

COMO BISPO DO ROSARIO INVENTOU A ARTE CONTEMPORÂNEA: ARTE, ARREMEDO E (IDIO)POLÍTICA

Tania Rivera

Arthur Bispo do Rosario surge na mídia brasileira, no início da década de 1980, como um homem negro, "louco" e que viveu a maior parte de sua vida em um hospital psiquiátrico em condições subumanas, mas conseguiu superar seu sofrimento ao construir uma grande obra de arte. O tom de enaltecimento comovido aparece em textos como a matéria de José Castello, de 1985, que diz que ele teria pulado fora do “cardume” de 2400 internos, que em sua maioria apenas flutuaria “sobre a própria dor”, para alcançar “uma via mágica capaz de ligar o delírio ao real: a arte”¹. Desde então prevalece a seu respeito a imagem romântica de “gênio louco”, simultaneamente tocante e heroica, e que não deixa de ser verdadeira quanto à potência de seu trabalho, tanto no que diz respeito a sua própria vida – ele sem dúvida obteve um lugar de destaque e privilégio dentre os pacientes da Colônia Juliano Moreira, onde estava internado – tanto no que ela realiza em nível social. Naquele momento começava a ganhar força no Brasil o movimento antimanicomial, que buscava mudar a opinião pública sobre a necessidade do isolamento das pessoas em sofrimento mental grave em instituições, e Bispo era uma espécie de prova, icônica e sublime, de que elas não só mereciam uma vida digna, como deveriam ser valorizadas por poderem realizar contribuições culturais de peso – ainda que o “mito” do artista louco pudesse ser considerado “hipócrita” e revelador de “nossa culpa” diante de sua segregação, como denunciava o artista e médico Lula Wanderley em texto publicado em 1994.²

A recepção entusiasmada da obra de Bispo é comparável a de trabalhos de pacientes psiquiátricos na década de 1920 em livros que tiveram grande repercussão na Europa. As obras plásticas de internos começaram a ser colecionadas por psiquiatras algumas décadas mais cedo e foram saudadas por artistas de vanguarda com deslumbramento, a ponto do suíço Paul Klee declarar, diante de algumas reproduções presentes no famoso livro *A Imaginária dos Doentes Mentais*, de Hans Prinzhorn: “Veja, é do melhor Klee! E aqui, e aqui também! Veja esses temas religiosos: uma profundidade e poder de expressão que eu nunca atingiria. Uma arte realmente sublime...”³. Muitos dos desenhos, pinturas e esculturas que vieram, então, a público

¹ Castello, J. “Quando explode a vida”. In *IstoÉ*, São Paulo, 31 jul. 1985, p. 42.

² Wanderley, L. C. “Mito revela nossa culpa”. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1994, s./p.

³ *Apud* Thévoz, M. *Art Brut*. Genebra: Skira, 1995, p. 15.

assemelhavam-se de fato às experimentações de artistas como ele, por recusarem as convenções vigentes – especialmente o protocolo de representação baseado na imitação fiel da realidade –, e isso teve uma importante consequência para a arte moderna, que gerava polêmica e, segundo muitos, não deveria ser reconhecida como verdadeira e autêntica. Para alguns críticos, assim como para o público, o fato da produção dos "loucos" também se distanciar da imitação naturalista e lançar mão de outras estratégias de representação foi tomado como comprovação de que as propostas de movimentos como o expressionismo não consistiam em maneirismo ou moda passageira, mas estavam conectados com a essência da atividade artística humana. O argumento tinha como premissa a ideia de que os "loucos" estariam totalmente isolados da realidade e, portanto, dariam notícias do humano em estado puro, ao lado das crianças e dos chamados povos "primitivos", podendo desta sorte ser uma das fontes que levariam ao conhecimento dos legítimos impulsos artísticos humanos, pela via do "poder de expressão" mencionado no comentário de Klee.

Apesar de valorizá-la e mesmo chegar a exaltá-la, é importante ressaltar que a recepção histórica da produção de pacientes psiquiátricos tem por base, assim, a naturalização de seu isolamento em instituições, e que nessa medida ela reforça, paradoxalmente, a segregação deles em relação aos artistas supostamente "normais", ou seja, aqueles que estariam inseridos na Cultura. O discurso psiquiátrico não deixava, por sua vez, de balizar e trazer uma confirmação lateral a tal invenção do mito do "louco" apartado da Cultura, com a introdução do termo Autismo pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler, em 1907, justamente para nomear a retirada da realidade como um sintoma de Esquizofrenia. Medicalizada, a recusa de total aderência à realidade compartilhada demonstrada nas alucinações e ideias delirantes, bem como na eventual dificuldade em manter relações sociais por parte das pessoas que recebiam um diagnóstico psiquiátrico, se transformava, por um salto que não se justifica clinicamente, na suposição de que estariam totalmente imunes ao patrimônio de imagens, narrativas e técnicas de sua época. É nesse caminho que o artista francês Jean Dubuffet propõe, em 1945, nomear tal produção, que estaria, segundo ele, apartada das "artes culturais", como *art brut* (algo como "arte crua" ou arte bruta, na expressão que ficou consagrada em português). Os "loucos" em primeiro lugar – logo seguidos de alguns artistas mediúnicos –, foram a partir daí investidos do papel de agentes incontestes de um tipo de processo artístico que se daria como expressão direta, correspondente a uma espécie de jorro de material "interno" – inconsciente ou ditado por espíritos, no caso dos médiuns – que se dá em chave autista e, portanto, correspondente a uma pureza ou verdade antropológica absoluta, sem qualquer conexão com o "mundo externo" ou a Cultura.

Teria a recepção de Bispo do Rosario, muitas décadas mais tarde, se dado nessa mesma chave? Bispo tiraria tudo de si mesmo – tema, ritmo, material etc. – e não dos modelos “da arte clássica ou da arte na moda”, e nele assistiríamos, portanto, “à operação artística pura, crua (*brute*), inteiramente reinventada em todas suas fases por seu autor, a partir somente de suas

próprias impulsões”, como dizia Dubuffet ao caracterizar a Arte Bruta⁴? Não creio. Ao contrário, sua obra é tomada na década de 1980 como prova de que o isolamento em asilos seria arbitrário e violento, uma vez que uma pessoa como ele poderia perfeitamente participar da Cultura a ponto de realizar contribuições artísticas de peso. O que Bispo explicita é justamente a falência do modelo da Arte Bruta ou, no mínimo, seu anacronismo no contexto da Cultura e da Arte contemporâneas.

Pressupor um autismo em Bispo não se sustentaria, de fato, pois encontram-se em sua obra referências a notícias internacionais que atestam que ele lia regularmente jornais, além de se saber que ele esteve em constante negociação com funcionários, na micro-sociedade da instituição psiquiátrica, para que lhe conseguissem material para suas *miniaturas* (como ele costumava chamar suas peças). Nota-se, sobretudo, que sua obra dificilmente poderia ser tomada como manifestação de um mundo interno desconectado da realidade, simplesmente porque ela se refere tão vigorosamente à realidade a ponto de parecer consistir em um infinito inventário dos objetos e das pessoas que a compõem. Assim, suas listas de nomes encontram-se eventualmente ligadas à sua biografia, mas também ao que circulava na Cultura do momento – e temos notícias de que pelo menos de uma delas, a de mulheres artistas, dá mostras de um cuidadoso acompanhamento da mídia, como confirma por exemplo a presença do nome da artista Cláudia Hersch, que nos anos 1980 trabalhava no campo da moda, antes de dedicar-se às artes visuais.⁵

O modelo que Bispo nos apresenta não é o do artista autista, mas o do artista delirante; não é o do indivíduo apartado da realidade, mas o do sujeito que se fissa dolorosamente ao se quebrarem os frágeis fios que o sustentavam na realidade compartilhada, e em seguida se debruça com afinco na tarefa de refazer e, assim, transformar a realidade, com as próprias mãos, com as próprias letras, ainda que com os objetos e as palavras de todos. A própria matéria do fazer de Bispo é a realidade, e sua operação fundamental diz respeito definitivamente ao campo da mimesis, ao contrário do imaginário ligado aos processos expressivos "internos" da Arte Bruta. É desnecessário sublinhar, ademais, que o caráter metódico e detalhado do processo criativo de Bispo, na cuidadosa e quase interminável fatura de cada peça, bem como na precisão dos métodos adotados, destoa francamente da ideia do improvisado "jorro de material inconsciente" que caracteriza a gramática "bruta" desde Dubuffet.

Com Arthur Bispo do Rosario, de fato, o fazer artístico coincide não com a abrupta irrupção de imagens quase alucinatórias, mas com a sistemática e gradativa construção de um sistema delirante, de acordo com o processo que Sigmund Freud ressalta na psicose, em seu famoso texto sobre Schreber. A entrada na "doença" seria, segundo o autor, marcada por um doloroso desmoronamento dos laços libidinais com a realidade que corresponderia a uma

⁴ Dubuffet, J. *L'Art Brut préféré aux Arts Culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949, s./p. (Catálogo da exposição realizada na Galeria René Drouin, Paris)

⁵ Ver a respeito da presença de mulheres da história pessoal do artista em sua obra o cuidadoso levantamento de Silvana Jeha. Jeha, S. "Por causa da mulher. O universo feminino de Bispo do Rosario" (manuscrito inédito).

"fantasia de fim de mundo", e a atividade delirante viria refazer cuidadosa e lentamente tais ligações pulsionais graças à reconstrução desejante de cada um dos elementos do mundo. O delírio seria, portanto, na visão do psicanalista, uma tentativa de cura, sua lenta e trabalhosa sistematização podendo levar a uma estabilização do quadro clínico do sujeito psicótico.⁶

Em tal chave político-estética do delírio, podemos pensar a arte como o que perturba e faz oscilar a realidade compartilhada, ao mesmo tempo em que propõe modelos alternativos de construção de mundo, ou seja, operações de conexão com as pessoas e as coisas por vias não-hegemônicas de representação. E neste sentido podemos tomar Bispo como alguém cuja obra redefine a própria compreensão do que seria arte, explicitando estratégias singulares, mas que podem ser moduladas criticamente para ensinar a respeito da arte em geral – exatamente como costuma acontecer com os grandes artistas. Procurarei, aqui, desenvolver rapidamente algumas de suas estratégias ou métodos, apostando que auxiliem na concepção de categorias críticas capazes de lidar com a produção artística atual, ampliando o campo do que se costuma chamar "Arte Contemporânea" e talvez chegando a levar a um delineamento alternativo, periférico e delirante em relação ao modo como aprendemos a pensá-la, conforme o cânone estabelecido por críticos e historiadores majoritariamente estadunidenses, desde a década de 1960. Como uma provocação capaz de nos ajudar a abrir o pensamento, sugiro que consideremos que Arthur Bispo do Rosario inventou a Arte Contemporânea no Brasil, levando em conta que ele já adotava tais estratégias desde a década de 1940, pelo menos. Ou, mais precisamente, proponho que Bispo seja tomado como marco de modos de produção muito presentes na arte de hoje, e que talvez exijam que inventemos outra denominação, distinta daquela que a fixou como "contemporânea" mais de 50 anos atrás.

Arthur Bispo do Rosario nos apresenta de fato, e com vigor, a inauguração de um novo paradigma, uma nova lógica de aproximação entre arte e sofrimento mental grave, no campo da produção contemporânea. Tal lógica, da qual ele é o modelo máximo no cenário nacional e internacional, não segue mais a gramática modernista em sua problemática (ainda que sedutora) conjugação entre poder e liberdade de expressão e segregação da sociedade. Este extraordinário artista aponta para uma relação muito mais complexa entre produção plástica e realidade social, através de estratégias de representação que são, simultaneamente, modos de subversão dos lugares dados socialmente. Tomemos, por exemplo, o fio azul tão presente em seus objetos e bordados.

Como se sabe, ele o obtinha desfiando o tecido dos uniformes típicos dos pacientes da violenta instituição psiquiátrica e o transformava em linha de contorno, de desenho, de bordado e de escrita, em gestos que devem ser considerados políticos, tanto quanto estéticos. Bispo assim desfazia e tornava arte (ou seja, algo feito para ser olhado por alguém) um símbolo

⁶ Freud, S. (1911). Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia. In *Obras Completas*, vol. 10, p. 13-107. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

da marginalização e da desumanização do sistema asilar – e isso independe de ele ter ou não explicitado sua intenção de fazê-lo (afinal, como já mostrava Marcel Duchamp em conferência de 1957, o que confere a um objeto o estatuto de arte seria justamente o que nela se deposita como desvio em relação ao plano inicial (e intencional) do artista⁷).

Não me alongarei, aqui, na defesa de que não interessa se Bispo teria ou não tido tal "intenção", na mesma medida em que nunca foi necessária a declaração de Pablo Picasso sobre o que tinha exatamente em mente, por exemplo, para que se tomasse o Cubismo como fragmentação do campo da composição visual. Como não tenho espaço para tratar mais detidamente essa questão, me limitarei a lembrar que a instância da autoria foi e continua sendo muitas vezes questionada no próprio mundo da Arte, e que hoje seria dificilmente defendida como racionalidade central do sujeito criador. Nesta direção, Bispo nos ajuda a entender algo fundamental à produção artística atual, e ainda bastante desafiador para quem a estuda: a retirada do artista do lugar de criador como fonte externa à obra, e seu reposicionamento como elemento da obra, em uma trama complexa entre arte, vida, sociedade e política que nos impede de localizar "a obra" apenas no conjunto de objetos e nos obriga a localizá-la como uma "situação" complexa. A Situação Bispo.

Temos de fato, com Bispo, não exatamente uma Obra e um Artista, mas uma Situação que conjuga objetos e um homem negro e pobre, que certamente sofreu o tratamento violento que então era destinado aos marinheiros, majoritariamente homens negros que chegavam a receber cruéis castigos físicos, como denunciara, alguns anos antes de seu ingresso na Marinha, a famosa Revolta da Chibata. É parte importante da Situação Bispo a violência que sofreu por sua condição sociorracial, e este ponto de meu argumento dispensa detalhamento, no contexto de desigualdade social e preconceito racial que marcam nossa História – lembrarei simplesmente que ele nasce após cerca de duas décadas apenas de ser decretado o fim da escravidão de pessoas negras no país. Não detalharei, aqui, sua biografia, já extensamente estudada por pesquisadores como Flávia Corpas em sua tese de Doutorado⁸. O que quero ressaltar é o reviramento em luta e resistência que ele opera sobre tal condição, tanto em sua atuação como pugilista dentro e fora da instituição militar como no hospício, onde usava força física de um modo que lhe valeu o título de "xerife" e o apreço dos enfermeiros, conforme indica o

crítico e curador Frederico Morais⁹. Também faz parte de tal Situação o contexto de questionamento da instituição asilar e o modo como se construiu seu personagem na mídia, assim como o papel de Frederico Morais, que assistiu à reportagem de televisão na qual ele apareceu pela primeira vez, em 1980, e assim o descobriu (ou "inventou", como diz

⁷ Duchamp, M. O ato criador. In G. Battcock (Org.). *A nova arte* (pp. 71-74). São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁸ Cf. CORPAS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Do Claustro infinito à instalação de um nome*. 2014. Tese de Doutorado em Psicologia. Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

⁹ Morais, F. *Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra*. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1989.

provocativamente Moraes¹⁰) e o inseriu no mundo da arte. Por fim, é igualmente parte da Situação Bispo, e na mesma medida que os itens já citados, o fato de ele ter vivido um surto psicótico de conteúdo místico em 1938, ter recebido um diagnóstico psiquiátrico e passado boa parte de seu tempo, a partir daí, em um hospício – muito mais por sua condição racial e social do que pela própria enfermidade, entenda-se, como costuma acontecer em nosso país.

Para pensar sobre Bispo (e com ele (re)pensar a arte), devemos abrir mão do esquema tradicional da dualidade artista/obra no qual o primeiro exerce seu poder como sujeito sobre objetos a ele subordinados, na chave do gênio criador. O que ele nos convida a reconhecer é que todos os elementos mencionados estão horizontalmente vinculados nesta Situação, de um modo que inclui o lugar de agente ocupado pelo próprio Bispo, mas o engloba em vez de conceber como fonte externa. Tudo está em relação, de um modo comparável, como se apresentam os elementos que ele dispunha nas celas que ocupava na Colônia Juliano Moreira nos últimos anos de sua vida, como podemos ver em alguns filmes e fotografias. Ali tudo se movia, pois Bispo mudava peças de lugar, como aponta Hugo Denizart em entrevista a Flavia Corpas¹¹. Não podemos dizer, portanto, que se tratava de um conjunto de obras no sentido tradicional, porque uma obra se define classicamente por sua *unicidade* (suas fronteiras são claras, ela não se confunde com materiais que a compõem nem se mistura a outros objetos ou imagens), sua *imutabilidade* (ela é constante e perdura no tempo, sempre idêntica a si mesma) e o que chamarei sua *excepcionalidade* (o fato de não se confundir com os elementos do mundo, ainda que se proponha representá-los).

Os elementos que vemos nas imagens do espaço ocupado por Bispo eram regularmente deslocados, revisitados e até misturados uns com outros. Nenhum deles recebia título (os que conhecemos tendo sido estabelecidos de maneira mais ou menos descritiva por Frederico Moraes). Alguns consistem em um conjunto de materiais ou objetos cotidianos e não se pode decidir se teriam o mesmo estatuto dos demais ou deveriam ser considerados peças meramente utilitárias, ou seja, um conjunto de coisas que serviriam para a confecção de obras. Esse é especialmente o caso dos *Vagões de*

Espera, mas também engloba as placas de metal obtidas da planificação e do esburacamento de latas de querosene ou similares (os *Brise-soleil*), que aparecem em algumas imagens efetivamente situadas nas janelas do recinto, de modo a filtrar a luz do dia.

Vê-se que os princípios de unicidade e imutabilidade são seriamente postos em questão pela Situação Bispo. Mas em vez de considerar isso um problema a ser resolvido, pelo bem e a pureza da Obra do autor tal como foi por ele mesmo concebida e mostrada, e defender que se tomem medidas para que não se mostrem *Vagão de Espera* ou *Brise-Soleil* como obras, por exemplo –, parece-me que devemos reconhecer certa *indecidibilidade* como um de seus traços fundamentais. Ou seja, devemos tomar a suspensão de tais categorias como uma

¹⁰ Moraes, F. *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura*. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

¹¹ Cf. CORPAS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Do Claustro infinito à instalação de um nome*, op. cit.

operação interna a definidora da Situação Bispo, em uma chave que radicaliza a mistura entre arte e vida visada tanto por artistas modernistas quanto contemporâneos.

Mas é nossa terceira dimensão, a *excepcionalidade*, que a Situação Bispo parece subverter com mais força, atingindo o próprio cerne da operação de representação tradicional. Muitos de seus elementos concretos – e especialmente parte dos ORFAs (Objetos Recobertos por Fio Azul) – situam-se de fato no limiar entre a representação de uma coisa e a coisa mesma, de tal modo que o *Arco-e-flecha* é praticamente idêntico à arma usada por povos indígenas, por exemplo, não fosse o fato de o barbante que o compõe não garantir a flexibilidade necessária para o empuxo da flecha, e de a denominação arco-e-flecha encontrar-se bordada no próprio arco. A Situação Bispo parece por com vigor em questão, de fato, a diferença entre a coisa “real” e o que a representa (e que é muito importante para o naturalismo acadêmico, ainda que a representação a ele alinhada busque a maior semelhança possível). Tal distância é fundamental para a própria ideia de representação, e para a reafirmação da “realidade” como seu referente. E quando tal distância é posta em questão, efetivamente se produz uma forte problematização da própria ideia de “realidade”.

Tendo como base tal problematização, a Situação Bispo retorce o próprio processo de representação para pôr em primeiro plano não o referente, mas o modo como está enrolado o fio, por exemplo, ou as pequenas irregularidades das letras bordadas que nomeiam os ORFAs. Em vez de reforçar a significação de determinado objeto real, tal modo de representação a desloca e suspende, assim, em prol da inscrição da presença – única, poética e política – daquele que o realizou. Da representação (de algo) à apresentação (de si), a arte conjuga-se à potência do delírio, na Situação Bispo, para reconstruir a realidade de modo a forjar um lugar para o sujeito – um lugar que antes lhe era negado.¹²

Proponho nomear tal operação como um *arremedo*. O termo indica uma cópia fiel, porém imperfeita ou precária em relação ao seu referente, conjugando, assim, fidelidade e distância, ao mesmo tempo. Mas o que quero assinalar com ela diz respeito especialmente ao seu uso no sentido de uma réplica que imita ironicamente um ato de fala alguém, ou seja, em situações como a de um aluno que arremeda seu professor na sala de aula, por exemplo, reproduzindo sua fala o mais fielmente possível, e assim criando uma situação de deboche que revira subversivamente o jogo de poder vigente. De maneira análoga, a mimesis da situação Bispo parece-me colocar em questão a instância de significação compartilhada, em prol de uma subversiva afirmação de si mesmo.

¹² Partindo de uma abordagem diferente da que venho desenvolvendo aqui, a psicanalista e curadora Flávia Corpas já indicava um caminho convergente com este ponto específico de minha argumentação. Buscando entender o processo de Bispo em termos intrapsíquicos de maneira a refletir sobre o papel de sua obra para a estabilização de seu quadro clínico, Corpas defende a ideia de que seus objetos “não eram reproduções, mas sim verdadeiras recriações e intervenções” e ressalta a “singularidade e originalidade que o termo representação comporta em seu discurso” (p. 91). A autora conclui esta importante pesquisa afirmando que Bispo do Rosario “produziu objetos que foram considerados arte e que possuem um papel decisivo na instalação de seu lugar de sujeito” (p. 186). CORPAS, F. *Arthur Bispo do Rosario: Do Claustro infinito à instalação de um nome*, op. cit.

O que busco assinalar na Situação Bispo encontra uma interessante convergência com a proposta de "arte pós-moderna" feita pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa em um texto de 1967 sobre o artista Hélio Oiticica (em um uso inédito da expressão, antes do estadunidense Leo Steinberg a propor em vinculação com operação de abandono da verticalidade em favor da superfície, no ano seguinte)¹³. Para o próprio Oiticica, tratava-se de a arte derrubar "todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc", em favor de uma proposta de "manifestação total, íntegra, do artista em suas criações"¹⁴, como afirma em texto de 1966. Ressoando o que artista nomeia como "arte ambiental", Pedrosa fala sobre uma "arte em situação", na qual "nada é isolado" e portanto "não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro"¹⁵. A partir de tal matriz, talvez possamos renomear a arte atual como *Arte em Situação*; e propor que Bispo nos explicita, de forma cabal, que o fulcro de tal situação reside no gesto de lançar uma proposição ética na cultura com a própria vida, de maneira a conjugar singularidade extrema (de alguém) e ênfase nas relações com os outros, de um modo que proponho chamar *idiopolítico*.

Como destaca a psicanalista e estudiosa da Tragédia Grega Ana Vicentini de Azevedo¹⁶, o termo grego *idios* – raiz etimológica de "idioma" e "idiosincrasia", além de "idiotia", entre outras – diz respeito a uma singularidade radical. Na Grécia antiga, o termo referia-se ao que é próprio, pessoal, a interesses privados que se opõem à dimensão pública e política e ao que é "único e diferente de outros", também podendo aparecer no sentido do que é estranho ou inabitual, peculiar ou excepcional (como se lê

Greek-English Lexikon, de Liddell & Scott)¹⁷. Ao cunhar o termo *idiopolítico*, não tenho em mente o segundo pólo da conhecida distinção entre macro- e micropolítica realizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que não diz respeito exatamente à dimensão privada, pessoal ou imaginária, como assinalam os autores, mas a forças e fluxos impessoais que poriam "todas as coisas em jogo, mas em uma outra escala e sob outras formas, com segmentações de outra natureza, rizomáticas ao invés de arborescentes"¹⁸. Ainda que minha proposta possa demonstrar algum alinhamento ao modo de funcionamento buscado pelos autores com o termo "rizomático" em sua oposição à arborescência hierarquizante da macropolítica, e tenha conexões com dimensões que eles assinalam como micropolíticas, o que quero sublinhar com Bispo do Rosario é um modo de singularização e unicidade que se instala tendo como agente

¹³ Steinberg, L. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*. EUA, Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

¹⁴ Oiticica, H. "Programa Ambiental" (1966). In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78.

¹⁵ Pedrosa, M. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: Amaral, A. (org.). *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 87.

¹⁶ Em comunicação pessoal. Para uma visão mais ampla do pensamento da autora, ver: de Azevedo, A. V. *A Metáfora Paterna na Psicanálise e na Literatura*. Brasília: EdUnb, 2001.

¹⁷ Liddell, H. G.; Scott, R.; *Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*. Inglaterra: Simon Wallenburg, 2007.

¹⁸ Deleuze, G.; Guattari, F.; *Mil Platôs; Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 3, p. 66.

alguém em sua especificidade. E que se trata de uma especificidade esquizofrênica, ou seja, esfacelada e extravagante. Ou seja, a singularidade deste artista não diz respeito a um eu bem

delimitado e à sua suposta interioridade (seu inconsciente, seu imaginário etc.) como fonte precisa de seu trabalho, mas justamente a uma ruptura, uma divisão de si a si mesmo, um deslocamento que suspende e invalida a distinção entre "interno" e "externo". Trata-se de uma singularidade aberta, por assim dizer, que já se instala "fora", ou seja, como transmissão (a outros) daquilo que, sendo singular, costuma ser pensado como impossível de se comunicar.

Assim, quando Bispo escreve, em um de seus mais famosos estandartes, "Eu preciso dessas palavras. Escrita", o que menciona é uma necessidade de todos nós. Trata-se da arte como "necessidade vital", na expressão que Pedrosa forja a partir de seu contato com a loucura, justamente, no ateliê de Nise da Silveira e Almir Mavignier no Centro Psiquiátrico Nacional¹⁹. Trata-se daquilo que nos define justamente por nos dividir e fragmentar – mas que se inscreve com força, entre nós, como um modo de fazer arte e fazer vida, fora dos padrões hegemônicos da racionalidade do poder.

¹⁹ Pedrosa, M. "Arte, necessidade vital". In *Correio do Amanhã*. Rio de Janeiro, 20 abr. 1947. Ver, para uma argumentação mais extensa a respeito desta leitura, Rivera, T. *Lugares do delírio. Arte e expressão, loucura e política*. São Paulo: N - 1 e Edições SESC, 2023.