesanal que não demonstre as “imagens do inconsciente” do paciente, por exemplo a elaboração de mosaicos decorativos ou a pintura de panos de prato. Essa criação colabora com o paciente não apenas pela produção como também pelo convívio com outros pacientes, a identificação, o orgulho em produzir algo e em se sentir útil, porém não deve ser considerada como arte. Em outras palavras, quando a produção é espontânea, livre e não artesanal é vista como expressão de loucura e quando não é vista dessa forma é porque foi dirigida e não pode ser considerada arte, mas artesanato. Sendo assim seria impossível um doente mental produzir uma arte que não fosse explicada por sua loucura. E é justamente esse o pensamento comum ao espectador quando se depara com as obras de Bispo do Rosário.

Não se pode relacionar estritamente loucura e arte. E se encontra aqui, portanto, a terceira leitura sobre a produção de Bispo: a de que a loucura e arte estão relacionadas sim, contudo apenas no sentido de que dados biográficos de um artista nunca são indissociáveis de sua obra, sendo assim, sua “loucura” não justifica sua produção. Não há, como normalmente se pensa, uma arte dos loucos, assim como não há uma arte dos tristes ou dos alegres, já que todos os seres humanos possuem capacidade de pensar e criar livremente, independentemente de suas características físicas, mentais ou biográficas. A loucura não é pré-requisito para a criatividade. É preciso lembrar que existem inúmeros artistas sãos, sem traumas ou perturbações, assim como existem engenheiros, advogados e médicos considerados loucos.

Muitos autores, como Foucault e Deleuze, defendem que a criatividade e a arte são resultados de saúde e não de doença. Foucault afirma em *História da Loucura* que “Ali onde há obra não há loucura” e encerra seu livro afirmando:

Artifício e novo triunfo da loucura: esse mundo que acredita avalia-la, justifica-la através da psicologia, deve justificar-se diante dela, uma vez que em seu esforço e em seus debates ele se mede por obras desmedidas como a de

Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud. E nele não há nada, especialmente aquilo que ele pode conhecer da loucura, capaz de assegurar-lhe que essas obras da loucura o justificam. (FOUCAULT, 1972, p.530)

Deleuze, no texto *A literatura e a vida*, no livro *Crítica e Clínica*, afirma sobre a literatura - considerada como arte: “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo.” (2011, p.14). E Ricardo Aquino, ao escrever sobre a produção de Arthur Bispo do Rosário, defende:

De outra maneira, sustentamos que estabelecer uma relação entre arte e loucura, armadilha do pensamento romântico, é estabelecer um falso problema, como conceituou Bergson; e querer identificar nisto um misto é se deixar levar pelas armadilhas da racionalidade. De fato, a criação humana, em particular a criação artística, é um exercício da vontade de potência da vida, ou dito de outra maneira, da saúde. Assim, a criação é uma afirmação da saúde. Não existe, a nosso ver, uma relação de antinomia entre arte e loucura. (AQUINO, 2012, p.65)

Sendo assim, podemos dizer que as obras de artistas considerados loucos não foram criadas devido à loucura e não se justificam por ela. As perturbações, angústias e, por vezes, as internações psiquiátricas dos artistas são muito relevantes para o entendimento de suas obras, porém não porque justificam suas criações, apenas as influenciam. A arte não pode ser vista como expressão de loucura, mas sim de saúde e de criatividade.

Merleau-Ponty em *A Dúvida de Cézanne* identifica essa característica no artista e também defende que suas “perturbações mentais” não justificam sua expressão artística:

A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra. Dera-lhe a hereditariedade sensações ricas, emoções arrebatadoras, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizavam sua vida voluntária e separavam-no dos homens; estes dons porém só chegam à obra pelo ato de expressão e em nada participam das dificuldades como das virtudes deste ato. (MERLEAU-PONTY 1975, p.121)

Ricardo Aquino ainda ressalta sobre Bispo do Rosário que “a sua internação é apenas mais um dado biográfico, por ele nunca valorizado.

Acrescentamos que o menos relevante para a explicação do impacto que a sua obra nos provoca.” (2012, p.51), defendendo ainda mais que o artista criou suas obras como uma afirmação de sua vida e de sua saúde, pode-se até arriscar: por sua lucidez. Frederico Morais, crítico de arte, também defende esse ponto de vista e costuma afirmar que Bispo era artista apesar de sua loucura e que esta era apenas uma circunstância “capaz de impregnar o ato criador e dar-lhe um novo sentido, mas ainda assim, uma circunstância” (2013, p.100).

#### 1.4. Alcoolismo e produção literária em Lima Barreto

É preciso estar sempre ébrio. É tudo: eis a única questão. Para não sentir o terrível fardo do tempo que vos abate e vos inclina para a terra, tendes de embriagar-vos sem tréguas. Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha. Mas embriagai-vos. E se porventura, nas escadas de um palácio, na relva verde de uma vala, na solidão morna do vosso quarto, despertardes, a embriaguez já atenuada ou desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo que se esvai, a tudo o que geme, a tudo o que passa, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a onda, a estrela, o pássaro, o relógio, responder-vos-ão: está na hora de se embriagarem! Para que não se tornem escravos martirizados do tempo, embriagai-vos. Embriagai-vos incessantemente! De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa escolha. (BAUDELAIRE, 1985)

A bebida é sempre condenada pela sociedade e os alcoólatras acabam tornando-se alvos de preconceitos. Desde o início dos estudos em psiquiatria pode-se identificar a relação entre loucura e alcoolismo, por exemplo Lima Barreto era alcoólatra em uma época em que os hospitais psiquiátricos não recebiam apenas doentes mentais e o alcoolismo era causa recorrente de internações.

Com a ampliação de parentescos em torno da loucura, houve crescimento vertiginoso das internações nos hospícios, principalmente depois da Proclamação da República e da promulgação do Decreto de n. 206 A, de 15/12/1890, que determinava que todo cidadão que perturbasse a ordem pública, a moral e os costumes seria internado em asilos públicos. (M. A. ARANTES, 2008, p. 03)

Os casos de internação de pacientes alcoólatras eram tão grandes que o psiquiatra Juliano Moreira<sup>19</sup> propôs, em 1905, a criação de um pavilhão destinado exclusivamente para eles no Hospício Nacional:

Sendo grande o número de alcoolistas que sobrecarregam o erário público com uma despesa inútil, visto como muitas vezes somos obrigados a mantê-los aqui porque sabemos que, mesmo cessado o delírio, o dia da alta é frequentemente a véspera da volta em carro da polícia, faz-se preciso criar nas Colônias do estado uma seção para tais doentes, muitas vezes excelentes trabalhadores quando isentos do álcool. (MOREIRA, 2011)

Tais fatos colaboraram para que se percebesse como o alcoolismo era encarado como um causador de desestruturação social e moral. Os alcoólatras não eram desejados e por isso o governo usava métodos eugênicos para “resolver” o problema. O alcoolismo era tratado pela psiquiatria como uma doença coletiva e não individual. Para Freud os homens que bebiam demais sempre buscavam uma tentativa de fugir e esconder a homossexualidade (apud LINS, 2009). Ainda hoje o alcoolismo é interpretado por muitos através de julgamentos e conceitos errôneos e simplistas, porém com as mudanças e reformas na psiquiatria esses pensamentos estão em constantes modificações. Deleuze, com as estreitas relações que trilhou entre pensamento/vida e pensar/sentir, encarou o álcool de forma bastante diferente de Freud, para ele não existe “perversão” na bebida alcoólica. Deleuze não banaliza o alcoólatra e defende que o alcoolismo não é, nem nunca foi, uma experiência universal como para Freud, mas singular (apud LINS, 1009). Isto é, cada alcoólatra possui seus próprios motivos, seus próprios medos e não deve ser nunca julgado e compreendido de modo universal.

Daniel Lins, em seu livro *O último copo*, utiliza a filosofia de Deleuze para traçar relações entre a literatura e o álcool e esclarece que, para Deleuze, o alcoólatra cria, ao beber, linhas de fuga, o que ele conceitua como “desterritorialização”. Em uma explicação simples: o alcoólatra, ao beber, foge do local e do estado em que se encontra, esclarecendo que “fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover [...] as fugas podem acontecer no mesmo lugar, em viagem imóvel” (DELEUZE, 1988/1989, p.50). Porém esta não é uma simples fuga mas sim uma fuga ativa, já que ao fugir de

---

<sup>19</sup> Juliano Moreira foi um dos pioneiros da psiquiatria brasileira e o primeiro professor universitário a incorporar a teoria psicanalítica em suas aulas na Faculdade de Medicina. Durante seu trabalho na direção do Hospital Nacional dos Alienados, do Rio de Janeiro, humanizou o tratamento e acabou com o aprisionamento dos pacientes.

um território ele encontra outros e assim reorganiza seu mundo. “Não há nada mais ativo do que uma fuga”. (LINS, 2009)

Não se trata simplesmente de esquivar-se à realidade, mas de combatê-la. É uma guerrilha, um meio de sair do binário, de descartar o pensamento que pesa [...] são gestos que se devem fazer para recusar as estratificações e linearidades, a gramática em detrimento de um alfabeto sempre em mutação, em constante movimento. Movimento como a força inventiva de todo desejo de mutação. (LINS, 2013, p.87)

Lima Barreto demonstra em vários de seus livros – na maioria das vezes através de personagens - que bebia para esquecer, fugir e encontrar outros territórios:

Em seu romance de estréia, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, é feita uma das primeiras menções ao alcoolismo enquanto fonte de esquecimento dos problemas pessoais. As motivações que levaram o protagonista Isaías a pensar em embriagar-se (já que o ato não se consumou), relacionava-se sobretudo à revolta e ao protesto que manifestava contra a posição subalterna dos negros e mulatos na sociedade brasileira nos primeiros anos da República; uma República que se desejava nova, mas que herdava cinquenta anos de Império sempre instável. (M. A. ARANTES, 2008, p.07)

Fugir, para o alcoólatra, é traçar novas linhas para sobreviver, por isso sua fuga não é um movimento de covardia. Daniel Lins também esclarece que o alcoólatra é sempre dono de um “pensamento órfão”, ou seja, um pensamento próprio, sem origem, que pede que ele seja o criador da própria vida.

Pode-se observar constantemente essa fuga ativa e a busca de um pensamento próprio na literatura de Lima Barreto. Solitário e inconformado com determinadas características da sociedade – como preconceito racial, a política e instituições como o hospício e a polícia – o escritor utiliza a escrita não apenas para denunciar como também para traçar novos caminhos e reorganizar a sociedade de acordo com seus ideais. É surpreendente como Lima Barreto antecipou críticas para problemas sociais que apenas foram combatidos anos ou décadas depois, o melhor exemplo são as críticas à polícia e seu papel nas internações psiquiátricas.

Barreto revelou o atrelamento da psiquiatria ao sistema penal, como ordenação social e política do período republicano, organizado ao redor da punição, que confinaria o louco e o alcoólatra sob a tutela do médico, esse como agenciador científico de controle social. (M. A. ARANTES, 2008)

O “pensamento órfão” não estava presente apenas no engajamento social do escritor, mas também em sua forma de fazer/inventar literatura. Como já descrito, sua forma de escrever inserindo traços autobiográficos em ficções não era algo comum na literatura e fez com que Barreto fosse considerado o “primeiro dos

modernos”. Sua escrita era inventiva e inovadora, traçava novas linhas não apenas para a sociedade, mas também para o futuro da literatura.

Muitos alcoólatras chegam a um momento no qual o sofrimento não causa mais medo, e eles então, é possível arriscar, chegam a amar o próprio medo. Dessa forma, ama-se o desconhecido e o que está por vir. Um alcoólatra é um “estrangeiro em seu próprio país” que “gagueja em sua própria língua” (LINS, 2009)

Para Deleuze, ser alcoólatra não é algo necessariamente negativo. Em *O abecedário de Gilles Deleuze*, uma série de entrevistas feitas com o filósofo por Claire Parnet nos anos 1988 e 1989, Deleuze afirma que seu próprio alcoolismo o ajudou muito a inventar conceitos e escrever filosofia, porém existe um limite:

Tudo bem beber, se drogar, pode-se fazer tudo o que se quer, desde que isso não o impeça de trabalhar, se for um excitante é normal oferecer algo de seu corpo em sacrifício. Beber, se drogar são atitudes bem sacrificais. Oferece-se o corpo em sacrifício. Por quê? Porque há algo forte demais, que não se poderia suportar sem o álcool. A questão não é suportar o álcool, é, talvez, o que se acredita ver, sentir, pensar, e isso faz com que, para poder suportar, para poder controlar o que se acredita ver, sentir, pensar, se precise de uma ajuda: álcool, droga, etc. A fronteira é muito simples. Beber, se drogar, tudo isso parece tornar quase possível algo forte demais, mesmo se se deve pagar depois, sabe-se, mas em todo caso, está ligado a isto, trabalhar, trabalhar. E é evidente que quando tudo se inverte, e que beber impede de trabalhar, e a droga se torna uma maneira de não trabalhar, é o perigo absoluto, não tem mais interesse, e, ao mesmo tempo, percebe-se, cada vez mais, que quando se pensava que o álcool ou a droga eram necessários, eles não são necessários. (DELEUZE, 1988/1989)

Para um escritor/artista esse limite se dá, conforme diferencia Daniel Lins, a partir do momento em que ele passa a ser apenas criativo e não inventor – O filósofo coloca a criatividade como “uma imitação sofisticada” ao contrário da invenção, a qual possui uma relação direta com o “devir”, com que não existe ou está por vir. Dessa forma, o álcool apenas atrapalha o artista quando dificulta esse encontro com o devir, mas, se isso não ocorre, o álcool facilita ao alcoólatra essa constante busca de novos territórios (territorialização/desterritorialização). Segundo Deleuze:

É algo forte demais na vida, não é algo terrificante, é algo forte demais, poderoso demais na vida. Acredita-se, de modo um pouco idiota, que beber vai colocá-lo no nível desse algo mais poderoso. Se pensar em toda a linhagem dos grandes americanos. De Fitzgerald a... um dos que mais admiro é Thomas Wolfe. É uma série de alcoólatras, ao mesmo tempo que é isso o que lhes permite, os ajuda, provavelmente, a perceber algo grande demais para eles.[...] Claro, eles fizeram uma obra e o que foi o álcool para eles? Eles se arriscaram, arriscaram porque pensaram, com ou sem razão, que isso os ajudava. Eu tive a sensação de que isso me ajudava a fazer conceitos, é estranho, a fazer conceitos filosóficos. Ajudava, depois percebi que já não ajudava, que me punha em perigo, não tinha vontade de trabalhar se bebesse. Então se deve parar. É simples (DELEUZE, 1988/1989)

Ele afirma ainda que a consciência sobre seus próprios limites com o álcool foi algo simples, ao perceber que a bebida o atrapalhava a inventar ele parou de beber. Daniel Lins argumenta que, para Deleuze, escrever era muito mais importante e até mesmo mais viciante do que o álcool e que seria inimaginável Deleuze sem fazer filosofia. Sem escrever ele morreria. Esse é exatamente o mesmo ponto defendido por Luciana Hidalgo em relação a Lima Barreto. E se encontra aqui novamente a escrita de urgência: “Escrever para não morrer. Longa é a lista de escritores e filósofos de imenso peso, ou simplesmente que amavam escrever e preferiam a morte à esclerose da escrita ou da invenção: Walser, Kafka, Fernando Pessoa, Nietzsche, Deleuze etc.” (LINS, 2013, p.65). Marguerite Duras, escritora e alcoólatra, também identificava em si mesma a urgência de sua produção:

A solidão também quer dizer isso: ou a morte ou o livro. Mas antes de tudo quer dizer álcool. Quer dizer uísque (...) Nunca fui capaz de começar um livro sem terminar. Nunca fiz um livro que não fosse minha razão de ser na hora em que está sendo escrito, e isso vale para qualquer livro. [...] Achar-me em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. (DURAS, 1994, p.18-19)

E Lins conclui: “A solidão lembra simultaneamente o alcoolismo (morte lenta), diretamente ligado ao ato da escrita, e o livro, produto da escrita e sinônimo de vida. Pois bem, se o livro é um nascimento, estar sozinho diante da escrita é simplesmente tentar não morrer.” (LINS, 2013, p.167-168)

Marguerite Duras completa o raciocínio, alegando:

Esse vazio que descobrimos certo dia na adolescência, coisa alguma é capaz de fazê-lo não ter ocorrido. O álcool foi feito para suportar o vazio do universo, o equilíbrio dos planetas, sua rotação imperturbável no espaço, sua silenciosa indiferença em relação à nossa dor. O homem que bebe é um homem interplanetário. É num espaço interplanetário que ele se move. É ali que espreita. O álcool não consola em coisa alguma. Pelo contrário, o álcool conforta o homem em sua loucura, transporta-o para as regiões soberanas onde ele é senhor do seu destino. (DURAS, 1994, p.19-20)

Sobre isso, Daniel Lins comenta que “Deleuze não bebia para esquecer o real e sim para pensar e escrever com o real” (LINS, 2009). O álcool, tanto para Marguerite, quanto para Deleuze e Lima Barreto, além de outros escritores/artistas, ajudou a compreender algo muito grande e forte, incompreensível para eles quando sóbrios. Marco Antonio Arantes defende o mesmo ponto de vista sobre Lima Barreto alegando que “já não era mais possível aceitar a lucidez numa vida pautada por infortúnios. Para o escritor, embriagar-se era um ato heroico num mar de desgraças.”

(M. A. ARANTES, 2008, p.07). Lima Barreto, assim como Deleuze, também identificava seus limites com a bebida e, apesar de não ter a mesma facilidade que o filósofo para parar de beber quando percebeu que o álcool o atrapalhava, o escritor muitas vezes desejou parar de beber, como se pode ler em *Cemitério dos Vivos* quando seu protagonista Vicente Mascarenhas dando voz a seu criador, conversa com um dos médicos do hospício:

Recebeu-me prazenteiramente, falou-me, examinou-me com cuidado, viu bem os estragos que o álcool podia ter realizado em meu organismo e ficou admirado. Eram mínimos. Foi aí que eu vi bem o mal da bebida. Ela não me matava, ela não me estragava de vez, não me arruinava. De vez em quando, provocava-me alucinações, eu incomodava os outros, metiam-me em casa de saúde ou no hospício, eu renascia, voltava, e assim levava uma vida insegura, desgostando os outros, sem poder realizar plenamente o meu destino, que as coisas obscuras queriam dizer não ser o de um simples bêbado. Era preciso reagir. (BARRETO, 2010, p.247)

Dessa forma o alcoólatra não busca prazer na bebida, busca apenas o efeito, e não aquele imediato, mas o efeito do efeito – isto é, o efeito do devir causado pelo efeito alcoólico. Deleuze, pautado nessa visão – da qual o alcoólatra busca muito mais do que apenas ficar embriagado - acaba criando uma “filosofia do álcool” (LINS, 2013, p. 20)

Um alcoólatra não é alguém que vive no abstrato. Não é em absoluto alguém cuja alma está voltada para o álcool. Álcool! Álcool! Como se o álcool fosse o único peso capaz de agir na balança. Ora, o álcool é estritamente inseparável de todo um contexto formigante, gustativo, evidentemente; mas também auditivo, visual, a companhia dos amigos de libertinagens, as conversas alegres e espirituais que me tiram da solidão, é tudo isso. Se vocês colocarem um conjunto álcool, é preciso pôr não só o álcool, mas todas as espécies de qualidade visuais, auditivas, olfativas, o odor da taverna, é tudo isso. (LINS, 2013, p.21)

Um trecho de *O último copo* pode ser utilizado para ilustrar como se dava essa relação entre álcool e literatura em Lima Barreto:

O alcoólatra não para no irreal, pois ele é mais real do que o real. Não é de admirar que, enquanto irrepresentável, ele se coloque como a própria realidade, como diferença pura não representável. Nem imaginário nem simbólico: o alcoólatra ama o real, tem horror a “deixar o real para amanhã” [...] Rebelde, ele não se contenta com o imaginário! O corpo embriagado ama o sofrimento, ou seja, o desconhecido, a arte e a invenção alimentados por um pensamento que não pode ser pensado, o pensamento não imagético, o pensamento por vir. [...] Há no alcoólatra uma inumanidade que não se relaciona com o animal nem com a brutalidade dos homens, antes com um desejo-outro de uma sociedade-outra, de um delírio-outro, de um deleite-outro, de sexualidades-outras, de um mundo-outro, de um corpo-outro, de uma espiritualidade-outra, de um sofrimento-outro, de gozos e desejos outros. (LINS, 2013, p.112-113)

Esse trecho resume uma das principais características literárias de Lima Barreto: ele escrevia uma literatura engajada, pautada pela realidade. Reclamava, denunciava e expunha qualquer coisa da qual não concordasse na sociedade. Recusava-se a escrever histórias totalmente imaginárias sem diálogo com o mundo e os problemas contemporâneos a ele.

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si. (BARRETO, 1956, p.33)

Essa literatura-política era muito intensa para Lima Barreto, por isso ele criticava autores que, na opinião dele, não escreviam histórias engajadas, como Machado de Assis: “Jamais o imitei e jamais me inspirou. Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet – vá lá; mas Machado, nunca! Até em Turguênieff, em Tolstói podiam ir buscar os meus modelos; mas, em Machado, não! “Le moi”.” (BARRETO, 1961, p.256)

A postura de Machado de Assis diante da literatura e do social – o que o tornou, na época, modelo literário – fez com que Lima Barreto jamais gostasse de ser comparado ao escritor: “[...] sempre achei no Machado muita secura de alma, muita falta de simpatia, falta de entusiasmos generosos, uma porção de sestros pueris” (BARRETO, 1956, v. XVII, p. 256). Embora Lima reconhecesse os méritos de escritor, em Machado, não aprovava a atitude dele frente à miséria humana: “Machado é um falso em tudo. Não tem naturalidade. Inventar tipos sem nenhuma vida” (ATAÍDE, O Cruzeiro, 1949) (FREIRE, 2009, p.29)

Nota-se o desejo do escritor/alcoólatra no real, o não se contentar com o imaginário. O desejo de “eu-outro” como de “uma sociedade-outra” e para isso o uso da literatura como forma de luta pessoal e social. A bebida, apesar de degradante para o autor, foi uma de suas únicas formas de atingir tamanha inventividade, de fugir da realidade que o perturbava e buscar outras respostas e caminhos para sua vida.

### **1.5. Poética Autobiográfica e Morte do Autor**

Após traçar relações entre a loucura de Bispo e sua produção artística e sobre o alcoolismo de Lima Barreto e sua produção literária, não se pode deixar de

lado o texto *Morte do Autor* de Barthes, no qual ele diferencia autor e *scriptor*, esclarecendo que o primeiro existe antes de seu livro, alimentando-o, enquanto o segundo nasce simultaneamente ao seu texto. Ressalta ainda que o “autor” é uma criação moderna e a sociedade atual concede uma grande importância pessoal a ele. O teórico escreve especificamente sobre a literatura, porém sua teoria pode ser estendida e aplicada nas artes visuais:

A imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência». (BARTHES, 1998, p.66)

Barthes ainda reprova a forma de interpretação da crítica clássica, alegando que ela apenas focaliza seus estudos no autor e se esquece do leitor (ou espectador):

Um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 2004, p. 05)

E reside aí a principal discussão do texto: para haver um nascimento do leitor precisa haver a morte do autor. Todas essas conclusões de Barthes aplicadas às artes visuais são muito relevantes para a discussão da influência da loucura na produção de alguns artistas. A crítica das artes visuais também é sempre pautada em seus autores/artistas enquanto o espectador quase nunca é lembrado. Dessa forma a vida pessoal do artista é estudada e revelada a fundo e sua obra, portanto, será sempre justificada com seu passado. Por exemplo, como já citado, as pinturas de Van Gogh são perturbadoras e mostram ao espectador a sua loucura, porém interpretamos isso sem a possibilidade de nos livrarmos dos fatos que sabemos sobre sua vida pessoal. De modo consciente ou não a interpretação, tanto da crítica quanto do público, de obras de arte se apoiam sobre fatos históricos e pessoais do artista e sobre

o quanto o espectador tem conhecimento desses fatos. É impossível dissociarmos, esquecermos e apreciarmos uma obra com completa liberdade e distanciamento de seu autor.

Esse distanciamento não é impossível apenas aos críticos e espectadores, como também é, de certa forma, ao próprio artista. Quando um artista produz uma obra é improvável que ele consiga se afastar inteiramente de sua vida pessoal, de sua história, de suas crenças, de sua cultura e até mesmo de outras obras de arte que já conheceu. Barthes alega que um “texto é um tecido de citações” (1998, p.69), um escritor não pode deixar de imitar um gesto anterior, nunca original e que seu poder é o de misturar diversas escritas. Dessa forma, pode-se contradizer a extrema separação entre autor e obra e encarar uma obra de arte como um reflexo amplo de seu próprio produtor. Alguns artistas fazem isso intencionalmente, como Louise Bourgeois e Frida Kahlo ao assumirem que suas obras são autobiográficas, sobre suas dores e sofrimentos pessoais. Outros artistas não possuem obras declaradamente autobiográficas, todavia elas sempre serão seus reflexos, como em Cézanne, que possui telas, em sua maioria, de paisagens, porém elas acabaram por demonstrar suas perturbações, seus sofrimentos e, além disso, revelam em que acreditava, como entendia a arte da época e com o que concordava. É como Van Gogh, que reconhecia a influência que suas perturbações tinham em suas obras e certa vez escreve ao seu irmão Théo: “Meu caro, não esqueçamos que as pequenas emoções são os grandes timoneiros de nossas vidas, e que as obedecemos sem saber.” (1997, p.371)

Considero irrelevante concordar inteiramente com a necessidade da morte do autor para haver o nascimento do leitor ou, ao contrário, considerar a arte apenas sob o ponto de vista de seu criador – como relata Agamben (2012, p.18) a partir de *Genealogia da Moral* de Nietzsche. Também é, de certa forma, desnecessário saber até que ponto a personalidade depressiva de Cézanne fazia com que ele pintasse daquela maneira ou saber se *Corvos sobre o Campo de Trigo* reflete ou não a doença mental de Van Gogh.

Conforme já defendido em relação a Bispo do Rosário e Lima Barreto, a única afirmação passível de ser feita é que a obra de um determinado artista é sempre inerente a ele. Sendo ele doente mental ou não. Não existe essa estreita relação entre arte e loucura. Artistas não fazem arte porque são loucos e nem são loucos porque

fazem arte. A loucura é algo fascinante, por isso há essa relação romantizada. Seguindo esse raciocínio simplista e considerando que a história de um artista é intrínseca à sua obra, pode-se traçar incontáveis outras relações tais como pobreza e arte, já que inúmeros artistas eram muitos pobres e passavam isso para suas telas, como Portinari. Ou homossexualidade e arte, já que alguns artistas homossexuais trazem essa temática às suas obras, como Leonilson. Na verdade, essas relações não existem dessa forma, Leonilson não era criativo por ser homossexual e Portinari não pintava porque era pobre. Suas obras não são definidas por essas características, são apenas influenciadas.

Não há dúvidas que a loucura influencia a poética de determinado artista. Claramente, após sabermos sua história, podemos encontrar as perturbações pessoais de Van Gogh em seus quadros. Assim como encontramos todos os traumas de Frida Kahlo representados em suas pinturas; os medos e revoltas de Louise Bourgeois refletidos em suas esculturas e instalações e os delírios de Bispo do Rosário materializados em seus objetos. Dessa forma, é errado afirmar que esses e muitos outros artistas apenas produziram suas obras porque eram loucos. Obviamente se não tivessem passado pelo que passaram, não sentissem tais dores e angústias, suas obras seriam diferentes e carregariam outras histórias, mas não necessariamente eles deixariam de ser artistas e deixariam de criar. Não é porque esses artistas são considerados loucos – em diferentes graus – que suas obras podem ser analisadas apenas por esse ponto de vista, pelo contrário, elas abordam infinitos temas além de suas perturbações. Por exemplo, Van Gogh pode ser analisado sob o ponto de vista do uso da cor e das pinceladas marcantes; Cézanne por sua forma diferente de usar a perspectiva, as formas e cores, que tanto o diferenciaram dos impressionistas; Louise Bourgeois não foi somente uma artista com traumas de infância, medos e angústias, sua obra também é extremamente feminista e suas instalações foram inovadoras na arte contemporânea.

Bispo do Rosário também não pode ser reduzido a um artista louco, que produzia objetos obedecendo a seus delírios, suas obras carregam as discussões mais atuais da arte contemporânea como a poética autobiográfica, a catalogação, a produção à margem do mercado, o uso de materiais não convencionais e muitas outras.

## 2. Contemporaneidade, Arquivo e Coleccionismo nas Obras de Lima Barreto e Bispo do Rosário.

### 2.1. Arquivo e colecionismo nas obras de Lima Barreto e Bispo do Rosário

A obra de Arthur Bispo do Rosário, assim como a obra de Lima Barreto, apesar de terem sido produzidas fora do contexto contemporâneo<sup>20</sup>, possuem características da arte e da literatura contemporânea. Dentre essas características estão o arquivo, a catalogação e o colecionismo, questões que se misturam e se complementam em suas obras. Em Bispo essas questões são mais claras, em Lima Barreto nem tanto, entretanto elas existem.

Jacques Derrida define arquivo de modo complexo e antes de trazer à tona inúmeras questões sobre o tema, lembra o leitor da origem da palavra arquivo – *Arkhé*, ao mesmo tempo *começo* e *comando*, e atenta para dois princípios: “*ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico – mas, também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada.” (DERRIDA, 2001, p.11)

Sobre a questão do arquivo, Erwin Panofsky escreve um ensaio em 1940 e se refere a história da arte como disciplina humanística, defendendo: “as humanidades... não estão diante da tarefa de prender o que de outra maneira escaparia, mas de dar vida ao que de outra maneira permaneceria morto” (PANOFSKY apud FOSTER, 2012)

Isso também é um credo idealista: assim como Proust queria o ateliê reanimado no museu, seus materiais sublimados ali, Panofsky quer o passado reanimado na história da arte, seus fragmentos ali redimidos. Essa posição idealista precisa então ser contraposta pela posição materialista de Benjamin, que em “Teses sobre a filosofia da história”, também escrito ante o fascismo em 1940, que quase inverte a teoria de Panofsky: “Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo ‘como de fato foi’”, escreve Benjamin. “Significa compreender uma memória quando ela aparece em momento de perigo.” (FOSTER, 2012, p. 187)

---

<sup>20</sup> Lima Barreto faleceu em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, e produziu sua obra, com características modernas e contemporâneas, antes desses movimentos surgirem no Brasil, tendo sido duramente criticado por outros escritores de seu tempo.

Bispo do Rosário produziu sua obra desde o início de sua internação, em 1938, até sua morte, em 1989. Mesmo criando arte ao mesmo tempo em que ocorriam diversos movimentos na arte, como a Pop-Art Americana, o concretismo e o neoconcretismo, Bispo esteve sempre internado e não tinha contato com essas correntes.

Derrida, em *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*, afirma a necessidade de reelaboração de um conceito de arquivo para os dias atuais e com a expressão “Mal de Arquivo” atenta para uma tendência contemporânea de impaciência absoluta por um desejo de memória. Essa “pulsão de arquivo” seria uma pulsão de conservação, sempre resultado de uma pulsão de destruição. De acordo com o autor,

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (DERRIDA, 2001, p. 32)

Outro apontamento de Derrida, que justifica a atualização do conceito, é de que a noção usual de arquivo parece sempre se referir ao passado, porém:

[...] ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro. [...] Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. (DERRIDA, 2001, p.48/50)

Derrida exemplifica estas noções e relações com o arquivo se referindo ao “arqui-exemplo” como um historiador que inicia a história do arquivo, um historiador que constitui o arquivo, o domina e o interpreta. Dessa forma o arquivo seria produto de seu arquivista e não um documento inquestionável:

O arqui-exemplo, mostra-nos o desejo de um historiador admirável que quer ser, em resumo, o primeiro arquivista, o primeiro a descobrir o arquivo, o arqueólogo e, talvez, o arconte do arquivo. O primeiro arquivista institui o arquivo como deve ser, isto é, não apenas exibindo o documento mas estabelecendo-o. Ele o lê, interpreta e classifica. (DERRIDA, 2001, p.73)

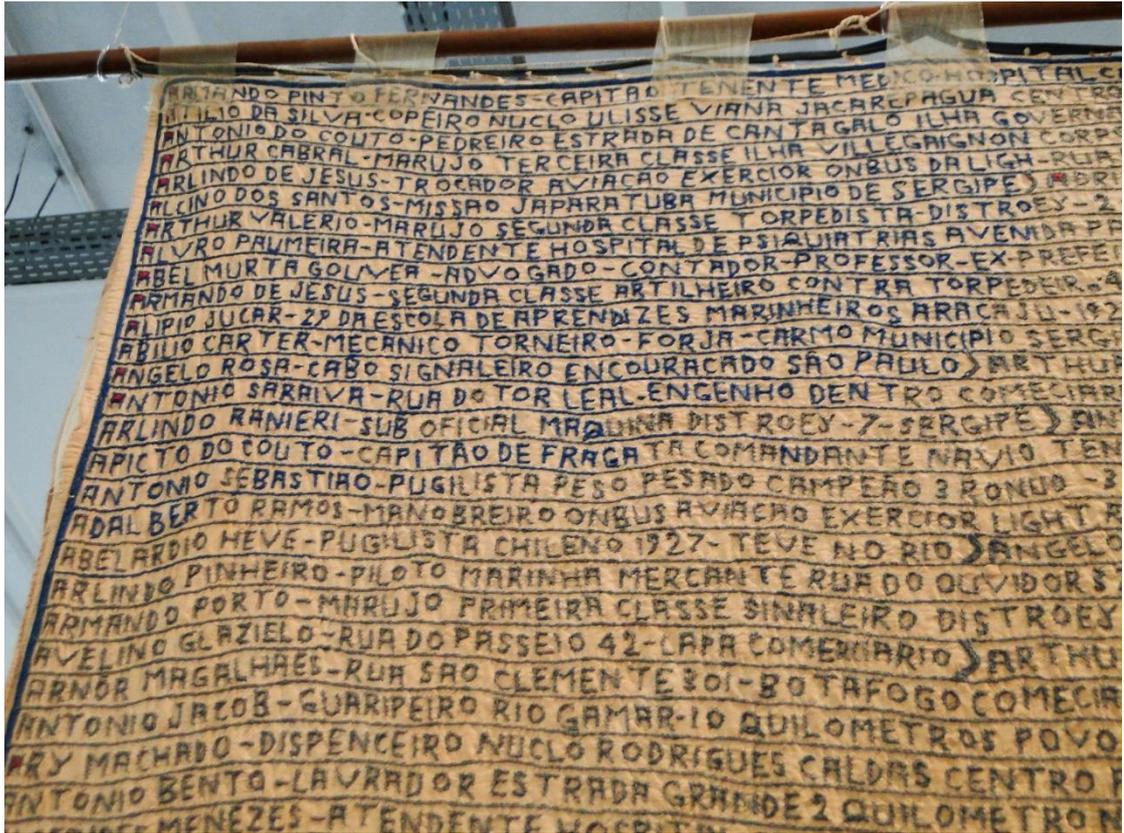
O autor ainda questiona como os arquipatriarcas decifram um arquivo adequadamente pela primeira vez, pretendendo não ser nem um analista nem um não-analista, negando as duas hipóteses de uma vez só, logo não negando nenhuma delas. Assim, Derrida diferencia a verdade material da verdade histórica, isto é, nem sempre a história arquivada é completamente fiel à história real, como de fato aconteceu.

Reside aqui a principal relação entre as obras – *Cemitério dos Vivos* e o *Diário do Hospício* - de Lima Barreto com o conceito de arquivo. As notas escritas por Barreto durante sua internação possuem um tom de reportagem, o autor narra

acontecimentos e descreve situações e locais com uma precisão jornalística. Fatos esses, portanto, “arquivados” após sua escrita – assumindo que o arquivo possui um sentido de perpetuar uma informação, fazendo-a acessível no futuro. A maioria das situações descritas por Lima Barreto teriam sido completamente esquecidas senão fosse por seu diário. É rara uma descrição dos hospícios da época feita por um de seus internos. Dessa forma, esse diário é hoje um documento, mesmo que não oficial, muito importante para a história da psiquiatria brasileira – como também para a história da literatura. Porém, utilizando o que defende Derrida sobre a pessoa que primeiro interpreta um arquivo e pretendendo não ser nem um analista nem um não-analista, quando lemos o diário de Lima Barreto é preciso ter em mente que nem sempre a verdade material é a verdade histórica. Ainda mais neste autor que, como já descrito, escrevia muitas ficções em meio aos fatos reais.

As situações e descrições que Lima Barreto, classificado por Alfredo Bosi como um escritor “realista-memorialista” (BOSI, 1997, p.344), faz em seu diário podem ser verídicas ou ficcionais, assim como podem ser ambas ao mesmo tempo. Isto é, uma situação pode ser real porém apenas sob o ponto de vista do autor, se a mesma situação fosse narrada por outrem seria completamente diferente. Portanto a veracidade do diário de Barreto – assim como de qualquer documento/arquivo - existe, porém, é relativa.

Pode-se observar a mesma característica nas obras de Bispo do Rosário. Apesar de estas serem bem mais fantasiosas e possuírem claras ficções, estas ficções são inverdades apenas aos olhos do espectador, porém eram completamente reais aos olhos de seu produtor. Ricardo Aquino defende que seu inventário está além da memória, isto é, é fruto de sua criatividade e que seu compromisso em “catalogar o mundo” não é apenas ético e memorialista mas sim “po-ético” (AQUINO, 2012, p.63). Novamente a verdade material é diferente da verdade histórica e a interpretação de um arquivo depende do ponto de vista de quem o decifra.



Derrida também esclarece que o arquivo não é somente um local de estocagem do passado mas que ele também pode ser o próprio evento, isto é,

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 29)

Para se interpretar o arquivo é preciso inscrever-se nele, abri-lo e enriquecê-lo. “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p.88) A experiência da promessa – futuro – e a injunção da memória – passado – não são tarefas justapostas, uma se fundamenta na outra. Derrida resume: “no futuro, lembre-se de se lembrar do futuro” (2001, p.98). A partir disso pode-se questionar: pensamos o futuro a partir de um

evento arquivado ou, ao contrário, apenas arquivamos uma experiência se a estrutura desta existência e de sua temporalização tornar este arquivamento possível? “Em outras palavras, é necessário um primeiro arquivo para pensar a arquivabilidade originária? Ou o contrário?” (DERRIDA, 2001, p.102)

Nesse sentido, pode-se afirmar que Lima Barreto e Bispo do Rosário são produtores de arquivos. Apesar de suas obras trazerem esses aspectos de formas bastantes diferentes uma da outra, de Bispo do Rosário possuir um nível de delírio resultante da esquizofrenia que era inexistente em Lima Barreto, e apesar dele ter, diversas vezes, a intencionalidade em produzir ficção, seja no *Diário do Hospício* ou em *Cemitério dos Vivos*, e essa intencionalidade ser inexistente em Bispo, esses artistas não apenas registraram eventos, mas produziram estes eventos a serem registrados. Isto, é claro, não significa que eles arquivaram somente ficções imaginadas por eles mesmos. Significa que eles registraram eventos reais sob seus pontos de vistas e a partir de referências pessoais. Em determinados momentos ambos narram situações no hospício muito semelhantes, mas de maneiras completamente diferentes.

Confirmando essa questão do ponto de vista, Derrida explica que Freud reconhece uma verdade do delírio, uma verdade da loucura ou da obsessão e distingue, como já foi dito, a verdade histórica da verdade material, alegando que a última é sempre recalcada ou reprimida, mas resiste e retorna como verdade do delírio ou da obsessão. E cita o psicanalista para esclarecer sobre esta obsessão alucinatória do arqueólogo/arquivista:

Se o doente crê tão firmemente em seu delírio, isso não se deve a uma reversão de suas faculdades de julgamento, nem deriva daquilo que está errado em seu delírio. Mas todo delírio contém um grão de verdade, algo nele mesmo merece efetivamente crédito, e esta é a fonte da convicção do doente, neste aspecto bastante justificado. Contudo, esta parcela da verdade foi durante um longo tempo recalcada. Quando chega à consciência, é sob uma ‘forma deformada’ com uma força de convicção intensificada pela compensação e permanece ligada ao substituto deformado da verdade recalcada. (FREUD apud DERRIDA, 2001, p.114)

Márcio Selligman-Silva comenta sobre o arquivo na obra de Bispo e em seu texto *Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário* escreve sobre a “relação da poética de Bispo com a questão do colecionismo, da serialização, dos arquivos e das listas, como modalidades culturais de se relacionar com o passado”. Já Maria Esther

Maciel fala sobre uma “enciclopédia de Bispo” e defende que cada coleção/arquivo composta por Bispo do Rosário é uma espécie de diário e estes objetos e *assemblages* seriam “testemunhos (aqui, no sentido arqueológico do termo) da sua história de confinamento. Por outro lado, apontam para um espaço sem demarcações, para além da clausura.” (MACIEL, 2008, p.124).

Apesar das obras de Bispo e Lima Barreto serem testemunhas de suas interações e refletirem o cotidiano no hospício – portanto obras sobre o presente – e serem obras sobre a chegada do futuro, elas se referem quase sempre sobre o passado de seus autores. Essas obras explicitam que Bispo e Barreto sofriam daquilo chamado de “mal de arquivo” por Derrida.

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (em mal d’archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “em mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p.118)

Ao olharmos para a obra de Bispo do Rosário é muito evidente que podemos interpretá-la como um arquivo. Assim como *Diário do Hospício e Cemitério dos vivos*. Pode-se enxergar nessas obras o desejo de arquivo, resultados de uma pulsão de morte. É importante lembrar que a morte era encarada de forma bastante diferente para ambos os artistas. Para Bispo a morte seria uma salvação, o momento em que ele subiria aos céus em seu manto e teria início um mundo novo, sem sofrimento. Já para Lima Barreto a morte era o fim de tudo, era o maior de todos os sofrimentos. É como se Bispo esperasse ansiosamente a morte enquanto Lima Barreto a temia muito. Porém, apesar de encararem a morte de formas diferentes, ambos possuíam essa pulsão de vida – Barreto porque queria fazer literatura, queria ser reconhecido em vida e Bispo porque tinha uma missão a cumprir antes de sua morte. Nenhum dos dois poderia abrir mão de suas vidas. Lima Barreto na crônica *Elogio da morte* escreve: “Não sei quem foi que disse que a Vida é feita pela Morte. É a destruição contínua e perene que faz a vida” (BARRETO, 1953)

Ricardo Aquino se refere a Bispo do Rosário como um “catalogador do universo” e completa:

Catalogar é presentificar. O inventário estabelecido pela catalogação impede que as coisas sejam tragadas sob o domínio de Lethes, que é da ordem do esquecimento. Catalogar é atualizar, nos termos de Henri Bergson (1999), é retirar do plano virtual e presentificar objetivando o não-esquecimento. (AQUINO, 2012, p.57)

Na arte contemporânea a poética do arquivismo e do colecionismo é bastante comum. Existe uma tendência para a reinterpretação do arquivo e do documento (MAGNUM, 2011).

Para Michel Foucault, a sistematização textual, na sua própria enunciabilidade, define o *a priori* e o arquivo. Este sistema de enunciados não é a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, mas aquilo que faz com que tantas coisas ditas não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento ou segundo o jogo das circunstâncias e, sim, nascido graças a todo um jogo de relações e regularidades específicas que caracterizam particularmente o nível discursivo. É o próprio sistema de discursividade. O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, é o que faz com que todas as coisas faladas não se acumulem indefinidamente numa massa amorfa. Assim, o arquivo não é o que protege, é o que define o discurso, ou ainda, é o sistema que diferencia os discursos. Ainda segundo Foucault, não se pode descrever exaustivamente um arquivo, pois ele é aquilo que fora de nós nos limita. Este arquivo constituído a priori do discurso falado está fundado, provavelmente, no nosso inconsciente como um impulso ou necessidade arquivísticos, como uma forma de organização primordial. (MAGNUM, 2011, p.2)

No artigo intitulado *A arte do arquivo*, a autora relaciona ainda o poder ao acesso ao arquivo e vai mais fundo na questão da verdade material em oposição à verdade histórica:

Desde que se conhece, a instituição Arquivo sempre esteve de alguma forma relacionada com o poder. O poder do conhecimento, da palavra e do passado. Segundo Derrida, não existe poder político sem o controlo do arquivo. Ao mesmo tempo, considera que a democratização é diretamente proporcional à participação e ao acesso ao arquivo (MAGNUM, 2011, p.2)

E reafirma, como Derrida, que o arquivo é entendido e visto até a contemporaneidade como um símbolo legítimo da verdade, porém não passa de um prazer ilusório de recuperação de uma memória. Este poder de retomar e reconstituir o passado é sempre utópico pois seria impossível e desnecessário arquivar tudo. Portanto todo e qualquer arquivamento passa por um processo de seleção e tanto seu julgamento, quanto sua fragmentação e, porque não, sua descontextualização e leitura posterior, os quais estão sujeitos aos critérios de seleção e interpretação.

Roland Barthes diz que o mesmo século criou a história e a fotografia, ambas engenhos de representação, ambas máquinas de significados. São ciências do mesmo regime positivista que, sob o signo do real, geram novos poderes de significação e conferem à história e à fotografia o mesmo estatuto de documento e evidência. A promessa do século XIX era aniquilar o fosso que existia entre o modelo e a sua cópia e realizar a possibilidade utópica de restauração do passado no contexto do presente. (MAGNUM, 2011, p.4)

Magnum, assim como Derrida, atenta para uma nova definição de arquivo na contemporaneidade, isso se explica pelo fato de até então preservarmos arquivos porque algo neles definiria a própria compreensão de mundo, do passado e do presente. Mas atualmente já tomamos consciência de que o arquivo nunca conseguirá recuperar totalmente a dita “verdade histórica” e então repensamos sua legitimidade, compreendemos que não existem fatos, apenas interpretações. A relação que Barthes faz da história com a fotografia é interessante nesta medida, já que a fotografia até pouco tempo também era encarada como representação e testemunho inquestionável do real. A fotografia, como meio da arte contemporânea, possui como uma de suas principais características a negação dessa verdade inquestionável, como faz Joan Fontcuberta<sup>21</sup> em suas obras.

---

<sup>21</sup> Joan Fontcuberta é um fotógrafo e artista conceitual que produz obras que questionam a veracidade da fotografia, trazendo consigo questões sobre autoria e colocando em cheque o antigo pensamento de que a fotografia é a representação da realidade. Em suas obras, Fontcuberta muitas vezes “engana” o espectador, produzindo fotografias documentais de um fato que nunca aconteceu, como por exemplo em seu projeto “Sputnik”, de 1997, em que Fontcuberta mostra evidências de que o cosmonauta Vladimir Komarov, foi tripulante de uma espaçonave, a Soyuz 2, e que desapareceu sem nenhuma explicação tendo sido então apagado de todos os documentos oficiais soviéticos para evitar constrangimentos. Toda a história não passa de uma ficção inventada e “comprovada” através de fotografias autorais de Fontcuberta.



Figura 11: *Machina de fazer cabelos* – Marca Luige, Arthur Bispo do Rosário. s.d. Madeira, tecido, linha e metal. 108 x 58 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

Priscila Arantes relaciona a febre de arquivo – arquivomania – com a crise da história, isto é, da linear e inquestionável história. Cita Hal Foster o qual trata a obra de arte como um documento/arquivo da própria narrativa e Derrida, que aponta para o mal de arquivo defendendo que “o arquivo é sempre lacunar e sintomático; descontínuo e perpassado pelo esquecimento de uma pretensa ‘originalidade’ primeira” (ARANTES, 2013, p.4)

De fato, a prática arquivística está bastante presente na arte contemporânea. Desde os anos 60, cada vez mais híbrida, a arte traz consigo uma enorme expansão de seu campo e com isso surgem novas formas de documentar, catalogar, arquivar e preservar as obras de arte. E Priscila Arantes atenta para o fato de que essa ressignificação do arquivo não diz respeito somente às novas formas de

catalogação no campo da arte, mas à necessidade de novos pensamentos e construções históricas, de novas poéticas e novas narrativas na arte contemporânea brasileira. A autora ainda atenta para o aparecimento desse tipo de arte no Brasil:

A obra de arte enquanto arquivo é consequência de um processo que surgiu por volta dos anos 60 (época da ditadura militar no Brasil) quando uma série de artistas, marginalizados do sistema oficial das artes, começaram a desenvolver projetos mais experimentais questionando muitas vezes o fetiche do objeto de arte e o sistema das artes. [...] Dentro do contexto contemporâneo não se trata, evidentemente, como nos anos 60, de criar circuitos alternativos dentro do sistema das artes, mas muitas vezes de utilizar a estratégia de arquivamento como poética intrínseca a obra. Artistas que trabalham com material de arquivo, artistas que criam arquivos fictícios, artistas que problematizam a questão do arquivamento, tem sido algumas das propostas que temos encontrado no campo da arte contemporânea. (ARANTES, 2013, p.6-7)

É inevitável não comentar o teor antecipatório das obras de Bispo e Lima Barreto. Sabe-se que apesar da obra de arte enquanto arquivo ter surgido por volta dos anos 60, Bispo do Rosário já produzia sua obra-arquivo desde a década de 40, pelo menos. Tal como Lima Barreto, que já produzia autoficção no início do século XX, sendo que esta característica literária é extremamente contemporânea – o termo autoficção só foi criado em 1977, por Serge Doubrovsky.

É interessante, se tratando de arquivo, falar de colecionismo. Arquivar é, em certa medida, colecionar. Porém normalmente se reconhece no colecionador, mais do que no arquivista, uma maior dependência e admiração para com seus objetos colecionados. Walter Benjamin defendeu que “para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele, é ele que vive dentro delas” (BENJAMIN, 1987, p.235). Para um colecionador cada simples objeto possui sua importância e é pleno de sentidos.

O colecionador é um ser que mantém uma relação muito misteriosa com os objetos dos quais não prioriza a serventia, “mas que os estuda e os ama como o palco, como o cenário de seu destino”. Intérpretes do acaso, os colecionadores olham através das coisas para um passado remoto e retêm o poder de se apossar de algo sem valor e de transformá-lo numa peça valiosa, pelo menos para eles. (MELENDI, 2003, p.26)

No texto *Desempacotando minha biblioteca*, Walter Benjamin narra sua própria experiência como colecionador e reflete sobre a relação de cada colecionador com seus pertences. Esclarece que um colecionador ama seus objetos e encontra neles uma forma de guardar sua própria história. “Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos,

parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos.” (BENJAMIN, 1987, p.228). E alega ainda que cada objeto adquirido pelo colecionador traz a ele uma renovação pessoal. “Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado do colecionador ao adquirir algo novo.” (BENJAMIN, 1987, p.229).

Pode-se reconhecer as características do colecionador narrado por Benjamin em Arthur Bispo do Rosário. Sua obra era uma verdadeira coleção, cada pequeno objeto possuía um sentido e uma grande importância para Bispo. Benjamin ainda escreve sobre o sentimento de responsabilidade do dono em relação a seus objetos, “a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse” (BENJAMIN, 1987, p.234). Responsabilidade esta que Bispo possuía de sobra ao negar a Frederico Moraes que suas obras fossem retiradas de sua cela para serem expostas em um museu.

Márcio Selligman-Silva considera o aspecto colecionista da obra de Bispo e faz uma análise apurada:

A impressão que se tem diante da obra de Bispo é que ele visaria uma salvação total, apocatástasis, no termo de Origines do mundo. Ele com suas listas de nomes, fichários e bordados queria como que incluir na sua obra-arca todas as coisas, pessoas, pensamentos e sonhos. Sua utopia era a construção de uma segunda “arca de Noé” [...]Esta lembrança da arca de Noé é inevitável diante da ideia obsessiva de Rosário, segundo a qual ele deveria copiar o mundo em suas miniaturas e elencar os nomes dos que seriam salvos. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.64)

Realmente é impossível não lembrar de Noé quando se vê a obra de Bispo do Rosário. Esta relação é afirmada quando escutamos seu depoimento muitas vezes narrado por quem o conheceu e registrado no documentário de Hugo Denizart:

No Estado que eu represento, eu tenho representação daquelas bandeiras dos países, isso tá escrito, tenho representação das misses, tenho representação do que é uma esquadra, tenho representação das coisa então existente. Mais nada. [Tudo o que existe na Terra tá representado aqui? – pergunta Hugo Denizart] Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga, pra quem enxerga. [sic] (1982)

Seligmann ainda lembra que, segundo o Gênese, Deus envia o dilúvio porque estava decepcionado e arrependido de ter criado os homens, já que estes se tornaram violentos e voltados para os prazeres da carne. Deus então estabelece uma combinação com Noé e promete a ele a salvação em troca da construção da arca. Esta história é extremamente semelhante com a história de Bispo, que desprezava o

prazer sexual, prezava a virgindade e dizia ouvir vozes (supostamente de Deus) ordenando-o a fazer as representações de “tudo o que existe na Terra”, sendo ele o “escolhido” de Deus para “julgar os vivos e os mortos”<sup>22</sup> e salvar o que considerasse digno de salvação. A obra de Bispo parece ser uma enciclopédia de tudo o que existe, feita para que tais objetos (nomes, misses, países...) fossem salvos e/ou lembrados na reconstrução de um novo mundo, a ser criado pela ótica de Bispo. Maria Esther Maciel também compara Noé a Bispo do Rosário:

Sua paixão foi colocada a serviço da salvação do mundo, como a de Bispo do Rosário. Com a diferença de que, para Bispo, o mundo não se afigurava de forma naturalizada, mas artificialmente moldado a partir do que nele foi depositado pela cultura. Interessava-lhe, particularmente, coletar a multiplicidade das coisas fabricadas e das nomenclaturas que as acompanham. Ou como ele mesmo dizia, "o material existente na terra dos homens". Para depois, ordenar tudo, fazer tudo coexistir em um todo finito, a partir de uma lógica desconcertante, na qual se conjugam, paradoxalmente, a lucidez e o delírio. (MACIEL, 2002, p.02)

Outro fator importante a ser considerado na obra de Arthur Bispo é que, por ser uma coleção pessoal do artista, carregada de símbolos e sentidos apenas pessoais, tal coleção perde enormemente sua força com sua morte, em 1989. Segundo Walter Benjamin “o fenômeno do colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente” (BENJAMIN, 1987, p.234). E, apesar de sua coleção ter se “transformado” em arte, sido reconhecida no mundo todo e podendo ser vista e acessada por quem se interessar. Seu principal aspecto colecionista se perdeu juntamente com a perda de seu autor.

A obra inacabada *Passagens*, de Walter Benjamin, possui estreitas semelhanças com a obra de Bispo do Rosário e com a obra de Lima Barreto.

À frente de uma obra “inexistente”, o leitor do livro das *Passagens* depara-se com uma espécie de compilação e coleção material: são transcrições e citações recolhidas durante toda uma vida, bem como também ali uma vida vai a se recolher, enfim, um arquivamento de notas seminais a constituir o esboço de plano teórico da almejada obra em que Benjamin trabalhava como tarefa que lhe significaria o sopro mais vívido do espírito. (DINIZ, 2009, p.2)

*Passagens* é uma compilação de textos, citações e transcrições colecionadas durante toda a vida por Benjamin, são também notas e esboços de uma obra que o autor planejava escrever. Essas passagens esparsas, anotações

---

<sup>22</sup> Arthur Bispo era católico por isso ao dizer que iria “julgar aos vivos e aos mortos” se referia a julgar e escolher quem seria salvo e teria a vida eterna, ou seja, iria para o Céu e quem não seria salvo, indo para o Inferno.

pequenas sobre assuntos que lhe interessavam, remetem diretamente ao formato original de *Diário do Hospício*, de Lima Barreto. Este,

diante de condições adversas, se viu obrigado a registrar suas anotações a lápis, em 79 tiras de papel ora pautado [...], ora sem linha alguma, rascunhadas tanto na frente como no verso. Mais tarde passou a escrever em tiras maiores e a caneta. Todas as tiras traduzem a enorme preocupação do escritor em dar alguma ordem ao material: datação, numeração das páginas, títulos. Ainda que de forma precária, os manuscritos revelam um trabalho de revisão e pré-edição (MASSÍ e MOURA, 2010, p.42)

Ambos os autores – Lima Barreto e Walter Benjamin - ao escreverem estas notas, estavam colecionando informações – como também sentimentos, impressões, opiniões - que visavam algo além da posterior redação de um livro, mas era uma forma dos autores tornarem tais informações acessíveis à história. Relatar suas experiências e impressões – cada um à sua maneira, obviamente, era uma forma de removê-las do campo do esquecimento, escrevê-las as tornaria eternas, seria uma “pulsão de arquivo” para salvá-las da “pulsão de morte”, como escreve Derrida (2001).

Arthur Bispo do Rosário, com o mesmo ímpeto arquivista e colecionista, possibilitou que cada um de seus objetos pudesse ser reconhecido da mesma forma que cada uma das passagens de Benjamin ou como cada tira com anotações de Lima Barreto. Cada objeto e cada *assemblage* possui a função, mesmo que inconsciente para seu autor, de retirá-los do esquecimento. Devido a seus delírios, Bispo achava que ele seria salvo e reapareceria em um novo mundo ao construir cada objeto, isto é, Bispo nada mais fez a não ser uma grande coleção de objetos para serem lembrados e reconstruídos depois “que o mundo acabasse”. Bispo estava construindo uma nova história para a Terra, apenas o objeto colecionado/arquivado ficaria marcado na história e seria salvo do esquecimento.



Figura 12: Alguns *Objetos Recobertos por Fio Azul (ORFAs)*, Arthur Bispo do Rosário. s.d. Madeira, tecido, plástico, metal e linha. Tamanhos variados. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: <http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/vejarj-2224-mente-brilha/>

Em seu texto *Coleção de areia* Ítalo Calvino traz à tona uma ideia muito valiosa no caso de Arthur Bispo e Lima Barreto. Ao contar sobre uma estranha coleção de areias guardadas em pequenos frascos de vidro, o autor conclui:

[...] como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores [...] Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos. [...] O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la. (CALVINO, 2010, p.13)

E Ítalo Calvino confirma sua tese ao transcrever a fala de uma artista/colecionadora que guarda inúmeras pastas, como em um arquivo, contendo os mais diversos assuntos:

“Os homens que me agradam”; “Os homens que não me agradam”; “As mulheres que admiro”; “Meus ciúmes”; “Meus gastos diários”; “Minha moda”; “Meus desenhos infantis”: “Tento possuir e apropriar-me da vida e dos acontecimentos de que tenho notícia. Durante todo o dia folheio, recolho,

ponho em ordem, classifico, peneiro e reduzo o todo à forma de vários álbuns de coleção. Essas coleções então se tornam minha própria vida ilustrada”. (CALVINO, 2010, p.14).

E sobre esta artista Calvino conclui algo aplicável a Lima Barreto, mas principalmente à Bispo do Rosário: “Os próprios dias, minuto por minuto, pensamento por pensamento, reduzidos à coleção” (CALVINO, 2010, p.14). Percebe-se que as obras de Arthur Bispo e de Lima Barreto são verdadeiras coleções, mas mais do que isso, são coleções de si mesmos. Márcio Couto Henrique defende:

Analisando o jogo passional estabelecido entre colecionadores e objetos do cotidiano, pode-se dizer que os autores de diários íntimos também são colecionadores, mas com uma singularidade: colecionadores de si mesmo. Da mesma forma que os objetos do cotidiano são alvo da paixão de colecionadores, os diários íntimos possuem função reguladora e tem importância vital no equilíbrio do indivíduo. (HENRIQUE, 2010, p.01)

Além do trecho transcrito acima remeter e reafirmar o assunto já abordado sobre a escrita do diário como forma de sobrevivência, ele pode ser explicado por uma característica comum à Bispo e Lima Barreto: a convicção de singularidade, ou, até mesmo, o egocentrismo. “A paixão dos autores de diários, paixão por si mesmo, beira o caos da memória, pois é recorrente entre eles a convicção de singularidade, bem como verdadeiro temor de ser esquecido, de não ficar para a posteridade” (HENRIQUE, 2010, p.1)

Bispo do Rosário possuía uma produção centrada em si mesmo, tinha certeza de que era o próprio Deus e, por exemplo, ao ser indagado por Hugo Denizart sobre como seria o novo mundo Bispo respondeu: “No mundo quem vai mandar sou eu, mais nada” e completa que quando chegou ao hospício “fui chamado à junta médica [...] a fim de me interrogar e todos eles perceberam que a mim representava a sua santidade”. Hugo Denizart também pergunta a Bispo se ele irá se transformar em Jesus Cristo e Bispo responde: “transformar não, rapaz. Você tá falando com ele. Tá mais do que visto.” (1982).

Lima Barreto também possuía um forte sentimento de singularidade. Várias vezes, em seu diário do hospício o autor se compara a grandes escritores e intelectuais e se diferencia da população em geral, sempre lamentando não ser reconhecido como escritor/intelectual. Em um trecho conhecido de seu diário íntimo, Barreto comenta: “Quando me julgo - nada valho; quando me comparo, sou grande” (BARRETO, 2011, p. 24)

Dessa forma, é possível definir a escrita dos diários íntimos como uma coleção de fragmentos de si mesmo, os fragmentos que o autor julga dignos de conservação para a posteridade. Nesse aspecto, também é possível perceber semelhanças com o colecionismo de objetos do cotidiano, pois conforme Baudrillard, o processo de projeção narcisista do colecionador não se restringe a um único tipo de objeto. Ao contrário, o ato de colecionar objetos do cotidiano pode se expandir num número indefinido de objetos, envolvendo o colecionador numa “totalização de imagens de si” (HENRIQUE, 2010, p.02)

#### Segundo Baudrillard,

Uma totalização de imagens de si mesmo é propriamente o milagre de uma coleção. Pois sempre se coleciona a si mesmo. Assim se compreende melhor a estrutura do sistema possessivo: a coleção é constituída por uma sucessão de términos, mas o término final é a pessoa do colecionador. (1969, p.103)

Essas coleções de imagens de si novamente retomam um assunto já discutido, o da autoficção, ao que Pierre Bourdieu conceitua como “ilusão biográfica”. Essas imagens não mostram aquilo que uma pessoa é mas sim o que ela gostaria de ser, aí então se encontra a relação da autoficção com a coleção e o arquivo: só se guarda o que se deseja. Toda e qualquer informação arquivada passa por um julgamento e uma avaliação que depende exclusivamente do arquivista. Até mesmo Bispo do Rosário, que algumas vezes alegou reconstruir “tudo o que existe no mundo” (DENIZART, 1982) exerceu essa posição de julgador sobre o que deveria ou não ser eternizado em seus objetos. Lima Barreto também, apesar de fazer um relato quase jornalístico de sua internação, escreveu apenas o que, segundo seus critérios, valia a pena ser lembrado posteriormente. Sua história é impressionante e riquíssima, porém a conhecemos apenas sob seu ponto de vista que está, portanto, carregado com seus julgamentos e opiniões.

Ainda sobre a individualidade das coleções Baudrillard afirma que todo objeto perde sua função quando colecionado para entrar na ordem da subjetividade do colecionador, isto é, o colecionador aprisiona o objeto, desloca-o, “de maneira que seu contexto seja abolido em favor da lógica sincrônica da coleção” (MACIEL, 2002). E é isto que Bispo faz: se apropria de objetos tirando-os de suas funções comuns e lhes dá uma nova história, um novo lugar e às vezes até um novo nome. Um objeto anteriormente universal se torna então estritamente pessoal.

Colecionar a si mesmo, escrevendo diários, como Lima Barreto, ou colecionando objetos pessoais, como Bispo do Rosário, ameniza a angústia da passagem do tempo, a saudade do passado e consola a certeza da morte, ou, como

afirma Philipp Blom sobre tais coleções: “procuram afastar a morte construindo fortalezas de lembrança e permanência” (BLOM, 2003, p.211). Obviamente este sentido pessoal e íntimo é apenas o sentido original das obras/coleções de ambos os artistas. Atualmente, mais do que apenas reflexos deles mesmos, essas obras, ao trazerem com elas fatos da época, hábitos, relações sociais e políticas constituem um patrimônio muito importante tanto histórico como artístico e literário.

Ambos os artistas sempre foram anti-institucionalização, nunca se deixaram enquadrar totalmente em categorias e suas obras perpetuam essa característica. O arquivo, o colecionismo e a catalogação possuem aspectos que podem ser identificados em ambos, assim como outros aspectos que não podem. Relatar essas aproximações servem apenas para uma melhor análise e afirmação da singularidade de suas obras. A prática do arquivo na contemporaneidade possui muitas questões que estão presentes em Arthur Bispo do Rosário, como já citado: a relativização da verdade e a pulsão de vida contrária a uma pulsão de morte, porém é um pouco precipitado a afirmação de que a arte de Bispo é um arquivo em sua totalidade. Mais coerente é afirmar que a prática arquivística está presente em Bispo mais no sentido de construção de seu trabalho, pelo seu processo e não por sua intenção. O Bispo colecionista também deve ser relativizado. O artista possui características de um colecionador, como a apropriação de objetos, o apego emocional aos objetos e a junção de objetos que formavam uma imagem dele mesmo e seu inconsciente. Porém a relativização deve ser lembrada, pois a coleção não era o “produto final”, o artista colecionava objetos porque visava construir suas *assemblages*. Seria próprio afirmar que a coleção, como o arquivo, também era mais um processo de trabalho do que uma intenção.

Em Lima Barreto é coerente utilizar essa mesma relativização. Lima Barreto não parecia ter a intencionalidade de arquivar fatos e documentar o cotidiano do hospício para a posteridade. É bem verdade que a intencionalidade do autor era simplesmente fazer literatura, ou, até, escrever um diário para desabafar suas dores durante sua internação. Porém, apesar disso, sua obra carrega com ela aspectos comuns na prática contemporânea do arquivo e do colecionismo.

## 2.2. A contemporaneidade da obra de Bispo do Rosário

Wilson Lázaro, enquanto curador do Museu Bispo do Rosário, afirmou que a importância de Arthur Bispo do Rosário se equipara a de Lygia Clark e Hélio Oiticica e coloca os três como os artistas brasileiros mais importantes do século XX, já que deixaram uma marca na cultura brasileira e também influenciaram artistas na cena internacional. “Os três têm muito em comum, trabalham o ambiente, a rua e os sentidos: Hélio dizia que fazia música e não arte, Lygia trocou o sentido da arte de ver para tocar e Bispo dizia não ser artista” (LÁZARO, 2012, p.22)

Ricardo Aquino também traça a comparação entre Hélio Oiticica e Bispo do Rosário e relata que ao vermos Bispo através do filme de Hugo Denizart, vestindo e portando suas próprias obras é impossível não fazermos uma analogia com os *parangolés* de Hélio Oiticica.

Paulo Herkenhoff também compara Bispo a Hélio e Lygia e, sobre os objetos de Bispo, que trazem consigo a marca da precariedade, afirma:

No limite, há um parentesco ético com Lygia Clark e Hélio Oiticica, ainda que intuitivo, porque Bispo do Rosário precisou negociar no contexto de uma economia simbólica de sobrevivência. Por seu turno, Clark e Oiticica pensaram a arte com “desrecalque” e transgressão. Bispo do Rosário constituiu uma certa ordem no mundo. Oiticica fez uma série de *Fotografias de rua* (1965) no Rio de Janeiro em que registra agrupamentos conjunturais de objetos pela população de rua, como pequenos monumentos para uma estética da margem social. Essas fotografias lembram certas acumulações de objetos organizadas por Bispo do Rosário. No manifesto *Nós recusamos* (1966), Clark, artista da precariedade do ser, proclamou: “Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática da duração”. Ali onde Clark afirma a precariedade, Oiticica afirma a adversidade. São Também duas condições vivenciais de Bispo do Rosário. (HERKENHOFF, 2012, p.153)

Não são raras as comparações da obra de Bispo com obras de outros artistas:

[Sua obra] percorre os distintos momentos da arte no século vinte; ela contém todas as grandes questões e embates travados. É por isso que tantos se jubilaram por reconhecer entre as suas obras tantas semelhanças com a de outros artistas, dos quais e de cujos desenvolvimentos ele nunca ouvira falar. (AQUINO, 2012, p.85)

Além de Hélio Oiticica e Lygia Clark, sua obra “instiga comparações com os readymades de Marcel Duchamp ou ainda com as instalações “totais” de Ilya Kabakov” (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2012, p.19) além de sua obra trazer

“à memória a missão profética do poeta e pintor romântico, William Blake, que também tinha visões de anjos e fora considerado louco pelos seus contemporâneos, ou ainda as palavras de outro poeta romântico inglês, William Wordsworth” (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2012, p.19)

Louise Bourgeois compara a si mesma com Bispo e declara: “Minha costura é uma ação simbólica contra o medo de ser separada e abandonada. Nós percebemos no trabalho de Bispo do Rosário que ele também tinha medo de perder o contato.” (BOURGEOIS, 2012, p.27)

Porém é muito importante nos darmos conta que a maioria dessas comparações de Bispo com outros artistas buscam legitimar sua obra e inserí-la na história da arte brasileira. A obra de Bispo é singular e a importância dela, assim como de seu autor, deve ser reconhecida por si só e não por semelhanças com outras obras já legitimadas como arte. Exatamente pelo fato de Bispo do Rosário ser um artista marginalizado, ou às vezes nem ser reconhecido como artista, compará-lo a artistas já inseridos na história da arte só afirma o preconceito com a obra e o artista. Hélio Oiticica e Lygia Clark jamais são comparados a outros para serem legitimados, suas obras são reconhecidas e nunca questionadas se possuem validade artística.

Muitos críticos de arte buscam enquadrar ou classificar Bispo do Rosário na história da arte e a única forma de chegarem em uma resposta próxima é comparando Bispo com artistas já classificados, ou sua obra com obras que fazem parte de alguma tendência já conhecida. Paulo Herkenhoff alerta para o fato de que até pouco tempo a História da Arte não dava conta de alguns artistas, dentre eles Bispo do Rosário e afirma que é inútil buscar classificações para suas obras assim como “merecem cautela as comparações formais com artistas inscritos na História da Arte ocidental com o objetivo de buscar legitimação crítica e historiográfica de Bispo do Rosário”. (2012, p.141)

Ernst Gombrich sabiamente inicia seu livro “A História da Arte” com o seguinte parágrafo:

Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A

maíusculo passou a ser algo de um bicho-papão e de um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom no seu gênero, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com prazer um quadro, declarando que aquilo de que ela gosta não é Arte, mas algo muito diferente. (GOMBRICH, 1985)

É dessa forma que, para nos livrarmos do preconceito, temos que encarar a obra de Bispo do Rosário como uma obra tão singular que dispensa comparações e enquadramentos. Bispo de fato não era um artista inserido no meio artístico/cultural do Rio de Janeiro, não havia estudado arte e não tinha como objetivo expor sua obra a um público, porém, mesmo com todas as suas diferenças, Bispo era um artista e deve ser reconhecido como tal sem maiores questionamentos.

Por exemplo, muito se compara a *Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp à *Roda da Fortuna* de Bispo do Rosário. Hipóteses de que Bispo foi influenciado por Marcel Duchamp, que Bispo utilizava ready-mades com a mesma intenção de Duchamp, ou ainda teorias comparativas entre essas obras sobre suas significações não importam. Duchamp era um artista intelectual, que tinha a intenção de questionar e criticar a arte produzida até então e com isso acabou mudando os rumos da arte ocidental, enquanto Bispo era um artista-interno, sofria delírios e produzia sua obra somente para obedecer às vozes que escutava. Conforme afirma Lisette Lagnado: “Como reduzir a distância que separa o momento mais conceitual da história da arte de uma notável expressão delirante?” (1999, p.102) E a partir deste pensamento Frederico Morais também compara ambas as obras:

*Roda de Bicicleta*, 1913, Neuilly, França, roda de bicicleta e forçado, fixado, sem sobressalente, sobre banco de madeira pintado de branco, 126,5 cm de altura. A roda de bicicleta de Duchamp é metálica, lisa, brilhante, assim como o pequeno banco de cozinha que a sustenta. A roda e o banco são produzidos industrialmente e, como componentes do ready-made, estão destituídos de qualquer contágio emocional. Neutralidade absoluta. A roda de Bispo do Rosário, ao contrário, é um objeto tosco, artesanal, que se apoia em caixotes de madeira envelhecida, com ranhuras, perfurações, pregos mal fixados, etc. É peça única. [...] As duas “rodas” representam, pois, dois mundos diferentes, distantes no tempo e no espaço. Como opostos que são, se atraem, dialogam, nada resta a fazer. (MORAIS, 2013, p.91)

Pode-se dizer que são as diferenças os aproximadores das obras de Duchamp com as obras de Bispo. Em certa medida a obra de Bispo é, na prática, o que Duchamp buscava questionar ao fazer suas obras. É como se Bispo tivesse aplicado em suas obras alguns dos conceitos trazidos por Duchamp, entretanto sem precisar fazê-lo conscientemente. Por exemplo, Duchamp utiliza um urinol para criar

a *Fonte* questionando o objeto de arte como produto de uma estética idealista, Bispo cria o *Vaso Sanitário*<sup>23</sup> sem nenhum compromisso com uma estética idealista, já que se encontrava exilado do mundo da arte e da sociedade. Duchamp, com os ready-mades critica a noção de autoria na arte, enquanto Bispo, em suas declarações, negava que sua produção fosse arte e afirmava produzir apenas para obedecer ordens das vozes que escutava. Em uma grande perspectiva, a inovação de Marcel Duchamp permitiu que a obra de Bispo fosse entendida como arte.



Figura 13: *Roda da Fortuna*, Arthur Bispo do Rosário. s.d. Madeira, metal, plástico e PVA. 67 x 29 x 51 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: [http://www.proa.org/exhibicoes/pasadas/inconsciente/salas/id\\_bispo\\_2.html](http://www.proa.org/exhibicoes/pasadas/inconsciente/salas/id_bispo_2.html)



Figura 14: *Roda de bicicleta sobre banquinho*, Marcel Duchamp. 1913. Roda de bicicleta e banco de cozinha. 64,8 x 60,2 cm. Tate Modern, Londres. Fonte: <http://www.revistazaz.com.br/2012/duchamp/>

<sup>23</sup> Bispo do Rosário nunca deu nome às suas obras. Os nomes foram dados pelos organizadores do museu Bispo do Rosário afim de facilitar sua referência.



Figura 15: *Vaso Sanitário*, Arthur Bispo do Rosário. s.d. Madeira, cal, metal e plástico. 41 x 29 x 32 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: <https://digartdigmedia.wordpress.com/2013/03/29/reconstruindo-o-mundo/>



Figura 16: *A Fonte*, Marcel Duchamp. 1917. Ready-made. 60cm. Tate Modern, Londres. Fonte: <http://www.theguardian.com/books/2008/feb/09/art>

Mesmo de forma não intencional, a obra de Bispo do Rosário problematiza muitas questões da arte do século XX. Pode-se dizer que sua obra dialoga com diversos segmentos da arte, principalmente aqueles de ação de vanguarda. Conforme escreve Frederico Morais:

Jamais qualifiquei Bispo como um precursor da arte contemporânea, mas sendo Bispo do Rosário um artista na plenitude da palavra, afirmo, sim, que o que ele criou dentro e fora da Colônia Juliano Moreira, dialoga, de forma incontestável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna, desde o Dada de Marcel Duchamp, passando pelas diferentes tendências da arte contemporânea pós-1950 – Pop-Art, Novo Realismo, Arte Conceitual, Arte Povera e a vertente arqueológica da arte francesa. (MORAIS, 2013, p.109)

Ricardo Aquino defende que a obra de Bispo foi uma obra “criada conceitualmente e atuada performaticamente” (2012, p.85), já que é possível considerar toda sua obra como sendo uma única instalação, da qual o próprio Bispo faz parte. Aquino completa afirmando que “O nosso artista, vivendo num asilo psiquiátrico, evidenciou estar sintonizado com as mais apuradas tendências da arte contemporânea: o aspecto conceitual e performático.” (AQUINO, 2012, p.93) Pode-se facilmente aproximar a obra de Bispo da arte conceitual, e de outras tendências, porém essa aproximação é um tanto quanto desnecessária se partirmos do princípio

que Bispo era um artista legítimo. Isto é, se recusarmos os preconceitos aos quais a obra de Bispo é tanto submetida – de não ser considerada arte, ou de ser uma “arte de loucos” – temos que automaticamente recusar esses enquadramentos.

Há uma tendência natural em querer relacionar Bispo a outros artistas e aproximá-lo de tendências próprias da história da arte, pois essa é a maneira que geralmente se analisa os artistas e suas obras. Todavia, Bispo era um artista “à margem”, conforme já citado, um homem com uma extrema dificuldade de se institucionalizar, Bispo foi internado em um hospício por ter uma singularidade extrema e devido a ela o artista não se enquadrou sequer nessa instituição.

Atualmente sua obra é amplamente difundida e valorizada, Bispo já é reconhecido como artista por muitas pessoas ao redor do mundo todo, muito já se sabe sobre suas dificuldades de se institucionalizar e muito se valoriza sua produção singular. Apesar disso, muitos não se dão conta que ao tentarem classificá-lo, ou ao comparar sua obra com a obra de outro, não estão fazendo nada além do que tentar institucionalizá-lo novamente. Contudo sua obra não se adequa a esses enquadramentos, mesmo após sua morte Bispo continua afirmando sua singularidade com uma de suas principais características: seu caráter antiinstitucional. Bispo se desenquadrava da marinha, de empresas onde trabalhou, do hospício e, atualmente se desenquadra dos críticos e da história da arte.

O hibridismo é talvez a principal característica da arte contemporânea, isto é, a arte contemporânea não é marcada por tendências ou vanguardas, seus artistas possuem as mais diversas formações, suas obras utilizam as mais diferentes linguagens, técnicas e procedimentos e abordam milhares de temas diferentes. Pode-se dizer que existem possibilidades infinitas na arte contemporânea e que ela rompeu com a linearidade da história da arte - Arthur Danto fala da arte contemporânea como sendo após o fim da arte. (DANTO, 2006) Mesmo vítima de preconceitos e críticas precipitadas Arthur Bispo do Rosário é um importante representante da arte contemporânea brasileira e sua obra, que faz parte desse hibridismo, influenciou vários artistas posteriores a ele. A singularidade de sua obra, suas condições, e os materiais que utilizava foi incorporado por diversos artistas contemporâneos, alguns deles mais legitimados pela crítica do que o próprio Bispo. Paulo Herkenhoff afirma que:

Poucos artistas no final do século XX deixaram uma marca tão impactante sobre o meio cultural brasileiro como Bispo do Rosário. [...] É, ademais, 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, Rosana Palazyan, Walter Goldfarb e Rosana Paulino, tomados a partir da mostra Registros de Minha Passagem pela Terra, de Bispo do Rosário, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, em 1989. (HERKENHOFF, 2012, p.177)

E Frederico Morais também cita artistas influenciados por Bispo:

No âmbito brasileiro, não são poucos os artistas que reconheceram publicamente terem sido influenciados por seus trabalhos, como é o caso Leonilson, Rosana Palazyan e Jorge Fonseca, ou simplesmente reconhecem o talento de Bispo, homenageando-o em seus trabalhos – como Marco Coelho Benjamin – ou em depoimentos escritos ou orais – Carlos Bracher, José Alberto Nemer, Edith Derdik, Vera Chaves Barcelos, Rubens Gerchman, Carmela Gross, Victor Arruda, Barrão, Nuno Ramos, etc. (MORAIS, 2013, p.111)



Figura 17: *Minha coleção de sementes Daninhas: Commelina erecta L*, Rosana Palazyan. 2011 Bordado com linha de algodão e fios de cabelo sobre voil, sementes de plantas. 16.5 x 12 x 5.5 cm. Galeria Arthur Fidalgo, São Paulo. Foto: autor desconhecido. Fonte: [http://www.arturfidalgo.com.br /img\\_rosanapalazyan.html](http://www.arturfidalgo.com.br /img_rosanapalazyan.html)

Leonilson, citado por ambos os críticos, é talvez o artista visual brasileiro que mais possui pontos em comum com Bispo do Rosário. Nascido em 1957, o artista teve uma carreira de sucesso e reconhecimento, porém breve, pois faleceu prematuramente de AIDS, em 1993. O bordado e a presença da escrita, assim como em Bispo do Rosário, também são as principais características da obra de Leonilson,

que assumia ser influenciado por ele e em uma entrevista concedida à Lisette Lagnado diz:

Quando vi a exposição do Bispo no Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, fiquei fascinado. Mas ver uma exposição do Bispo é como ver uma exposição de Andy Warhol. Ele é um pop. Não consigo vê-lo como louco. Vejo o Bispo como uma pessoa normal, só que ele tinha uma história com ele que as pessoas não conseguem entender direito. [...] Acho que a exposição de Bispo era o que a gente precisava desde a época de Hélio Oiticica. [...] Às vezes fico apaixonado só por uma foto. Sei que é meio maluco, mas é legal. É por isso que eu brinco tanto a respeito da maluquice do Bispo, por que acho que tenho coisas muito parecidas. (LAGNADO, 1998, p.86)

É interessante observar que Leonilson também enquadra Bispo na história da arte e afirma “ele é um pop” e também compara a potência de sua obra com a obra de Hélio Oiticica, como tantos outros críticos de arte. Leonilson, diferentemente de Bispo, era um artista inserido no meio artístico, cursou educação artística da Fundação Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, foi aluno de Julio Plaza, Nelson Leirner, Dudia Maia Rosa e Regina Silveira e realizou várias exposições ainda em vida. Leonilson tinha a tal “intencionalidade artística” que Ferreira Gullar acusa estar ausente em Bispo do Rosário, de modo que atualmente o reconhecimento de Leonilson como artista é inquestionável, enquanto Bispo do Rosário, anterior a ele, ainda não é completamente aceito.

Frederico Moraes ao reconhecer as semelhanças entre Bispo do Rosário e Leonilson conclui:

[...] a afinidade entre a produção atual de Leonilson é tão espantosamente grande com a de Bispo do Rosário que, de duas, uma: Leonilson está louco e não sabe e Bispo do Rosário é artista e pouca gente quer aceitar isto. Melhor seria dizer que ambos são artistas. E loucos. (MORAIS, 2013, p. 128)

É interessante que apesar de exigir o reconhecimento de Bispo - o louco - como artista através da semelhança de sua obra a de Leonilson - o artista – Frederico Moraes provoca um questionamento no leitor ao colocar o ponto de vista oposto, isto é, por que não reconhecer Leonilson como louco através da semelhança de sua obra com a obra feita por um louco, Bispo do Rosário? E Frederico encerra afirmando que “melhor seria dizer que ambos são artistas. E loucos” o que sustenta ainda mais a visão de que é desnecessária a comparação ou a legitimação de um através de outro, as obras de ambos são válidas à sua maneira.

### 2.3. A literatura de Lima Barreto e sua contemporaneidade

Conforme já foi abordado, Lima Barreto era um autor a frente de seu tempo e inovou de diversas formas. De acordo com Antônio Arnoni Prado, Barreto foi um dos primeiros escritores brasileiros a reconhecer e recomendar a literatura russa, “a falar de Lenin [...] e, na verdade, ele passou uma temporada da sua vida dedicando-se ao Anarquismo, tinha amigos anarquistas, colaborou em periódicos anarquistas, escreveu alguns textos muito violentos.” (A. PRADO, sd). Como já mencionado, Barreto foi um dos primeiros escritores brasileiros a escrever “autoficção”, estilo reconhecido na literatura apenas posteriormente. Barreto mesclava realidade e ficção em uma época em que nem mesmo o termo “autoficção” havia sido criado, o mesmo data de 1977.

É interessante observar que, por possuir um estilo descompassado de seus contemporâneos, em oposição aos padrões da época e tendo sido considerado “o primeiro dos modernos” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p.303) ou “mais moderno que os modernos” (HIDALGO, 2008, p. 135), Lima Barreto não foi muito lido, nem apreciado pelos críticos até a década de 50.

[...] e, com o golpe militar de 64, o povo sem voz – e também excluído, como os personagens do Lima Barreto – precisou eleger alguém. É interessante como a literatura, mesmo fora de moda, em certo momento, é descoberta; ela fica pairando naquele horizonte, sempre pronta para um alarme da nação e da coletividade, em termos de consciência e de libertação. Não esqueçamos um fato importante na obra de Lima Barreto: ele achava que literatura não era “belas letras”, literatura era a vida militante, e o que vida militante significava para ele é que o escritor tem o compromisso fundamental de aproximar os homens e torná-los solidários uns aos outros, para que possam resistir ao fardo da vida. Essa é uma questão fundamental no Lima Barreto, e ela será recuperada em 1970. (A. PRADO, sd)

Arnoni ainda esclarece que Lima Barreto possuía muitas diferenças da classe letrada, sem a mesma formação e sem as aspirações intelectuais dos acadêmicos, ele era um homem comum, que vinha do povo e que possuía um compromisso com a literatura militante. Por isso deslocou sua construção literária, recusando o estilo parnasiano e escrevendo a partir de sua própria linguagem e estilo, já que, o estilo parnasiano – dos acadêmicos – estaria em oposição à sua temática militante. “Aqui, pode-se dizer que nós temos um flagrante de um novo estilo se construindo, através de uma crítica de estilos, um confronto de estilos, dada a crítica constante que ele faz, por exemplo, aos grandes homens da época.” (A. PRADO, sd)

Defendendo seu estilo e indo contra ao modelo de intelectual da época – com linguagem rebuscada e difícil – Lima Barreto criticava homens importantes da época, como por exemplo Rui Barbosa “dizendo que ele era um homem muito palavroso, muito rebarbativo, um sujeito que falava mais do que precisava.” (A. PRADO, sd). E é exatamente assim que Barreto entra como um “pré-moderno”, pois tinha as condições desejadas pelos modernistas: era um homem do povo, que vivia a experiência cotidiana e que a transformava em literatura. Portanto, Lima Barreto fez uma literatura social e militante que não interessava para a época, porém, de certa forma, ele abriu caminho para ela. Lima Barreto foi um precursor.

Sobre seu reconhecimento atualmente Arnoni declarou:

Não foi só o Lima Barreto que não foi reconhecido enquanto vivo. Se nós pensarmos bem, o Mário de Andrade também não foi tão reconhecido, porque ele morreu em 45 e os estudos sobre ele só vieram a ocorrer por volta dos anos 60, 70. Oswald de Andrade, Mário de Andrade, o Modernismo foram estudados como um movimento depois dos anos 60, portanto muito tempo depois da Semana de Arte Moderna, de 22. A mesma coisa terá acontecido com o Lima Barreto; sua obra só foi organizada no final dos anos 50, e ele teria, portanto, ficado um pouco esquecido. Um outro aspecto em que talvez fosse legítimo pensar é que, realmente, a discussão da literatura em termos do grande público aconteceu também depois. No âmbito da crítica literária, ele sempre foi reconhecido como escritor singular, mas sem a repercussão que tem hoje. Ficaram algumas metáforas críticas, como, por exemplo, a do Oliveira Lima comparando o Policarpo Quaresma ao Dom Quixote, mas a imagem que se criou dele era a de um escritor menor, com descuidos de linguagem, com muita confissão, muita confluência entre a biografia e o texto ficcional. Hoje se estuda mais a literatura, se fazem mais teses, mais artigos, se especializa num autor, então isso também ajudou a divulgar mais a obra dele. (A. PRADO, sd)

A partir disso, pode-se afirmar que, assim como Bispo do Rosário nas artes visuais, Lima Barreto influenciou a literatura e muitos escritores posteriores a ele, por exemplo João Antônio Ferreira Filho, Paulo Colina e Wander Piroli.

Jornalista e escritor, João Antônio escolheu Lima Barreto como uma espécie de padrinho e dedica a ele todos os seus livros. João Antônio possui, assim como ele, uma literatura marcada por traços autobiográficos. Também de forma semelhante a Barreto, que misturava ficção e realidade, João Antônio cria no jornalismo brasileiro o “conto-reportagem”, que utiliza uma linguagem literária, o conto, para relatar a realidade e fazer uma reportagem. A grosso modo pode-se dizer que *Diário do Hospício* é uma espécie de conto-reportagem, já que é um texto literário e se aproxima muito de uma reportagem jornalística sobre o hospício. Sempre deixando evidente, através de entrevistas, contos e ensaios, que achava muito importante haver

sempre um vínculo entre literatura e realidade, o autor escreve: “ ‘A mesa é triste como uma bola branca que cai.’ Isso é frase que apanhei de vagabundo na Lapa. Parece uma frase literária, mas não é.” (ANTÔNIO, 1994, p.66)

Paulistano, nascido em 1937, João Antônio, ficou conhecido por retratar, em sua literatura, proletários e marginais da periferia de São Paulo, além de ser considerado “herdeiro de geração modernista de 22” e de ter reverenciado “o projeto regionalista dos contemporâneos de Graciliano Ramos, enveredando pela trilha aberta pelo boêmio Lima Barreto” (FILHO, 2012).

Antonio Candido, num texto publicado no Estado por ocasião da morte do escritor [João Antônio], ocorrida em outubro de 1996, evoca Lima Barreto para dizer que, assim como o ídolo do autor, João Antônio passou por cima das normas (também gramaticais) para criar um mundo de leis próprias, “transfigurando” a noite paulistana e fazendo da transgressão “um instrumento que nos humaniza”. (FILHO 2012)

Wander Piroli é também considerado herdeiro do estilo de Lima Barreto. Nascido em 1931 em Belo Horizonte o escritor também alternava entre a literatura e o jornalismo, assim como João Antônio e, em certa medida, Lima Barreto. Sua escrita também social, baseada no cotidiano e nas injustiças sociais, conforme o próprio Piroli escreveu: “A condição operária de minha família, o azeite Bertolli, o bairro da Lagoinha (que até hoje carrego no peito), o tio Tonico, a cidade enfim, influíram no tipo de literatura que estou tentando fazer.” (PIROLI, 2011, p.02). Almejando sempre por uma sociedade com menos injustiças, Piroli disse uma frase, registrada atualmente em seu site oficial, que poderia ter sido dita por Lima Barreto ou até mesmo por Bispo do Rosário: “Sou um homem aprisionado. Mas eu negocio minha liberdade o tempo todo e luto por ela.”

Antonio Houaiss atenta para além dos escritores influenciados por Lima Barreto e comenta a importância dos intelectuais e críticos literários que reconheceram a importância e se dedicaram a estudar, publicar e difundir a obra do autor:

A sua posteridade tem, entretanto, marcos relevantes em algumas personalidades que se ligaram a ele por pura devoção. É o caso de Francisco de Assis Barbosa, que lhe escreveu a biografia num livro apaixonante, mas objetivamente factual, o que lhe ele o estatuto de documento lapidado. A Chico Barbosa se deve ainda o interesse que logrou despertar em Caio Prado Júnior, na qualidade de editor, levando-o a adquirir o acervo do escritor deixado aos cuidados da irmã de Lima Barreto[...] A Chico Barbosa se deve também, o ter associado ao seu limismo o excepcional crítico Manuel Cavalcanti Proença e a mim, para a elaboração da edição das obras completas de Lima Barreto, o que tornou acessível a um grande leitorado e

foi fonte de um renascimento da obra de Lima Barreto. (HOUAISS, 1997, p.XVIII)

Antonio Arnoni relata com maestria, sob seu ponto de vista, o porquê da importância de Lima Barreto para a literatura brasileira e porque ele deve ser lido atualmente:

Lima Barreto faz da literatura não apenas um prazer, mas uma forma de conhecimento do Brasil. Devemos ler Lima Barreto, porque, a partir de uma escrita como a dele, nós temos lições de história, política, literatura e lições de humanismo. Temos que ler Lima Barreto, porque não somos um país integralmente livre; temos que ler Lima Barreto, porque somos um país socialmente injusto, somos um país onde os pobres continuam pobres e as elites continuam no lugar delas. Temos que ler Lima Barreto, porque este é um país desfigurado e só lendo escritores como ele é que nós podemos conhecer a nossa verdadeira potencialidade. Há, por exemplo, uma relação muito forte entre o carnaval carioca e o Lima Barreto, a beleza da organização do carnaval, a espontaneidade do povo no centro – Lima Barreto é o povo no centro da literatura. Ele capta os sinais da nossa gente, o vendedor, o trabalhador, o homem que leva os animais para a cidade, mas também o escritor, o padre... Estão todos ali, vistos na sua singularidade, mas vistos sem nenhuma maquiagem. Quer dizer, é o Brasil visto com o primitivismo que o caracteriza, mas com todas as tintas da nossa força, e, portanto, há um compromisso do escritor com as necessidades, a autenticidade e a riqueza da nossa gente. É muito importante ler o Lima Barreto, não é para aprender português que se lê Lima Barreto, lê-se Lima Barreto para aprender a ser brasileiro, essa é a minha opinião. (A. PRADO, sd)

### 3. Relações entre as obras

Após algumas aproximações entre as obras realizadas nos dois primeiros capítulos, aqui pretende-se estender essas relações para uma análise mais prática e, até mesmo, mais objetiva. Obras de Bispo do Rosário serão comparadas com trechos específicos de *Diário do Hospício*, de Lima Barreto. Atento para o fato de que essas aproximações<sup>24</sup> visam tornar mais claras as relações, não apenas entre suas poéticas pessoais, como também entre suas biografias e o cotidiano em que viviam no hospício. Contudo, ainda assim, tais relações são traçadas a partir de certo ponto de vista, ou seja, estas aproximações entre obra/texto devem ser interpretadas como uma sugestão de relações, não como afirmações inquestionáveis. Ressalto ainda que apesar de utilizar o método comparativo entre as obras de ambos e apesar de buscar similaridades e complementaridades entre as obras, essas relações afirmam e realçam as singularidades dessas obras.

Diferentes relações podem ser traçadas a partir das obras dos artistas, algumas são bastante diretas, como quando ambos relatam sobre uma mesma situação ou um mesmo objeto do cotidiano do hospício. Outras são relações mais abstratas, como sensações pessoais narradas pelos artistas, o desejo de estarem livres e a relação de afeto que ambos possuíam pelos mares e navegações. Existem também as relações traçadas através do que foi explorado nos primeiros capítulos, tanto sobre as questões autobiográficas e autoficcionais como sobre uma poética de catalogação e arquivo.

Considerarei importante traçar essas relações<sup>25</sup> utilizando imagens dos manuscritos originais de Lima Barreto. Já que aqui é analisada sua poética de criação, é interessante observar como se construía seu processo de escrita. Sua caligrafia, seus rabiscos e rascunhos escancaram ainda mais a realidade que o autor vivia no hospício. A presença das imagens das obra de Bispo do Rosário também são imprescindíveis, já que possuem uma riqueza de detalhes os quais não poderiam jamais serem substituídas por qualquer descrição.

---

<sup>24</sup> Esclareço que tais relações são aqui apresentadas de forma analítica e cumprindo normas de um trabalho acadêmico. Há o desejo de apresentar futuramente essas similaridades e complementaridades entre as obras de ambos os artistas de forma mais artística e expressiva, através de uma exposição ou de um foto-livro.

<sup>25</sup> A sequência de comparações entre obra visual e texto seguem a ordem das páginas do *Diário do Hospício* (2010), de Lima Barreto.



Figura 18: *Tamanco*, Arthur Bispo do Rosário (s.d). Madeira, plásticos, tecido, papel e borracha. 179 x 70 x 20 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (LÁZARO, 2012, p.215)

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não.(BARRETO, 2010, p.43)

A relação entre este trecho de Lima Barreto e a assemblage *Tamanco* de Bispo do Rosário é bastante direta. Descrições e notas sobre os vestuários, os objetos e o interior do prédio do manicômio são muito recorrentes em *Diário do Hospício*, da mesma forma como são recorrentes nas obras de Bispo do Rosário. Muitas das assemblages do artista dão materialidade às narrações do autor e esta é um exemplo disso. Vemos na peça exatamente os calçados citados por Barreto, chinelos e tamancos, que por serem calçados baratos e simples, eram comuns no cotidiano dos internos de ambos os hospícios.

É interessante também notar que ambos chamam a atenção para um objeto comum, utilitário, que normalmente não teria motivo para ser notado. Ao trazerem esse objeto, o calçado, em suas obras, os artistas dirigem uma importância a ele e lembram o espectador/leitor de sua importância, o que rapidamente nos faz questionar as condições em que viviam todos os internos.

---



Figura 19: Detalhe do Estandarte *Eu Preciso destas Palavras. Escrita*, Arthur Bispo do Rosário (s.d). Bordado com linha azul sobre pano de algodão e vara de madeira. 120 x 189 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p. 148)

“Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah! A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela.” (BARRETO, 2010, p.46)

Conforme já explicitado no primeiro capítulo, ambos os artistas confessavam, em suas obras, a necessidade que tinham de produzir. “Eu preciso destas palavras . Escrita” e “A literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela” são frases que demonstram efetivamente a relação traçada no primeiro capítulo, da obra de ambos com o conceito de escrita de urgência, de Luciana Hidalgo. Tanto Bispo do Rosário como Lima Barreto, enquanto estavam internados, tinham sua criação artística como única forma de sobrevivência ao hospício e sua realidade.

---



Figura 20: *Vestuário II*, Arthur Bispo do Rosário. (s.d.) Madeira, tecido e metal, 150 x 150 x 100 cm. . Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

Sentei-me ao lado de um preto moço, tipo completo do espécimen mais humilde da nossa sociedade. Vestia umas calças que me ficavam pelas canelas, uma camisa cujas mangas me ficavam por dois terços do antebraço e calçava uns chinelos muito sujos, que tinha descoberto no porão da varanda. (BARRETO, 2010, p.46)

As vestimentas utilizadas no hospício são um assunto comum tanto para Bispo do Rosário como para Lima Barreto. Bispo possui várias obras feitas com peças de roupas, como camisas, gravatas e meias. Esta obra é uma espécie de “arara” de roupas – cuja estrutura foi montada pelo artista - algo comum, já que a maioria de nós possui várias opções de peças de roupas, que ficam guardadas esperando o dia em que serão usadas. Todavia, é interessante notar que Bispo construiu essa obra dentro de um local em que a realidade era bastante diferente. Da mesma forma que no assemblage *Tamanco*, Bispo denuncia que os internos não tinham várias peças de roupa cada um, eles utilizavam apenas o uniforme do hospício, andavam nus ou semi-nus. Essa variedade de roupas vista na obra pode soar irônica, já que não fazia parte da realidade dos internos, como também pode ser entendida como um desejo do artista em poder ter seu próprio guarda-roupas e dessa maneira simbolizar seu desejo de liberdade. Além disso a obra, propositalmente ou não, funciona como uma crítica ao hospício da época: porque uniformizar os “loucos”? porque deixá-los viver em condições precárias?

Lima Barreto também possui algumas passagens de *Diário do Hospício* em que faz algumas observações sobre as vestimentas dos internos. É possível notar que Barreto não se refere a um uniforme, porém sempre relata as roupas dos internos com bastante desprezo e até com nojo, endossando que estão quase sempre sujas, rasgadas ou que são pequenas ou grandes demais para quem veste. Para Barreto, também podemos acrescentar a importância que o autor dava para a vestimenta e como este era um assunto que muito relevante para ele. Algumas vezes durante seu diário ele comenta com muito pudor sobre internos que permanecem o dia todo nus, ou sobre eventuais banhos coletivos nos quais o próprio autor tinha muita vergonha de estar nú diante dos outros. Novamente objetos demasiadamente comuns no nosso cotidiano são trazidos aos nossos olhos sob o ponto de vista do hospício e, assim, são desconstruídos e questionados.

---

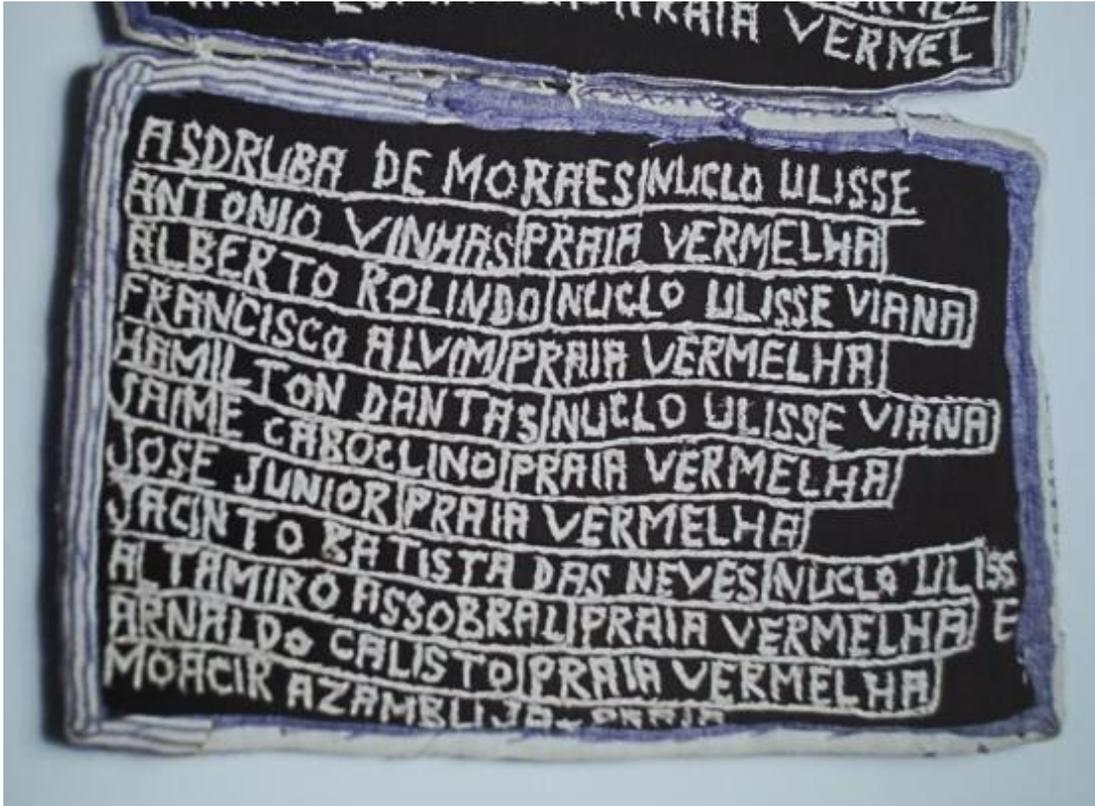


Figura 21: *Sireno de Jesus*, *Escrevente*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Tecido, papel e linha, 66 x 32 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

[...] os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são os negros, roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalaria, trabalhadores braçais. (BARRETO, 2010, p.48)

Os internos dos hospícios são assuntos recorrentes nas obras de Bispo do Rosário e de Lima Barreto. Em muitas obras, Bispo bordou seus nomes, onde os conheceu ou em que pavilhão estavam internados. Lima Barreto também sempre escrevia sobre os internos em seu diário, às vezes sobre suas origens, suas histórias ou sobre os delírios que tinham, suas características físicas e etc.

Ambos os artistas imortalizaram seus colegas de hospício com suas obras, dando identidade a eles. Essas diferentes histórias e os diferentes nomes, estão constantemente presente em suas obras e são testemunhos irrefutáveis da quantidade de seres humanos que sofreram com as internações

em hospícios nessa época. Parece que, nos contando sobre eles, os artistas afirmam aos espectadores<sup>26</sup> de suas obras que não estavam sozinhos.



Figura 22: Detalhe do Estandarte *Colônia Juliano Moreira*, Arthur Bispo do Rosário. (s.d.). Bordado com linha azul sobre pano de algodão a vara de madeira, 134 x 133 x 3 cm. . Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.143)

O Hospício é bem construído e, pelo tempo em que o edificaram, com bem acentuados cuidados higiênicos. As salas são claras, os quartos amplos, de acordo com sua capacidade e destino, tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza [...] (BARRETO, 2010, p.50)

Outro assunto comum nas obras de Bispo do Rosário e Lima Barreto é a arquitetura, a decoração do hospício e a forma como ele se organizava. Ambos os artistas narram, ao seu modo, como era a divisão dos pavilhões, como eram as celas, os dormitórios, o refeitório, etc. O estandarte *Colônia Juliano Moreira* de Bispo do Rosário possui detalhes sobre o hospício, tanto em escrita como em desenhos que esquematizam a planta do local.

<sup>26</sup> Considero aqui suas obras analisadas sob o ponto de vista atual, conhecidas mundialmente. Considero irrelevante discutir aqui se essas obras foram produzidas com o objetivo de serem arte e vistas por espectadores.

Lima Barreto escreve algumas passagens em seu diário sobre a organização do hospício, onde ficavam os quartos, a biblioteca, a sala do médico, em que parte do quarto ficava sua cama e várias outras observações. Ele chega a falar sobre mudanças físicas que observou no hospício desde sua primeira internação. Essas passagens são bastante esclarecedoras para os espectadores, ilustram e dão forma ao cotidiano desses artistas, tornam sua histórias mais reais e integrantes de uma história nacional.

---



Figura 23: *Manto da Apresentação*, Arthur Bispo do Rosário. (s.d.). Bordados com linhas coloridas sobre tecido marrom de lã, 118,5 x 141,2 x 3 cm. . Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.233)

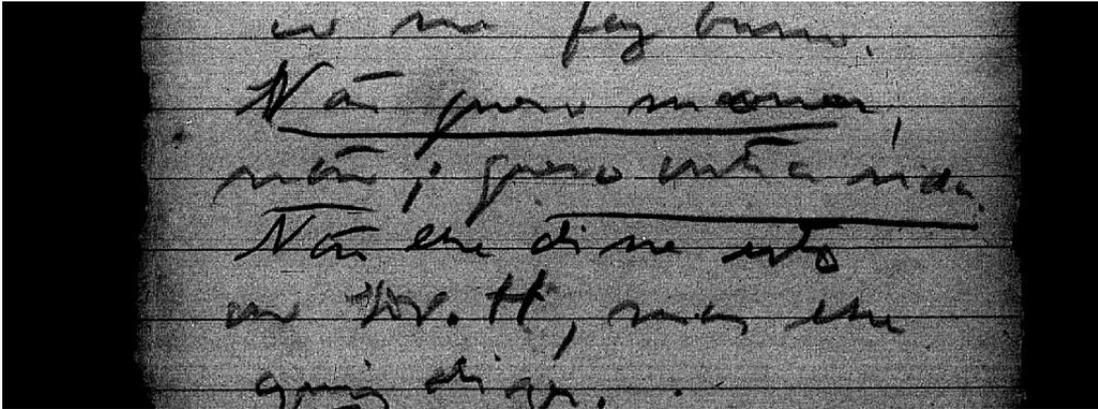


Figura 24: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

“Não quero morrer, não; quero outra vida.” (BARRETO, 2010, p.58)

Tanto Bispo do Rosário com Lima Barreto falavam bastante sobre a morte em suas obras, porém, como já explicitado, a relação que ambos tinham com ela era diferente. Lima Barreto parecia temer a morte, ao mesmo tempo em que às vezes a desejava. Para ele a morte simbolizava o fim de tudo, o fim do sofrimento, a saída do hospício e da loucura e, apesar de desejar esse fim, ele também o temia. Algumas vezes escreve trechos em que demonstra que não possui mais esperanças e espera a morte, porém na maioria das vezes afirmava que não queria morrer, que queria apenas mudar de vida, viver de outra forma, livrar-se da loucura e das internações e ser reconhecido como escritor.

Arthur Bispo do Rosário tem uma relação diferente com a morte pois para ele ela não significava um final. A morte, para Bispo, seria o início de uma nova era. O artista passou muitos anos construindo sua obra alegando que haveria um mundo regido sob suas regras após sua morte. O *Manto da Apresentação*<sup>27</sup> é o símbolo máximo dessa relação de Bispo com a morte, já que ele foi bordado para o próprio artista utilizá-lo quando fosse “subir aos céus”.

---

<sup>27</sup> Pode-se interpretar que os bordados presentes no *Manto da Apresentação* são uma espécie de resumo de toda a sua obra, já que incluem muitos elementos presentes em outras obras, desde os nomes das pessoas que seriam “salvas” até objetos, números e jogos. Bispo levou anos bordando esse manto e seu desejo era de que fosse enterrado vestindo-o quando morresse.



Figura 25: *Muro no Fundo da Minha Casa*, Arthur Bispo do Rosário. (s.d.) Madeira, concreto e vidro, 11 x 50 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

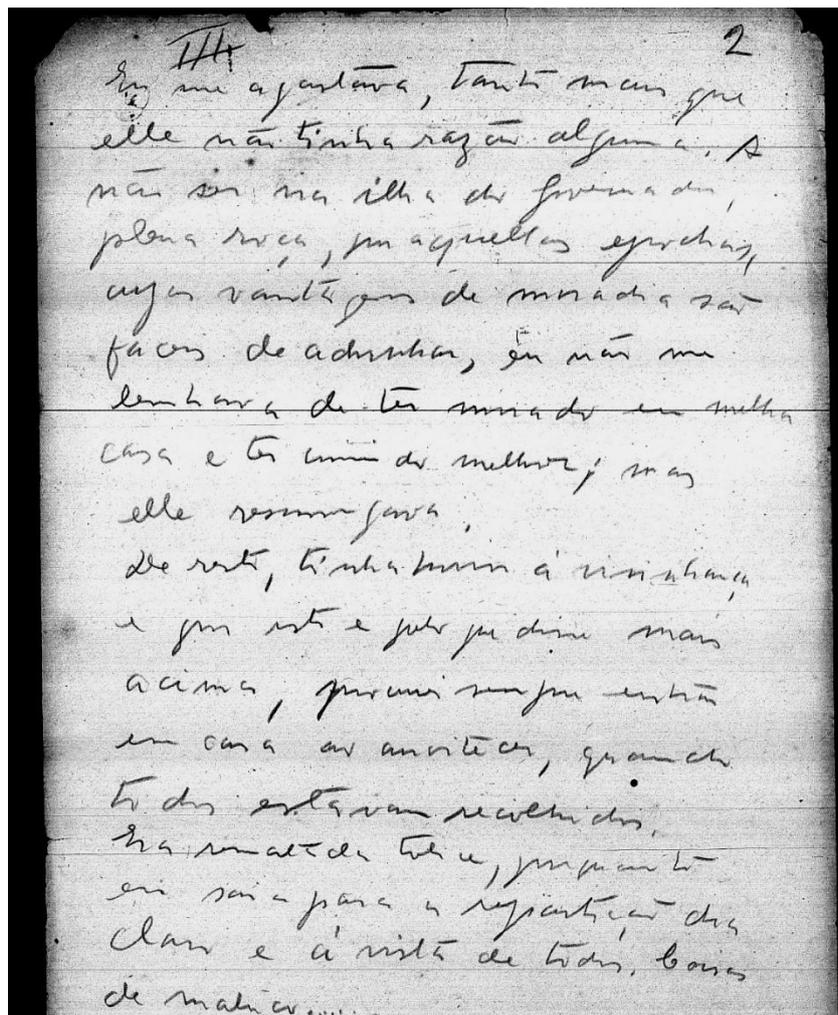


Figura 26: Trechos do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

A minha casa me aborrecia, tão triste era ela! Meu pai delirava, queixava-se, resmungava, com tal ar que me parecia [...] <sup>28</sup> Eu me agastava, tanto mais que ele não tinha razão alguma. A não ser na Ilha do Governador, plena roça, por aquelas épocas, cujas vantagens de moradia são fáceis de adivinhar, eu não me lembrava de ter morado em melhor casa e ter comido melhor; mas ele resmungava.

De resto, tinha horror à vizinhança e, por isto e pelo que disse mais acima, procurei sempre entrar em casa ao anoitecer, quando todos estavam recolhidos. Era rematada tolice, porquanto eu saía para a repartição dia claro e à vista de todos. Coisas de maluco... (BARRETO, 2010, p.61)

Ambos os artistas também deixavam transparecer em suas obras uma questão pessoal com o lar. Este é um tema bastante simbólico, já que por serem internos de um hospício, viviam em um lugar no qual nunca poderiam chamar de casa. Um lugar provisório, de internação, com outros internos, médicos e enfermeiros, um hospital impessoal, sem muitos objetos pessoais ou uma decoração feita por eles, como teriam em suas próprias casas.

*Muro na frente da minha casa* é talvez uma das obras mais tocantes de Bispo do Rosário, pois a obra, de grande simplicidade, carrega com ela o desejo do artista em possuir um lar para viver. A frase “como devo fazer” e não “como faria” carrega uma certa esperança do autor, como se ele planejasse de fato de que jeito seria o muro de sua casa. A palavra “minha” também é imensamente simbólica. O artista não estava se referindo a um muro qualquer de uma casa qualquer, como fazia com outros objetos, como as ORFAs, por exemplo, que parecem se referir ao objeto simbólico e não ao objeto específico. Nesse caso, Bispo falava sobre sua própria casa e é isso que torna essa obra bastante triste, já que Bispo, após sua internação em 1938 nunca teve um lar, sempre viveu no hospício, em celas, ou em quartos improvisados pela família Leone.

Lima Barreto, apesar de permanecer internado por apenas alguns meses, também mostra em sua obra uma relação complicada com o lar. O autor deixa claro ao leitor que não se sente a vontade no hospício, sempre enumera os defeitos deste, lamenta não ter um quarto sozinho e não estar em casa. Entretanto, pode-se perceber em alguns trechos que mesmo antes de

---

<sup>28</sup> Corte no texto original



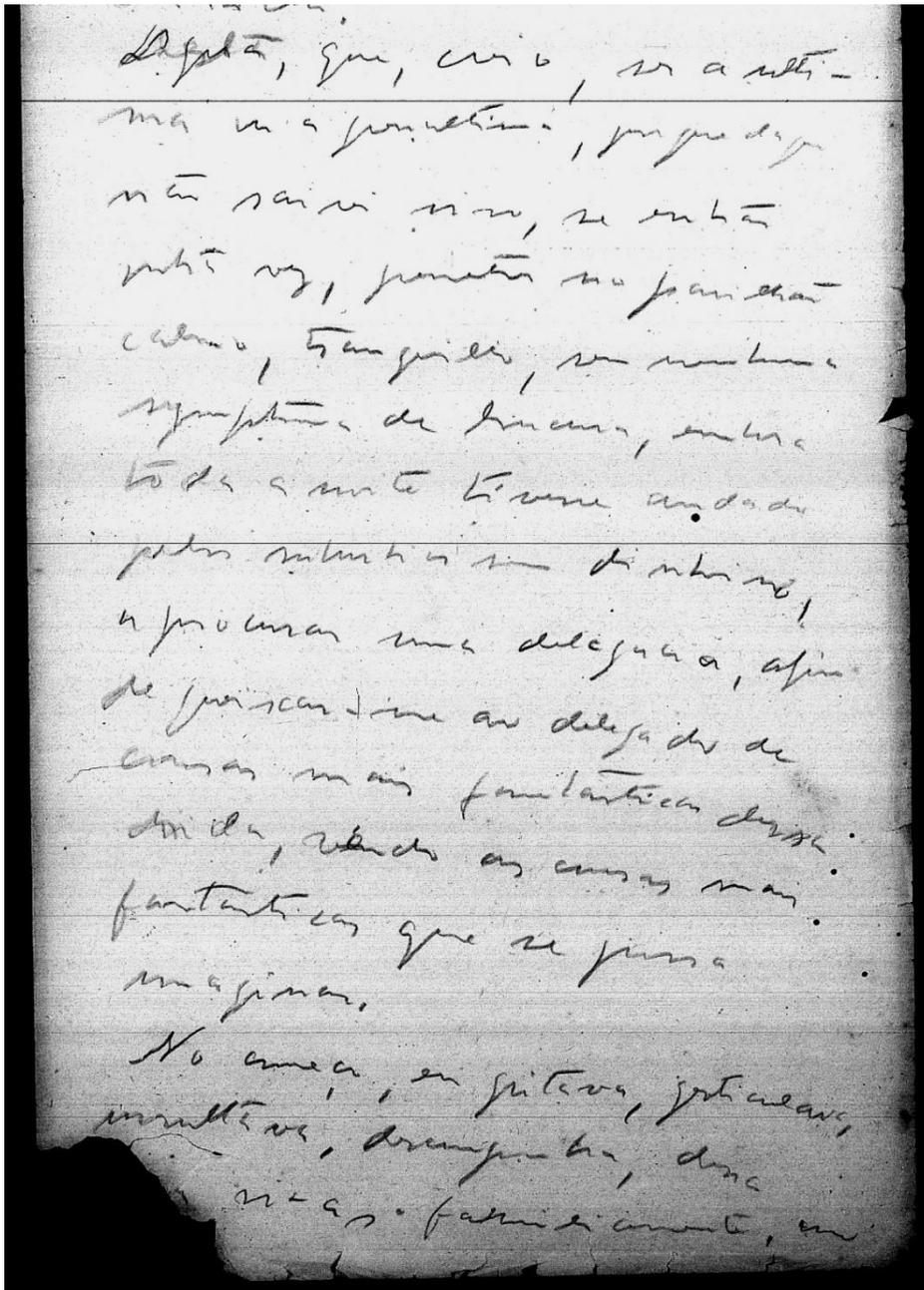


Figura 28: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

Agora, que creio ser a última ou a penúltima, porque daqui não sairei vivo, se entrar outra vez, penetrei no pavilhão calmo, tranquilo, sem nenhum sintoma de loucura, embora toda a noite tivesse andado pelos subúrbios sem dinheiro, a procurar uma delegacia, a fim de queixar-me ao delegado das coisas mais fantásticas dessa vida, vendo as coisas mais fantásticas que se possam imaginar.

No começo eu gritava, gesticulava, insultava, descompunha; dessa forma, vi-as familiarmente, como a coisa mais natural deste mundo. Só a minha agitação, uma frase ou outra desconexa, um gesto sem explicação denunciavam que eu não estava na minha razão.

O que há em mim, meu Deus? Loucura? Quem sabe lá?

(BARRETO, 2010, p.65)

Neste trecho de Lima Barreto o autor conta um pouco sobre seus delírios que o levaram a ser internado no hospício, assim como Bispo, que no estandarte *Eu preciso destas palavras. Escrita*, narra com detalhes o dia de seu surto psicótico, seus delírios e seu trajeto pelas ruas até ser preso pela polícia e levado ao hospício. É interessante observar que os artistas reviviam o dia da internação constantemente e muitas vezes cometavam sobre isso em suas obras. Porém a leitura dos dois sobre o dia da internação se difere um pouco, já que Barreto parecia narrar tal data com arrependimento e vergonha, se perguntando se estaria mesmo louco ao contrário de Bispo, que parecia contar sobre o dia “22 de dezembro de 1938” – data citada em inúmeros bordados – com orgulho, considerando este dia como o começo de sua vida.

---



Figura 29: Detalhe do *Manto da Apresentação*, Arthur Bispo do Rosário. (s.d.). Bordados com linhas coloridas sobre tecido marrom de lã, 118,5 x 141,2 x 3 cm. . Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calli

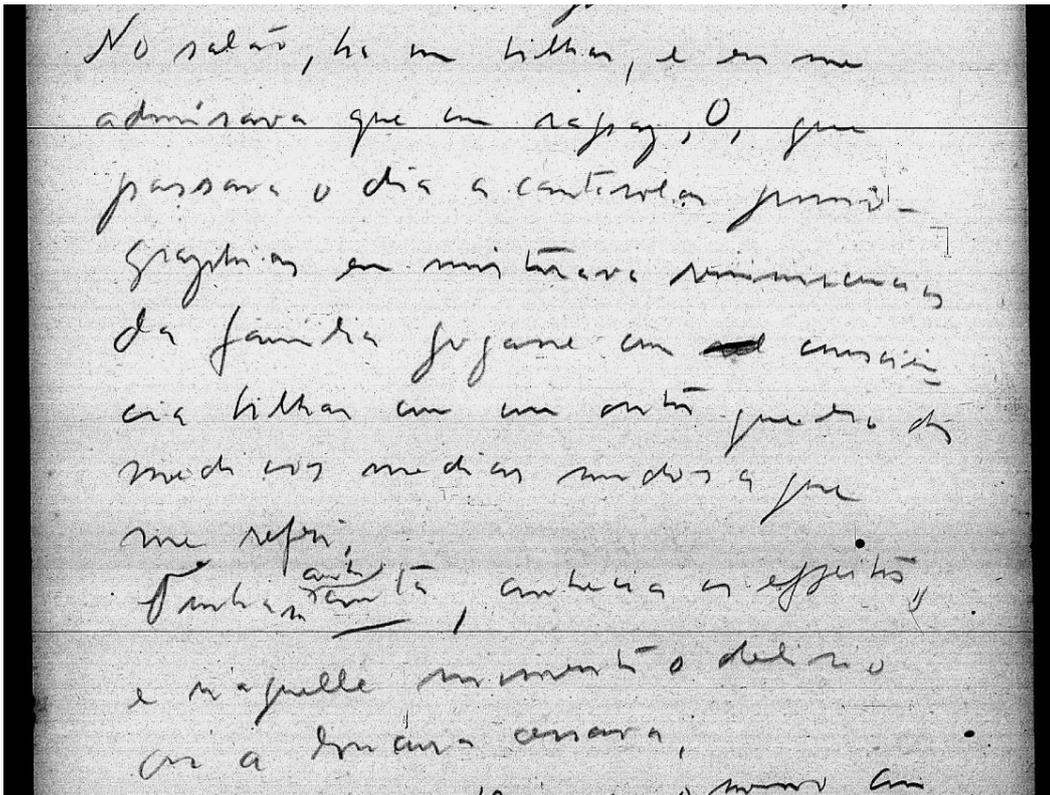


Figura 30: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

No salão, há um bilhar, e eu admirava que um rapaz, O., que passava o dia inteiro a cantarolar pornografias, em que misturava reminiscências de família, jogasse com consciência bilhar com um outro, que era dos médicos surdos a que me referi. Tinham ambos 'conta', conheciam os efeitos, e naquele momento o delírio ou a loucura cessava. (BARRETO, 2010, p.73)

Alguns detalhes pequenos podem ser aproximados nas obras dos dois artistas. Bispo borda em seu Manto de Apresentação duas mesas de bilhar e outros jogos, criando em um pequeno pedaço do manto uma espécie de sala de jogos e Lima Barreto, mais de uma vez durante o *Diário do Hospício*, cita a sala de jogos do hospício e o bilhar, muito usado pelos internos. Uma comparação como esta, apesar de parecer bastante literal, revela o cotidiano similar que ambos viviam enquanto estavam internados, quando os jogos deveriam ser uma das únicas maneiras dos internos passarem seu tempo.

---

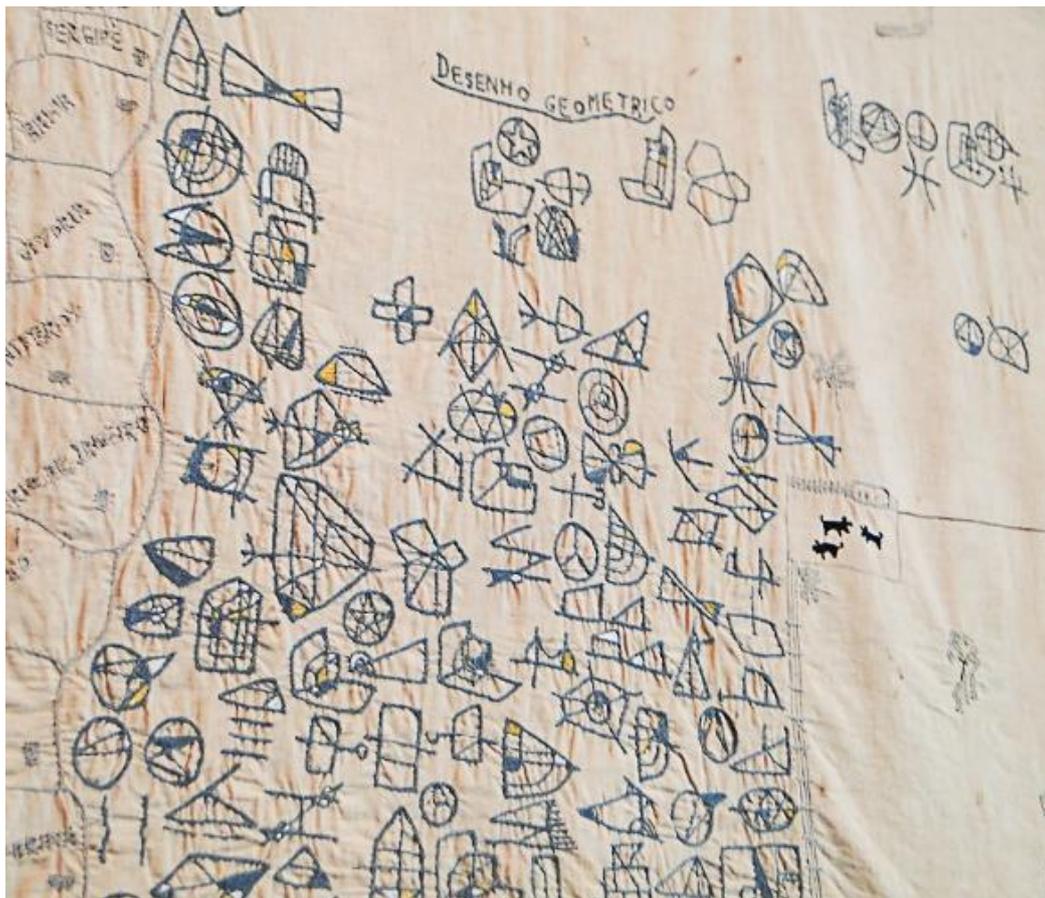


Figura 31: Detalhe do Estandarte Desenhos Geométricos, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Bordado com linha azul sobre pano de algodão e vara de madeira, 120 x 189 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

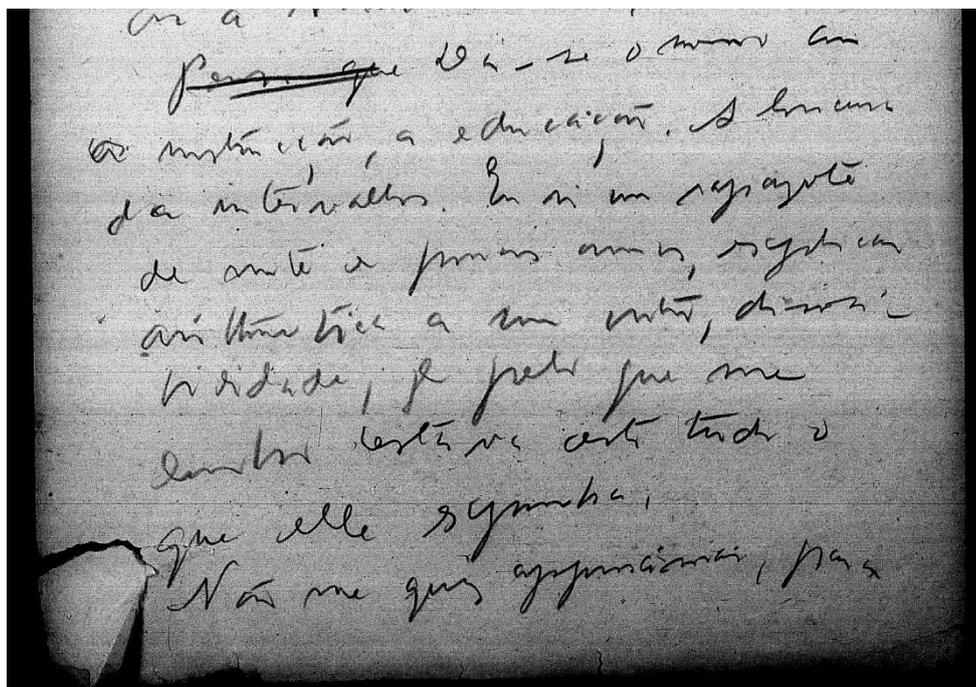


Figura 32: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

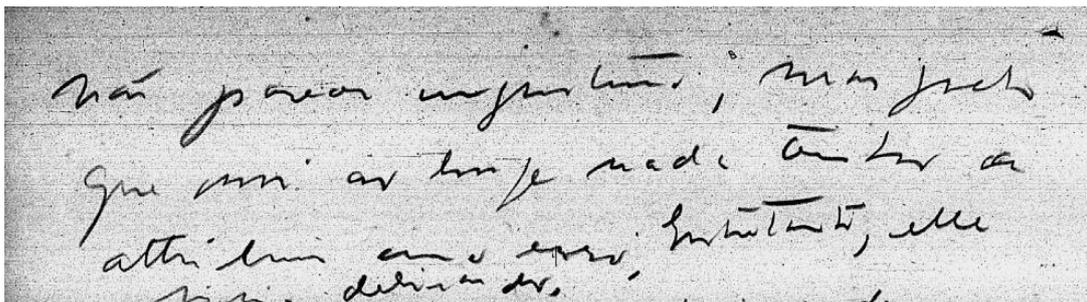


Figura 33: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Dá-se o mesmo com a instrução, a educação. A loucura dá intervalos. Eu vi um rapazote de vinte e poucos anos explicar aritmética a um outro, divisibilidade, e pelo que me lembro estava certo tudo o que ele expunha. Não me quis aproximar para não parecer importuno, mas pelo que ouvi ao longe nada tenho a atribuir como erro. Entretanto, ele vivia delirando. (BARRETO, 2010, p.73)

“A loucura dá intervalos”, é com essa frase que Lima Barreto explicou o fato de um interno explicar matemática a outro sem erros. Bispo do Rosário também tinha “intervalos”, bordava informações corretas e completas o tempo todo, como os nomes de países, suas capitais e suas bandeiras. Porém, deve se constatar um lado irônico dessa observação de Lima Barreto. O próprio autor, durante todo o *Diário do Hospício*, relativiza a loucura, questiona a medicina, questiona a sociedade e os diagnósticos dos internos. A loucura não dá intervalos, a loucura é relativa. Um interno não vivia necessariamente delirando o dia inteiro, ele também era humano, tinha ideias, pensamentos e conhecimento. Essa lição Lima Barreto traz o tempo todo em seu texto, assim como Bispo, que em meio a uma obra “louca” construía elementos muito lúcidos e até mesmo críticos.

---



Figura 34: Escovão e Vassouras, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Madeira, plástico, linha e metal, 36 x 70 x 134 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (LÁZARO, 2012, p.136)

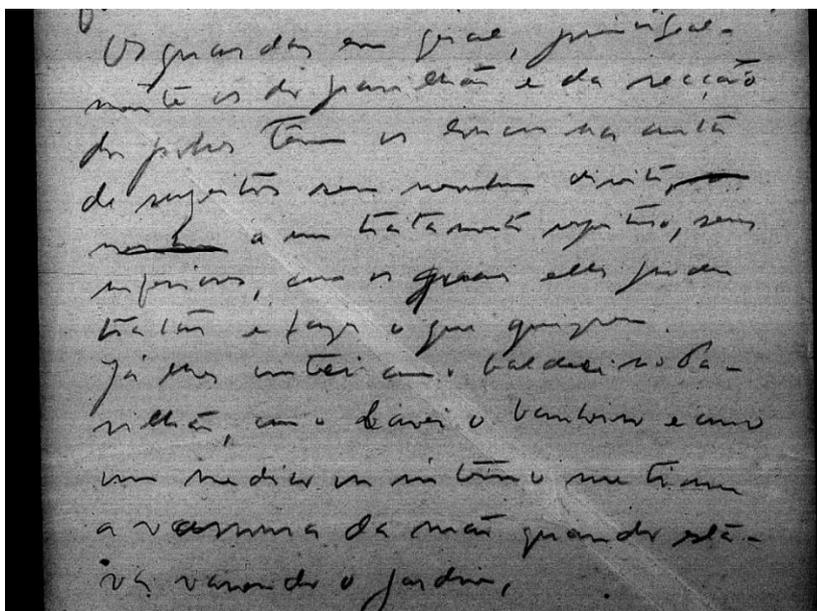


Figura 35: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Os guardas em geral, principalmente os do Pavilhão e da seção dos pobres, têm os loucos na conta dos sujeitos sem nenhum direito a um tratamento respeitoso, seres inferiores, com os quais eles

podem tratar e fazer o que quiserem. Já lhes contei como baldeei no pavilhão, como lavei o banheiro e como um médico ou interno me tirou a vassoura da mão quando estava varrendo o jardim. (BARRETO, 2010, p.81)

Lima Barreto conta em *Diário do Hospício* e novamente em *Cemitério dos Vivos*, como tinha que lavar o banheiro ou varrer o hospício. Para o autor era uma história de muita humilhação, que visivelmente o marcou. Bispo do Rosário possui mais de uma assemblage com materiais de limpeza, como vassouras, rodos e baldes, objetos comuns - não apenas no hospício – que aproximam os artistas e suas obras do espectador e trazem uma atenção para a limpeza no hospício, que sabemos, tanto por narrações de Lima Barreto, mas também por fotos e outras documentações da época, não ser ideal.

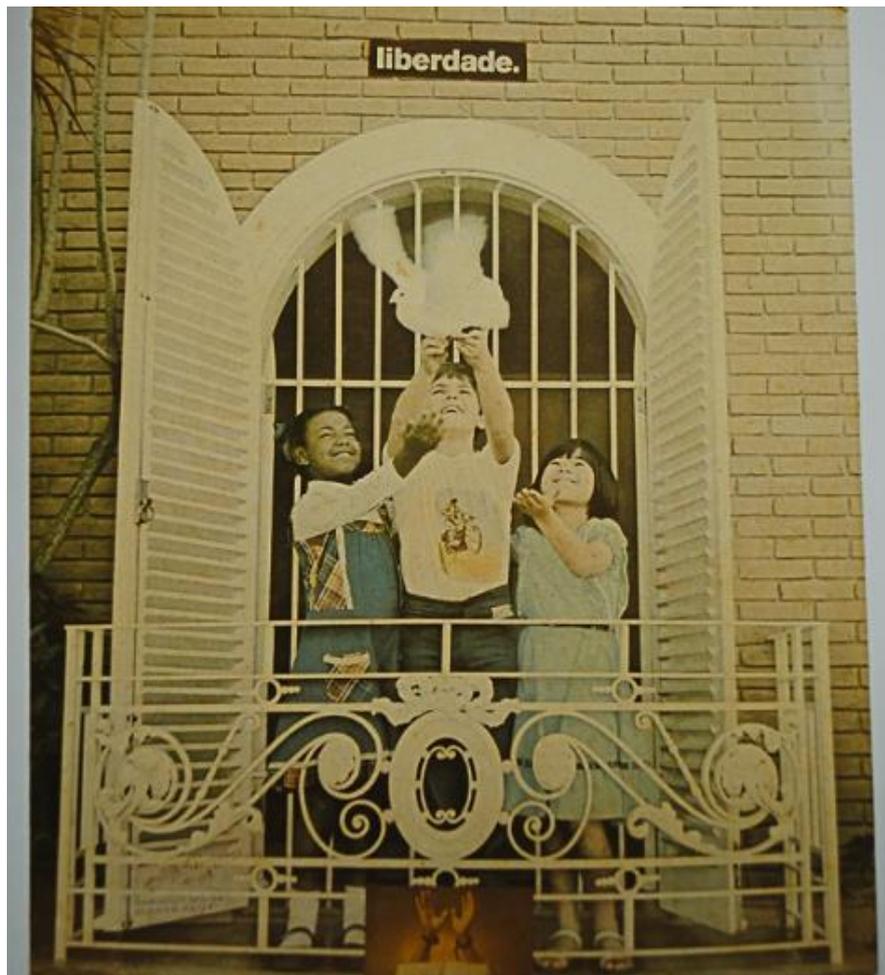


Figura 36: *Colagem*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Madeira, papel, plástico e grafite, 52 x 44 x 2 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (LÁZARO, 2012, p.139)

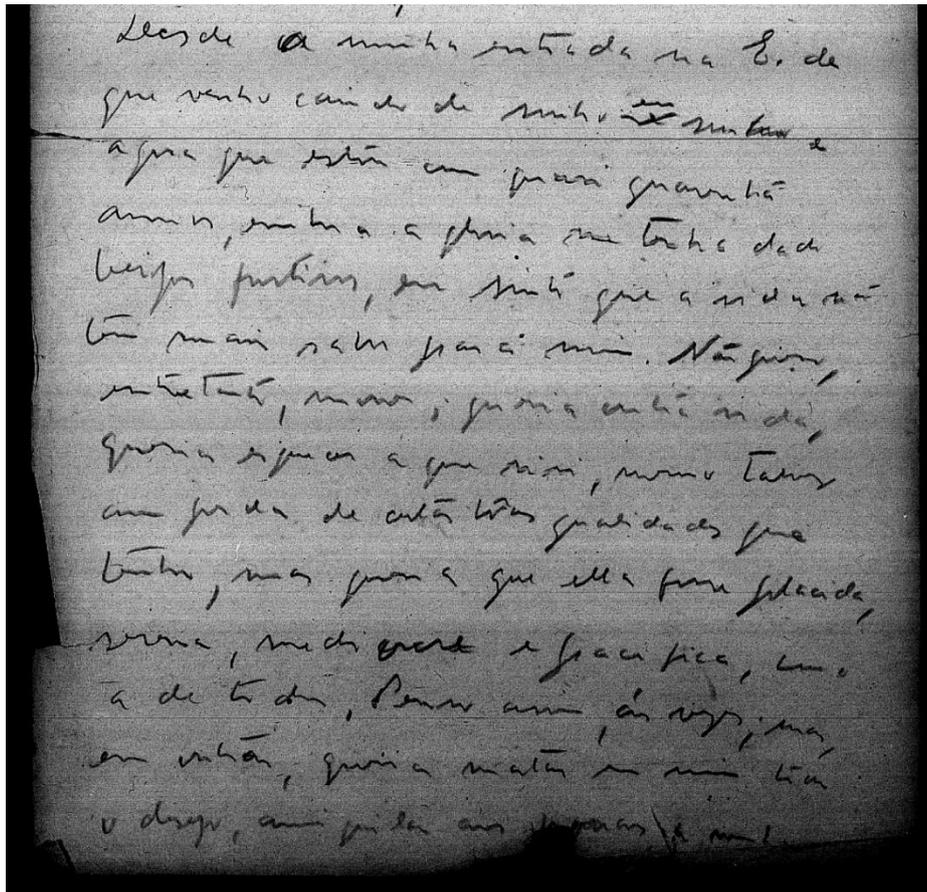


Figura 37: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora que estou com quase quarenta anos, embora a glória me tenha dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena, medíocre e pacífica, como a de todos.

Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo o desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor. (BARRETO, 2010, p.83)

Não à toa Bispo do Rosário fez uma colagem bastante simples com recortes de revistas e fez dela uma de suas obras. A imagem é bastante simbólica e traz impressa a palavra “liberdade”. Sabe-se que Bispo fez do hospício uma espécie de atelier e que algumas vezes teve a oportunidade de sair, mas não o fez. Bispo passou muitos anos construindo uma obra que,

segundo ele mesmo, ele fazia apenas por obrigação, obedecendo as vozes que ouvia e para Hugo Denizart chegou a afirmar: “Se eu pudesse não fazia nada disso” (DENIZART 1982). Bispo passou mais de 30 anos vivendo em um ambiente muito pequeno, cheio de grades e chaves. Dessa forma o artista devia sentir muito a falta de sua liberdade, assim como Lima Barreto, que por vezes lamenta estar trancado no hospício e perde toda a vontade de viver enquanto está preso, sem liberdade.

A falta de liberdade é talvez uma das características que mais aproxima ambos os artistas, pois toda a obra produzida por eles durante suas internações transporta com ela este tema, mesmo que de forma não intencional. Todas essas obras transparecem e falam sobre a falta de liberdade, não apenas dos artistas como dos outros internos. Tanto os objetos utilizados por Bispo, como os episódios narrados por Barreto, apesar de serem cada vez sobre um tema diferente, são sempre sobre a falta de liberdade no hospício.

---

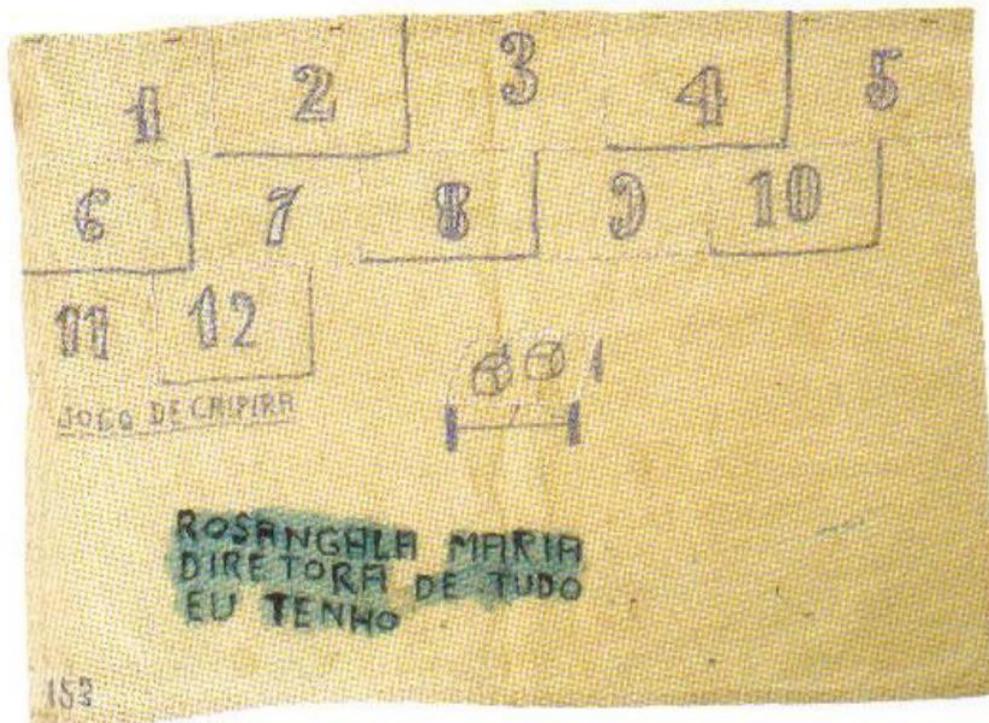


Figura 38: *Rosangela Maria diretora de tudo que eu tenho*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Bordado com linha azul sobre pano de algodão, 48 x 67 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.168)

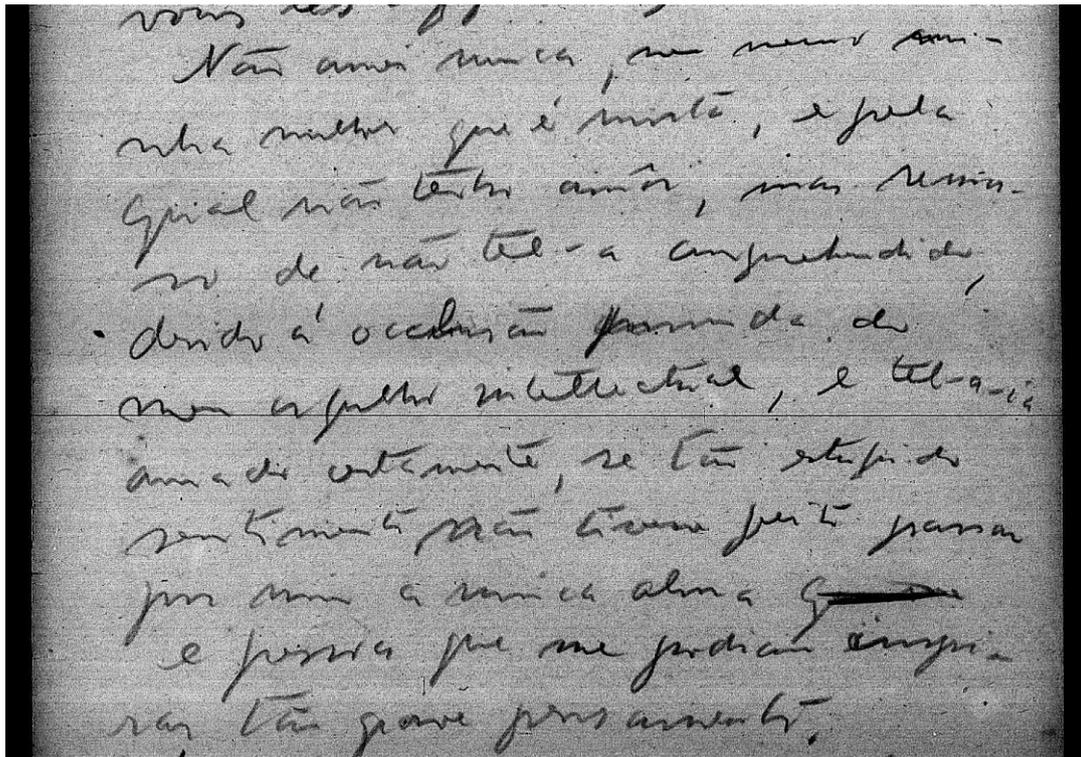


Figura 39: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido, mais devido à oclusão muda do meu orgulho intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento. (BARRETO, 2010, p.84)

A inserção da ficção em meio a fatos reais é também um aspecto comum a ambos os artistas. A autoficção, assunto já tratado no primeiro capítulo, é visível em Arthur Bispo do Rosário. Fossem propositais ou não Bispo bordava sua história cercada de ficções, entre elas sua história de amor com Rosângela Maria, uma estagiária de psicologia que o acompanhou durante um tempo. O artista parecia estar iludido com a estagiária e alimentava situações completamente impossíveis com a moça. Apesar dessa relação aparecer em suas obras mais como uma ilusão do que uma “ficção” propriamente dita, ela simboliza como o autor possuía uma realidade própria, descompromissada com a realidade. Muitas de suas obras carregam seu nome e talvez a que melhor ilustre essa admiração é a que possui bordada a frase “Rosângela Maria diretora de tudo eu tenho”.

Lima Barreto também possui um diário com muitos elementos ficcionais, o mais evidente é o trecho em que o autor cita sua esposa, a qual nunca existiu. A criação dessa ficção também evidencia como em Bispo o descompromisso com a realidade e a criação de uma realidade pessoal do autor, uma autoficção.



Figura 40: Detalhe do Estandarte Navios de Guerra, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Bordado com linha sobre pano de algodão e vara de madeira, 139 x 126 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.141)

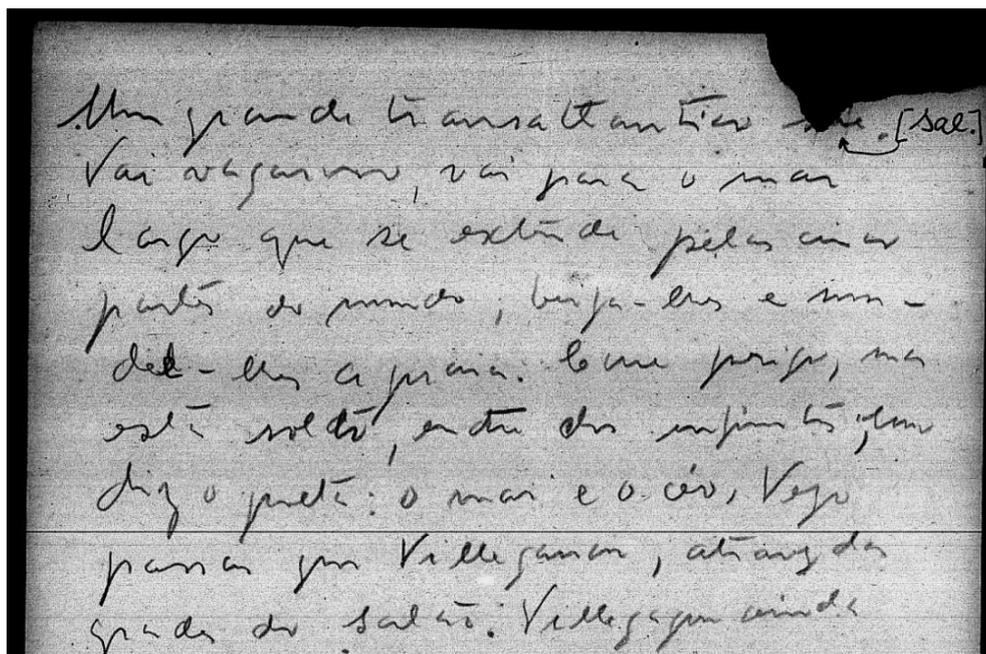


Figura 41: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Dia de São Sebastião. Um dia feio, nevoento. Olho a baía de Botafogo, cheio de tristeza. Não acho tão bela como sempre achei. [...] Não me lembro de tudo visto; mas vi a Rasa e o oceano infinito, um pouco de Copacabana, da velha Copacabana. Um grande transatlântico sai, vai vagaroso, vai para o mar largo que se estende pelas cinco partes do mundo; beija-lhes e morde-lhes a praia. Corre perigo, mas está solto, entre dois infinitos; como diz o poeta: o mar e o céu. Vejo passar por Villegagnon, através das grades do salão. (BARRETO, 2010, p.93)

Bispo do Rosário, antes de ser internado, trabalhou na Marinha, teve as funções de grumete, sinaleiro e timoneiro e viajou pela costa brasileira em grandes navios. A paixão pelo mar, por navios e transatlânticos aparece em toda a sua obra. É comum vermos em seus estandartes e mantos, bordados de barcos, bandeiras de sinalização da marinha e objetos próprios de navios. Lima Barreto também confessa, mais de uma vez, durante o *Diário do Hospício*, seu amor pelo mar. Algumas vezes comenta que observava a baía de Botafogo através das grades da janela de seu quarto no hospício e de lá via transatlânticos e veleiros navegando pelos mares. Esse encantamento pelo mar e navios é bastante simbólica, transparece em seus autores um desejo de ganhar liberdade e uma saudade da época em que eram livres.



Figura 42: Detalhe do Estandarte Vós habitantes do planeta Terra, eu apresento suas nações, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Bordado com linha sobre pano de algodão e vara de madeira, 138 x 189 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.147)

O lugar era um vado: e apedrejado, de a-  
 va para e se am-toda ~~as~~ bandas  
 d'entro, banda de Niterói e os ma-  
 rris limos que se iam pelo mar  
 em fira, orquillons de sua le bondade,  
 moro o grande tão grande, pelo ter-  
 pousar. Ni vey, donde em me pousa  
 a red-los em mogy e heger minto  
 d'ou na alma. In vterva pous, vta-los  
 por entre os pedros e sempre minto  
 ni por abri apic no terra, curras  
 e por los  
 Um dia não se se pu abri a biblioteca  
 em nu galon de bithon, ni entran

Figura 43: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

O lugar era cômodo e agradável. Dava para a enseada, e se avistava doutra banda Niterói e os navios livres que se iam pelo mar em fora, orgulhosos de sua liberdade, mesmo quando tangidos pelos temporais. Às vezes, lendo, eu me punha a vê-los, com inveja e muita dor na alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei ir por aí afora, ver terras, coisas e gentes. Um dia, não sei se foi na biblioteca ou no salão de bilhar, vi entrar barra adentro um grande quatro mastros à vela. Há muito tempo que não via esses quadros marítimos, que foram o encanto da minha meninice e da minha adolescência. A minha literatura começou por Jules Verne, cuja obra li toda. [...] (BARRETO, 2010, p.102)

Tanto Bispo quanto Lima Barreto, ao inserirem em suas obras histórias sobre navios e transatlânticos, transmitem a impressão que sonhavam com outras terras, outros países. No estandarte *Vós habitantes do planeta Terra, eu apresento suas nações*, Bispo borda, cercando alguns navios, o nome e a bandeira de inúmeros países. Em outras obras, borda os nomes dos estados brasileiros e faixas de missões com diversas informações de cada nação. Lima Barreto também escreve que ao olhar para os navios através da janela do hospício, sonhava em sair e ver “terras, coisas e gentes”, além disso, como um homem culto, Barreto também trazia em seu diário diversas informações e referências internacionais, assim como Bispo em seus bordados.

Ambos os artistas buscavam essas referências e informações sobre o mundo e diferentes países, sonhavam em conhecer novas terras, novas leis. Como já foi abordado, ambos os artistas tinham um desejo de criar uma nova sociedade, sob outras leis e regras e, de certa forma, queriam “fugir” da sociedade em que estavam vivendo. Os navios e referências de outros países são uma clara simbologia desse desejo.

---



Figura 44: Colete Salva-vida, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Tecido, papel e linha, 84 x 20 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (LÁZARO, 2012, p.261)

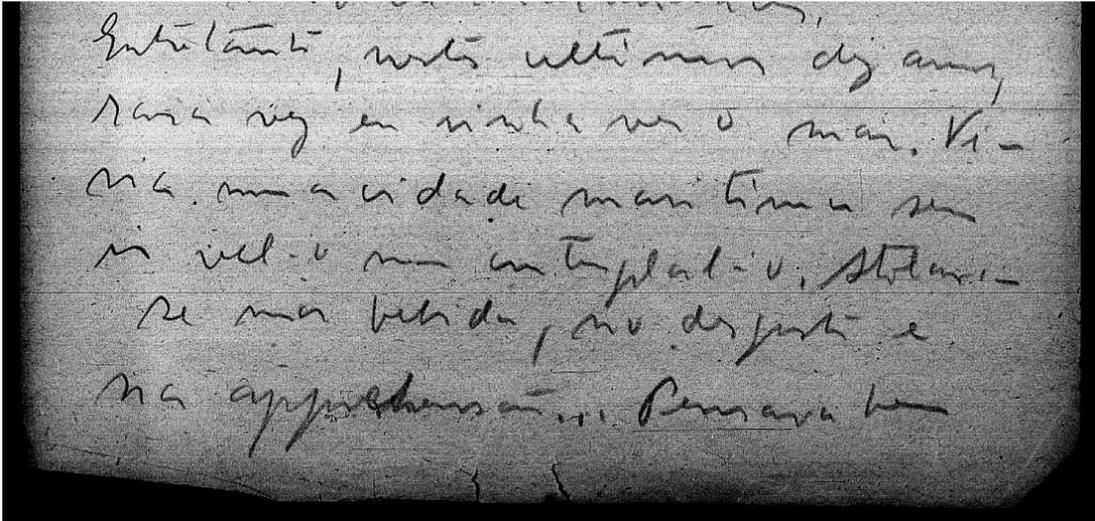


Figura 45: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

[...] Nestes últimos dez anos, rara vez eu vinha ver o mar. Vivia numa cidade marítima, sem ir vê-lo nem contemplá-lo. Atolava-me na bebida, no desgosto e na apreensão. Pensava bem em morrer, mas me faltavam forças para buscar a morte. Comprava livros e não os lia. Planejava estudos e não os fazia. Delineava obras e não as realizava. Minha capacidade inventiva e criadora, a minha instrução técnica e a minha pretensão eram insuficientes para fabricar um Náutilus, e eu bebia cachaça.

Lembrava-me disso, vendo a biblioteca, o mar, os paquetes, os perus e faluas, que entravam na enseada de Botafogo, os pescadores a colher as redes, em canoas quase atracadas ao cais, e sonhava o mar livre que se adivinhava, lá fora da barra, ali bem perto... (BARRETO, 2010, p.103)

O imaginário do oceano, dos navios, pescadores e marinheiros era recorrente na obra de ambos os artistas. Barreto declarou em seu diário que desde pequeno gostava muito de Julio Verne, autor de *Vinte mil léguas submarinas* e em seu diário relata como gostava e sonhava com os oceanos e navios enquanto estava preso no hospício. Bispo, antes de ser internado, trabalhou na marinha e teve contato pessoalmente com toda a simbologia e objetos dos navios. Podemos ver na obra de Bispo incontáveis desses objetos, como colete salva-vidas, âncoras, velas, bandeiras e uniformes.

---



Figura 46: *Grande Veleiro*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Madeira, plástico, tecido, metal e linha, 100 x 155 x 96. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (LÁZARO, 2012, p.253)

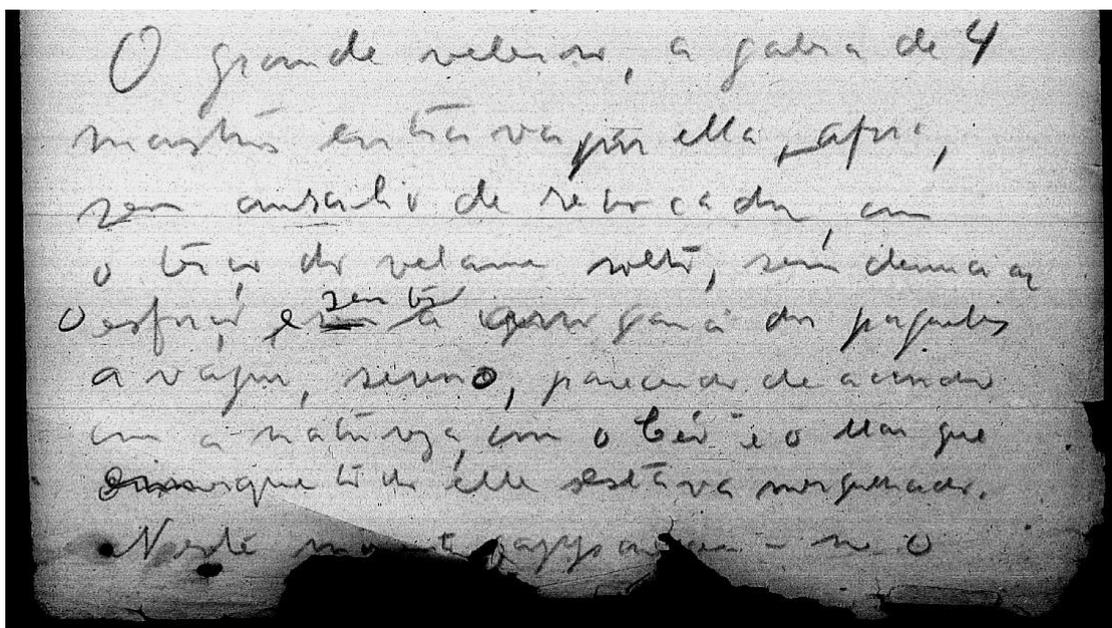


Figura 47: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

O grande veleiro, a gábia de quatro mastros, entrava por ela afora, sem auxílio de rebocador, com o terço do velame solto, sem denunciar o esforço e sem ter a arrogância dos paquetes, a vogar, sereno, parecendo de acordo com a natureza, com o céu e o mar, em que todo ele estava mergulhado. (BARRETO, 2010, p.104)

Novamente, a semelhança ao redor do imaginário das embarcações se faz presente. Lima Barreto narra com detalhes romantizados a chegada de um veleiro na baía que observava da janela do hospício e mostra sua personalidade sonhadora. Bispo do Rosário constrói algumas miniaturas de embarcações, além de bordados, possuidoras de detalhes que também revelam a personalidade sonhadora do artista.

---



Figura 48: *Cama de Romeu e Julieta*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) madeira, tecido, metal, linha e espuma, 125 x 220 x 80 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

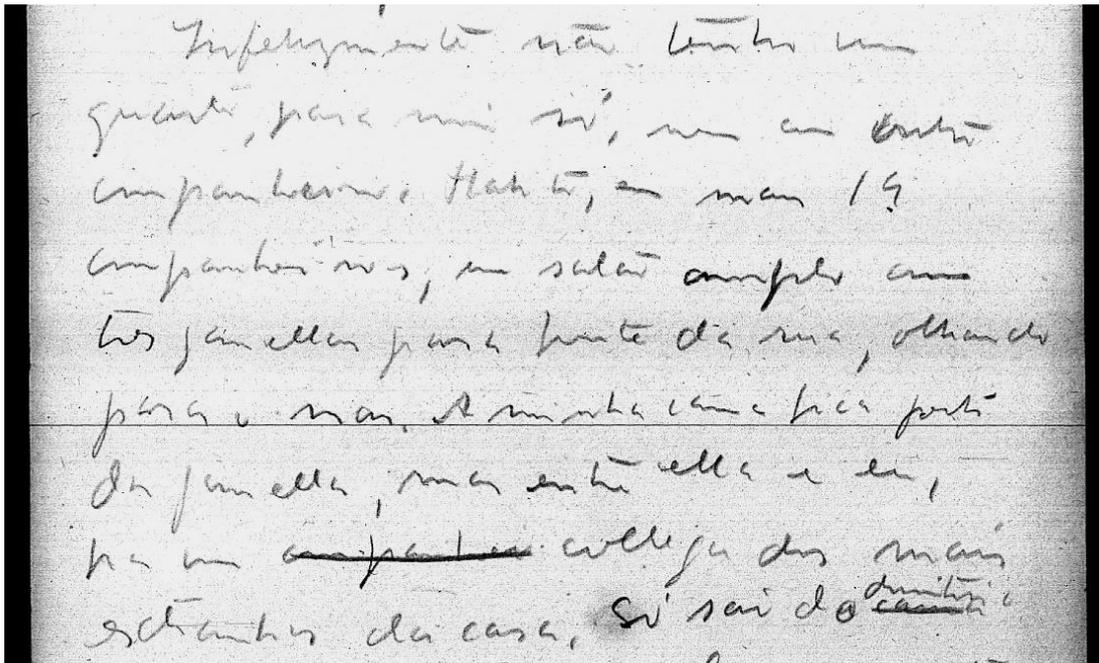


Figura 49: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Infelizmente não tenho um quarto, para mim só, nem com outro companheiro. Habito, com mais dezenove companheiros, um salão amplo, com três janelas para a frente da rua, olhando para o mar. A minha cama fica perto da janela, mas, entre ela e eu, há um colega dos mais estranhos da casa. <sup>duas</sup> ~~o~~ <sup>casas</sup>

Bispo do Rosário cria uma “cama-nave”, uma cama de ferro decorada com bordados e linhas coloridas. Supostamente criada para uma encenação de *Romeu e Julieta* feita por Bispo e a estagiária de psicologia da Colônia, Rosângela Maria, a cama-nave tem ares de um lugar sagrado e cria uma espécie de diferenciação entre a cama de Bispo e as demais camas presentes no hospício. Essa obra inevitavelmente nos faz refletir sobre o desejo de individualidade do autor, desejo este também muito buscado por Lima Barreto, que diversas vezes ao longo de *Diário do Hospício* comenta sobre seu quarto, sua cama e a falta de privacidade que era obrigado a enfrentar diariamente.

---



Figura 50: *Lutas* – 1938/1932, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Jaqueta verde, linha branca, corrente, medalhas e materiais diversos, 83 x 122 x 5 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.229)

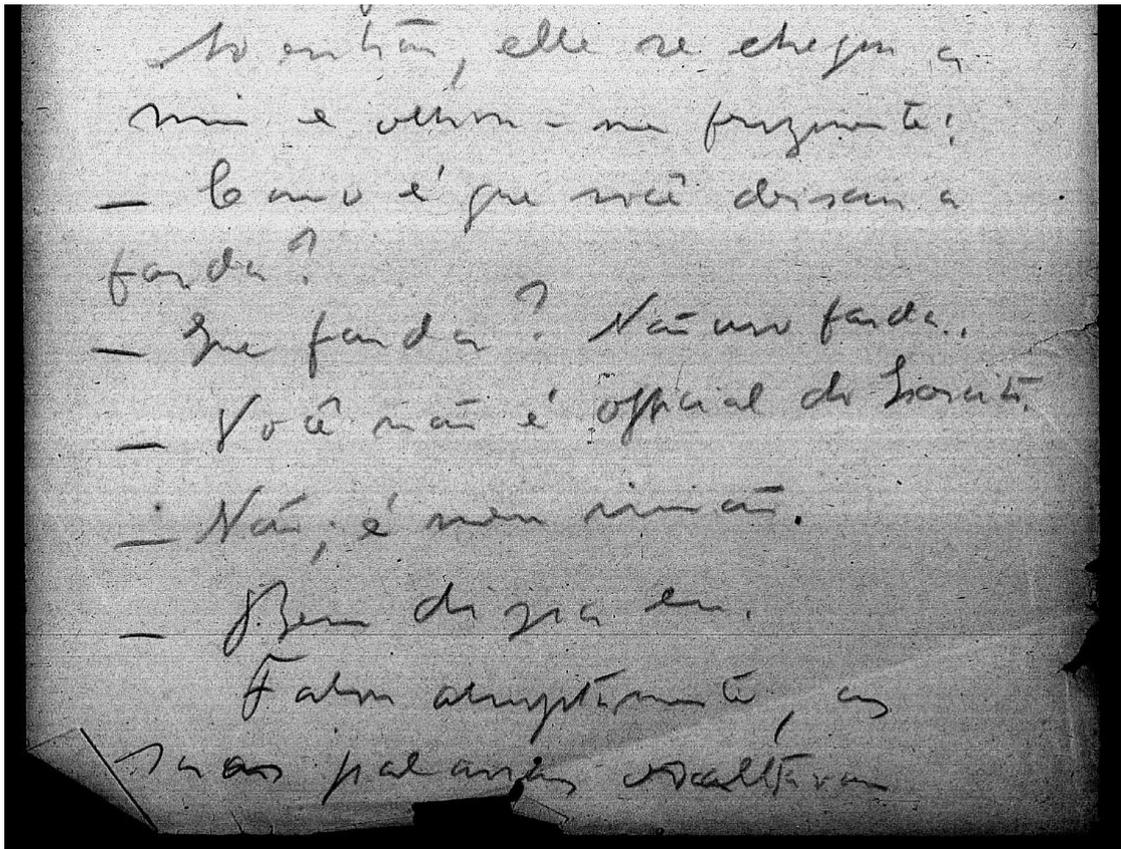


Figura 51: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Uma das últimas foi a do Borges, um negro pretíssimo, de pais ricos, mas façanhudo, rixento, que não pode estar na seção para que paga pois agride todos por dá cá aquela palha. [...] Ao entrar, ele se chegou a mim e olhou-me ferozmente:

- Como é que você deixa a farda?
- Que farda? Não uso farda.
- Você não é oficial do Exército?
- Não; é meu irmão.
- Bem dizia eu. (BARRETO, 2010, p.107)

A vestimenta *Lutas – 1938/1932*, se assemelha muito com uma farda do exército ou da marinha. Nessa obra Bispo cria sua própria farda, borda as palavras “leis” e “condecorações” e insere medalhas que parecem simbolizar premiações. A obra transita entre as diferentes fases da vida de Bispo: o Bispo lutador, o funcionário da Marinha e o Bispo interno da Colônia. O bordado “Lutas 1938/1932” faz parecer que as medalhas são premiações por suas lutas como boxeador. Por outro lado, as medalhas e a aparência da vestimenta lembram condecorações de um oficial do exército ou da marinha, universo também vivido por Bispo. Porém a obra foi construída posteriormente

a essas duas profissões de Bispo e retrata, enquanto ele estava internado, uma nostalgia ao passado.

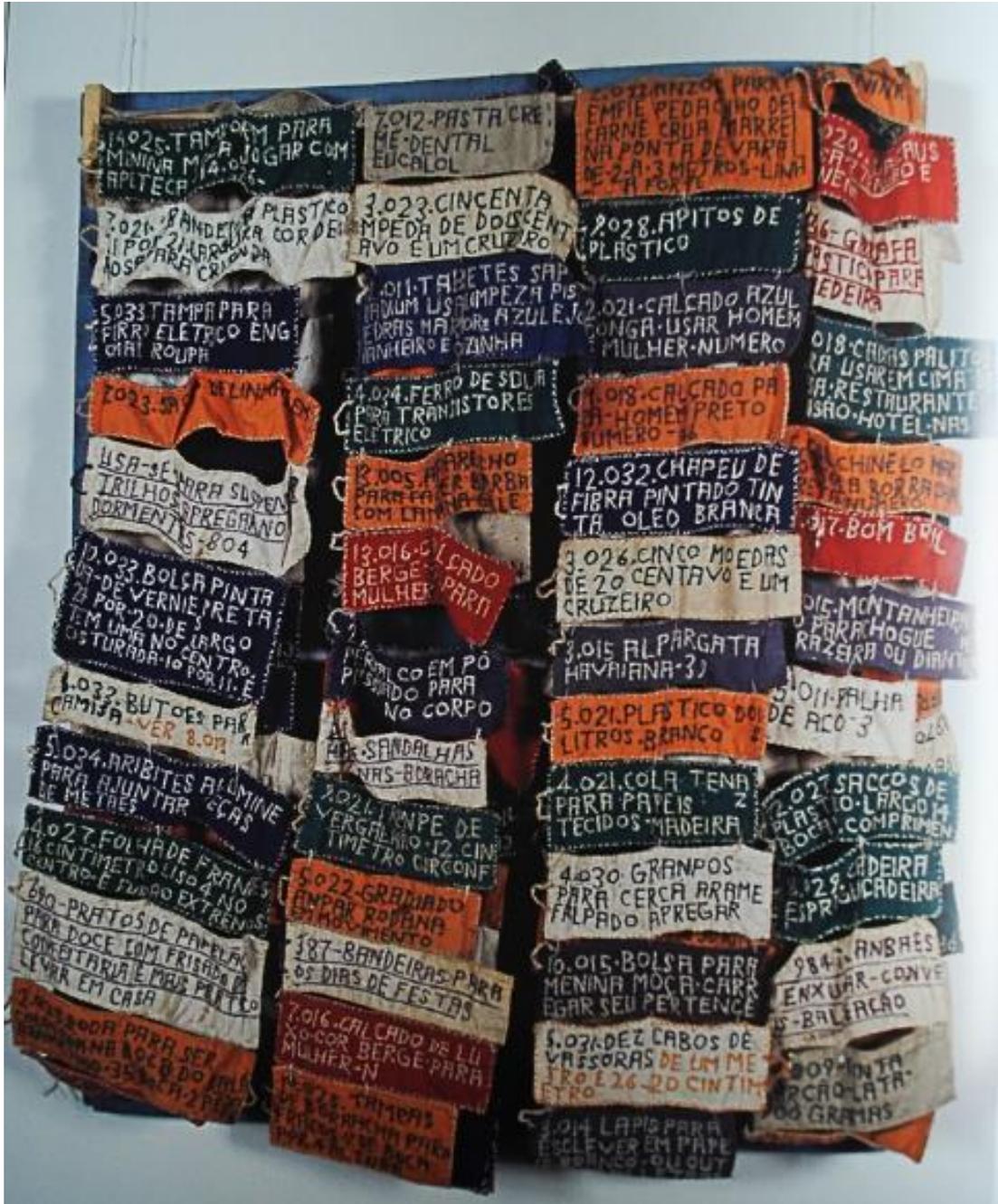


Figura 52: *Atenção Veneno*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Panos coloridos, linha e suporte de madeira, 93 x 74 x 7,5 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

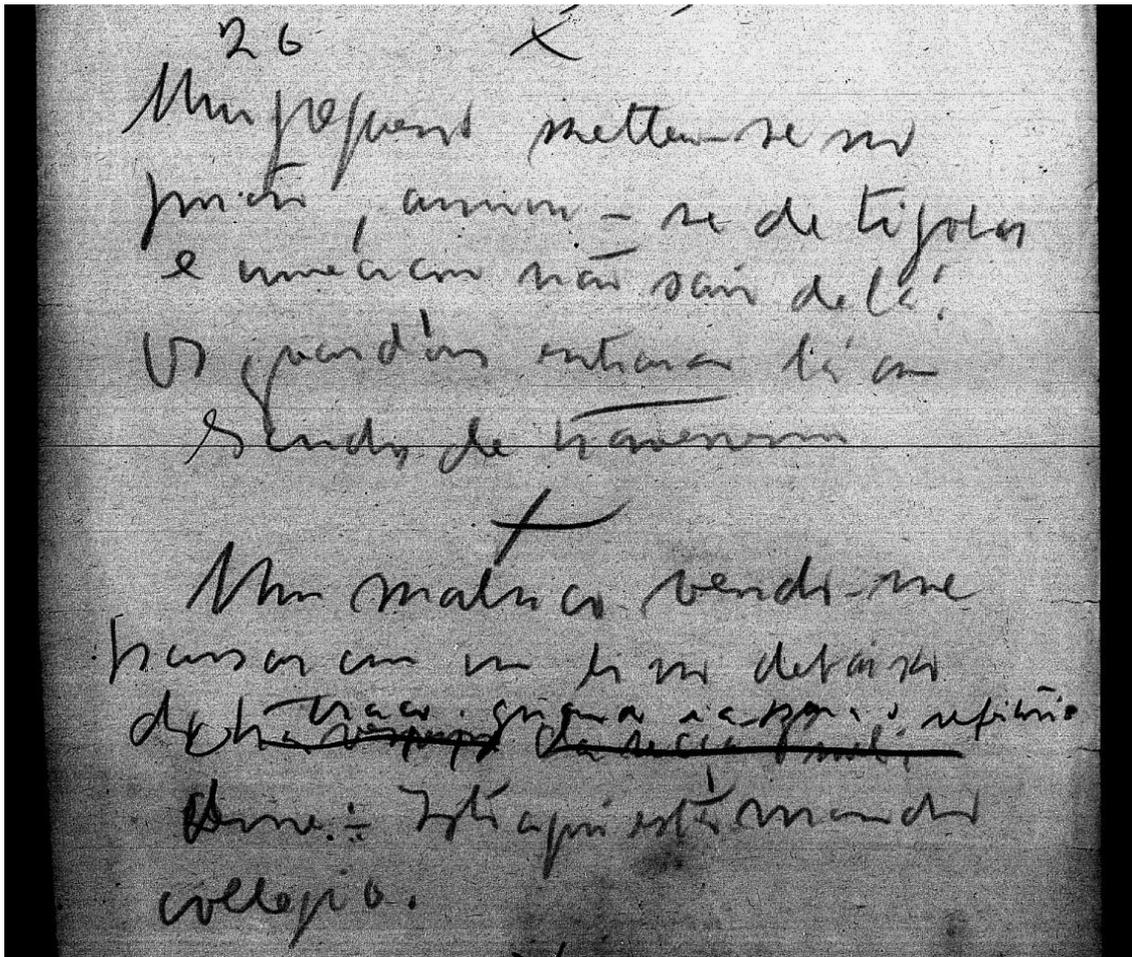


Figura 53: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Um pequeno meteu-se no porão, armou-se de tijolos e ameaçou não sair de lá. Os guardas entraram lá com escudos de travesseiros.

---

Um maluco vendo-me passar com um livro debaixo do braço, quando ia para o refeitório, disse: - Isto aqui está virando colégio.

---

A *Noite*, de 15-1-20, sobre desapropriações. (BARRETO, 2010, p.116)

Como já foi descrito, Bispo possuía em sua poética de criação, um caráter de catalogação e arquivismo. Em muitas obras Bispo bordou anotações esparsas, às vezes parecidas com listas e na maioria das vezes acompanhadas por números, fato que aproxima mais ainda esses bordados de uma possível catalogação. Parece uma forma de Bispo registrar tudo o que conseguia, como nomes, países e objetos. Na obra *Atenção, veneno* o artista separa cada objeto anotado em um pedaço diferente de tecido e nos faz lembrar das anotações esparsas de Lima Barreto para o *Diário do Hospício*,

as quais consistiam em pequenas observações, e por vezes lembram uma lista, de assuntos nos quais o autor desejava tratar durante a escrita de seu livro. Lima Barreto, assim como Bispo, parecem, de certa forma, querer eternizar o que anotaram – seja para espectadores, leitores, ou mesmo para cumprir ordens de um delírio.



Figura 54: Detalhe do Estandarte *Dicionário de Nomes Letra A*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Bordado com linha sobre pano de algodão, 129 x 205 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

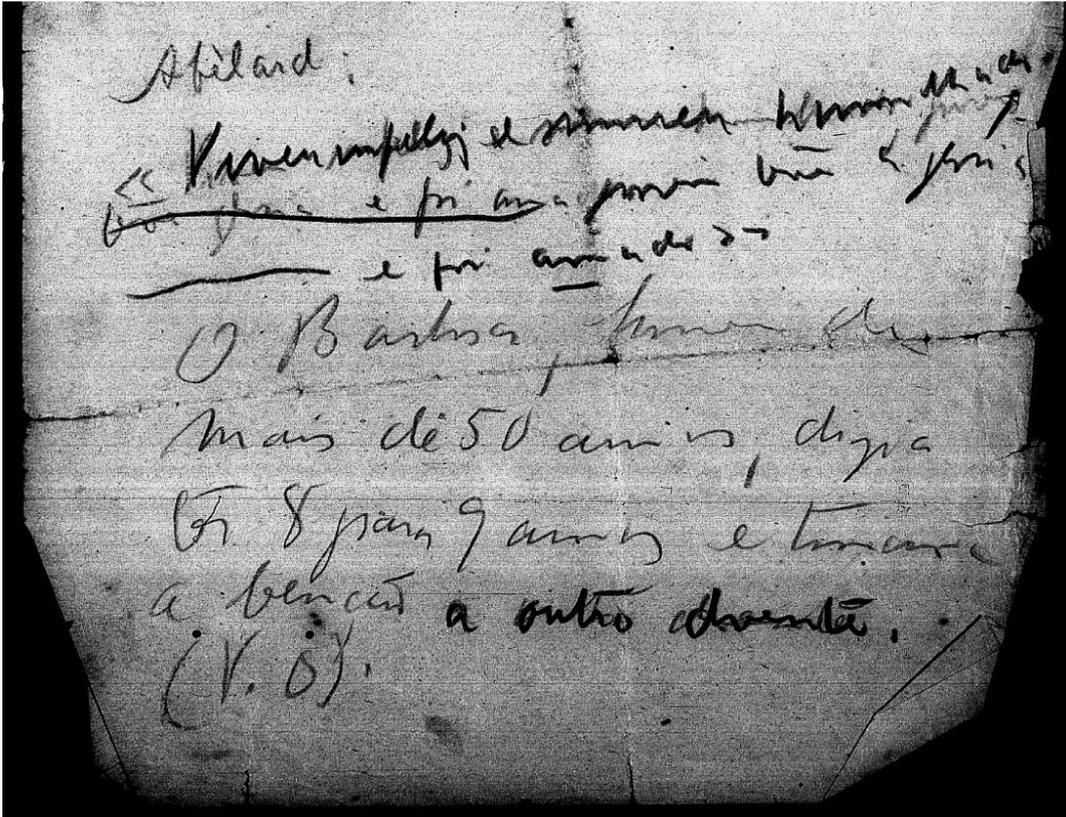


Figura 55: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Abélard: Viveu infeliz e morreu humilhado, mas teve a glória e foi amado.

---

O Barbosa..., homem de mais de cinquenta anos, dizia ter oito ou nove anos e tomava a benção a outro doente (V.O.)

---

Há um doente, o tal dos berloques, que toca piano, é o que toca melhor; ele toca coisas do meu tempo de rapazola, quando eu dançava. Observo o seu modo de tocar. Embrulho. O Hino Nacional. Nunca acaba. (BARRETO, 2010, p.117)

Bispo bordou nomes próprios de maneira compulsiva, em estandartes, mantos e em pequenas esculturas e assemblages. Na maioria das vezes esses nomes estão completos, com nome e sobrenome e acompanhados de um local, que parece se referir ao local onde Bispo os conheceu. O artista possui uma obra muito autoreferente e confessional, porém sempre lembra ao espectador que não era o único a sofrer com a realidade sofrida do hospício e revela muitos nomes de colegas internos. Lima Barreto faz o mesmo e em muitas passagens de seu diário cita nomes,

sobrenomes ou iniciais de outros internos e, na maioria das vezes, conta um pequeno trecho de sua história, ou alguma de suas idiossincrasias.



Figura 56: *Partida de xadrez com Rosângela Maria*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Papelão forrado com pano de algodão bordado com linha azul e alça de fio elétrico, 52 x 47 x 20 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.223)

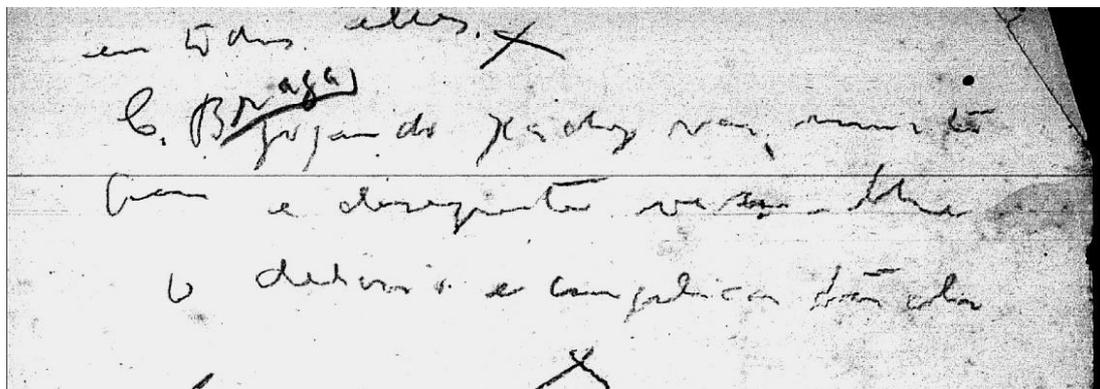


Figura 57: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

“C. Braga..., jogando xadrez, vai muito bem e de repente vem-lhe o delírio e complica tudo.” (BARRETO, 2010, p.118)

Assim como o bilhar, o jogo de xadrez é também citado pelos dois artistas, trazendo a ideia de que esses jogos deveriam ser o único passatempo dos internos dos hospícios. Bispo insere o jogo em algumas de suas obras e constrói, com bordados, um tabuleiro e peças, que ficam presas a um suporte, fazendo lembrar o ready-made *Jogo de xadrez de bolso* de Marcel Duchamp. Lima Barreto, em seu diário, conta que o jogo de xadrez estava bastante presente dentro do hospício e no cotidiano dos internos.

---



Figura 58: *Objetos revestidos com fio azul (ORFAs)*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Diversos materiais revestidos com linha azul, tamanho variável. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

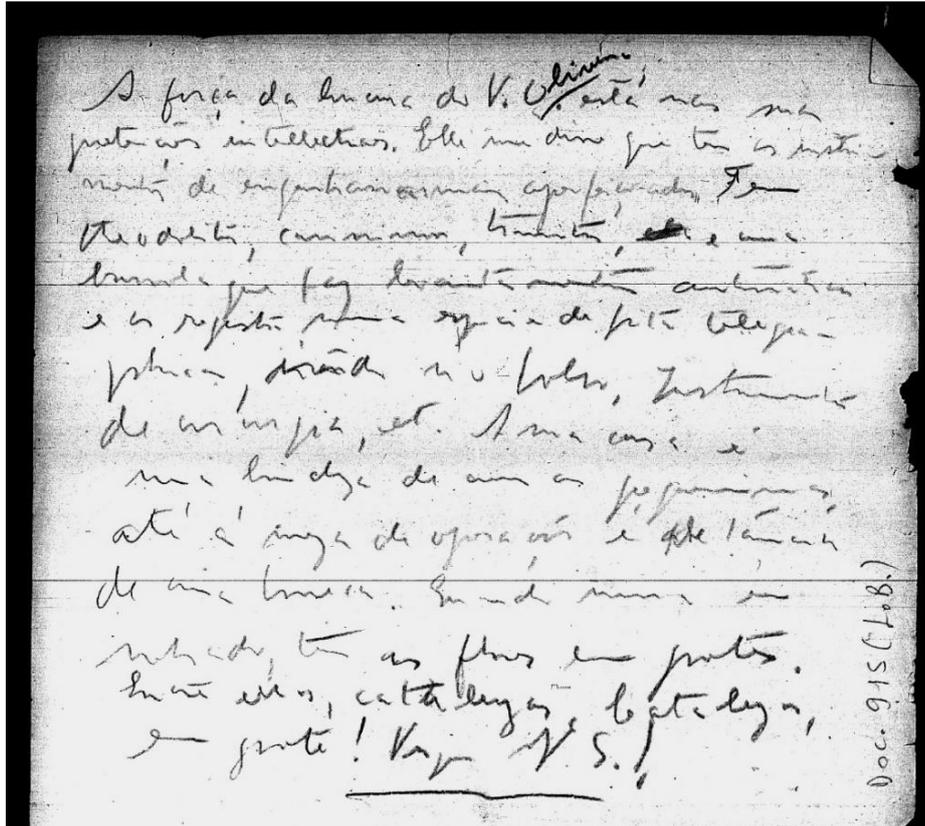


Figura 59: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

A força da loucura de V.O. ... está nas suas pretensões literárias. Ele me disse que tem os instrumentos de engenharia mais aperfeiçoados, e um teodolito, caríssimo, e uma bússola que faz levantamentos automáticos e os registra numa espécie de fita telegráfica, indo no bolso. Instrumentos de cirurgia etc. A sua casa é uma lindeza de coisas pequeninas, até a mesa de operações é de tamanho de uma boneca. Quando mora em sobrados, tem as flores em potes. Entre elas, cataleias, cataleias em pote! (BARRETO, 2010, p.120)

Algumas semelhanças entre as obras de Bispo do Rosário e passagens do *Diário do Hospício*, de Lima Barreto são bastante literais e parecem funcionar como texto e ilustração. Um bom exemplo dessas relações é o trecho no qual Lima Barreto conta de um interno que dizia que tudo o que possuía era pequeno, em miniatura, “sua casa é uma lindeza de coisas pequeninas, até a mesa de operações é do tamanho de uma boneca”. Bispo do Rosário tinha essa mesma “mania” de coisas pequenas, seus ORFAs – objetos recobertos com fio azul – eram reconstruções dos mais diferentes objetos, em tamanho reduzido.

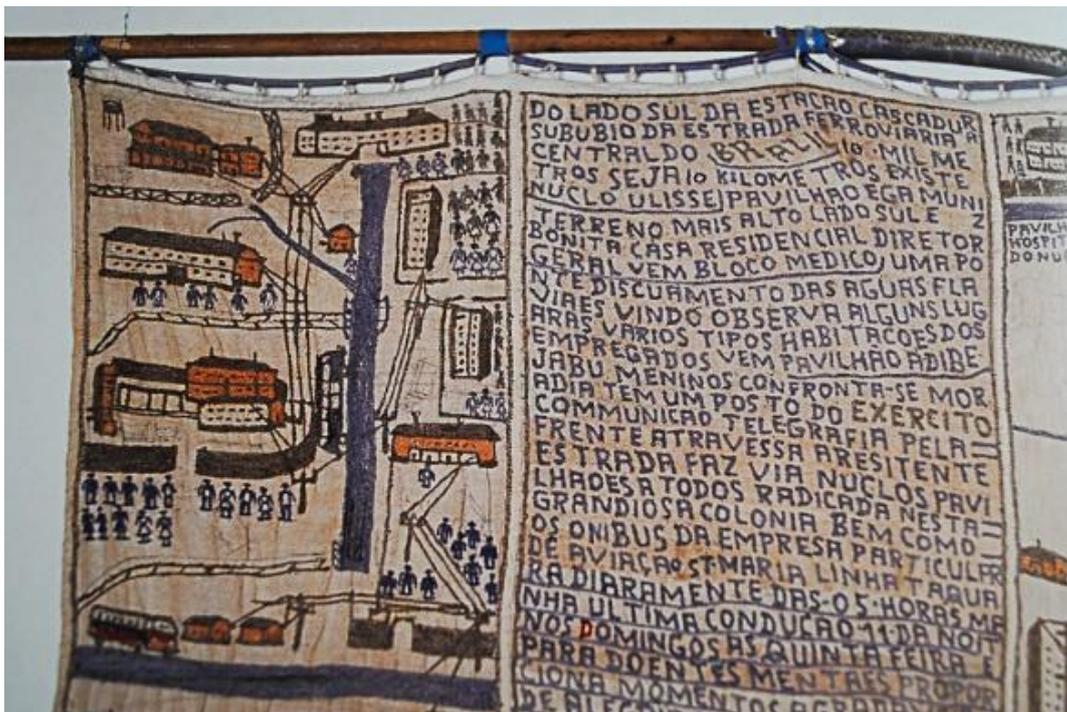


Figura 60: Detalhe do Estandarte *Colônia Juliano Moreira*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Bordado com linha sobre pano de algodão, 134 x 133 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.143)

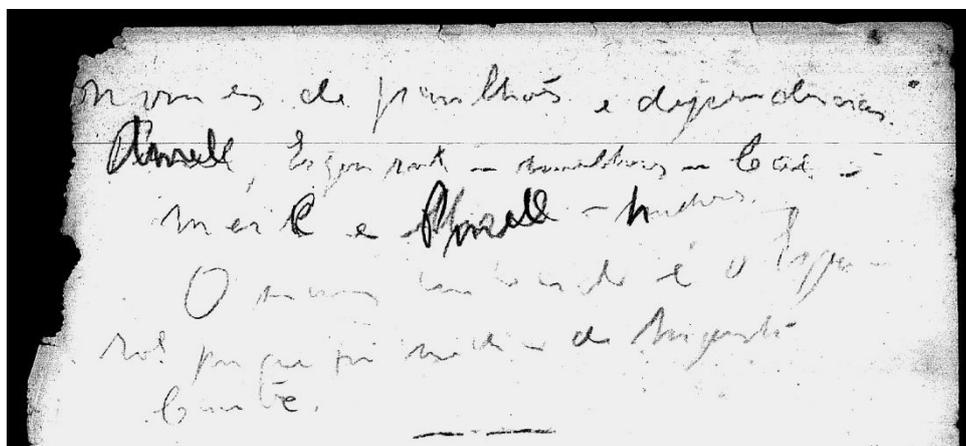


Figura 61: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

O alemão grandão, que é meu vizinho no refeitório, por ocasião do café teve um ameaço de ataque epiléptico. Bem estúpido e malcriado. Tratar dos nomes de pavilhões e dependências. Pinel, Esquirol! - mu-heres - Calmeil. O mais conhecido é o Esquirol porque foi médico do Auguste Comte. (BARRETO, 2010, p.123)

No estandarte *Colônia Juliano Moreira* Bispo bordou plantas arquitetônicas da Colônia, os prédios, as fiações e até alguns internos. Além

disso o artista descreveu detalhadamente, com palavras, como era o interior da Colônia, onde estavam os pavilhões, as habitações dos empregados, etc. Lima Barreto também tinha a preocupação de descrever o hospício fisicamente, em seu diário fala dos diferentes pavilhões, da biblioteca, da sala do médico. No trecho citado o autor anota: “tratar dos nomes de pavilhões e dependências” como uma forma de lembrete. Ao fazerem isso ambos contextualizam fisicamente o local onde estavam internados e acabam inserindo o leitor/espectador mais profundamente em suas obras.

---



Figura 62: *Canecas*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Vitrines de 32 canecas de alumínio sobre suporte de madeira e papelão, 110 x 47 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil



Figura 63: *Talheres*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.) Suporte de madeira e talheres de alumínio, 197 x 70 x 9 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

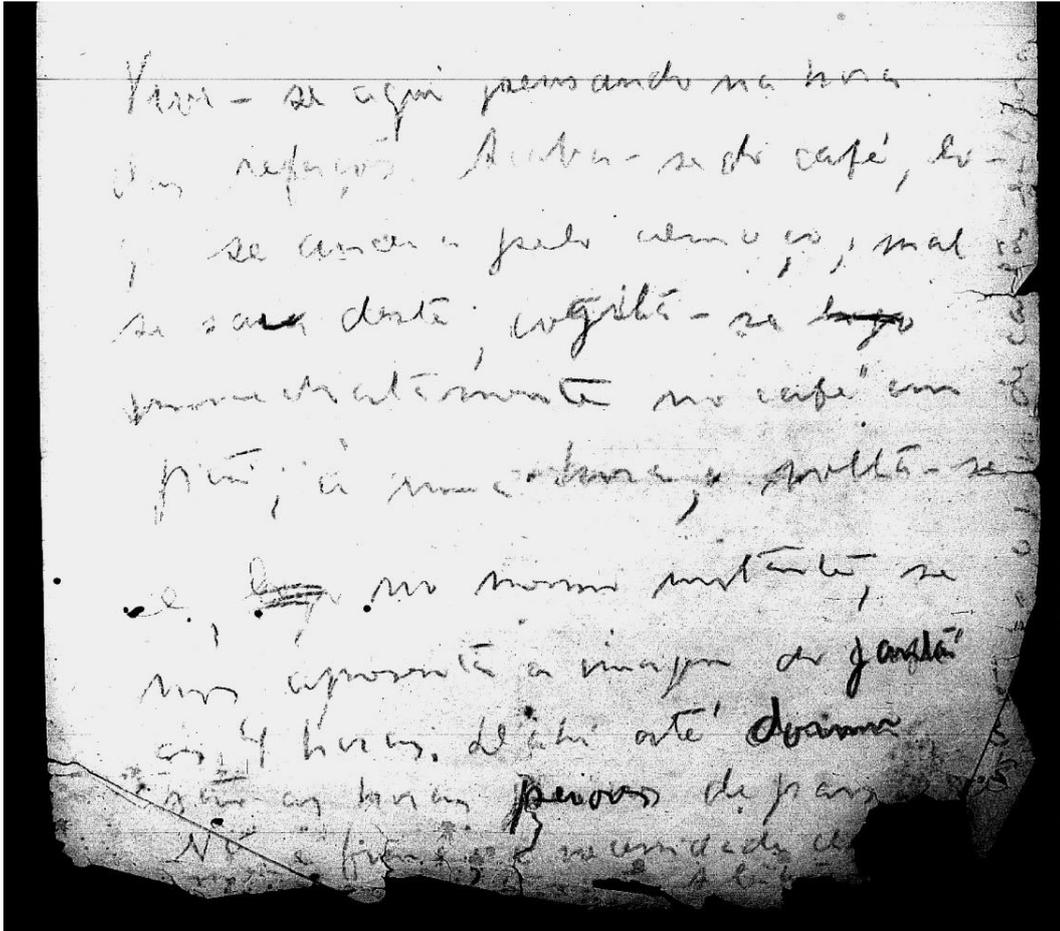


Figura 64: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Vive-se aqui pensando na hora das refeições. Acaba-se o café, logo se anseia pelo almoço; mal se vai deste, cogita-se imediatamente no café com pão; à uma hora, volta-se e, no mesmo instante, se nos apresenta a imagem do jantar às quatro horas. Daí até dormir, são as horas piores de passar. (BARRETO, 2010, p.124)

As refeições são um assunto também bastante lembrado pelos dois artistas. Bispo faz assemblages nos quais insere instrumentos de cozinha, como canecas de alumínio e talheres. Lima Barreto narra, algumas vezes, sobre a comida, o refeitório e a hora das refeições no hospício. Novamente os artistas lembram o leitor/espectador de detalhes simples cotidianos e nos inserem na realidade do hospício.



Figura 65: Detalhe do Estandarte *Colônia Juliano Moreira*, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Bordado com linha sobre pano de algodão, 134 x 133 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Fonte: (MORAIS, 2013, p.143)

Na primeira vez que aqui estive,  
 consegui não me intrometer muito  
 na vida do Hospício; agora não,  
 sou a isso obrigado, pois todos  
 me procuram e contam-me  
 novidades. Esse convívio  
 obrigado, com indivíduos  
 dos quais não gostamos, é para  
 mim hoje insuportável e ainda  
 mais este furto e as minhas  
 apavorantes dívidas fazem-me  
 desejar imensamente sair da-  
 qui. O médico me oferece al-  
 mas não a aceitar já, por-  
 quê, quem não digno de  
 ser amado. Demais, eu penso  
 que o tal delírio me possui  
 muito, em virtude da bebida.  
 Ah! Ah! Demais! Que alternativa!  
 E eu não sei mais.

Figura 66: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Na primeira vez que aqui estive, consegui não me intrometer muito na vida do Hospício; agora não, sou a isso obrigado, pois todos me procuram e contam-me mexericos e novidades. Esse convívio obrigado, com indivíduos dos quais não gostamos, é para mim, hoje, insuportável e ainda mais esse furto e as minhas apavorantes dívidas fazem-me desejar imensamente sair daqui. O médico me

ofereceu alta, mas não aceitei já porque só quero sair depois do carnaval. Demais, eu penso que o tal delírio me possa voltar, com o uso da bebida.

Ah! Meu Deus! Que alternativa!

E eu não sei morrer. (BARRETO, 2010, p.129)

O cotidiano no hospício e sua rotina típica é muito aparente tanto na obra de Bispo do Rosário como na de Lima Barreto. Ambos inserem em suas obras as características do hospício, sua arquitetura, os nomes de outros internos e dos médicos e enfermeiros. Ambos convivem intensamente com o hospício e isso é refletido em suas obras. O Diário do Hospício é a prova irrefutável do que afirma Lima Barreto no trecho citado: apesar de não gostar de viver ali, o autor estava completamente envolvido com aquele cotidiano e não queria ir embora pois tinha medo de seus delírios voltarem. Bispo do Rosário também mostra seu envolvimento com a Colônia e, mesmo parecendo não ter plena consciência disso, também parecia não querer ir embora – sabe-se que mesmo tendo algumas oportunidades para isso, após 1964 Bispo nunca mais deixou a Colônia. (MORAIS, 2013)

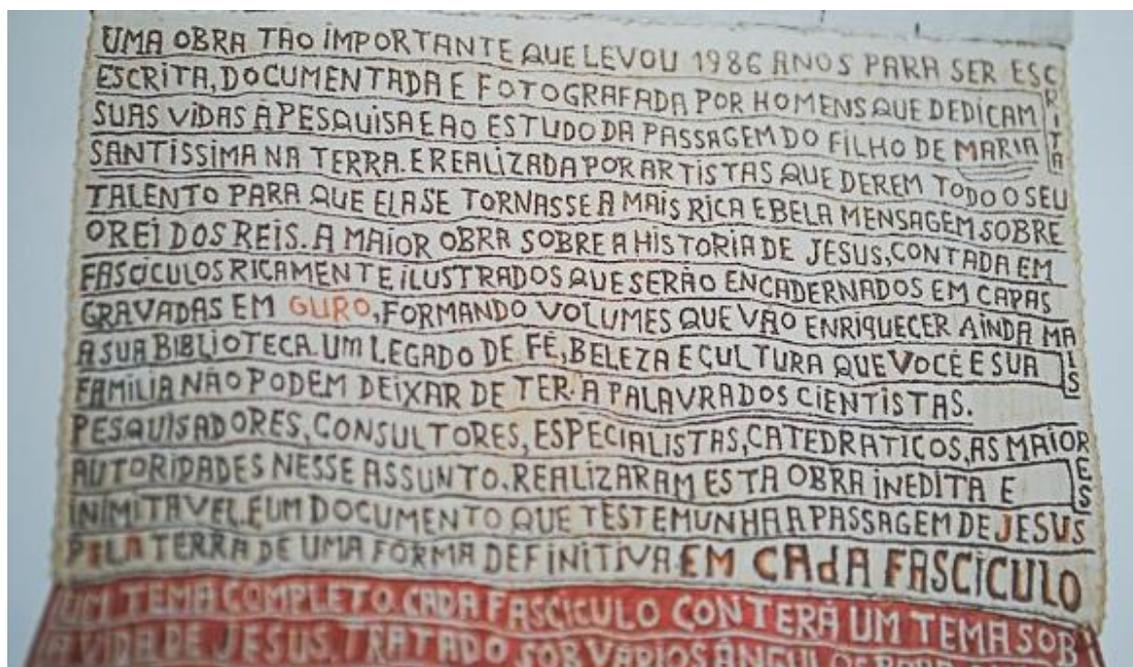


Figura 67: Detalhe do Estandarte *Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita* (s.d.). 260 x 75 x 1 cm. Detalhe do Estandarte Colônia Juliano Moreira, Arthur Bispo do Rosário (s.d.). Bordado com linha sobre pano de algodão, 134 x 133 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Foto: Beatriz Calil

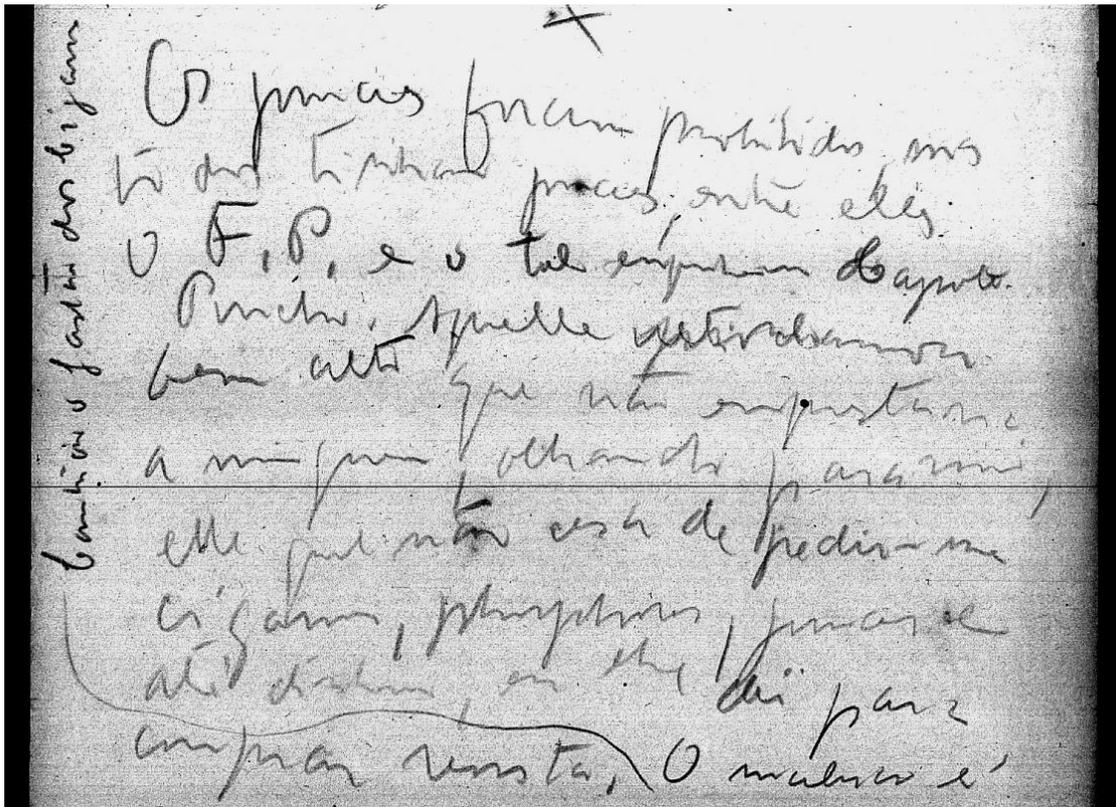


Figura 68: Trecho do manuscrito original de *Diário do Hospício*, Lima Barreto. Fonte: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos

Os jornais foram proibidos, mas todos tinham jornais, entre eles o F.P. e o tal engenheiro C... P... Aquele moço bem alto, que não emprestava a ninguém, olhando para mim, ele que não cessa de pedir-me cigarros, fósforos, jornais e até dinheiro eu lhe dei para comprar revista. O maluco é'

Lima Barreto cita em seu diário que os jornais eram proibidos. Proibir jornais é algo coerente com a terrível forma de tratamento dos internos nos hospícios da época, sem saber das notícias diárias, dos acontecimentos políticos e sociais, os internos ficavam ainda mais isolados e ignorantes. O autor completa a frase afirmando que mesmo sendo proibidos, todos tinham jornais.

Em muitas obras de Bispo podemos identificar cópias de frases e manchetes de jornal, assim como recortes de imagens e propagandas. A presença do jornal na obra de ambos faz-nos perceber como esses artistas tinham o desejo de se atualizar, como não eram, de forma alguma – mesmo sendo vítimas de delírios – ignorantes da sociedade que os rodiava.

## Considerações Finais

No decorrer do desenvolvimento da pesquisa as similaridades e as complementaridades entre as obras de Bispo do Rosário e *Diário do Hospício* e *Cemitério dos Vivos*, de Lima Barreto, tornaram-se maiores e mais evidentes. No início o trabalho visava uma investigação a partir da semelhança principal entre ambos: a produção artística durante uma internação em instituições psiquiátricas.

Ambos produziram obras que são reflexos de suas internações, cuja realidade vivida é escancarada, e denunciam a violência e a precariedade das instituições psiquiátricas brasileiras no século XX. Contudo, essas semelhanças trouxeram outras similaridades à tona, talvez por estarem internados, solitários, longe de amigos e parentes e sem contato com os acontecimentos de fora da instituição, ambos voltaram suas produções para si mesmos e construíram uma poética essencialmente autobiográfica. Porém essa produção autobiográfica, muitas vezes voltada para o passado de ambos, conecta-se a todo momento com a realidade do hospício em que viviam.

Objetos comuns na Colônia, fios dos uniformes e nomes de médicos e pacientes eram utilizados para a construção da obra de Bispo. Acontecimentos do cotidiano do hospício, diálogos e delírios de outros internos eram a matéria prima de Lima Barreto. Essa criação contaminada com a realidade da instituição psiquiátrica ajudava os artistas a criarem autoficções, a projetarem outras vidas para si mesmos e a sobreviverem ao cárcere.

É interessante que, apesar de marginalizados e alvos de preconceitos, ambos criaram “literaturas de urgência” magistrais e acabaram, atualmente, destacando-se como grandes nomes das artes visuais e da literatura, influenciando diversos artistas posteriores a eles.

Suas similaridades estão desde suas biografias – ambos negros, pobres, marginalizados – passando por suas poéticas de criação – ambos carregam em suas obras características comuns na arte contemporânea, como a catalogação e o arquivo – e, finalmente chegando aos dias de hoje, com tamanho reconhecimento.

Durante a pesquisa me deparei com muitas afirmações preconceituosas sobre ambos. Dessa forma, foi incorporado ao trabalho o objetivo de esclarecer a validade artística da obra de Bispo do Rosário e de Lima Barreto sem a necessidade

de compará-los com artistas já reconhecidos na história da arte. Mais ainda, procurei afirmar a importância do reconhecimento dessas obras como pertencentes à Arte, negando pensamentos elitistas que, por exemplo, não reconhecem em Bispo uma intencionalidade artística, tornado-o assim, um simples artesão.

Dessa forma, apesar da pesquisa ter sido conduzida buscando similaridades e complementaridades entre os artistas, e, de fato, essas características estarem bastante presentes tanto em suas biografias como em suas poéticas e obras, ao final da pesquisa ressalto a importância de enfatizar como as poéticas desses artistas são extremamente singulares.

Bispo do Rosário e Lima Barreto não devem ter suas obras justificadas por suas interações e por suas, supostas, loucuras. Suas obras vão muito além disso, carregam com elas uma enorme carga poética e visual e possuem seu valor assim como qualquer outro artista já reconhecido pela História da Arte.

## Referências Bibliográficas<sup>29</sup>

- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012.
- AMASTALDEN, Ana, e Eduardo PASSOS. “A reforma psiquiátrica brasileira e a política de saúde mental.” **Centro Cultural do Ministério da Saúde**. s.d. Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/vpc/reforma.html>>. Acesso em: 01 dez. 2014.
- ANTÔNIO, João. **Casa de Loucos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- AQUINO, Ricardo. Do pitoresco ao Pontual: Uma imagem-Biografia. In: LAZARO, Wilson (org.). **Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- ARANTES, Marco Antonio. “Para mim, Paraty - Alcoolismo e loucura em Lima Barreto.” **SMAD - Revista eletrônica saúde mental álcool e drogas**, 1º semestre de 2008: 1-17.
- ARANTES, Priscila. “História, arte contemporânea e arquivo.” **Encontro Internacional de Arte e Tecnologia #12 ART**. 2013. Disponível em: <<http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2013/08/priscila-arantes.pdf>>. Acesso em: ago/set 2014.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.
- . **Correspondência**. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- . **Diário do Hospício; Cemitério dos Vivos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.
- . **Diário Íntimo**. São Paulo: Globus, 2011.
- . Elogio da morte In: **Marginália**. 1953.
- . **O Triste Fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: ALLCA XX, 1997.
- . **Prosa seleta**. Org. Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.
- . **Um longo sonho de futuro**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998.
- . Uma fita acadêmica. In: **Feiras e mafuás**. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor In: **O Rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

---

<sup>29</sup> Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los objetos**. Tradução: Francisco González Aramburu. México: Letra E, 1969.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador In: **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BESANÇON, Guy. **L'écriture de soi**. Paris: L'Harmattan, 2002.
- BLOM, Philipp. **Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: RECORD, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOURGEOIS, Louise. "Arthur Bispo do Rosário." In: LÁZARO, Willson (org.) **Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- CALVINO, Ítalo. **Coleção de areia**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- COSTA, Jurandir Freire. **História da Psiquiatria no Brasil**. Rio de Janeiro: Documentário, 1976.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles, entrevista feita por Claire Parnet. **O abecedário de Deleuze (1988/1989)**.
- O Prisioneiro da Passagem** - documentário. Direção: Hugo DENIZART. 1982.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DINIZ, Davidson de Oliveira. "Walter Benjamin e as Passagens: uma narratividade poética do histórico." **Cadernos Benjaminianos**, junho de 2009.
- DORIGATTI, Bruno. "Lima Barreto, entre o hospício e o cemitério." **Saraiva Conteúdo**. 27 de 09 de 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10423>>. Acesso em: 04 dez 2014.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Educacional, Divisão de Apoio Didático e Tecnologia. "Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira." In: **Secretaria Municipal de Saúde do**

- Rio de Janeiro.** s.d. Disponível em:  
<<http://www.sms.rio.rj.gov.br/servidor/cgi/public/cgilua.exe/sys/reader/htm/preindexview.htm?editionsectionid=165>>. Acesso em 16 nov 2014.
- FILHO, Antonio Golçalves. “Volume reúne a ficção do paulista João Antônio.” In: **Estadão**, outubro 2012.
- FOSTER, Hal. “Arquivos da Arte Moderna.” **Arte e Ensaios**, 2012.
- . “O retorno do real.” **Concinnitas**, julho de 2005: 165.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- . **O que é um autor?** Tradução: Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992.
- FRANK, Anne. **O Diário de Anne Frank**. Tradução: Elia Ferreira Edel. São Paulo: Le Livros - E-Books, s.d.
- FREIRE, Zélia Ramona Nolasco dos Santos. **A concepção de arte em Lima Barreto e Leon Tolstói: divergências e convergências**. Tese (Doutorado em letras). Orientador: Profa. Dra. Sílvia Maria Azevedo, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2009.
- GAM, Galeria de Arte Moderna. **Crítica e Críticos**. 1970.
- GLOBO, O. “Morre aos 67 anos o fotógrafo, psicanalista e cineasta Hugo Denizart.” **O Globo**, outubro 2014.
- GOGH, Vincent VAN. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GULLAR, Ferreira. “Arthur Bispo e a arte contemporânea.” **Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada**, agosto 2011.
- HENRIQUE, Márcio Couto. “Diários Íntimos - Coleção de fragmentos de si.” **Revista Museu**. 30 de março de 2010. Disponível em:  
<[http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art\\_.asp?id=22988](http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=22988)>. Acesso em: ago/set 2014).
- HERKENHOFF, Paulo. “A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens.” In: LÁZARO, Wilson (org.), **Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário - O Senhor do Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- . **Lima Barreto e a literatura de urgência: A escrita do extremo no domínio da loucura**. Tese (doutorado em letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro, 2007.

- . **Literatura da Urgência: Lima Barreto no domínio da loucura**. São Paulo: Annablume, 2008.
- HOUAISS, Antonio. "Liminar." In: BARRETO, Lima. **O Triste Fim de Policarpo Quaresma. Edição Crítica**. São Paulo: ALLCA XX, 1997.
- LAGNADO, Lisette. **Arthur Bispo do Rosário e a instituição**. In: **Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural/Paço das artes, 1999.
- LARRATT-SMITH, Philip. Introdução: a escultura como sintoma. In: LARRATT-SMITH, Philip (org.) **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
- LÁZARO, Wilson. **Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- . "O Artista do Presente." In: LÁZARO, Wilson (org.) **Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LINS, Daniel. "Deleuze e o Álcool." **Cpfl Cultura: Café Filosófico**. Campinas, 2009.
- . **O Último Copo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- LOBATO, Monteiro. Lima Barreto. In: HOUAISS, Antonio e FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de (coord), **Lima Barreto - Triste fim de Policarpo Quaresma (Edição crítica)**. Madri: Scipione Cultural, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. "A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário." **Outra Travessia**, 2008.
- . "O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway." **Revista Agulha**, dezembro de 2002, 31 ed.
- MAGNUM, Sara. "A Arte do Arquivo." **Tela Habitada**. 2011. Disponível em: <<http://telahabitada.blogspot.com.br/2011/02/arte-do-arquivo.html>> Acesso em ago/set 2014.
- MASSÍ, Augusto, e Murilo Marcondes de MOURA. In: BARRETO, Lima. **Diário do Hospício e O Cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó [O arquivo universal e outros arquivos]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: **O olho e o espírito**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920) - História da literatura brasileira**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988.

- MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: Arte Além da Loucura**. Org: Flávia Corpas. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013.
- MOREIRA, Juliano. “Notícias sobre a evolução da assistência a alienados no Brasil.” **Revista Latinoamericana de psicopatologia fundamental**, dezembro de 2011.
- Museum, Victoria and Albert. In: LÁZARO, Wilson (org.). **Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.
- ORNELLAS, Clara Ávila. “Aspectos iniciais da trajetória literária de João Antônio.” **Via Litterae - Revista de Linguística e Teoria Literária**, 2011: 145-159.
- PIROLI, Wander. “Um homem se explica.” **Suplemento**, novembro de 2011: 02.
- PRADO, Antônio Arnoni, entrevista feita por MEC. **Entrevista com Antônio Arnoni Prado** (sem data).
- **Lima Barreto: uma autobiografia literária**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer. Sobre um quadro de Van Gogh. In: **Arte Moderna: séculos XIX e XX: Ensaios Escolhidos**. São Paulo: Edusp, 1996.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Colecionismo e Arte em Arthur Bispo do Rosário.” **Trivium: estudos interdisciplinares: psicanálise e cultura**, 2009, 1 ed.
- UFMG, Faculdade de Letras. “Paulo Colina - Dados Biográficos.” **Literafro**. s.d. Acesso em: 03 dez 2014).
- WILLIAMS, Meg Harris. A criança, o continente e o claustro: a vocação artística de Louise Bourgeois. In: LARRATT-SMITH, Philip (org.) **Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

### **Bibliografia Complementar**

- CASSUNDÉ, Bitu. "Leonilson e a Catalogação da Vida." **Projeto Leonilson**. 2009. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=8>. Acesso em: 26 nov 2014.
- DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário. A Poética do Delírio**. São Paulo: Editora Unesp, 2009
- HIDALGO, Luciana. **O Passeador**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- HORN, Maria Lucila. **Leonilson: O Predestinado. Revista Educação, Artes e Inclusão**, 2008.
- LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades. Leonilson**. São Paulo: DBA Artes Gráficas/Melhoramentos, 1998
- LOPES, José Leme. **A Psiquiatria de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1974
- PESSOTTI, Isaias. **O Século dos Manicômios**. São Paulo: Editora 34, 1996
- PONTES, Cleto. **Machado de Assis, Lima Barreto e o Hospital Psiquiátrico**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2010
- RENNÓ, Rosângela. **Menos-valia [leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- RICCIOPPO, Carlos Eduardo. "Leonilson - Uma Questão de Escala." **Revista Ars**, 2008: 128-141
- WITT, Sol LE. "Paragraphs on conceptual Art." **Artforum**, 1967.
- . "Sentenças sobre Arte Conceitual." **Revista Trópico**, 09 de abril de 2007.
- ZAMORA, Marta (org.). **Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997