

CONVERSAS DA KALUNGA GRANDE – ENTREVISTA COM ROSANA PAULINO¹

Rosana Paulino

Carolina Rodrigues

Flavia Corpas

Napê Rocha

Para os povos bantu, Kalunga agrega camadas de sentidos, sendo entendida como fonte da vida na terra, símbolo de força, vitalidade e potência de transformação. É, também, um portal entre o mundo material e imaterial¹. Na diáspora, torna-se um lugar de travessia atlântica por onde passaram as embarcações que transladaram sujeitos africanos para outras partes do mundo e que recebeu, em suas águas, muitas daqueles que desafiarão a empreitada colonialista. Ainda, Kalunga-oceano é um local sagrado onde se cultuam as águas que provêm sustento para aqueles que nelas navegam. Kalunga desafia definições e alimenta imaginários, seja no que diz respeito à fundação do mundo, seja quando se trata de seus mistérios submarinos.

A relação de Rosana Paulino com Bispo, como veremos nesta entrevista, ultrapassa o uso da técnica ou dos materiais – linha e suturas –, mas surge de um encontro que marca sobremaneira sua caminhada como artista. Se o patuá de sua família que deu origem a Parede da Memória não passou despercebido pela artista, tampouco a obra e história de Bispo foi ignorada. Detentora da própria narrativa, atua como agente de sua trajetória e suas obras ganham novos trânsitos à medida em que circula e transita pelas águas atlânticas. O legado de Arthur Bispo do Rosario, por sua vez, atualmente, ganha novos rumos, diferentes daqueles por ele imaginados, mas que revelam as múltiplas leituras que sua obra pode receber ao lado de outras poéticas, como a de Rosana Paulino.

Rosana aceitou compartilhar conosco histórias que nos mostram o impacto que a obra de Arthur Bispo do Rosario pode ter na vida daqueles que com ela se deparam. Em sua grandiosidade, Bispo funda imaginários, provoca a repensar o cenário da arte e reencanta o mundo com suas representações que trazem uma porção das coisas que até então a humanidade havia produzido.

Navegaremos, então, por essas memórias de kalunga.

Carolina Rodrigues – Rosana, a gente queria começar falando desses encontros que você teve com Bispo e como, na sua trajetória, você foi se deparando com a obra dele.

Rosana Paulino – Teve aquela famosa reportagem do Fantástico sobre o Bispo² e eu tinha 13

¹Santos, Tiganá Santana Neves. A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Universidade de São Paulo, 2019.

²Refere-se à reportagem de Samuel Weiner Filho, exibida no programa “Fantástico” em 1980, da TV Globo, que, além de denunciar as condições degradantes vividas pelos internos do então manicômio, também apresenta Arthur Bispo do Rosario e sua produção, constituindo um importante testemunho sobre sua obra.

anos na época. Lembro que fiquei muito, muito impactada. O repórter falava que ele desfiava as roupas e eu olhava aquele fio. Eu ficava pensando: "Pra quê?" – que é uma das questões que até hoje me acompanha na arte, por que a gente faz arte? Pelo que o artista é compelido? Eu sou totalmente compelida. Olhar aquele homem desfendo tecidos, tirando o fio e fazendo os bordados, essa criação artística...Lembro nitidamente, na reportagem, das mãos dele e do fio.

Eu sou muito visual, cursei Artes Visuais. Prestei o vestibular de 1989 e entrei na universidade – fiz ECA/USP – e comecei meu curso em 1990. No primeiro mês de universidade, tinha uma pequena exposição do Bispo no MAC anexo, muito perto do refeitório, que a gente na época chamava de "MACquinho". Caí na exposição do Bispo, sem nem saber. Estava almoçando e falei: "Vou ver o que tem no MAC". E caí dentro da exposição do Bispo. Foi absolutamente fantástico ver aquela liberdade, as costuras, os bordados. Pensei: "é possível alguma obra diferente: trazer essa materialidade do pano, de tecido".

Minha mãe costurava, até por questões econômicas. Comprava um pedaço de fazenda e fazia os vestidos para mim e para as minhas irmãs -- sou a terceira de três irmãs. Vestidinhos todos iguais, só variavam no tamanho. Era um universo de agulha, de linha de costura e de brincar com os restinhos de pano. Quando olhei o Bispo e vi aquilo como arte pela primeira vez... A reportagem do Fantástico mostrava uma pessoa com problemas psiquiátricos, com toda aquela carga de preconceito, coisa da década de 1980. Quando vi a mostra, abriu-se uma porta. Senti novamente aquele impacto. E está na cara que isso acompanhou toda a minha produção, acompanha até hoje, não tem como fugir dessa influência e desses dois primeiros choques.

CR – A próxima pergunta dialoga muito com isso que você trouxe sobre a memória afetiva. Tanto você quanto o Bispo vão recorrer ao tecido e à linha como elementos centrais na construção das obras e, em ambos os casos, matéria e técnica estão ligadas a esses repertórios afetivos. E Bispo teve contato com o bordado ainda em Japaratuba, a cidade natal, mais tarde com o ofício na Marinha. Já você, cresceu observando a sua mãe costurar e isso influenciou diretamente na sua prática artística. Como você enxerga essa relação entre as materialidades e a memória afetiva nos processos de criação?

RP – Eu sou uma artista muito mão, eu gosto da mão. Tenho dificuldade com a questão mais conceitual no sentido só da mente, de não trabalhar a matéria. Eu preciso da mão, seja modelando o barro, seja desenhando, seja costurando. Assim, a manualidade para mim é extremamente importante, e eu a coloco junto com a minha ancestralidade, junto com a afetividade. Vou trazer o que está no meu entorno, muitas vezes, para os comentários, para pensar a arte. O melhor exemplo disso é "A parede da memória", um trabalho que fiz quando era estudante, quando eu ainda estava na escola. E na parede da sala da casa dos meus pais, sobre a porta de entrada pelo lado de dentro, tinha um patuá. Aquele patuá ficou lá uns 10 anos. Você não passa debaixo de um objeto durante 10 anos sem ser tocado por ele. O formato já me traz essa questão, essa afetividade. E tinha a curiosidade de criança, de adolescente: "O que tem lá dentro?".

Quando eu fiz "A parede da memória", sabia que aquilo, dentro daquele patuá, protegia a família, protegia o local, protegia a casa. E trabalhei com o patuá essa questão da afetividade, da proteção, de maneira invertida. Quando eu coloco as imagens dentro do patuá eu estou protegendo a minha família, é como se eu estivesse ao mesmo tempo sendo protegida por essa gênese e os protegendo. A versão final – porque ele era um trabalho que ficava se modificando, era muito delicado, às vezes arrebentava, eu não sabia como resolver alguns problemas, depois eu fui aprendendo com o tempo –, o que entrou para a Pinacoteca, tem 1500 peças.

CR – Todo o acervo de Bispo do Rosario que temos na atualidade foi produzido numa cela forte, localizada em um dos piores núcleos da internação da Colônia Juliano Moreira. Podemos considerar que esse local foi, de certa forma, um espaço em que ele empreendia uma prática de ateliê. Bispo transformou um lugar em que cumpria um mandato social de exclusão e morte, uma cela num manicômio, em um local de exercício de vida e de arte. Esse ato criou as condições necessárias à sua existência e produção. É possível pensar tudo isso a partir de uma noção de ampliação de território subjetivo?

RP – Olha, eu não vou pensar na questão do território subjetivo, mas na questão da cura. Eu acho que muitas vezes quem é artista faz arte como um modo de cura. O caso de Bispo é uma questão de ordenação, o trabalho dele está ordenando os mundos exterior e interior. Então... o meu trabalho é principalmente quando eu entro com as fotografias. A gente sabe que, no Brasil, as pseudociências tiveram um impacto muito grande sobre a população negra, e isso foi usado também para justificar a escravidão.

Nós temos, por exemplo, aquelas fotos que eu uso muito e que são da exposição do Agassiz³ no Brasil e que foram feitas por Auguste Stahl no Rio de Janeiro, onde existem aquelas imagens frente-costas-perfil. Essa pose foi inventada no ano de 1865 no Rio de Janeiro, dentro dos ideários da época e do lugar, as ideias de Auguste Stahl sobre a hierarquia das raças. Mais tarde, essas imagens frente-costas-perfil entraram de uma maneira quase definitiva para a questão jurídica, para o registro de todos os que estão à margem: os criminosos, os doentes mentais.

Pensando que a arte cura, volto à maneira meio Hahnemann: semelhante cura semelhante. Então, vou usar essas mesmas imagens, trocando a chave. Numa delas, no “Assentamento”, a mulher aparece de frente, costas, perfil e eu dou um coração a ela; na outra, eu coloco um feto, que é vida; em outra eu coloco raízes, me interessa saber como essas pessoas conseguiram chegar ao em condições tão adversas e ainda conseguiram colocar um país de pé, ainda conseguiram colocar uma cultura forte, vibrante, como a brasileira, de pé. Para mim, isso é cura. No meu caso, eu preciso dessas imagens nas quais eu vou intervir, muitas vezes com a costura, para fazer essa cura do Brasil, dessa loucura toda, dessa herança maléfica da escravidão.

No caso de Bispo, acho que a cura era de outra ordem, era uma ordenação do mundo exterior talvez para ele se ordenar também. Ou seja, para estar naquele local e ainda conseguir sobreviver e criar...

CR – A produção de Bispo incorpora registros históricos em diversas peças como no estandarte em que ele borda o mapa da Colônia Juliano Moreira ou nas faixas de miss, com a miss Rodésia, por exemplo, que é um país que não existe mais, mas existia no momento em que ele bordou. Então, nessas faixas de miss ele borda nomes de países, de cidades. Já na sua obra o registro também se apresenta como memória, não é? Especialmente a que se inscreve nos corpos das mulheres negras, como a gente vê na série “Assentamentos”. Como você entende o lugar do registro histórico na sua obra? E não só na obra, mas na trajetória também de vida.

³A partir do pensamento racialista em voga no século XIX, o naturalista suíço Louis Agassiz (1807 - 1873) produziu, em parceria com o fotógrafo Auguste Stahl (1828 - 1877), uma série de fotografias de pessoas africanas e seus descendentes no Brasil daquele período. Agassiz era um defensor das teorias que afirmavam uma suposta degeneração das raças causada pela miscigenação e suas fotografias serviram de instrumento para que suas ideias em torno da inferioridade racial de pessoas negras fosse popularizada.

RP – O registro histórico para mim é essencial para entender quem eu sou, onde eu estou nessa sociedade. Começo com essa questão do registro histórico já em dois trabalhos, “A parede da Memória” e “Bastidores”, mas eu percebi que não dava para entender esse país e o local que eu ocupo nele usando só as fotografias da minha família. Fui procurar outras imagens também, para entender como esse país foi construído, esse local do raciocínio, porque um jovem negro pode ser morto sem gerar comoção na sociedade. Para isso, fui procurar outros registros.

CR – As escolhas, tanto estéticas quanto de conteúdo, da obra de Bispo, tudo foi historicamente entendido como fruto de um delírio, como se ele estivesse meramente reproduzindo aquilo a que ele tinha acesso. Mas a verdade é que ele faz escolhas. Recentemente, encontramos na pesquisa do acervo do Bispo rascunhos, esquemas, anotações do Bispo em que ele planeja. Às vezes ele para uma palavra na metade. “Ele parou essa palavra na metade? Será que ele bordava tudo ao mesmo tempo e não deu tempo de terminar?”, eu pensava a princípio. E aí quando a gente vai olhar para esses rascunhos que ele fez no suporte que havia - prontuários, papéis, calendário - a gente identifica a intenção. O olhar psicofóbico e racista também tira o poder de escolha do sujeito que estava encarcerado. E a obra, na verdade, está contando outra coisa para a gente.

RP – Ali há um grande senso estético, tem todo um processo de escolhas: “Por que esse e não aquele? Como é que eu faço? Por que eu paro essa palavra na metade?”, para responder a um processo estético, para responder a um rascunho, para um projeto que já foi pensado anteriormente.

Quem lida com arte sabe que é extremamente difícil organizar as coisas de maneira que surja uma unidade interna, que se diga alguma coisa, que a obra seja resultado do processo de pensar, planejar o processo estético. Ao se fazer algo aleatoriamente, não se chega aos resultados que Bispo conseguia. Lembrei do Edvard Munch - acabei de voltar de Harvard e no museu de lá havia uma exposição pequena do Edvard Munch; em Oslo, ano passado, também vi uma mostra enorme do Munch, um artista absolutamente genial. O Munch sempre foi uma pessoa muito solitária, às vezes tinha crises que talvez hoje fossem chamadas de depressão ou ansiedade. Ele passava a noite, às vezes, viajando de trem para conseguir dormir. Mas tinha um médico e grande amigo que cuidava da sua saúde mental, ele era cuidado nesse sentido. Tinha acesso a todo esse cuidado mental. Se o Bispo tivesse a mesma sorte, um médico dedicado, acesso ao tratamento possível na época, que permitiu que ele pudesse fazer aquela obra absolutamente extraordinária, magnífica... E eu fico refletindo sobre o impulso criativo que essas duas pessoas tiveram em países tão distintos, um teve acesso, o outro não. Como poderia ter sido diferente a história do Bispo! Essa chama criativa, vamos dizer assim, esse impulso que leva a pessoa a planejar, executar, pensar, a desenvolver o senso estético estava presente nos dois.

CR – É claro que a gente não tem como garantir nada, mas de fato o estado do Bispo se tornou crônico pela falta de um tratamento mais digno. Ele tem um primeiro surto, passa um tempo no hospital, depois sai e vive 10 anos fora do hospício. Volta e se desestabiliza. Me parece que, se ele tivesse tido cuidado de saúde mental talvez pudesse ter tido um outro destino.

RP – Imagino que, talvez, ele continuasse criando. O impulso criativo era muito grande. Penso nas contingências de vida, de respeitabilidade, de ser olhado como um artista e não como uma pessoa em eterno surto. Eu mesma cheguei a ver comentários a esse respeito: “Ah, isso não é obra de arte, isso era um sujeito em crise, em surto”.

Flavia Corpas – “Não tinha intenção”

RP – A gente sabe que tinha intenção. Isso foi encontrado, esse material é importante porque coloca os “pingos nos is”. Mas, como professora de artes, eu nem precisaria disso para saber que ali há intenção. Sabemos a dificuldade de trazer coerência interna para a peça. Fico pensando em como esse cuidado, obviamente em sociedades diferentes, permitiu que o Munch tivesse uma vida digna e o Bispo, não – com a chama criativa, o ímpeto, presente em duas pessoas tão diferentes. Volto novamente àquilo: por que a gente faz? Por que a gente cria? Entram aí também fatores como as condições de vida – não estou aqui discutindo se a vida do Munch foi fácil ou difícil, mas foi digna, enquanto o Bispo ficou numa cela e, mesmo depois de morto, continuou a ter seu trabalho desconsiderado ou visto como menor.

FC – *E vale dizer que, no período de 10 anos em que ele ficou fora de qualquer tipo de internação, estava vivendo no mundo, trabalhando com outras profissões, ele criou. Então, não é “ele produzia quando estava louco, quando estava em surto”.*

RP – É artista. Voltamos para aquela questão: a obra tem uma coerência interna, um planejamento. Quem fala que ele criava nos surtos não tem ideia do que é fazer um trabalho de arte. É tão difícil a gente conseguir combinar, organizar as coisas nas quais estamos trabalhando, de modo que isso tenha uma coerência interna e se transforme numa obra de arte, seja na tinta, seja na costura, seja no bordado, na mídia, no que quer que seja. A gente pena quando está criando artisticamente, faz uma, faz três, dez, quinze vezes. É um processo difícil pra caramba, que não se faz sem uma ideia, sem pensar, não dá para conseguir essa coerência. Além de ser doente ou não, de ser esquizofrênico, reduzir a isso ou cair nesse local de fetiche passa da conta um pouco demais.

FC – *A legitimação dos objetos criados pelo Bispo enquanto obras de arte ocorreu já no fim de sua vida. Em 1982, ele participou de uma coletiva no MAM do Rio chamada “À margem da vida”, mas eu considero que essa legitimação só se realiza mesmo a partir de 1989, após a sua morte, com a exposição “Registros de minha passagem pela Terra”, primeiro no Parque Lage, no Rio de Janeiro, e depois no MAC USP – exatamente a exposição que você viu. Havia, então, todo um contexto social que permitiu esse processo de legitimação da produção do Bispo, tanto no sistema da arte quanto na saúde mental no Brasil, em função do que a gente chama de Reforma Psiquiátrica Brasileira. Esse movimento vai convocar artistas para entrar nos manicômios e realizar ali diferentes tipos de ações. Mas, ainda que no Brasil já houvesse desde a década de 20 uma tendência à “valorização” – muito entre aspas – das obras produzidas em contextos distintos no sistema da arte erudita, Bispo ficou por muito tempo invisibilizado. Na Bienal de São Paulo de 1981, tem um módulo chamado “Arte incomum”, por exemplo, e Bispo, nem como artista incomum, nem dentro dos marginalizados estava; então, ele vai ser marginalizado num segmento que já era marginalizado – os autodidatas, os loucos, vários outros, mas sobretudo os pacientes psiquiátricos. É importante lembrar que a visibilidade dessa obra a partir dos anos 1980 não foi acompanhada por um debate sobre o fato de Bispo ser um artista negro. Podemos até falar que há uma certa des-racialização desse artista. Como podemos pensar tal paradoxo que conjuga visibilidade e invisibilidade ao mesmo tempo?*

RP – Pergunta bem difícil. Acho que a palavra que talvez – porque é muito complexo – defina ou possa nos ajudar a pensar isso é “conveniência”. Quando é conveniente mostrar? Por que é conveniente naquele momento, e não em outro, ou como é conveniente racializá-lo ou não? Trazer no início da obra o debate racial para dentro da questão de como ela foi feita seria levantar discussões que naquele momento o Brasil ainda não estava tratando, o Brasil ainda não estava colocando exatamente sobre a mesa. E lembrando que a gente estava saindo de uma ditadura onde a questão racial não podia nem ser mencionada.

FC – *Mas isso não acontece só naquele momento. Isso acontece, de certa forma, até hoje. A gente ainda tem, na minha opinião, uma invisibilidade desse pensamento a respeito do Bispo até hoje.*

RP – Volta a conveniência – para quem é conveniente não colocar sobre à mesa a questão? Eu tentei colocar; para mim, não é conveniente esconder, muito pelo contrário. Quando a gente pega o perfil dos pacientes psiquiátricos no Brasil, o panorama não mudou muito. Naqueles que realmente têm acesso, a gente pega os CAPS aí, o que a gente vai ver? A maioria da população negra. Talvez a gente tenha que colocar essa conveniência em cima da mesa e pensar: por que foi escondido? Quando foi escondido? De que maneira? E para quem é conveniente? Pensando, inclusive, no sistema de arte.

Naquele primeiro momento, trazer esse debate sobre o Bispo talvez não fosse conveniente. “Até dentro dos marginalizados ele foi marginalizado. Por quê? Porque era um artista negro? Por que tem tão pouco artistas negros no circuito?”. Só agora nós estamos começando a entrar para valer no circuito, que ainda é majoritariamente branco. Mas somos quase 58% da população. Que circuito é esse? Por que nos marginalizou? Para quem ainda é conveniente não trazer essa discussão? Em certos momentos a pergunta é essencial. É conveniente para quê?

CR – Quando não se debate a racialidade do Bispo, é porque se suspende também esse sujeito e se traz uma dimensão mística. Naquele discurso, como você diz, se a gente ainda estava na consequência dessa quase proibição do debate racial, não é? A raça não era discutida, mas era muito conveniente, de certa forma, para que a obra ingressasse no mercado de arte contemporânea; era conveniente que essa genialidade não tivesse corpo, não tivesse origem porque “como que um sujeito desse poderia produzir uma obra tão potente?”. Quais seriam os espaços? Qual seria o mercado aberto para esse sujeito? Bispo não passa pela arte naif, pelo menos no Brasil ele não passa pela arte bruta, ele chega à arte contemporânea, ele chega ao Museu de Arte Moderna, ele chega à Bienal de Veneza.

RP – E sem discutir os outros sujeitos negros que estão também fora desse universo. Talvez isso ajude a pensar: por que ele não traz outros negros com ele? E ele é gênio, ele está acima de tudo, seja branco, seja negro, seja indígena, ele está acima. Desse jeito evita-se a questão racial, ele não vem com os outros que também poderiam reivindicar alguma coisa ali naquele espaço.

CR – A experiência de Bispo na Marinha se manifesta em diversas criações, como no “Grande Veleiro”, nas vitrines com motivos náuticos, em outras representações de embarcações. Na sua obra, o mar também é recorrente, associado à travessia afro-atlântica e aos traumas do colonialismo. De que forma essa simbologia do mar atravessa a sua obra e como ela dialoga com a produção do Bispo?

RP – Olha, no meu caso, é a ideia da kalunga, da morte e renascimento. Lembrando que “kalunga grande” é o mar, né, “kalunga pequena” é o cemitério – morte e renascimento. Como essas pessoas que foram trazidas naqueles navios numa situação tão degradante, até de morte, ainda conseguiram trazer a vida, ainda assim foram resilientes o suficiente para criar uma cultura como a brasileira? Bispo tem um histórico de mar porque foi marinheiro. Eu não saberia exatamente, além do fato dele ser marinheiro, mas o mar para a população negra é a travessia e vai aparecer de uma maneira ou de outra, mesmo que inconscientemente.

CR – Essa conversa a gente teve para a exposição Pan-Africa, sobre o navegar do Bispo: o quanto ele também representa uma agência. O veleiro do Bispo, essas embarcações partem do lugar do desejo, do deslocamento a partir de lugares onde há a impossibilidade de se deslocar, como o contexto de internação.

R – Mas, se desloca mentalmente, pelo desejo e o desejo é vida.

CR – É um afrontamento do apagamento também da sua própria história, da sua própria vida. O registro, bordar, costurar são uma concretização. A arte de uma maneira geral age contra o esquecimento também.

RP – Ao navegar nessas águas, ele vai fazer vida. Caiu na kalunga grande, que é o mar.

CR – A sua obra esteve ao lado da obra de Bispo do Rosário em exposições como “Quilombo do Rosário”, no Museu Bispo do Rosário; “Bispo do Rosário – eu vim: aparição, impregnação e impacto”, no Itaú Cultural; na 35ª Bienal de São Paulo, “Coreografias do impossível”, entre outras exposições. Como você percebe os discursos curatoriais que aproximam as produções de vocês? Acha que essas curadorias contribuem para novas leituras de suas obras em diálogos?

RP – Acho que a curadoria é feita do trabalho, mas também das informações internas que o curador traz. Claro que tem, formalmente, obviamente, semelhanças ali: na resolução do trabalho, a costura, o tecido, a maleabilidade, mas outras coisas vão além disso. São conversas da kalunga grande. Têm uma memória, uma afetividade. Tudo o que a gente conversou até agora mostra que elas têm uma convergência e deve haver outras que talvez não tenham sido sequer pensadas. Fico muito feliz toda a vez que a minha obra aparece junto com a do Bispo. É uma honra enorme. Eu realmente não saberia dizer como conversa, se não conversa, como vai ser essa conversa, se deixa alguma coisa para o futuro. Digo a obra de Bispo que me guiou, no começo. Olhei: “é possível, dá para ir por aí”.

CR – Quando a gente pensa que hoje esse acervo do Bispo é um patrimônio cultural brasileiro, são obras tombadas, isso tem uma importância simbólica para o país como um todo. Eu penso também nessa grandiosidade da sua produção, Rosana, em diálogo com a obra do Bispo. Se a gente pudesse projetar um futuro, a sua obra com certeza estaria também nesse lugar de forte representação simbólica, para a população brasileira no geral, mas principalmente para as pessoas negras que se inspiram tanto no seu trabalho. O lugar da grandiosidade da obra também é muito simbólico, para além de questões materiais ou de confluências de trajetória.

R – Obrigada. É uma honra.