



**Das em Cas...
e da Cor das Auras**

7 de junho
a 23 de janeiro 2011

19h30h
21h30h

www.museu.gov.br

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e
Secretaria Municipal de Saúde *apresentam*



MUSEU BISPO DO ROSÁRIO
ARTE CONTEMPORÂNEA

Estrada Rodrigues Caldas 3400
Taquara . Jacarepaguá
22713-375 Rio de Janeiro RJ . Brasil
+(55-21) 3432 2402
www.museubispodorosario.com
[f/museubispodorosarioartecontemporanea](https://www.facebook.com/museubispodorosarioartecontemporanea)

Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras

Daniela Labra (org.)

2017

Há uma versão em inglês desta publicação disponível em www.museubispodorosario.com/publicacoes
There is a English version of this publication available at www.museubispodorosario.com/publicacoes



CIP - Brasil | Catalogação na fonte
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

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

ISBN: 978-85-469-0134-0

1. Arte - Brasil - Exposições 2. Arte contemporânea - Brasil
3. Arte da performance 4. Artes plásticas - Brasil 5. Exposição
- Das virgens em cardumes e da cor das auras (2017 : mBrac :
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea : Rio de Janeiro,
RJ) 6. Fotografias - Exposições 7. Rosário, Arthur Bispo do,
1909-1989 I. Labra, Daniela.

17-00592

CDD-730.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Artistas plásticos : Exposições

730.981



P. 2 e 3

Siri

*Sincretismo
sincronizado,*
2015.

Turíbulos, speakers
e sistema de som.
Instalação sonora.

Dimensão
aprox. 600 x
400 x 300 cm
Equipe técnica:
Rodrigo Leitão,
Gabriel Barros
e Boca do
Trombone.

P. 5

**Arthur Bispo
do Rosário**

*Venha as Virgens
em Cardumes,*
s/ data.

Madeira, tecido,
linha, plástico
e metal.
153 x 49,5 x 5 cm

**Arthur Bispo
do Rosário**

Avental Azul
Tecido bordado,
s/data
50 x 22 cm

No ano em que o Rio de Janeiro tornou-se a primeira cidade da América do Sul a receber os Jogos Olímpicos e Paralímpicos, a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) reafirma como uma de suas missões valorizar as mais diversas expressões artísticas e manifestações culturais presentes na cidade, colocando a sua produção criativa sob os olhos do mundo. Assim, a Prefeitura do Rio mostra sua crença no potencial transformador da cultura e na capacidade do corpo simbólico carioca de falar sobre a nossa diversidade.

Por isso, é com orgulho que a SMC apoia a exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, com curadoria de Daniela Labra. Em cartaz até janeiro de 2017 no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, a mostra dá a oportunidade para que o público conheça mais sobre a história do artista plástico que dá nome ao espaço, Arthur Bispo do Rosário, por meio de fotografias, estandartes, instalações e performances.

Figura emblemática do mundo das artes e envolto numa atmosfera mística, Rosário deixou uma obra repleta de roupas e lençóis bordados, miniaturas de navios de guerra, carros ou réplicas de outros objetos feitas com materiais rudimentares no período em que esteve internado em uma colônia psiquiátrica.

Por acreditar e fomentar a cultura nas suas mais diversas linguagens e expressões, a SMC se alegra por ter a oportunidade de contribuir para o cenário carioca das artes plásticas ao trazer à luz do grande público a obra deste sergipano que criou um mundo próprio repleto de cores e simbologia.

Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro

Qual a Cor da Minha Aura? Encontros entre a Arte e o Cuidado <i>Raquel Fernandes</i>	14	Residência Mistura <i>Projeto Matilha</i>	144
Constelação Bispo: Notas sobre a Multiplicidade do Ato Criativo <i>Ricardo Resende</i>	21	Grassa Crua em Residência no Museu Bispo do Rosário <i>Fernanda Magalhães</i>	152
Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras: Uma Experiência de Arte e Vida <i>Daniela Labra</i>	29	Próximo a uma Direção Invisível <i>Rubiane Maia e Marcela Antunes</i>	172
E Venham as Virgens em Cardumes...	38	re-projetando (museu bispo do rosário), 2016 <i>Ricardo Basbaum</i>	182
azul azul azul e azul <i>Eleonora Fabião</i>	92	Para Dançar os Fantasmas da Carne que Não Aguenta Mais, Possível Partitura <i>Daniela Mattos</i>	194
Eu Também Prefiro Coisas <i>Caio Riscado</i>	111	Entre Tanto Céu e Tanto Chão <i>Anais-karenin</i>	198
Residências na Colônia: Mapeamentos, Vivências e Relatos	120	As Virgens em Cardumes e a Mão do Grande Apropriador no Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário <i>Divino Sobral</i>	208
Quem Você Deixaria Entrar em Sua Cela Sem Precisar Acertar a Cor da Sua Aura? <i>Bianca Bernardo</i>	122	Caderno de Anotações de Arthur Bispo do Rosário	215
Beija-Flores <i>Maurício Ianês</i>	138	Mini Bios dos Artistas	228



Qual a Cor da Minha Aura? Encontros entre a Arte e o Cuidado

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac) tem como uma de suas vocações a desconstrução do estigma que persiste no imaginário da cidade acerca da Colônia Juliano Moreira e da própria noção de loucura. Tendo como eixo orientador de suas ações a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário, desde 2013, o mBrac amplia o seu espectro de atuação social na Colônia, ao incorporar o território como diretriz fundamental no desenvolvimento de seus projetos e atividades. A ação do Museu passa a ser compreendida como algo que vai além de suas galerias, englobando a apresentação das instalações do passado asilar e as novas relações que se estabeleceram no território no âmbito do “cuidar”. Estar inserido no que fora outrora uma instituição manicomial possibilita que esse contexto seja trabalhado de diferentes maneiras, ampliando o campo de atuação do Museu e sua relevância para comunidade circunvizinha, constituindo-se como um dispositivo que estabelece relações entre arte, loucura e saúde, capaz de criar novos significados para seus visitantes.

Bispo possuía um modo singular de ler o mundo. Como um grande catalogador do universo, tudo era capturado e ressignificado por seu olhar e fazer. Assim, o Museu, que é o responsável pela difusão de sua obra, tem como desafio manter em suas ações essa essência que permeia o trabalho de Bispo: através de sua obra provocar novas ressignificações, sejam elas referentes à arte, à subjetividade, ao território, à religiosidade, a questões de gênero, à cidadania, enfim, às múltiplas possibilidades que podem ser abordadas a partir do universo de Bispo.

Nessa perspectiva, a mostra **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS** - contemplada no Programa de Fomento à Cultura Carioca 2015, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro - apresenta Bispo em seu lado performático juntamen-

te com diversos artistas, incluindo aqueles que lidam com as performances no cenário artístico contemporâneo.

Ao vestir seu *Manto da Apresentação*, envolto em uma aura mística e sacerdotal, corpo e obra se integram em uma performance que anuncia sua missão: a catalogação das coisas do mundo para apresentá-las no dia do Juízo Final. Uma experiênci(ação) estética que localiza a arte na vida, em seu potencial transformador.

A curadoria de Daniela Labra reuniu artistas que procuraram aproximar arte e saúde mental por meio da performance, promovendo através do embate corpo a corpo, em sua radicalidade efêmera, sem uma finalidade específica que não seja o próprio espaço de troca e encontro, a abertura para o inesperado e a invenção de novas formas de operar.

Essa aproximação da arte com a saúde mental não é algo novo. Esteve presente nos manicômios desde os meados do século passado, nos ateliês de arteterapia, utilizada para diversos fins. Na própria Colônia Juliano Moreira, nos anos 1950, existia o setor de arteterapia, que apesar de não envolver um número considerável de pacientes, possuía uma grande visibilidade por apresentar a beleza das obras desenvolvidas e assim mascarar a realidade a que eles eram submetidos. Diferentemente dos ateliês que aconteciam orientados pela Dra. Nise da Silveira, no manicômio do Engenho de Dentro, que estimulavam a livre criação, os da Colônia tinham um incentivo à reprodução, à cópia e à produção plástica de cunho figurativo, em ações dirigidas em que a arte assumia um papel normativo¹.

Com o advento da Reforma Psiquiátrica nos anos de 1980, os artistas são convocados a ajudar na transformação do manicômio, contribuindo para a desconstrução da imagem negativa que pairava sobre a loucura. Era necessário apontar para o fracasso do asilo como local de recuperação e tratamento e abrir espaços

1 ARAÚJO, João Henrique Queiroz de. **Entre Preservar e Reformar: Práticas e Saberes Psís no Museu da Colônia Juliano Moreira**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016, 107f.

na sociedade para a convivência com a loucura. Assim, as intervenções artísticas e culturais funcionavam como denúncia para os horrores produzidos pelo isolamento e o confinamento dos doentes e também auxiliavam no restabelecimento do diálogo entre a cultura e os saberes *psis* na construção de novas estratégias terapêuticas.

É nesse cenário que surge o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, com a proposta de ampliar esse diálogo ao se consolidar como um espaço formal de arte que visa desestruturar a instituição manicomial de dentro para fora. Essa é a tônica que pode ser observada nessa mostra.

No contexto da arte contemporânea e da performance, as proposições vão assumir um novo papel dentro da instituição e colocam em xeque as questões do que é arte, o que é loucura e o que as circunscreve.

Tal desconstrução pôde ser observada, por exemplo, na ação desenvolvida por Panmela Castro, que usa da arte para falar da opressão à mulher, na sociedade que molda e controla os corpos. Essa ação ocorreu na abertura da exposição, no caminho que liga a sede do Museu ao seu prédio anexo, onde se situa o Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, espaço de experimentação artística do mBrac, que teve sua passagem cortada pela construção de uma autoestrada, a Transolímpica. Neste caminho, que era o mais antigo da Colônia e levava até seu núcleo histórico, onde ficava a sede do antigo engenho que ali existiu, foi feita uma pequena passagem, um túnel estreito e obscuro, que foi grafitado por Panmela.

A artista, com uma proposta que evidencia, denuncia e questiona o controle sobre o corpo feminino, conclui sua ação ao inscrever no próprio corpo, com auxílio de uma lâmina cortante, a pergunta: *por quê?* Várias pessoas ao redor a observam e, apesar da cena forte, impactante e com um certo grau de

repulsa, não a impedem de prosseguir seu roteiro. Mesmo que cause dor e sofrimento à artista, a ação é aceita. O curioso é a ação se dar dentro do território do antigo hospício, reverberando de forma distinta para os que à assistem. Assim, uma artista e usuária do serviço de saúde mental que já foi interna do asilo se espanta, expressa seu horror ao ver Panmela se cortar e diz de forma contundente: “Nossa, eu me cortava também, mas hoje já não me corto mais”, para após uma breve pausa questionar: “Mas, quando eu me cortava, era amarrada e levada para o hospício”. Eu, que por acaso estava ao seu lado, já fora sua médica e algumas vezes no passado a impedi que passasse ao ato e cortasse seu corpo, quase que instintivamente tratei de tranquilizá-la, ou talvez me tranquilizar: “Está tudo bem, é uma representação”.

Mas quais os limites da ação? É possível afirmar essa separação? Por um lado, para a artista que faz uma representação a partir de um roteiro prévio, preestabelecido, persona e personagem se encontram na lâmina que atravessa a carne. Por outro, em que essa passagem ao ato dialoga com a experiência semelhante vivida fora do contexto da arte? Não seriam ambas tentativas de dar conta daquilo que transborda, que encontra barragem através do corte no corpo?

Outra artista, Fernanda Magalhães, com o mote da exposição, realiza uma residência artística na Colônia e desenvolve sua ação junto às mulheres internas de longa duração², dentro dos pavilhões que ainda conservam características asilares, resquícios do velho hospício.

Ela também se propõe a trabalhar sobre a opressão da mulher: as amarras da estética e dos padrões de beleza. Num lindo trabalho de corpo, se aproxima dessas mulheres, fechadas em seus próprios corpos, com suas próprias linguagens, muitas das vezes impenetráveis, reproduzindo um certo automatismo que

² Pacientes institucionalizadas, com uma média de período de internação psiquiátrica entre 30 e 40 anos.

se repete e se apresenta com um alheamento e indiferença ao outro. Mas, de modo delicado e desprezioso, através do toque, da dança, da música, do uso de objetos, do brincar com fotografias, algo se configura e uma conexão se estabelece. Mesmo com as mulheres mais refratárias, aquelas que suas cuidadoras diziam serem indiferentes e que não se comunicavam, foi possível manter algum tipo de relação. Este trabalho permitiu uma desconstrução do olhar daqueles que são responsáveis pelo cuidado dessas usuárias, que foram surpreendidos ao descobrir que as imagens reveladas nas fotos e estampadas nos corredores da instituição não retratavam as pacientes que eles estavam habituados a conviver, mas apenas mulheres, em suas singularidades e feminilidades. Em uma proposição em que estas mulheres foram vistas como iguais, sem a estética estereotipada do doutor, algo pôde ocorrer. Despiram-se, mesmo que por um instante, de mortificações subjetivas e foram capazes de interagir com novos estímulos e, assim, apontar novas possibilidades de abordagem, que não necessitam estar limitadas ao estatuto da palavra.

O resultado dessas ações performáticas ao longo de toda temporada da exposição foi surpreendente e impactante e nos brindou com momentos de magia com a ação *azul azul azul e azul* de Eleonora Fabião, a delicadeza de Maurício Ianês na convivência com os usuários e a comunidade no espaço do Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, com as proposições de Laura Lima, o encontro místico sensorial de Nadam Guerra, os percursos afetivos mapeando o território da Colônia de Ricardo Basbaum e as ações de afeto e memória de Daniela Mattos.

O mBrac, ao incorporar essas ações em sua prática, amplia sua atuação para provocar questionamentos de mão dupla, tanto para o campo da arte quanto para as práticas de cuidado em saúde mental: o que esperar da arte? Arte como ruptura, brecha ou re-

fém de um contexto de mercado que a domestica? O que é uma ação de cuidado? Qual o limite da intervenção sobre os corpos, que em nome da proteção cria amarras ou os silencia?

Se outrora os artistas foram convocados para transformar o manicômio, para causar certa aceitação social da loucura, agora, nesta nova convocatória, são chamados a ocuparem o território, colocarem seus corpos em movimento. O que se espera desse encontro são novas formulações sobre a arte e o cuidado.

Raquel Fernandes

Diretora do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Constelação Bispo: Notas sobre a Multiplicidade do Ato Criativo

Eu Bispo, tu bispas, ele bispa, nos bispamos, vós bispais, eles bispam, gritou o artista Divino Sobral, na noite do dia 4 de junho de 2016, na Taquara, em Jacarepaguá.

Foi assim a abertura da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, com curadoria de Daniela Labra, que a convite do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac), pensou a obra de Bispo do Rosário como uma grande performance, organizando assim a exposição. Uma performance que durou toda uma vida, em que misturou viver com o gesto de fazer arte para estar no mundo. Transformamos a sua passagem pela Terra em um ato performático que culminaria na conversa com Deus no Juízo Final, após a sua morte.

Que morte seria esta para que se preparara a vida toda?

Por ao menos 40 anos, Bispo do Rosário confeccionou, teceu, costurou, bordou e enfeitou o seu *Manto da Apresentação* para vesti-lo no encontro que teria com o seu Deus, lá no fim.

Que Deus é este para quem Bispo se preparou com dedicação, dia após dia, desfiando, fiando, desfiando, fiando, bordando e enfeitando a sua vestimenta mais bonita?

Nada mais que um cobertor, mesmo que depois de décadas sendo bordado, manuseado e vestido, continua vivo nas suas cores, tramas e sentidos.

Divino Sobral nos surpreendeu com sua fala ao final das ações daquele dia, propostas pela artista Eleonora Fabião que, depois de cinco andanças pela Colônia com os seus cortejos que causaram estranhamento na população do entorno, terminou na entrada do Museu com a obra *Eu vim*, dentro de uma espécie de andor e protegida por uma redoma, escoltada por longas espadas de luz. O paletó azul bordado com linhas brancas pousou de frente para o *Manto* na exposição e anunciava: "eu vim".

Nessas ações, Fabião levou três trabalhos de Bispo, entre eles o *Manto*, para passear em uma espécie de cortejo pelas ruas em que



o artista perambulou no tempo em que ali viveu internado. A artista tirou estes trabalhos do confinamento do espaço museológico. Surpreendeu a todos com a ousadia de levar um trabalho museificado para fazer o percurso do seu criador e coroado no final do dia com o grito poético de Divino Sobral em que declamava um novo verbo da língua portuguesa: eu Bispo, tu bispas...

Era uma noite chuvosa nos cafundós do Rio de Janeiro, onde a cidade termina. Ficamos mais precisamente no limite do que é a cidade e do que não é mais, cercados agora pela linha da via Transolímpica que corta ao meio as veias de circulação da Colônia Juliano Moreira, ou melhor, do que restou dela depois dessas duas décadas em que passou pelo processo de desativação para se tornar, nos dias atuais, um centro de convívio, em que o Museu desempenha papel fundamental para a ativação cultural e artística. Com obrigação de juntar pessoas: os pacientes do antigo manicômio, os funcionários da Colônia, a população do entorno e o público que frequenta o Museu.

Por se tratar de uma obra de arte aberta à vida, que transpôs os muros da Colônia Juliano Moreira, o Museu adotou como programa para suas exposições a realização de mostras coletivas com curadores convidados que exploram caminhos ainda não percorridos na rica poética de Bispo. A premissa colocada para os curadores é sempre a obra de Arthur Bispo do Rosário.

Daniela Labra integra esse fluxo ao organizar **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**: o processo artístico, as sensações de vida suscitadas pelas obras e seus aspectos performativos são o foco dessa curadoria. Linguagem de pesquisa para Daniela Labra, a performance motivada pelos artistas interfere nas estruturas do dia a dia da Colônia Juliano Moreira e na sociedade do entorno, especificamente, na arte através de diversos processos criativos que criam o embate corpo a corpo, do artista e do público, no descaminho do pensamento a experimentação

artística. Arrisque-se! O Museu é o espaço para dúvida. As performances apresentadas durante o período expositivo provocam nos ambientes da Colônia o cruzamento de diferentes áreas do saber, da arte e do cuidado, animando a imaginação do público e dos pacientes do instituto de saúde.

Fernanda Magalhães, artista que participa da exposição, em parceria com Ana Cristina Colla e Raquel Scotti, do Lume Teatro/Unicamp, fez uma residência no Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, onde desenvolveu a sua intervenção *Grassa Crua*, em que se instrumentaliza por meio do teatro, da voz e da dança para libertar o sujeito oprimido pelos códigos morais e estéticos impostos pela sociedade do consumo. Nos questiona enquanto libera as mulheres que habitam os dois núcleos femininos voltados à internação – o Franco da Rocha e o Teixeira Brandão, ainda em funcionamento na Colônia. Ver a conclusão de sua performance e residência em uma tarde de sábado animada no saguão do Museu, com as pacientes mulheres sorridentes e emocionadas, faz acreditar no poder transformador da arte. É este sentimento que nos move a continuar o nosso trabalho no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, tendo a arte como desvio da normalidade dos métodos tradicionais da assistência manicomial.

Quando essas ações intervêm na fruição desse público, fazendo novas relações entre as coisas, descondiciona-o para uma proposição vivencial, elucidando marcas do processo criativo de Bispo do Rosário: a criação, a resistência corporal dos seus gestos e o embate travado com sua obra na força das performances e ações.

Ao bordar seu *Manto*, Bispo também criou a possibilidade de encontrarmos em suas obras esse caráter performativo. Trajando o *Manto* e suas outras vestes, ao empunhar os estandartes, ao desfiar, fiar, coser, bordar, numerar, o artista assumia ser um fazedor de coisas ativas, sendo guiado por vozes ocultas que mandavam ele organizar o caos que se abate e ensurdece o mundo.

No silêncio de sua cela no Núcleo Ulisses Vianna, antigo Pavilhão 10, e na angústia de sua missão, teceu, costurou, bordou e sonhou para o momento chave de sua passagem conturbada por aqui em direção ao encontro do divino. Sua vinda foi labiríntica na espera da transcendência no Juízo Final.

DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS promove novos diálogos e entrelaçamentos poéticos para a vida e obra de Bispo do Rosário, que se permite porosa e sempre atualizada para questões da contemporaneidade. Esse caráter performativo de Bispo do Rosário é evidenciado nas suas primeiras fotos de que se tem notícia, recém-descobertas nos arquivos da instituição. As imagens são de autoria do fotógrafo francês naturalizado brasileiro Jean Manzon.

Um dos pioneiros na linguagem do fotojornalismo no Brasil, Manzon vai introduzir a profissão nas repartições das revistas e jornais brasileiros nos anos 1940. Mais precisamente no final de 1943, publica um ensaio fotográfico na matéria *Os loucos serão felizes?*, na revista *O Cruzeiro*, provavelmente um dos primeiros a mostrar a vida dentro dos manicômios brasileiros. Entre as suas fotografias, para nossa surpresa, encontramos o jovem Arthur Bispo do Rosário, por volta dos seus 34 anos de vida, já trajando o seu *Manto da Apresentação*. Estas imagens vêm se juntar àquelas do ensaio de Walter Firmo, feitas em 1985, únicas conhecidas até bem pouco tempo atrás.

No dia 22 dezembro de 1938, o artista teve uma visão: sete anjos o carregavam dos céus à Terra e diziam que ele seria o filho de Deus. O enviado para transformar o mundo. Ao percorrer a cidade para se apresentar em uma igreja e relatar essa história fantástica, o mundo da normalidade à época não o entendeu. A loucura sempre foi vista como um desvio perigoso, “pois ela reina sobre tudo o que há de mau no homem. Mas não reina também, indiretamente, sobre todo o bem que ele possa fazer?”³ No medo que provoca

e na sua incompreensão, a loucura fascina. Bispo foi levado para o então Hospital Nacional de Alienados da Praia Vermelha, onde recebeu o diagnóstico de esquizofrênico paranoide.

Como não relacionar essa deambulação de Bispo na sua trajetória até uma igreja no Centro da cidade com a de Arthur Barrio, em *4 dias 4 noites*, de 1970?

Barrio saiu em uma caminhada à deriva pelas ruas do Rio de Janeiro, sem se alimentar, sem parar, sem se comunicar, em silêncio, por quatro dias e quatro noites. Seguiu em total devaneio até o esgotamento físico completo do corpo. Seria uma forma de loucura do artista?

Por que Barrio faz arte e Bispo não? A diferença reside no fato de que Barrio decidiu-se pela deambulação e Bispo, não. Bispo foi levado por vezes que o direcionavam àquela igreja pelas tortuosas ruas do Rio de Janeiro.

Tanto o livro visceral *Carne*, escrito por Barrio em 1970, quanto o “livro” (obra aberta de cerca de 800 peças) de Bispo do Rosário, são frutos do delírio, um consentido, outro, não. Nessa lógica a loucura performática de um é permitida, a do outro, não - esta, é condenada ao confinamento. Ambas oferecem o mesmo risco à sociedade: deparar-se diante da sua própria insanidade. Uma grande performance foi o que nos legou Bispo do Rosário desde de janeiro de 1939 quando foi transferido para a Colônia Juliano Moreira onde viveu intermitentemente por 50 anos e produziu grande parte de sua obra. Na verdade, uma obra composta de um trabalho só. Todos os registros de objetos que temos no acervo são uma coisa só. Não dá para fazer separações, como dar títulos aos trabalhos, categorizá-los. O amontoado acumulado e carregado por Bispo era uma grande instalação composta dessas mais de 800 peças.

As exposições do Museu têm por objetivo expor este legado e trazer novas perspectivas de leitura e compreensão da obra.

³ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 23.

Com a primeira mostra desse ciclo no mBrac, em 2015, *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, organizada por Marcelo Campos e equipe do Museu, atendemos a uma reivindicação do público carioca, primeiramente, de que não se mostrava na sua plenitude a obra de Bispo no mBrac, em Jacarepaguá. Foi também a primeira mostra que trouxe um estudo que contextualiza a obra do artista nos seus dois universos constituintes. O ambiente de criação na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, e o de Japaratinga, a cidade natal do Bispo, que ficou guardada na memória do artista.

Expor Bispo do Rosário no mBrac é o nosso compromisso para que a população local, o público em potencial do Museu e da cidade do Rio de Janeiro saibam que vão encontrar, a 30 quilômetros do Centro, um Museu aberto com uma obra que impressiona por sua magnitude, originalidade, e, por que não, beleza. Descobrir os sentidos da obra é o que propomos para os curadores convidados.

A exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS** dá continuidade a esta exploração do universo de Bispo do Rosário, criando novas relações com a arte contemporânea e novos sentidos para compreensão da obra que nos foi legada. Nesta publicação trazemos textos sobre as imersões e vivências no espaço do Museu, do Polo e da Colônia. Assim, a curadora e os artistas que puderam imergir no contexto de Bispo e da Colônia foram convidados a contribuir para esta empreitada. Maurício Ianês, Projeto Matilha, Fernanda Magalhães, Rubiane Maia em parceria com Marcela Antunes, Ricardo Basbaum e Daniela Mattos em parceria com Anais-karenin trazem reflexões sobre suas experiências de residência. Já Eleonora Fabião, Divino Sobral e Caio Riscado, embora não tenham feito residência, também relatam a experiência no mBrac.

O verbo “bispar” traz nova dimensão para a política de exposições do mBrac. Deve ser repetido como um mantra (como se escuta nos ônibus que transitam na Transolímpica, “Estação Colônia: Museu Bispo do Rosário”), para que todos saibam que na Taquara, no Rio de Janeiro, existe um Museu que abriga uma das obras mais geniais inventadas no Brasil no século XX, um lugar onde todos bispam.

Ricardo Resende

Curador do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea



Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras: Uma Experiência de Arte e Vida

Eram 6h da manhã do dia 4 de junho de 2016. O sol despontava no horizonte semirrural da Zona Oeste do Rio de Janeiro, pintando o céu invernal de celeste-laranja-rosado, enquanto uma trupe de *performers*, acompanhados por uma pequena e brava plateia, preparava-se para sair na caminhada que daria início, de modo solene e sensível, às celebrações inaugurais da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**. azul azul e azul foi o título da série de cinco caminhadas pelos arredores do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac), concebidas pela *performer* Eleonora Fabião, executadas com 18 colaboradores convidados, que, logo na primeira ação, alcançaram o impossível. Ao nascer do dia, esse corpo coletivo que pernoitou nas dependências do Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura saiu do Museu em coreografia carregando nos ombros um andor de madeira sobre o qual o icônico *Manto da Apresentação*, de **Arthur Bispo do Rosário**, protegido por uma grande cúpula de acrílico, desfilou brevemente pelo mundo exterior após décadas de resguardo institucional. Assim, de modo mágico e potente, inaugurou-se esta mostra concebida para refletir sobre as aproximações possíveis entre a obra de arte-e-vida de Arthur Bispo do Rosário e a linguagem artística da performance - aquela que tem na presença do corpo do artista, ao vivo ou em registro, a razão estrutural da pesquisa artística. A celebração, no entanto, extrapolou muitas convenções, desde horários - durou 14 horas -, até locações, se estendendo até mesmo para o ônibus que transportou visitantes do Centro do Rio à festa. O veículo, recoberto internamente por centenas de peças de roupas, aludia ao fascínio de Bispo por indumentárias, e serviu de palco para uma performance interativa do coletivo teatral **Miúda**, sobre a vida e obra do artista. Desse modo, um público heterogêneo e vibrante acompanhou as atividades do dia, envolvendo-se ao máximo com cada uma delas. Encerrando os trabalhos, a festa **Rebola**, com

sua escultura fluorescente *Entidade*, embalou a todos em uma tripla de atabaques e ritmos afro-brasileiros. “A melhor festa que a Colônia já viu”, comentavam alguns de seus frequentadores.

O projeto **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS** surgiu a partir de um convite do curador do mBrac, Ricardo Resende, para que fosse estabelecido o diálogo entre a arte performática de artistas contemporâneos e o legado de Bispo. O título da mostra, tão comprido quanto enigmático, evoca a visão deslumbrante das “virgens em cardumes”, anunciadas em um dos bordados confeccionados no asilo psiquiátrico onde o ex-interno viveu por 50 anos intermitentes, enquanto “da cor das auras” remete ao tempo em que ele interpelava a cor da sua própria aura aos visitantes de sua cela/ateliê no Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Vianna, na Colônia Juliano Moreira, local que, com o passar dos anos, foi sendo tomado pela mágica do Universo de Arthur e sua *Merzbau*⁴.

Esta mostra se propôs revisar o legado artístico de Arthur Bispo e o seu contexto de criação, trazendo um desdobramento poético e também crítico das suas interpretações singulares da sociedade e do mundo. Pensar no que é performático nas artes e a relação desse tipo de criação com a obra-vida de Bispo é naturalmente se aproximar de um dos traços mais proeminentes emanados pelo seu legado repleto de descrições incomuns de ritos sociais e fatos cotidianos. O Bispo do Rosário que entrou no manicômio como ex-boxer e marinheiro, acometido por visões delirantes, ali ficou grande parte de sua existência e conseguiu desenvolver, no ambiente adverso da instituição manicomial, uma persona fantástica. Esta, reinou plena na realidade de incessante produção estética que inventou, materializando uma resistência ao apagamento de identidades impingida aos internos diariamente. Naquele lúgubre ambiente, onde a livre expressão humana era reprimida, métodos de tratamento violentos e perversos, sob a égide da ciência moder-

4 As *Merzbau* (Casa Merz), foram obras criadas pelo artista alemão Kurt Schwitters na década de 1920. Consideradas as primeiras obras artísticas de dimensões espaciais, anunciaram o que na atualidade se define como arte da instalação. A sua principal *Merzbau* ocupou sua residência em Hannover, sendo formada pelo acúmulo de objetos como cadeiras, malas, roupas e outros, cujo volume chegou a atravessar o teto da morada. Em 1937, perseguido pelos nazistas, Schwitters refugiou-se na Noruega até 1940, quando o país foi invadido por Hitler. De lá, o artista fugiu para a Inglaterra, onde faleceu no obscurantismo e em dificuldades financeiras, em 1948. Sua casa na Alemanha foi atingida por bombas em 1943 e a sua *Merzbau* se perdeu. Bispo do Rosário provavelmente não conheceu a obra de Schwitters e seus propósitos ao acumular objetos eram diferentes, no entanto, esta menção os aproxima pelos seus processos criativos tão originais.

na, subjugavam corpos e mentes de indivíduos retirados do convívio social, considerados psicóticos ou fora dos padrões comportamentais de então. Não está demais, portanto, encarar a obra de Bispo, com toda a sensibilidade e delicadeza que carrega, como o resultado potente da insistência do artista em dizer “eu sou”, em um tempo-espaço onde ninguém deveria sequer ousar “ser”.

O reconhecimento da arte na vida e vice-versa, é uma característica crucial tanto da produção autoral de Bispo, como da própria arte da performance. Esse dado levou a curadoria a reunir obras de artistas brasileiros de notória atuação que investigam o performático nas artes visuais e nas artes do corpo – teatro, dança, coreografia – em mídias diversas, como vídeo, fotografia, instalação, produção musical, desenho, ações ao vivo, entre outras. Com o suporte da equipe do Museu, foi possível delinear um conjunto de propostas estéticas que transpusessem, nas galerias, uma narrativa elaborada com obras plásticas e visuais que comentassem o ambiente e a poesia de Bispo. As peças deste, por sua vez, funcionaram como a espinha dorsal de um grande texto espacializado no Museu e na Colônia, em trabalhos artísticos que comunicaram desejos, lutas, devaneios, misticismos, fantasmagorias, identidades, relações, impressões, sonhos e muitos sentimentos evocados pelo legado de Arthur.

Acompanhando a exposição no Museu, uma programação de atividades que durou quatro meses ofereceu experiências estéticas que pudessem ser tão instigantes quanto transformadoras. Ações e apresentações ao vivo, workshops, intervenções urbanas e residências artísticas, coordenadas com o educativo da instituição, permitiram que artistas interagissem, desde a abertura da mostra, em locações como as ruas do entorno, os núcleos Franco da Rocha e Teixeira Brandão, investigados por **Fernanda Magalhães** e colaboradoras, a cela de Bispo no antigo Pavilhão 10 e a passagem de pedestres sob a via Transolímpica, ocupados pelos grafites ati-

vistas de **Panmela Castro**, os arquivos documentais da Colônia no Hospital Municipal Jurandyr Manfredini, pesquisados por **Daniela Mattos** e Anais-karenin, além do Polo Experimental e o Ateliê Gaia, frequentados por todos os artistas residentes, incluindo **Maurício Ianês, Rubiane Maia** e **Projeto Matilha**.

Os *performers* que investigaram artisticamente o âmbito dos centros de tratamento e ambulatórios psiquiátricos tiveram a possibilidade de trocar mais intensamente com os usuários dos equipamentos de saúde, indivíduos por vezes com existências por demais dilaceradas, com traumas profundos e sede de mundo. Estes, por sua vez, puderam participar e até serem coautores de obras de arte na forma de intensas vivências, estimuladoras do contato com o outro e da descoberta de si próprio. Em certas ações, como *Grassa Crua* de Fernanda Magalhães e colaboradoras do grupo de pesquisa teatral Lume, de Campinas, houve até mesmo o envolvimento de cuidadoras que deram apoio aos trabalhos corporais e performáticos direcionados às internas e usuárias do Centro de Atenção Psicossocial.

Portanto, a possibilidade de oferecer uma experiência estética que reverberasse para além das paredes do edifício do Museu mostrou-se fundamental para a singularidade desta mostra, que considerou as características perturbadoras e libertadoras intrínsecas à arte da performance, como uma potência para confrontar poeticamente o passado da instituição, que hoje abriga projetos de saúde e cultura, mas originalmente foi um centro promotor do confinamento físico e da anulação de desejos. A realidade presente e passada foi abordada crítica e sensivelmente em projetos específicos e distintos entre si, alguns dos quais ocorreram mesmo antes da exposição inaugurar, como a obra coletiva com artistas do **Ateliê Gaia** orquestrada por **Solon Ribeiro**, ou a residência não oficial da goiana **Yara Pina**, que faz suas ações longe da vista do público para deixar no espaço expositivo apenas vestígios

de sua passagem. Neste livro, relatos dos artistas propositores e registros de suas ações pela Colônia permitirão que o leitor também faça a sua viagem pela programação de **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS** e seja tocado por ela.

Compreendendo que a vida-obra de Bispo foi todo um percurso performático cujo legado demonstra que sua existência se fundiu e confundiu com a arte que criou, selecionamos peças da coleção da instituição que remetem ao lado social, cerimonial e sacerdotal deste homem que acreditou ter sido apontado por Deus como mensageiro da humanidade, e tomou para si a missão de inventariar o mundo antes do seu fim. Almejando explorar os diálogos entre a arte contemporânea performática e o mundo como narrado por Bispo, as peças escolhidas em geral se relacionam diretamente com vários ritos sociais – as performances cotidianas de todos nós – e fazem referência a eventos festivos ou religiosos, atos solenes, reuniões coletivas e pessoas da mídia da época ou de seu convívio, como a enfermeira e musa Rosângela Maria, cujo nome está gravado em diversos artefatos. A exposição exibiu todas as peças possíveis de jaquetas enfeitadas, faixas de miss ornadas, estandartes feitos em lençóis ricamente bordados – os quais Bispo empunhava com feixes de bambu –, um barco à vela para navegar, sinalizações sobre o clima, um palco de oradores ou de teatro, um carrossel, uma minipenteadeira, urnas e elementos do processo eleitoral democrático que tomava o país ao fim da ditadura militar, além de dezenas de peças de roupas que pertenceram a seu acervo pessoal, algumas das quais não haviam saído da reserva técnica desde sua morte.

Seguindo a ideia de realizar um projeto de exposição que se colocasse como narrativa performática e, ao mesmo tempo, oferecesse ao visitante uma experiência para além da relação contemplativa olhar-obra de arte, procuramos deixar claro um intertexto formado pela relação entre as peças em exposição. Além disso,

foram valorizadas as qualidades arquitetônicas das galerias, montando os trabalhos de Bispo e dos convidados nos espaços que os enaltecessem mais. Assim, a grande galeria térrea, onde um dia funcionou o refeitório principal dos funcionários da Colônia, teve sua planta alterada para receber a instalação sonora do multi-instrumentista e artista plástico **Siri**, em forma de corredor, configurando um portal de entrada para a mostra. Para adentrar o salão, o visitante tinha que atravessar um ambiente ecumênico, de onde pendiam do teto recoberto por nuvens sintéticas, uma centena de turíbulos emitindo cânticos religiosos diversos desde seu interior, incensando som e diversidade. Após o público ser “batizado” neste rito de passagem, chegava-se enfim ao salão com as eloquentes peças de **Arlindo Oliveira**, artista do Ateliê Gaia, postadas à frente de um grande quadro alegórico de **Laura Lima**, o qual encarava, na parede oposta, o diagrama das ações coletivas pela Colônia coordenadas por **Ricardo Basbaum** durante o período de residência. Amarrando a arte contemporânea e dando sentido a essa ocupação, tínhamos então Bispo. Pela primeira vez, os seus estandartes foram expostos em suportes de bambus, convocando o modo como o artista desfilava com eles pela Colônia. Face a face, a jaqueta bordada *Eu Vim* e o *Manto da Apresentação* foram posicionados no centro da ampla sala, como dois personagens que se miram e reconhecem. No mesmo ambiente, ainda foram expostos o maior número possível das faixas de concurso de Miss confeccionadas por Rosário, que contemplam uma gama incrível de países, do Paquistão à Costa do Marfim, passando pelo Azerbaijão e a Tchecoslováquia, com suas bandeiras e nomes de estados bordados; Bispo é mundo.

No segundo andar, a narrativa performática continuava com referências às virgens em cardumes. Fosse na onírica videoinstalação de **Luciana Magno** patinando nua sobre nuvens, nas fotografias de **Flavio Colker** e **Daniela Vidal**, ou nos vídeos e

diário de Rubiane Maia. O sincretismo religioso e místico evocado por Bispo era comentado de certo modo pelas obras de **Divino Sobral**, **Dalton Paula** e no tarô de sonhos de **Nadam Guerra**; a carga espectral que ronda certas dependências da Colônia, com seu passado de confinamentos, estava presente na fantasmagórica intervenção de Yara Pina, que se colocava quase ao lado das históricas e inéditas fotografias de Bispo jovem, clicadas pelo francês **Jean Manzon**, em 1943. Finalmente, em uma mesa, a videoperformance de Daniela Mattos, *Make Over*, levava à indagação sobre os limites difusos entre a vida e a arte - tema este que envolveu toda a exposição.

Um dos maiores desafios para o curador que deseja desenvolver uma proposta de qualidade em diálogo com a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário, no contexto do Museu e da Colônia, é justamente o fato de ser quase obrigatória a ampliação da pesquisa curatorial para além dos domínios da estética e do fazer da arte. Apresentar uma exposição em instituição tão *sui generis*, a qual foi tornada espaço cultural muito por imposição do extraordinário e volumoso legado deixado pelo seu célebre interno, é pensar em um evento feito, em boa medida, para pessoas não tão conhecedoras de questões artísticas, possuidoras de inúmeras necessidades, sonhos e carências no seu dia a dia, por vezes muito simples e difícil. Uma vez que o desejo de tocar e comunicar ao público é sempre o principal objetivo do curador, cuja maior oferta ao visitante da exposição será sempre a força estética, poética e crítica daquilo que escolhe exhibir, a missão de planejar um evento como este, considerando sobretudo os que pouco conhecem os códigos eruditos da arte contemporânea, é bastante desafiadora.

Desenvolver um projeto específico para a Colônia Juliano Moreira, é ser levado de imediato a refletir sobre as tantas realidades que convivem ali, desde a situação de exclusão e abandono social que reverberam dentro dos centros psiquiátricos, até as evi-

dências da ineficácia de políticas públicas de resguardo do patrimônio cultural que não conseguem evitar a dilapidação de bens históricos e artísticos. Conhecer o entorno do Museu e o passado da região, com seu aqueduto e casario coloniais meio arruinados, é mergulhar na história pouco conhecida de um dos limites da cidade do Rio de Janeiro, emparedado pela imponente reserva ambiental do Parque Estadual da Pedra Branca, uma das maiores em área urbana do mundo, cujas bordas recebem o impacto das novas vias expressas olímpicas e do crescimento desordenado de condomínios de classe média e favelas.

Nesse cenário, como que pertencendo a outra dimensão, encontramos na instituição o acervo da obra de Bispo, com o volume extraordinário de narrativas transpostas em materiais frágeis, os quais lutam para se manterem íntegros ao passar do tempo, em condições nem sempre adequadas. As centenas de peças construídas com objetos de plástico, arame, madeira, latão, tecido de algodão, papelão, linha de costura, botões, chapinhas, entre outros, remetem a um mundo de delicadeza e precariedade que emociona e amplia os assuntos de qualquer proposta curatorial que vá lidar com esse macrocosmos.

Para falar de Bispo e seu legado, é necessário transcender a própria noção mais corrente de “obra de arte” e “artista”, uma vez que tais termos soam reducionistas diante de uma vida que em si foi obra; a vida-obra de Arthur Bispo do Rosário foi fruto de uma radical insubordinação aos controles de corpos e mentes infligidos aos pacientes psiquiátricos e, portanto, sua potência não cabe nas normatizações acadêmicas ou especulações da crítica da arte. Refletir sobre sua vida-obra é ter que observar o lado mais louco da arte e o mais artístico da loucura, algo que mostra como são tênues e até mesmo complementares os limites entre a suposta alienação dos loucos e a pulsão criativa dos “normais”. Ao mesmo tempo, os objetos que confeccionou e deixou após sua morte, em

1989, poderiam ser chamados de obras-vida, posto que seguem comunicando Bispo para o mundo e cumprindo a sua missão de inventariar todas as coisas para Deus. Esse mensageiro que materializou visões e delírios em tantos textos escritos em assombrosos bordados, no entanto não deixou muitos registros anotados em papel, a lápis ou caneta. Estes se resumem, no acervo, a algumas folhas de um pequeno caderno com relatos de um incômodo machucado na mão direita que se estendeu por vários meses, no ano de 1980.

DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS mostrou a obra de Bispo e seu diálogo com a arte contemporânea de um modo ainda não experimentado na instituição. Com sua programação paralela extremamente viva e real, o evento foi concebido para estimular e envolver de muitas maneiras o heterogêneo público formado por pacientes psiquiátricos, profissionais da saúde, moradores da região, estudantes da rede pública, universitários e demais interessados em arte e performance contemporânea. Homenageamos aqui também a história desse Museu, que passou de local onde imperava a censura e a brutalidade contra os mais fracos à casa de acolhida da criação e da poesia. Isso graças à reforma manicomial iniciada há mais de três décadas e, sobretudo, ao legado de um homem que, ao longo de sua permanência na Colônia, transcendeu, com sua labuta artística e existencial, a sentença de invisibilidade que lhe foi imposta. Seu ímpeto de criação obsessivo, típico dos grandes gênios, fez do performático Arthur Bispo do Rosário presença e vida que pulsam até hoje entre nós. E que venham as virgens em cardumes!

Daniela Labra

Curadora da Mostra

P. 39

Siri

Sincretismo sincronizado (detalhe), 2015.

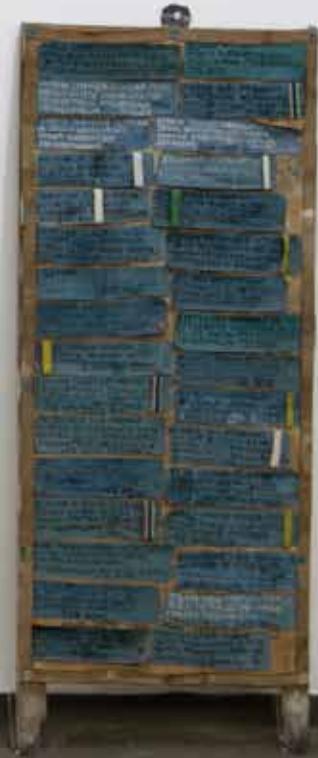
Turibulos, speakers e sistema de som. Instalação sonora. Dimensão aprox. 600 x 400 x 300 cm. Equipe técnica: Rodrigo Leitão, Gabriel Barros e Boca do Trombone.

Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras





111
112
113





ORADOR RELIGIOSO
SO-OPOLITICO

COMUNIDAD
JULIO 1968

re-projetando (museu bispo do rosário)

P. 42 e 43

Arthur Bispo do Rosário

Venha as Virgens em Cardumes,
s/ data.
Madeira, tecido,
linha, plástico
e metal.
153 x 49,5 x 5 cm

Diana Caçadora,
s/ data.
Plástico, PVA,
linha, tecido
e metal.
43 x 24 x 3
cm (cada)

Vitrine Fichário,
s/ data.
Madeira,
plástico, tecido,
PVA e papel.
112 x 52 cm

P. 44 e 45

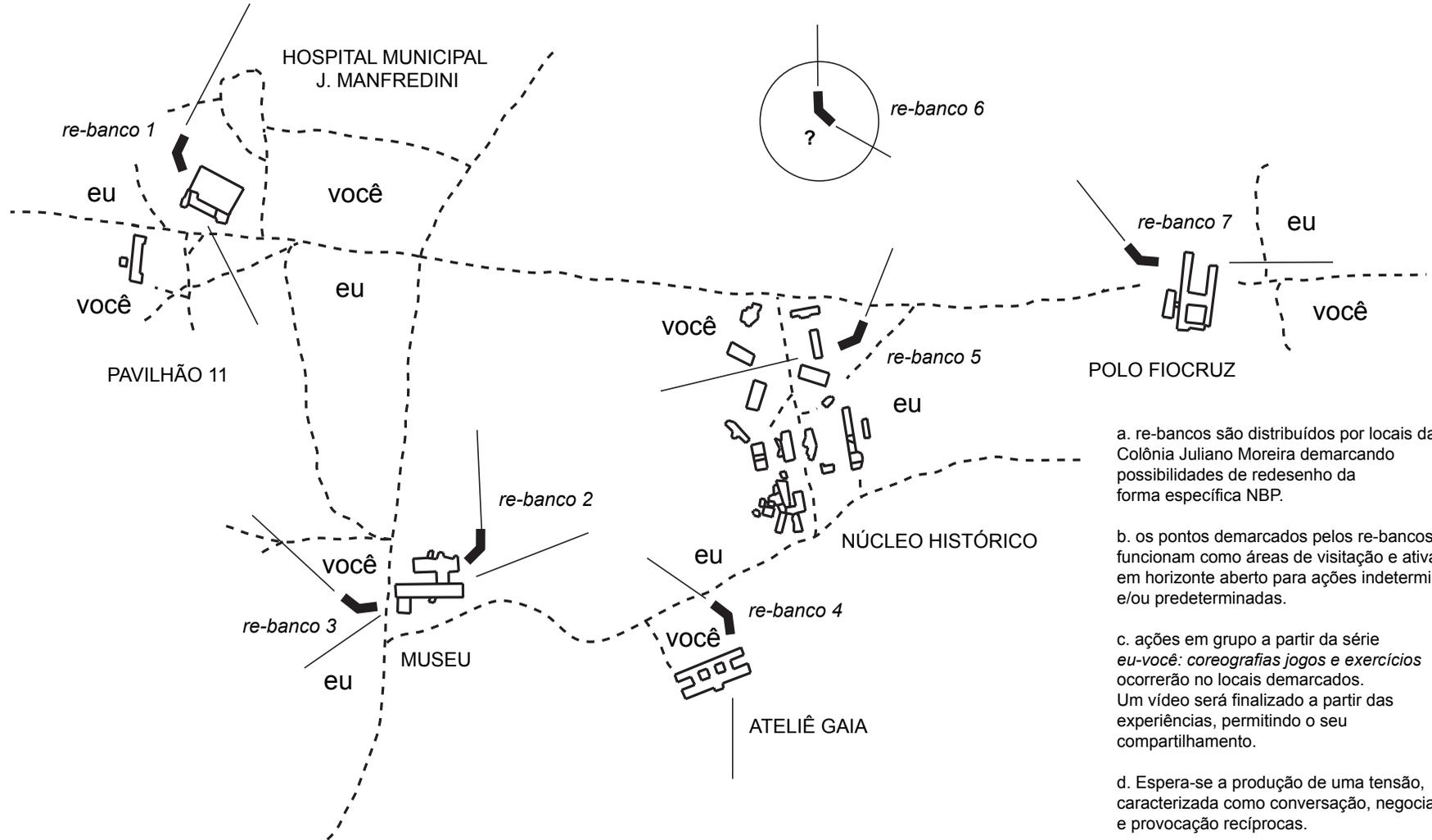
Arthur Bispo do Rosário

Palanque,
s/ data.
Tecido, metal
e madeira.
24 x 21 x 18 cm

P. 46 e 47

Ricardo Basbaum

Re-projetando
(*museu bispo do rosário*),
2016.
Diagrama.
Dimensão aprox.
275 x 384 cm

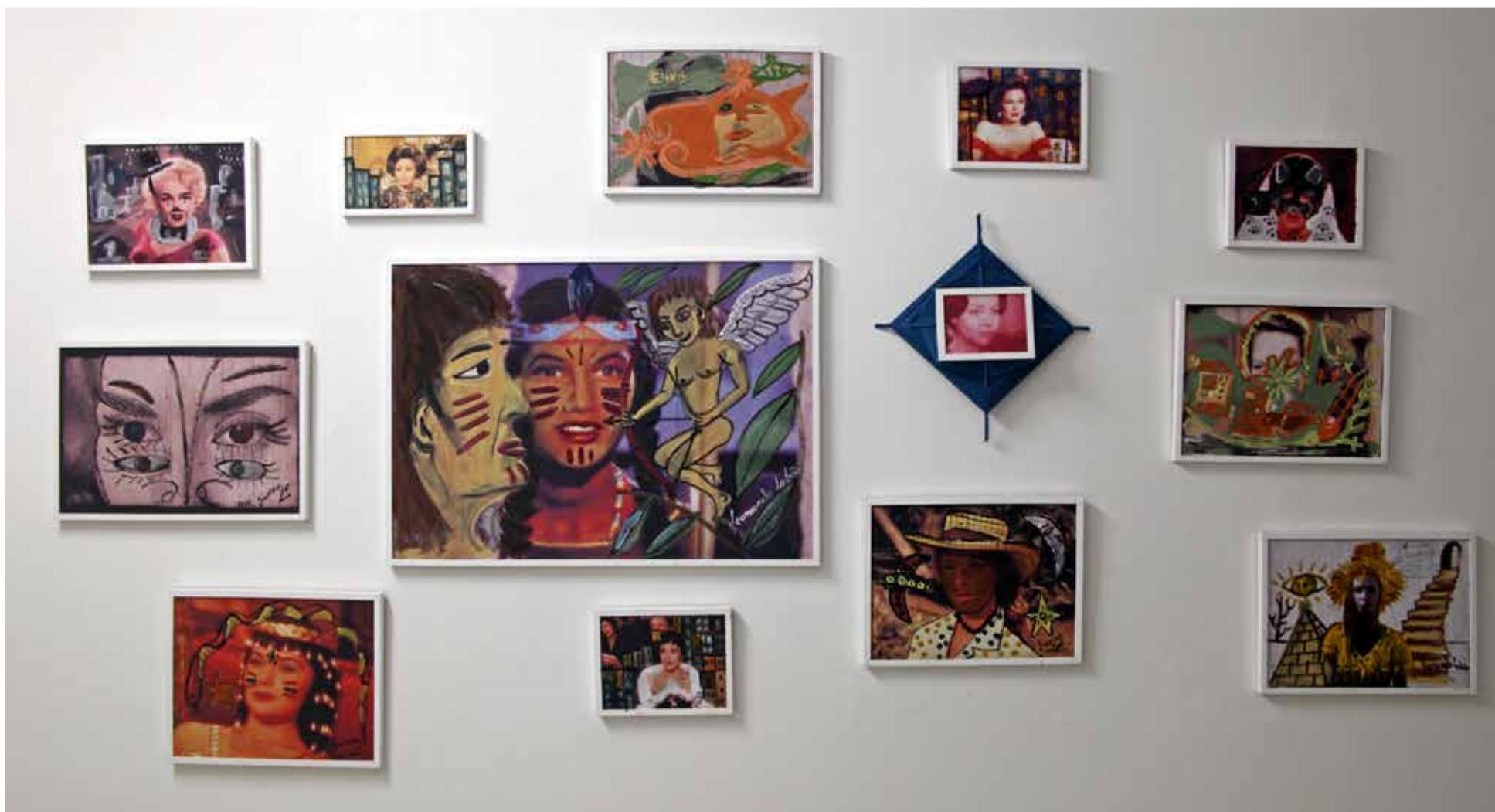


- re-bancos são distribuídos por locais da Colônia Juliano Moreira demarcando possibilidades de redesenho da forma específica NBP.
- os pontos demarcados pelos re-bancos funcionam como áreas de visitação e ativação em horizonte aberto para ações indeterminadas e/ou predeterminadas.
- ações em grupo a partir da série *eu-você*: *coreografias jogos e exercícios* ocorrerão no locais demarcados. Um vídeo será finalizado a partir das experiências, permitindo o seu compartilhamento.
- Espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas.









Solon Ribeiro
em colaboração
com **Alex,**
Gilmar Ferreira,
Leonardo
Lobão Luis
Carlos Patrícia
Ruth e Pedro
Mota – artistas
do **Ateliê Gaia**
Museu Bispo
do Rosário.

*Imagem
dilacerada,*
2016.

Intervenção e
pintura sobre
fotogramas
ampliados.
Dimensões
variadas.

P. 58 e 59

**Arthur Bispo
do Rosário**

Avental Azul,
s/ data.

Tecido bordado.
50 x 22 cm

Vestuário II,
s/ data.

Madeira, tecido
e metal.
150 x 150 x
100 cm

*Avental e
Merendeiras,*
s/ data.

Madeira,
papelão, plástico,
papel, metal e
condimentos.
132 x 8 cm



PARO
TERIALI
SONHO



TARÔ
MATERIALIZADOR
DE SONHOS













P. 60 e 61

Nadam Guerra

*Materializador
de sonhos,*
2008-2015.
Cerâmica
esmaltada de alta
temperatura.
20 x 30 cm (cada)

*Materializador
de sonhos,*
2012-2016.
Performance.

P. 62 e 63

**Flávio Colker e
Daniela Vidal**

*Lençol Barroco
(Díptico),* 2012.
Fotografia digital
em Jato de Tinta
sobre papel
de algodão.
55 x 80 e
55 x 80 cm

P. 64 e 65

Jean Manzon

Sem título, 1943.
Emulsão de prata
sobre vidro.
70 x 70 cm (cada)
Cortesia
Galeria Fass.

P. 68 e 69

Laura Lima

*Quadris de
homem = carne
/ mulher =
carne,* 1995.
Performance

*Bala de homem
= carne / mulher
= carne,* 1997.
Performance.

*Bala de homem
= carne /
mulher = carne
(detalhe),* 1997.
Performance.

Yara Pina

Sem Título 6, 2016.
Sombra agredida
com bastões
carbonizados.
Vídeo.
Dimensões
variáveis.

P. 74

**Arthur Bispo
do Rosário**

*Uma Obra Tão
Importante Que
Levou 1986
Anos Para Ser
Escrita...*, s/ data.
Madeira, tecido,
metal, linha
e plástico.
260 x 75 cm

Divino Sobral

Numinoso, 2016.
Sacolas, imagens
religiosas,
artesanato,
santinhos, livros,
revistas, fotografias,
cartazes, recortes
de jornais,
adesivos, CD, DVD,
velas, desenhos,
medalhinhas,
camisetas e
manequim.
70 x 40 x 830 cm

**Arthur Bispo
do Rosário**

Tempo Bom,
s/ data.
Madeira, metal
e algodão.

Instaveis Tempo,
s/ data.
Madeira, metal
e algodão.

*Não É Tempo
Bom*, s/ data.
Madeira, metal
e algodão.







P. 75

Daniela Mattos

Make Over, 2015.
Videoperformance.
43'

Foi eu que morreu, 2016.
Fotografias, textos
e performance.
Dimensões
variáveis.

P. 76 e 77

Luciana Magno

*Mais rapidamente
para o Paraíso*,
2010.
Vídeo.
6' 30"

P. 80 e 81

Rubiane Maia

*Lista das coisas
intermináveis*,
2015.
Impressão jato
de tinta em
papel couché.
400 x 40 cm

P. 82 e 83

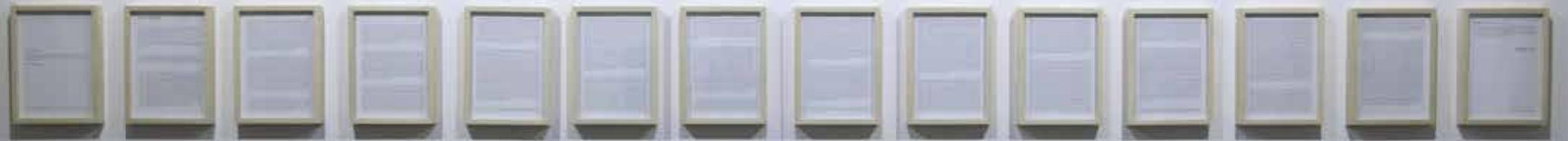
Dalton Paula

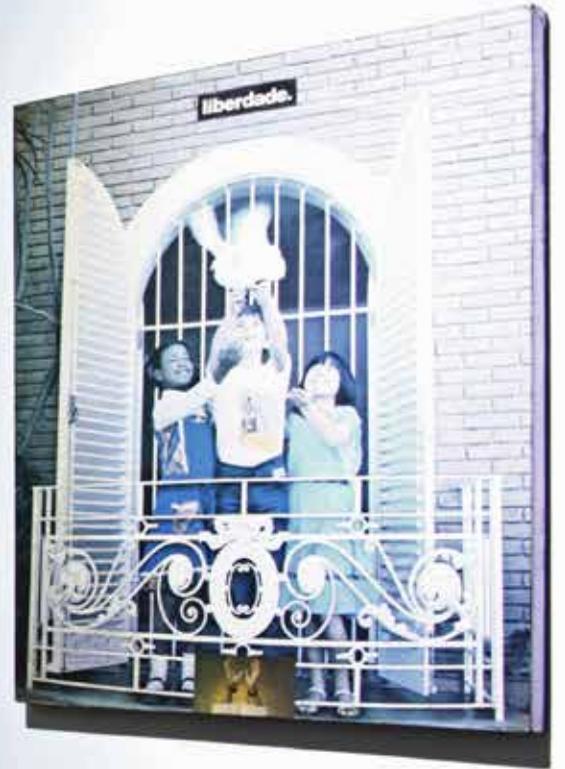
Nilo Peçanha,
Vídeo
2'11"

**Arthur Bispo
do Rosário**

Colagem, s/ data.
Madeira, papel,
plástico e grafite.
52 x 44 x 2 cm



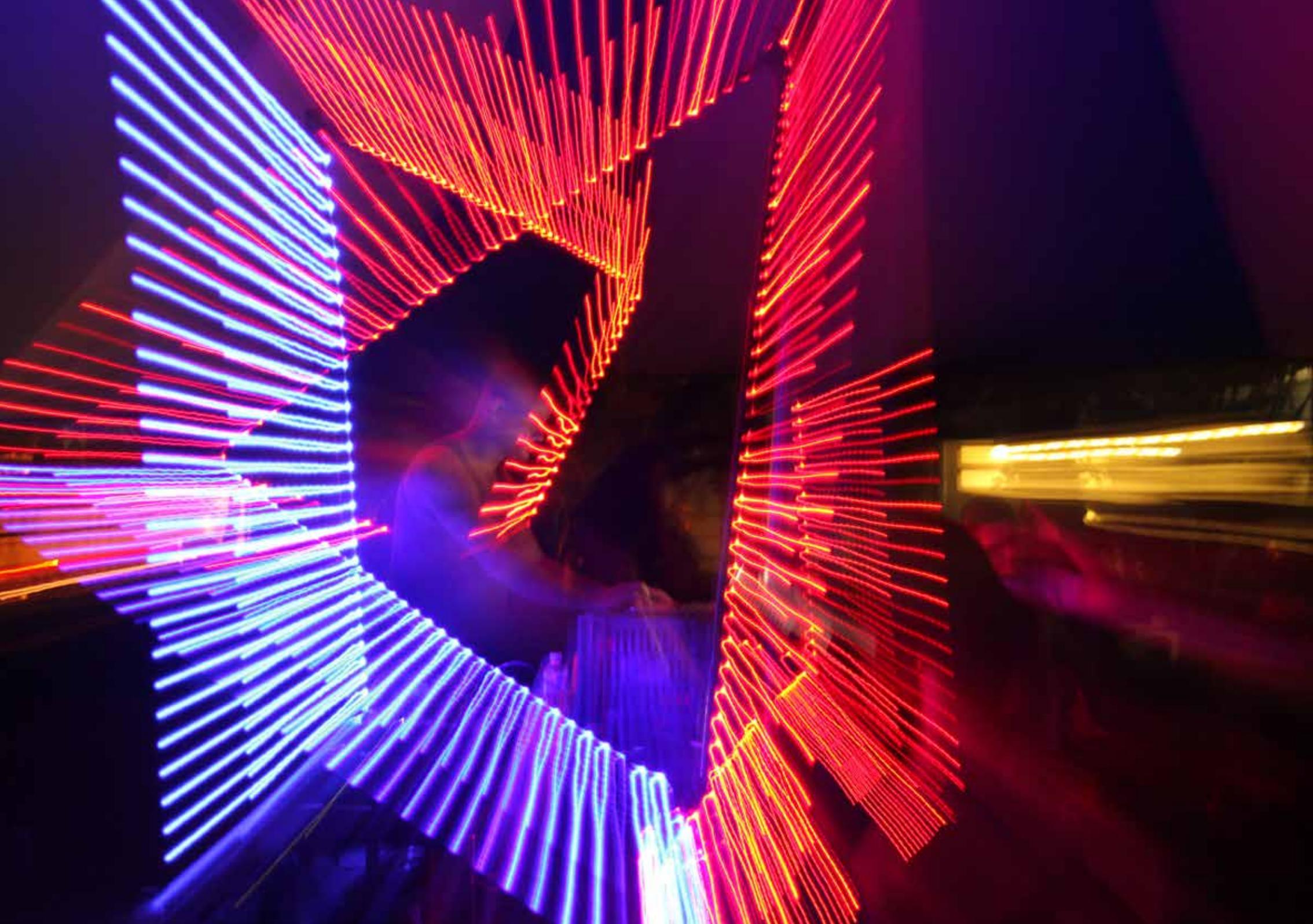




LIBERDADE









azul azul azul e azul

Eleonora Fabião

Poucas coisas podem ser mais significativas para mim do que participar de uma exposição que propõe diálogo direto com a obra de Arthur Bispo do Rosário.

Frequentei assiduamente a Colônia Juliano Moreira - hoje Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira - em meados dos anos 1990, oferecendo oficinas de práticas corporais para internos em alguns dos núcleos hospitalares. Cheguei como voluntária depois de conhecer a obra numa exposição organizada por Frederico Morais no Parque Lage em 1989, ano da morte de Bispo. Eu era novíssima e o encontro com o "arquivo de tudo o que existe no mundo"⁵ me tocou profundamente, ou ainda, me formou. Cheguei à Colônia alguns anos depois, atraída pelas preciosidades do Bispo - como bicho de luz puxada pelo brilho. Queria conhecer a comunidade, retribuir de alguma forma a lufada de vida que experimentei naquele primeiro contato, continuar aprendendo. Queria vivenciar os espaços que Bispo abriu e habitou. Espaço de criador - que não se diz artista porque não se enxerga artista. De criador de mundo - não apenas recicla materiais, mas transubstancia matérias e recria circunstâncias. Espaço de performador - alguém que trabalha com a artisticidade, a politicidade e a corporeidade para além de quaisquer sentidos preestabelecidos de arte, política e corpo. O trabalho de um fazedor de sentido e de espaço.

Mais tarde, já no começo dos anos 2000, como sempre precisando dar rumo ao impacto Bispo, à impregnação Bispo, à vibração Bispo, comecei a escrever sobre o criador e sua obra - precisei das "Palavras. Escrita", para citar um de seus bordados.⁶ Escrevi até na cela dele. Ia pra lá com meus cadernos e computador, sentava no chão e passava o dia. Muito calor, barulho de inseto, cheiro de verde, azul e amarelo. Parte substantiva da minha tese de doutorado é sobre o arquivo de tudo o que existe no mundo e a energética do paradoxo.⁷ Na

sequência, publiquei textos sobre Bispo e sua obra (apenas em inglês, engraçado isso). Escrevi porque entendi que essa seria uma forma de pactuar, de homenagear e de cuidar - de divulgar o feito, seus efeitos e feitiços pelo mundo afora; alardear que esse ex-marinheiro, ex-boxer, ex-funcionário da Light, afrodescendente, usuário de saúde mental, internado por cerca de 50 anos, tão pobre e tão rico, tão delirante e tão lúcido, fez o que fez, fez o impossível, transformou lixo fascista em tesouro poético-político, injetou energia estética num corpo coletivo brutalmente silenciado. Escrevi para espalhar sua voz, sua realidade, seu olho, sua gravidade, sua graça, sua força de vida. Tão impressionante e tamanha força de vida. Escrevi chamando atenção para o fato de que este acervo radicalmente precário precisa de cuidados permanentes.

Hoje, passados 27 anos desde a primeira vez que vi o corpo da obra, não foram oficinas, escritos, nem falas públicas que me aproximaram de Bispo e seu trabalho. Foi um convite da curadora Daniela Labra, a quem agradeço imensamente, para participar da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**. A partir deste convite, criei *azul azul azul e azul*, uma série de cinco ações coletivas concebidas para as ruas da Colônia. Além de materiais como varas de bambu, fitas brilhantes, corda de sisal, lâmpadas de tungstênio, bateria de caminhão e cabos elétricos, o projeto contou com três obras muito importantes do inventário de Bispo do Rosário em horários de baixa luminosidade: o *Manto da Apresentação*, o jaquetão *Eu Vim* e o barco *Vela Roxa*. Com todos os devidos cuidados, estes trabalhos foram levados para fora do hospital, do Museu, da galeria; foram levados em andores e cobertos com cúpulas de acrílico, para as ruas da Colônia pela primeira vez desde a morte do Bispo. Depois de participar de diversas exposições no Brasil, França, Nova York, Veneza e em tantos outros lugares, no dia 4 de junho de 2016, dia de abertura

5 Este é o título de um texto que escrevi sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário focando, dentre outras ideias, na noção de "coisa" de acordo com teorias do Novo Materialismo. Ver: FABIÃO, Eleonora. "The Archive of Everything that Exists in the World" In: **Infinite Record: Archive, Memory, Performance** (eds.) Karmenlara Ely e Maria Magdalena Schwaegermann. Nova York: Brooklyn Arts Press, 2016.

6 Especificamente sobre este estandarte chamado Eu Preciso Destas Palavras. Escrita, ver: FABIÃO, Eleonora. "History and Precariousness: in search of a performative historiography" In: **Perform, Repeat, Record: Live Art in History** (eds.) Amelia Jones e Adrian Heathfield. Bristol e Chicago: Intellect, 2012.

7 Ver: FABIÃO, Eleonora. **Precarios, Precarious, Performative Historiography and the Energetics of the Paradox - Arthur Bispo do Rosário's and Lygia Clark's Works in Rio de Janeiro**. Nova York: New York University, 2016.

P. 84, 85, 86 e 87
Panmela Castro
Por que?, 2016
Performance e Grafitti.
Dimensões variáveis

P. 88 e 89
Festa Rebola
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

P. 90 e 91
Eleonora Fabião e colaboradores
azul azul azul e azul, 2016.
Fotografia da ação.
Dimensões variáveis.
Assistente: Mariah Valeiras.
Colaboradores: André Lepecki, André Telles, Adriana Schneider, Dieymes Pechincha, Dominique Arantes, Elisa Peixoto, Elilson Nascimento, Gabriel Martins, Gunnar Borges, Luar Maria, Lucas Canavarro, Miro Spinelli, Rubia Rodrigues, Thiago Florêncio e Vinicius Arneiro.

da exposição, dia de lua nova em que o sol nasceu às 6h43min e morreu às 17h27min na cidade do Rio de Janeiro, estes trabalhos foram reencontrar sua vizinhança. As cinco ações, que descreverei a seguir, aconteceram ao longo do dia de três em três horas - às 6h, 9h, 12h, 15h e 18h.

azul azul azul e azul foi realizada no ano das Olimpíadas do Rio de Janeiro. Ano marcado por um golpe tremendo contra a democracia brasileira que afastou a presidente Dilma Rousseff, democraticamente eleita com 51,64% dos votos, do exercício de seu cargo. Golpe este que avoluma uma onda crescente de reacionarismo não apenas no Brasil, mas mundo afora. Isso sem falar no avanço geral da crise ambiental do qual a Colônia não escapou. O desmatamento necessário para a construção da via Transolímpica causou danos ecológicos irreparáveis. Causou também graves prejuízos à cultura e à população locais, pois a rodovia cortou o bairro separando justamente o Museu do Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura bem como do Núcleo Histórico. Neste contexto abusivo é urgente aliançar com movimentos capazes de transformar biopoder em biopotência, de transformar poder sobre a vida em potência de vida. Repito: Bispo do Rosário transformou lixo fascista em tesouro poético-político. Ao *horror vacui* e aos terrores manicomiais respondeu com arquivismo e estética. Sua obra foi escudo e remédio. Hoje, desde sempre e mais do que nunca, é tempo de engajar com sua potência transformativa. Bispo, o fanático fantástico, o lúcido lunático, alguém que num esforço sobre-humano foi capaz de resistir e modificar o mundo necropolítico em que viveu. Alguém que é capaz de inspirar e instigar tanto tantos de nós a resistir e a transformar. Oxalá sem o sofrimento da compulsão e a opressão da obsessão. Mas, se preciso for, enfrentando quaisquer dores.

De repente, me deu vontade de chorar. Ontem uma amiga me contou que ela e o filho andam conversando sobre quan-

8 Arthur Bispo do Rosário citado por Pedro Maciel no artigo "Bispo Criou Objetos para Adoração e Abominação" In: **Estado de Minas**. Minas Gerais, 30/07/1996.

9 Excerto de entrevista realizada por Hugo Denizart no filme *O Prisioneiro da Passagem*, 1980.

10 Excerto do estandarte *Eu Preciso Destas Palavras. Escrita*, já mencionado na nota 1.

tos tipos de choro existem. Quais tipos de choro você já chorou? Esse mesmo menino perguntou: "Mãe, quando a gente morre, a gente morre muito não é?" "Sim, meu filho, a gente morre muito, tudo de uma vez". Sobre a sua morte, Bispo disse: "Morrerei porque não haverá mais nada para ser vivido".⁸ Sobre a loucura explicou: "Os doentes são vivos guiados por um espírito morto. [...] Jesus filho é o pai que me guia".⁹ E, famosamente, só deixou entrar em sua cela aqueles que responderam corretamente à pergunta: "Qual a cor da minha aura?" Se não dissessem "azul", não entravam. Azul. Azul como os fios desfiados de uniformes e lençóis do hospital que utilizou para fazer seus bordados. Azul como os sete anjos que viu no dia de sua revelação na casa da Família Leone, em Botafogo, bairro do Rio de Janeiro, onde trabalhava como faz tudo. Conforme escrito com agulha e linha num estandarte: "22 DEZEMBRO 1938 MEIA NOITE ACOMPANHADO POR 7 ANJOS EM NUVES ESPECIAS FORMA ESTEIRA MIM DEIXARAM NA CASA NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE - 301 - BOTAFOG ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇA NAS MÃO NESTA NUVES ESPIRITO MALISIMO NÃO PENETRARA".¹⁰ A mesma informação consta no jaquetão *Eu Vim*. "EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE" diz a sentença escrita verticalmente, ao longo da abertura do casaco, intercalada pelo bordado de uma planta que floresce estrelas - não coincidentemente, sete estrelas. Outra sentença, esta escrita horizontalmente ao longo da bainha na parte frontal do jaquetão, diz: "CLEMENTE 301 BOTAGOFNO NOS FUNDOS MURRADO". Assim como percebo, esta vestimenta representa a coordenada espaço-temporal do acontecimento-aparição - o eixo horizontal é espacial, o eixo temporal é vertical. Ou ainda, o jaquetão-coordenada é a atualização representacional de um acontecimento a ser permanentemente lembrado e incorporado. Naquele dia, hora, endereço

e local Bispo do Rosário VEIO acompanhado por sete anjos. Arthur Bispo do Rosário chegou onde estava. E, a partir dali, reivindicou para si o próprio nascimento. Como respondeu inúmeras vezes quando questionado sobre sua origem, "Um dia eu simplesmente apareci".¹¹ Bispo simplesmente apareceu naquela noite azul de dezembro. Bispo-aparição. "Aparição" - saimento, manifestação, revelação, assombração - é, pois, um nexo, um modo, uma corrente, uma eletricidade no trabalho-corpo-vida Bispo do Rosário. O inventário vibrabilha aparição.

Desde a concepção de *azul azul azul e azul* era claro para mim que o trabalho só poderia ser realizado se compreendido como uma correalização com o mBrac. As conversas com o curador da coleção Ricardo Resende e a museóloga Ana Carvalho foram inúmeras e cruciais. De saída concordamos que o aparato museológico era parte da performance; sem o equipamento museológico os trabalhos não poderiam cruzar a porta da reserva técnica. Todas as decisões foram tomadas minuciosa e dialogicamente. Calculei o horário das ações de acordo com a luminosidade, defini cada trajeto e sua duração, estudei como carregar os andores. A museóloga determinou os materiais dos andores, o acondicionamento das obras e checkou os trajetos que propus, cada detalhe. Cúpulas de acrílico já existentes no Museu foram recicladas e os andores foram projetados por Jabal El Murbach e construídos por ele e Aline Baiana, contribuição fundamental. Ao final de cada ação, de acordo com o desenho curatorial, as obras eram posicionadas no espaço expositivo. E nos andores permaneceram expostas, fora dos tradicionais pedestais, bases ou vitrines.

Da mesma maneira, as conversas e negociações com os produtores - Jocelino Pessoa, gerente-executivo, e Bernardo Marques, coordenador de produção - foram cruciais e inúmeras. Dia após dia, a cada visita que fiz ao Museu, o projeto foi

ganhando corpo e a equipe aderindo à ideia incomum de abrir uma exposição às 5h30min da manhã. Organizaram inclusive transporte para trazer visitantes na véspera. O ônibus saiu do Museu de Arte Moderna, no Centro do Rio, na noite de sexta-feira, e a produção disponibilizou salas, quartos e banheiros do Polo Experimental para que todos passássemos a noite já na Colônia - equipe do projeto e visitantes da exposição. Para o jantar ofereceram um panelão de cachorro-quente maravilhoso e também o café da manhã. Minha compreensão: se o trabalho de Bispo não transformar profundamente modos de criar, de produzir, de exibir, de expectar, de agir institucionalmente, se este trabalho não transformar modos de relação humana e de relação com toda sorte de matérias objetivas e subjetivas, o que mais o fará? Uma lógica extraordinária precisava ser, o mínimo que fosse, vivenciada. E foi.

Além do trabalho com as equipes da exposição e do Museu, tive o maior dos prazeres em formar um grupo de 18 colaboradores absolutamente extraordinário. Formamos um coração. Mariah Valeiras trabalhou como assistente desde um mês antes, André Lepecki foi consultor do projeto como dramaturgista experiente que é, e Elisa Peixoto experimentou conosco materiais para conhecermos possibilidades. Jaime Acioli fotografou e Fernando Salis filmou as ações. Na quarta-feira anterior ao sábado de abertura da exposição, o grupo se encontrou na Colônia para conhecer os caminhos e os materiais. Nós éramos *performers*, dançarinos, escritores, antropólogos, psicólogos, fotógrafos, artistas de teatro e cinema, estudantes e professores - pessoas com relações muito diferentes com a obra do Bispo, mas todos muito próximos de mim. Nós éramos Adriana Schneider, André Lepecki, André Telles, Dieymes Pechincha, Dominique Arantes, Eleonora Fabião, Elilson Nascimento, Elisa Peixoto, Fernando Salis, Gabriel Martins, Gunnar Borges,

Jaime Acioli, Luar Maria, Lucas Canavarro, Mariah Valeiras, Miro Spinelli, Rubia Rodrigues, Thiago Florêncio e Vinícius Arneiro. Alguns já se conheciam, outros não. As idades variavam entre os 20 e os 50. Nós éramos gays, lésbicas, trans, bis, cis, negros, amarelos, brancos, pardos. Nós éramos *azul azul azul e azul*. Um senso extremo de grupalidade se desenvolveu. Todos sabíamos claramente o que estávamos fazendo ali. Todos queríamos muito estar ali. Mas, é preciso dizer, ter Arthur Bispo do Rosário e seu trabalho como referência é brutal. E carregar as peças nos ombros, em estruturas de cerca de 85kg, é, digamos, uma maneira única de conexão.

Muito objetivamente a série consistiu em cinco caminhadas por diferentes trajetos, em diferentes horários e envolvendo diferentes materiais. Visitantes da exposição, moradores do bairro, passantes, todos eram convidados a seguir conosco. Panfletos com os horários e a descrição dos programas das ações eram entregues aos que chegavam ao Museu. Aqueles que caminhavam conosco eram convidados também a trabalhar com os materiais – exceto os andores que exigiam treinamento coreográfico específico e cuidados especiais. Todos movemos e fomos movidos de acordo com a rítmica de cada ação e de acordo com as variações rítmicas ao longo do dia. Além dos colaboradores, algumas pessoas participaram de todas as ações. Muita gente participou de ao menos três. O ponto de partida e de retorno era sempre o mesmo: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Saguão e jardim do Museu tornaram-se uma espécie de morada para todos nós. Tão importante quanto os momentos das caminhadas foi o tempo entre elas, tudo o que foi compartilhado ali. As ações são mesmo assim, elas abrem um campo de troca e cumplicidade que extrapola a realização dos programas propriamente ditos. Elas são uma espécie de chão, de céu e horizonte.

Assim como compreendo, *azul azul azul e azul* faz parte do infindável processo de aparição de Arthur Bispo do Rosário. Ver aquelas formas de vida nas ruas da Colônia, tão pesadas e tão flutuantes, visíveis de uma maneira como nunca haviam sido vistas, atraindo novos materiais, atraindo tantas pessoas tão múltiplas, é parte desse movimento-aparição, é parte da correnteza aparial Bispo do Rosário. Novas maneiras de ver e dar a ver este trabalho radicalmente vivo sempre continuarão aparecendo. Há vozes no arquivo e o chamado é ensurdecador. Um dia ele simplesmente apareceu.



azul 6

6h, alvorada. Com o *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário sobre um andor e sob uma cúpula, caminhar ao redor do Museu. Fazer um anel em torno do prédio. Posicionar o *Manto* no espaço expositivo.

azul 9

9h. Com a embarcação *Vela Roxa* de Arthur Bispo do Rosário sombreada com tecido azul e sob uma cúpula num andor, cruzar e ligar dois portais: a entrada da Colônia Juliano Moreira e a entrada da Escola Municipal Juliano Moreira. Fazer frota, fazer caradume, fazer mar. Na volta posicionar a embarcação no espaço expositivo.





azul 12

12h, sol no meio do céu. Uma corda de sisal de 30m foi re-coberta com diversos azuis - customizada duas semanas antes na Praça do Anil, Jacarepaguá, numa manifestação no Dia Nacional da Luta Antimanicomial com a ajuda de participantes do evento: médicos, enfermeiros, usuários, familiares, simpatizantes; também com a ajuda de passantes, moradores de rua, crianças que brincavam na praça e seus pais. Na rua principal da Colônia e nas obras da via Transolímpica, caminhar com a corda customizada sempre tensionada. Não deixar a corda tocar no chão. Não deixar o chão tocar na corda. Formar geometrias de bandos de aves. Na volta posicionar a corda no espaço expositivo.



azul 15

15h. Sete varas de bambu de 3,4m de altura, 12m de linha de algodão e dezenas e dezenas de tiras de fita metaloide azuis. As tiras estão amarradas como rabiola de pipa na linha de algodão que, por sua vez, conecta os bambus como um varal. Caminhar com os azuis desde o Museu até o Núcleo Ulisses Vianna, onde está localizada a cela de Arthur Bispo do Rosário. Circundar o muro do local. Parar em frente ao portão de entrada e deixar a franja cintilar, reluzir, ressoar. Na volta posicionar a composição no espaço expositivo.

azul 18

18h, poente. Caminhar do Museu até o Núcleo Histórico da Colônia Juliano Moreira. O caminho é iluminado por sete lâmpadas de tungstênio em sete diferentes tons de azul, atadas a sete varas de bambu de 3,4m cada, ligadas por 45m de fio a um reversor que, por sua vez, está conectado a uma bateria de caminhão puxada num carrinho. No meio do centro do Núcleo Histórico o jaquetão *Eu Vim* está à espera, suspenso num andor e protegido sob uma cúpula. Caminharmos todos juntos de volta para o Museu. O caminho é iluminado por sete anjos azuis.





Eu Também Prefiro Coisas

Caio Riscado*

*É dito: pelo chão você não pode ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas você também não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo*

Stela do Patrocínio

*Eu também prefiro coisas
Seu filho ri enquanto o meu chora
Você chama o psicólogo
Eu jogo você fora*

Karina Buhr

* Integrante e fundador de MIÚDA, doutorando em performance pela Unirio, mestre em processos e métodos da criação cênica pela Unirio, diretor teatral formado pela UFRJ, artista pesquisador, professor, performer e bicha.

Quando fomos convidados para criar uma performance para a abertura da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, elaborada a partir de obras de Bispo do Rosário em diálogo com produções de outros artistas e com curadoria da Daniela Labra, a primeira coisa que pensei foi: de onde partimos? E, se partimos, para onde vamos? Não à toa, a nossa conversa com a curadoria e com a equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac) teve início pelo seguinte recorte temático: deslocamento.

O mBrac está situado nas dependências da Colônia Juliano Moreira, Zona Oeste do Rio de Janeiro, e, por isso, distante do habitual circuito traçado pelas exposições de arte realizadas na

Miúda
434 - COMO - É
QUE EU - DEVO
FAZER UM MURO
Ação.

cidade. Com o intuito de aproximar da experiência de recepção da exposição não só o público local, a equipe do Museu disponibilizou alguns ônibus que partiam do Centro da cidade, fazendo o transporte dos espectadores interessados.

O trajeto do Centro para o Museu, sem trânsito e no fim de semana, como no sábado de abertura da exposição, dura cerca de uma hora e 15 minutos. O convite feito a MIÚDA foi o de ocupar o espaço do ônibus, e também o tempo desse trajeto, com uma ação performativa inédita, desenvolvida especificamente para o quadro de atividades da abertura da exposição. O tema do deslocamento, então, se desmembrou em: espaço + tempo + ação + ocupação.

O ônibus, meio de transporte tão preenchido na cidade do Rio de Janeiro por narrativas diversas como, por exemplo, as executadas por vendedores ambulantes, anunciantes, pedintes, pregadores, artistas independentes, guias de viagem, profissionais de ONGs, entre outros, se transformou, a partir do chamado que nos foi feito, em um espaço para ser ocupado com performance, ou, e por que não, um espaço para ser performado.

A ideia de ocupar um espaço que está, na maior parte do tempo, em constante movimento e, também por isso, nunca obsoleto, mesmo quando parado, nos despertou, inicialmente, o desejo de fazer o caminho inverso e, em vez de pensar o fora - as paisagens e localidades pelas quais o ônibus passa -, refletir e olhar para o dentro - para as paisagens que se produzem, também em fluxo de constante mudança, no interior do próprio espaço - do espaço que se modifica quando é, concomitantemente, lugar e meio de transporte, não lugar e veículo dinamizador de passagens.

Contra a noção de entretenimento, de animar uma viagem ou torná-la menos cansativa, nossos esforços se voltaram justamente para a ideia de complexificar e, até mesmo, dificultar a experiência do deslocamento. Performar o espaço do ônibus na tentativa

de distanciá-lo da ficção urbano-cotidiana do espectador transportado, gerando uma outra economia para o meio de transporte, injetando um outro tempo no espaço comumente banalizado.

Para pensar essa economia, partimos de uma decupagem da obra de Bispo do Rosário, mas sem pensar em características ou marcadores essencialistas que buscam enquadrar a obra do artista em determinado movimento, condição criativa ou estado da arte. Partimos da própria materialidade de suas criações e com o olhar direcionado para ferramentas como a repetição, a justaposição, a reutilização, a (re)combinação e/ou a quebra de contexto, retornamos a um assunto tão caro à performance e às narrativas de campo expandido: a precariedade.

Vale ressaltar que aqui a precariedade não está relacionada à pobreza, à falta de recursos ou valores. Entendemos a precariedade como condição fundante da vida¹² e intrínseca à condição humana. Ou seja, como dispositivo que nos configura numa organização interdependente para a sobrevivência, numa *rede social de ajuda*¹³ de ações que possibilitam o surgimento de determinada vida e a própria manutenção da vida como uma vida possível de ser vivida. Precariedade, então, como potência de vida, riqueza do vivo, meio de criação.

Nesse sentido, identificamos a precariedade na produção de Bispo desde a escolha de seus materiais até a elaboração de estratégias para consegui-los. Muitas são as histórias sobre o seu modo de fazer, desde desfiar o próprio uniforme para obter a linha de seus bordados até um esquema de trocas com outros internos, enfermeiros, médicos ou visitantes, na busca por novos artefatos. A sobrevivência da obra de Bispo, bem como sua própria existência e vida, parece ter sido ligada a uma compreensão da configuração de rede requerida por nossa inadequação para sermos humanos sozinhos. Uma rede que percebe a precariedade como condição viva, modo de produção.

12 BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

13 Idem.

Na feição de seu mundo, o mundo que gostaria de (re)inventar para, em seguida, apresentar ao “criador”, o conjunto da obra de Bispo nos sugere certa proximidade com o trabalho do *performer* no que diz respeito à atividade de fazer coisas, de reorganizá-las para, se possível, e se este for o interesse, apresentá-las de um ponto de vista outro, desviante da convenção do quadro social normativo. Precariedade no entendimento de fazer coisas a partir das coisas e, com elas, fazer-se coisa nova, desviando da norma, mas sem deixar de percebê-la; uma interligação de pontos, fazi-mento de coisa-mundo ou um mundo cheio de coisas.

Para se apresentar ao criador, e ser reconhecido como filho de Deus, Bispo desenvolveu sua própria criatura, sua coisa-mundo. A precariedade que abordamos, segundo sua obra, também parece vinculada à ideia de retorno ou (re)criação. Como se, com o mundo que Deus lhe deu, Bispo tivesse encontrado a missão de retribuir-lhe um outro mundo, baseado nos vestígios de um sacro-mundo primeiro, que retorna ao criador por vias da profanação, pela precariedade das suas próprias coisas, em esquema de rearranjo. Na medida em que Bispo produzia suas coisas, livre do utilitarismo dos objetos e da significação, era, ele mesmo, também produzido por elas – uma ligação profunda entre *performa-tividade* e *coisidade*¹⁴, entre ser coisa (ou estar ao lado delas), ser coisa no mundo, uma(s) coisa-mundo.

Movidos por essa ligação, entendemos como necessária a ati-vidade de (re)compôr o ônibus, pelo menos o interior dele, para apresentá-lo como uma outra coisa, recorrendo à repetição e à aglomeração, em grande quantidade e diversidade, de uma só coisa. Ao cobrir o interior do ônibus inteiro com roupas diversas (boa parte delas dos usuários do sistema de saúde que ainda re-sidem em estruturas da Colônia), ele deixou de ser só meio de transporte para ser outra coisa: um brechó, um camelô, um galpão de roupas velhas, uma lavanderia sofrendo por falta de espaço, o

14 LEPECKI, André.
9 variações sobre
coisas e performance.
Revista Urdimento, nº
19, novembro de 2012.

colapso de um guarda-roupa, o exterior de um cortiço sufocado pelo interior... E tudo isso em movimento. Muitas imagens para uma só coisa específica, vestida de outra singularidade.

O interior da coisa-ônibus vestida sugere ao público transpor-tado uma usufruição diferenciada do espaço cotidiano. Não só pela instalação, as cores e formas das roupas, mas também pelo grande volume delas e o desconforto de precisar encontrar o seu lugar em meio a tantos lugares já preenchidos. Uma poltrona-ca-misa, um encosto-calça, um vestido no meio da cara e o apoio dos braços repleto de pulseiras, colares, presilhas e acessórios variados. Coisas velhas, coisas novas, outros arranjos como forma de (re)apresentação do espaço comum. Inspirados por Bispo, que não parecia colecionar objetos, mas recombina-los, a primeira etapa da nossa performance se dava pela imersão na nossa coisa-ônibus: uma coisa que gostaríamos de fazer não só para o “criador”, mas com as suas criaturas – coisa de coisa relacional¹⁵.

O ônibus em performance virou coisa-mundo em construção continuada e não linear. Na medida em que o público se rela-cionava com as roupas, escolhia seus lugares ou se perguntava por que cargas d’água aquele mundo de roupas estava lá dentro, dois *performers*¹⁵ observavam, em silêncio e sentados, a movi-mentação. É interessante dizer que os dois *performers* citados, nas duas sessões performadas, entraram no ônibus junto do pú-blico para que não se destacassem do grupo que se inscreveu para o transporte. Sendo assim, a relação com o nosso ônibus se dava sem direcionamento ou orientação. Cada um dos presentes no grupo criava a sua relação específica com a coisa a partir do contato com a sua materialidade.

Em determinado trecho do trajeto Centro-Museu, os *performers* se levantaram de suas poltronas e executaram uma mesma ação em looping: colocar e tirar as roupas que ocupavam o ônibus. A ação começou de forma lenta e pouco perceptível e, gradualmen-

15 BOURRIAUD,
Nicolas. *Estética
Relacional*. São Paulo:
Martins Fontes, 2009.

15 Fred Araujo e
Marília Nunes.



te, foi aumentando sua velocidade bem como o espaço de circulação no interior do ônibus. Depois de certo tempo, o jogo entre os *performers* se tornou nítido para todos os presentes e alguns integrantes do público se juntaram à ação. Algumas pessoas sugeriram combinações, outras jogaram roupas e muitas vestiram peças que faziam parte da instalação por cima de suas próprias vestimentas. Houve também quem decidiu, de fato, trocar sua própria peça de roupa por uma da instalação, seguindo assim durante todo o trajeto do ônibus e na exposição.

A ação executada pelos *performers*, e posteriormente pelo público, de vestir-se (e despir-se) com as roupas, justapondo e (re)combinando elementos, criou uma rede de figuras provisórias que, em processo de montagem e desmontagem, contínua e desregulada, (re)ocupou o interior do ônibus com uma espécie de linha de produção de paisagens variadas. Cada nova combinação de figuras, formada por elementos diversos e quadros específicos, sugeridos pela própria arquitetura do ônibus, modificava o espaço. Ao mesmo tempo em que a paisagem do fora rapidamente se modificava, flagrada pelas janelas abertas, o interior da coisa também permanecia em movimento.

O espaço do ônibus performado gerou paisagens internas múltiplas. E, apesar de todo meio de transporte ter seu próprio movimento interno, esse era específico: partia de um chamado e terminava nele - sem meta, objetivo, valor qualitativo ou utilidade vinculada ao sistema de compra e venda. O que se trocou na coisa-ônibus tem um valor distante da mercadoria e uma metodologia contrária à dos equipamentos e instituições neoliberais. A relação/participação nesse tipo de trabalho performativo se dá, e só pode se dar, se desejada, se viva, se precária no entendimento da rede e condição viva já citadas.

Próximo da chegada à Colônia, os *performers* se deitaram no chão do ônibus e, também em looping, disseram um texto que

Miúda

434 - COMO - É
QUE EU - DEVO
FAZER UM MURO
Ação.

16 "Stela do Patrocínio nasceu em 1941 e viveu, desde 1962, internada na Colônia Juliano Moreira, assim como Arthur Bispo do Rosário (1909 - 1989). Sua fala poética chegou a nós transcrita de cassetes por Viviane Mosé, que organizou essa textualidade no volume *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Rio de Janeiro: Azougue, 2002). O trabalho de Stela do Patrocínio, em sua fala poética, chamou a atenção de vários artistas, como Georgette Fadel, Juliana Amaral e Lincoln Antonio, que encenaram com seus textos o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* (São Paulo, 2005), e o documentarista Márcio de Andrade, que preparou o documentário *Stela do Patrocínio - A Mulher que Falava Coisas*. Num país como o Brasil, machista e racista, não é de admirar que a poesia de uma mulher negra e tida como louca não tenha tido mais atenção, com sua textualidade que por vezes nos leva a uma forma de logopeia pelo viés da loucura", Ricardo Domeneck para o blog da revista *Modo de Usar & Co.*, postagem de 14 de maio de 2013 (disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2013/05/stela-dopatrocinio-1941-1997>> - último acesso em 06 de setembro de 2016.).

construímos a partir de algumas obras de Bispo do Rosário. O texto tinha como base narrativa os muitos nomes e frases que foram bordados por Bispo, recombinaos com pequenos fragmentos da obra de Stela do Patrocínio¹⁶. Com a junção dramática dessas ações - a jogação de roupas, a montagem de figuras e paisagens mais o texto dito pelos *performers* -, queríamos fazer circular e evocar a lembrança, o cheiro, o traço, o fantasma da presença das inúmeras pessoas que passaram pela vida de Bispo e também de Stela. Algumas dessas pessoas foram abusadas e tiveram suas liberdades cerceadas pelo sistema manicomial de saúde. Outras, faziam parte do próprio sistema, seja contribuindo com sua violência ou lutando contra ela.

A recepção, contextualizada ou não, das informações ditas acima, se relacionou de modo diverso com essa segunda etapa da performance. Da repetição de nomes pertencentes ao texto até momentos de silêncio e escuta, a palavra dita tornou-se, aos poucos, também criatura dentro da coisa-mundo-ônibus. O aglomerado de roupas se juntou ao emaranhado de palavras e nada, nada mesmo, precisava fazer sentido. A performance, um borrão realizado no tempo e no espaço em movimento, era um nó dentro da enorme cadeia de signos que nos animam e perseguem cotidianamente. Era uma tentativa de mover as coisas de lugar.

O título da performance *434 - COMO - É QUE EU - DEVO FAZER UM MURO* não tinha ponto final ou ponto de interrogação para, justamente, deixar alguns pontos abertos. O programado era fazer coisas com as ideias que tivemos e as coisas que juntamos. 434, número bordado por Bispo. A separação por hifens, uma cópia do modo como uma de suas obras foi nomeada. Mais importante do que fazer um muro é o que parece estar impregnado no *como* fazer. Não só um muro, mas ele, a si próprio e, é claro, às coisas.

Dentro do ônibus bastava fazer coisa, ou estar ao lado delas, para ser e estar alguma coisa - bem distante da ideia de não ser

coisa alguma; bastava ser coisa para ter *uma VIDA* - distante da ideia de ser reconhecido vivo, mas não ter vida alguma. Se disseram uma vez a Stela do Patrocínio que no espaço vazio ela não poderia ficar, nos propomos a encher o espaço de coisa para ver o cheio a serviço do vazio que tanto procuramos. Muita água já rolou, muita coisa já explodiu. O fora está cada vez mais complexo, o dentro continua em movimento, aqui está cheio, insuportável, mas você pode ficar.

- Faz coisa? Tem local.

Residências na Colônia: Mapeamentos, Vivências e Relatos



Quem Você Deixaria Entrar em Sua Cela Sem Precisar Acertar a Cor da Sua Aura?¹⁷

“Lorsque tout marche bien, il est grand temps d’entreprendre autre chose.”¹⁸

Fernand Deligny

O programa curatorial proposto pela historiadora e crítica de arte Daniela Labra para a exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS** instaurou um espaço para reflexões sobre possíveis aproximações de experiências de mediação e arte como práticas educativas. A exposição, lançada como plataforma de pesquisa continuada, buscou definir com os artistas um programa encorajador de ações e projetos envolvendo os diversos públicos do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac), incluindo o público interno da instituição, frequentadores e moradores locais. Os artistas Eleonora Fabião, Yara Pina, Panmela Castro, Solon Ribeiro, Daniela Mattos, Rubiane Maia, Nadam Guerra, Siri, Fernanda Magalhães, Laura Lima, Maurício Ianês e Ricardo Basbaum realizaram ações, performances, oficinas e residências artísticas entre os meses de maio e outubro de 2016 no mBrac. Alguns projetos instigaram o público a colaborar com a própria constituição das obras para a exposição. O conjunto de produções artísticas conecta-se ao eixo temático da exposição e busca colocar em jogo o resgate das potências de performatividade nas criações de Arthur Bispo do Rosário por meio de uma atualização desse corpo de memórias. Neste sentido, pode-se dizer que Daniela Labra concebe uma mostra na mão contrária da habitual organização das exposições de arte.

De modo geral, as mostras de arte enquanto conjuntos de bens simbólicos, apesar de serem elaborados para visitação do público, não incluem o mesmo nos processos curatoriais, viabilizando o seu acesso posteriormente com a facilitação dos programas educativos. O meio da mediação como prática cultural tem sido ques-

tionado através de análises das causas e efeitos de seus encontros e desencontros com os públicos, do qual a artista e arte-educadora Carmen Mörsch destaca-se como norteadora da linha de pensamento que este texto interpela. Percebe-se que a curadoria de exposição de Daniela Labra buscou constituir-se como um convite à experiência de estar juntos na arte, lançando ao programa educativo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea o desafio de *re-pensar* as suas práticas de mediação e processos de ensino e aprendizagem.

Altamente difundidas como funções que o serviço educativo deve ofertar aos públicos dos museus, destacamos a “construção de repertório do visitante”, a “formação de plateia”, o “mediador como transmissor de informações” e o “mediador como aquele que conecta o público à arte”. A investigação crítica de Carmen Mörsch atravessa dispositivos próprios aos exercícios da mediação educativa, identificando quatro tipos diferentes de posicionamentos discursivos diante das políticas institucionais. São eles: afirmativo, reprodutivo, desconstrutivo e transformativo¹⁹. Entende-se que os discursos atuam como temporalidades, de modo que o programa educativo de um mesmo museu poderá elaborar sua prática ora como discurso afirmativo, ora como desconstrutivo, por exemplo. Apontado como o predominante nos espaços culturais, o discurso afirmativo reitera os pressupostos das missões institucionais junto ao público, dando informações acerca da coleção através dos modos de preservação e exibição das obras, nos formatos de suas publicações ou mesmo em ações para grupos especializados, como conferências, seminários e visitas orientadas. Ações de mediação destinadas à “formação de público” são categorizadas por Mörsch como discursos reprodutivos, ou seja, assumem a responsabilidade de acolher os que estão à margem, destinando recursos para acessibilidade cultural de indivíduos socioeconomicamente carentes. Os discursos

¹⁷O título deste texto faz referência à frase usada por José Wellington na ação Espaço Floidiano Rosário. José é mediador da Ação Educativa do Museu Bispo do Rosário e, com o artista Maurício Ianês e a equipe do educativo, elaborou o Espaço Floidiano Rosário que será apresentado mais adiante.

¹⁸BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹⁹MÖRSCH, C., “At a Crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation”. **Documenta 12 education II. Between Critical Practice and Visitor Services Results of Research Project**, 2009, pp 09-31.

desconstrutivo e transformativo foram mapeados com incidência muito menor, principalmente esse último. Em sintonia com o conceito de museologia crítica, que traz luz à percepção do museu como espaço de conflitos e tensões, questionando-se sobre os modos e relações que se estabelecem entre os sujeitos e cidadãos e os museus, o discurso desconstrutivo propõe que este exame clínico seja realizado junto com os públicos. Tais mediações desconstróem a noção do museu como lugar autônomo da arte, evidenciando o terreno de histórias, resultado da pluralidade de diferenças sociais, políticas e econômicas, capazes de influenciar as políticas de patrimônio e coleção das instituições.

O mais atípico discurso encontrado entre as mediações desenvolvidas pelos educativos, não coincidentemente, é o transformativo. Modalidade de discurso interessado na desconstrução de verdades sobre os processos de transformação social do público, pois se baseia no entendimento do museu como uma “organização modificável”, propondo à instituição a descoberta de si mesma como organismo vivo, repleto de porosidades. As práticas de mediação em intersecções com a vida buscam um novo desenho para esses papéis, provocando o esgotamento do modelo curatorial afirmativo. De modo geral, sabe-se que as instituições culturais preservam o lugar do curador como orquestrador de um campo simbólico da arte que, por sua vez, deverá ser introduzida aos públicos, não deixando espaço para que as exposições sejam locais onde pensamos constantemente as possibilidades de expor. O discurso transformativo abre fissuras nos muros institucionais, invertendo a lógica dominante de centralização e hierarquização da construção do saber, aprendizagem, participação e transformação pela arte. Do âmbito discursivo das práticas de mediação cultural acima apresentado, este texto abordará os projetos dos artistas Maurício Ianês e Ricardo Basbaum como estudos de caso da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS**

AURAS. Veremos como os dois projetos, de formas distintas, se vincularam colaborativamente com o educativo do mBrac.

Entre os aparelhos museológicos da cidade do Rio de Janeiro, o mBrac se destaca por apresentar um contexto *transinstitucional*, afirmando-se por meio de uma política de promoção de saúde, arte e cultura. Tendo de modo intrínseco a sua existência ligada ao complexo psiquiátrico Colônia Juliano Moreira, municipalizado em 1996, período marcado por um movimento universal da reforma antimanicomial, a “Colônia”, como é comumente afamada, mantém há mais de 90 anos o hospital de internação, residência e atendimento de pessoas em sofrimento psíquico. No meio de mais de 5 mil pacientes que tiveram suas vidas marcadas na passagem pelo manicômio, Arthur Bispo do Rosário é, sem dúvida, aquele que alcançou maior notoriedade com a descoberta e difusão de suas criações.

Segundo sua biografia, é na noite de 22 de dezembro de 1938, no Rio de Janeiro, que Arthur Bispo do Rosário, sergipano nascido na cidade de Japaratinga, revela sua primeira crise psiquiátrica de que se tem registro. Durante o surto, Bispo delira visões e conversas com seres espirituais, que o identificam como um “escolhido de Deus” e encomendam a ele uma missão religiosa. Alguns dias depois, possivelmente atordoado pelas vozes e visões, Bispo é dado como louco e encaminhado para o Hospital Nacional dos Alienados, onde é atendido e diagnosticado como esquizofrênico paranoide. No ano seguinte, realiza a sua primeira internação na Colônia Juliano Moreira. Sabe-se que sua estadia ao longo de quase 50 anos no hospital não foi ininterrupta, constam diversos registros de saída e retorno do paciente, além de passagens por outras instituições psiquiátricas da cidade até o ano de 1964, quando retorna definitivamente à Colônia e lá permanece até sua morte, em 1989. Bispo do Rosário foi um homem atravessado pela cisão imensurável do ser, mas que através de

suas produções, abriu fissuras profundas no pensamento estruturado da arte e da clínica, ao fazer da loucura a própria força de invenção da vida.

Nas obras de Bispo do Rosário, percebemos o poder da criação da arte como desvio, produção de linhas de fuga dos caminhos habituais à procura de milagres, mistérios e movimentos do desejo. Imbuído da árdua missão de reformar o mundo, Bispo trabalhou incessantemente na construção de seu “castelo”, dentro do qual estavam presentes a representação de todos “os materiais existentes na Terra para uso dos homens”²⁰. No ano de 1967, segundo pesquisas realizadas por Frederico Moraes, Bispo do Rosário foi internado em uma das dez solitárias do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Vianna, onde morava. Durante o tempo em que esteve encarcerado em uma pequena cela, medindo aproximadamente 6m², Bispo do Rosário entrou novamente em contato com as vozes que ordenaram sua primeira missão sobre a Terra. Apesar do relato da pesquisadora e psicanalista Flavia Corpas sugerir que ele tenha iniciado a produção de sua coleção de objetos neste mesmo ano, expandindo da pequena cela para as demais solitárias, até totalizar a ocupação do local, sabe-se que a descoberta dos registros fotográficos realizados por Jean Manzon no ano de 1943 aponta para uma nova direção, confirmando a impossibilidade de precisão de um período e local de criação para Bispo. Nas imagens de Manzon, Bispo do Rosário é retratado vestindo o *Manto da Apresentação*²¹ e também ao lado de um grande barco, como quem apresenta sua nobre construção, orgulhoso.

Assim como os castelos que preservam suas funções defensivas sem abrir seus portões a qualquer visitante que se apresente, Bispo do Rosário também guardava consigo a chave do acesso às celas do Pavilhão 10, permitindo somente a entrada daqueles que respondessem à pergunta: “qual a cor de minha aura?”. Segundo relatos, caso a resposta do visitante não fosse aceita

20 CORPAS, F. “Uma biografia ainda em curso”. In: **Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira**. Org. Marcelo Campos. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2016.

21 No ano de 1943, o fotógrafo francês radicado no Brasil Jean Manzon entrou em contato com Arthur Bispo do Rosário no antigo Hospício Nacional dos Alienados, realizando uma série fotográfica na qual registra Bispo do Rosário e algumas de suas criações. Segundo a pesquisa de Flávia Corpas, Bispo retorna ao hospício da Praia Vermelha por não se adaptar ao regime colonial, como informa um documento da época.

(por exemplo, ao não responder a pergunta ou atribuir cores escuras à aura de Bispo), o acesso ao seu universo era negado. Como maior exemplo de “ruptura” dessa dinâmica, temos a relação que Bispo do Rosário estabeleceu com a estagiária de psicologia Rosângela Maria.

A partir do ano de 1981, Rosângela passa a fazer visitas periódicas ao conjunto de celas ocupadas por Bispo, tendo seu acesso permitido ao espaço mesmo se recusando a responder à “pergunta secreta”. A convivência aconteceu ao longo de dois anos e deixou uma marca na produção de Bispo do Rosário, que bordou e escreveu o nome de Rosângela em muitos de seus trabalhos. Da relação que foi constituída no espaço clínico, compreende-se que a transferência amorosa teve o terreno fértil do dispositivo terapêutico de escuta, atenção e cuidado entre analista e paciente. Em um de seus trabalhos, Bispo registrou: “Rosângela Maria, diretora de tudo o que tenho”. De fato, a situação analítica que o espaço clínico arquiteta facilita que o amor possa ser gerado artificialmente, se fazendo a partir da suposição de saberes sobre o outro, como um desejo pulsante que está sempre “pronto para encontrar um objeto sobre o qual se dirigir”²².

O Espaço Floidiano Rosárico

Na chegada para sua residência no mBrac, o artista Maurício Ianês tinha como pressuposto realizar a ação *Beija-Flor*, que, em linhas gerais, consistia na simples ação de estar em disponibilidade nas galerias de exposição do Museu, o artista de corpo presente, aberto às relações que poderiam surgir no encontro com o público. O primeiro público a manifestar-se na ação de Maurício foi a equipe do educativo do Museu, talvez por compartilharem o mes-

22 LAURU, D., **O enamoramento e o amor de transferência**. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282002000200013>

mo espaço de atuação e de haver, na proposição do artista, uma intimidade com a dinâmica de acolhimento do público praticada pelos mediadores, que buscam provocar os encontros a partir da livre ocupação dos espaços expositivos.

Durante um dos encontros da equipe do educativo com Mauricio Ianês, o mediador José Wellington atribui uma semelhança entre o artista e Sigmund Freud ao dizer: “imagina você de terno dando consulta!”. O artista retrucou: “podemos desenvolver isso”. Surgiu, então, o *Espaço Floidiano Rosárico*, que, nas palavras de José Wellington:

“É uma brincadeira em que as pessoas são convidadas a fazer uma pergunta ou perguntar ao Floid (Freud). O Floid foi o artista Mauricio (Ianês), que estava na residência artística. Nós pretendemos levar também este personagem para fora do Museu. Para perguntar às pessoas da Colônia, etc. O espaço convida as pessoas a desabafarem através de desenhos, pinturas, monólogos, dinâmicas etc., mas tudo sem caráter pedagógico ou teórico.”

Um cartaz no qual se lê “Floid Rosarino” marca o território de ação da proposta, no qual a escrita ortográfica não correta foi uma escolha de Wellington para dar “liberdade à palavra”. A educadora Silvana Marcelina descreve como se deu a construção do dispositivo:

“A ação do espaço foi estruturada da seguinte maneira: uma pessoa central (Floid), que carrega consigo perguntas elaboradas de antemão em pequenos papéis dobrados; um assistente, que

cumprir o papel provocativo no diálogo entre Floid e seu “paciente”; duas placas indicativas, uma com o nome do espaço, seguido da proposição “liberte tua alma!” e outra instrutiva sobre o processo “clínico” - “faça uma pergunta a Floid ou responda uma pergunta”. A partir da definição destes elementos, o Floid abordou a primeira pessoa, que escolheu responder uma pergunta. A partir da resposta, outras indagações foram se apresentando. Naturalmente, outras pessoas foram se juntando ao círculo terapêutico. Outras pessoas foram respondendo novas perguntas, vários relatos pessoais e reflexões foram aparecendo. Ao final, tínhamos uma grande roda de conversa, leve, descontraída e reflexiva. Não houve a reprodução de uma voz de autoridade ou uma relação passiva. Sobressaiu a troca de vivências. E, me parece, foi também um canal de vazão, de extravasar um pouco da gente (de cada um). O espaço foi um ponto de contato entre as gentes.”

As perguntas previamente elaboradas pela equipe do educativo abordavam temas como vida, terapia, relacionamento, afeto, traição, angústia, alegria etc., e, durante a dinâmica, deveriam ser retiradas aleatoriamente do bolso do terno de Floid. No relato da educadora Marília Cardoso, compreendemos a dimensão fundamental da roda de conversa como dispositivo de uma clínica coletiva:

“A partir daí, eram abertas questões que atravessam o outro, abertas ao pensamento e vivência

de cada um. Foi uma experiência que proporcionou uma aproximação com esse outro e que possibilitou criarem-se laços afetivos com as pessoas envolvidas, bem como destas com a instituição.”

No campo da dimensão clínica, Fernand Deligny sublinhou a presença incessante da linguagem como um mecanismo que não fornece nenhum tipo de espaço para trabalhar com o que é não verbal. Deligny, a partir do lugar da psicanálise e da vivência em ambientes como a Clínica da Borda, mergulhou na busca de sons da língua que não estivessem presos na linguagem, fazendo mapas a partir das “linhas de errância” que marcam os movimentos corriqueiros das crianças. Suas pesquisas apontam em direção à escrita dos traços, no contato com uma dimensão ritual da vida. Aproximando dispositivo clínico e prática artística, Deligny realizou um trabalho com crianças e adultos em sofrimento psíquico, sem a ilusão de “curar”, mas com o desejo de criação de um espaço-tempo comum, pondo em movimento o universo perceptivo em que cada corpo se faz ser “nós”. Passando ao largo do pensamento clínico de sua época, Deligny introduziu um novo espaço para a clínica terapêutica, desestruturando o movimento interno da instituição ao trazer o fora para dentro.

Na sociedade francesa moderna, em nome de palavras de ordem como “família, pátria e propriedade”, um imenso “exército perdido” viveu às margens de condições humanas, transformados em sujeitos indesejados pela cidade. Neste sentido, Deligny interrompe o diálogo com a instituição psiquiátrica para que ela se transforme. Um exemplo disso é a forma como recusa a teoria da “reeducação pelo trabalho”, muito difundida como prática terapêutica em colônias psiquiátricas. Ao contestar criticamente a forma como essa prática conduzia a um determinado tipo

de “vida coletiva”, que não buscava verdadeiramente inserir os sujeitos no circuito da vida, colaborando para seu isolamento, Deligny propõe a constituição de uma rede colaborativa de ajuda, aberta e não fixa, que fosse capaz de oferecer um meio humano e sensível para o acolhimento terapêutico de pessoas em sofrimento psíquico. Sem muitos recursos, inventa uma comunidade nômade para acolher um grupo de crianças com autismo, sistematizando assim em prática sua teoria da psicologia materialista. Deligny nos convida ao desenho de gestos para nada, ao exercício de busca por outras formas de ver: ao construir plasticamente o espaço, desbrava o caminho para um exercício clínico da tentativa, portanto não controlado. Os sinais que são gerados por esses deslocamentos podem conter ou não significado. O mais importante está nos processos de mediação, na medida em que para Fernand Deligny a mediação é a primeira na existência dos corpos²³.

O questionamento da função comunicativa da linguagem também é um tema de pesquisa na obra de Maurício Ianês. O artista afirma que desde a performance realizada na Bienal de São Paulo em 2008, a relação direta com o público tornou-se uma preocupação constante. Em *Sem título (A bondade de estranhos)*, Ianês habitou silenciosamente o espaço da Bienal durante o período da mostra, tendo como única condição iniciar a performance no estado zero do indivíduo, ou seja, desfeito por completo de qualquer roupa, objeto ou alimento. A intenção do artista era abrir uma espécie de “clareira” para que o público construísse com ele o trabalho. Os visitantes da mostra interagiram com a proposta, destinando diariamente doações ao artista.

Voltado para uma reflexão crítica sobre a construção social entre o artista e o público, constantemente as ações de Ianês perfuram a estrutura da expressão pela linguagem verbal, descentralizando o papel do artista como criador e da relação passiva do es-

23 DELIGNY, F., *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

pectador. Pode-se dizer que o *Espaço Floidiano Rosárico* nasceu “sem caráter pedagógico ou teórico” dentro das expectativas do projeto *Beija-Flor*, que, longe de idealizar as possíveis relações de participação do público em uma experiência artística, buscou na liberdade do gesto e da palavra esculpir uma obra nas entrelinhas do discurso, devolvendo ao Museu Bispo do Rosário as potencialidades do discurso transformativo da mediação, talhando frestas para a passagem dos métodos institucionalizados do espaço terapêutico (ainda hoje, muitas pessoas em estado de sofrimento psíquico são acolhidas pelos dispositivos de tratamento presentes na Colônia Juliano Moreira) e do espaço expositivo da arte para uma zona indeterminada de agenciamentos nas dimensões clínica e artística da vida.

Sabe-se que na sociedade pós-moderna os museus como dispositivos de entretenimento substituíram a “instituição disciplinadora”, mas, como nos lembra o filósofo Michel Foucault, o poder será sempre hegemônico. A constatação da “razão” como o princípio normativo do Ocidente não era senão o término de uma relação dialética com a loucura, a qual havia se convertido, desde então, em objeto de disciplinamento, observação e espetáculo. Os museus, desde seu surgimento, são peças-chave no processo civilizatório da sociedade, pois caracterizam-se como aparelhos capazes de influenciar o comportamento humano, usando de estratégias indiretas de convencimento. Este “poder brando”²⁴, como apresentado pelo cientista político Joseph Nye, atua em meios culturais e ideológicos, nos quais os museus são vetores do jogo de poder de controle sobre o público. Nos complexos expositivos reitera-se a ideologia dos “receptáculos do poder”, onde tudo está organizado e ordenado, objetivando um efeito retórico sobre o público.

No projeto *eu-você: coreografias, jogos e exercícios*, de Ricardo Basbaum, que aconteceu entre os dias 20 e 23 de setembro de

2016 no mBrac, em colaboração com um grupo de participantes formado por integrantes da equipe interna do Museu (educativo, secretaria, produção, oficinairos), estudantes universitários, curadores, artistas e usuários do serviço de saúde mental que frequentam as atividades e oficinas dedicadas a ações de integração social através da convivência, cultura e educação. O grupo formou-se a partir de uma convocatória aberta, na qual os únicos impedimentos eram a idade dos participantes (deviam ser maiores de 18 anos) e assiduidade (precisavam estar disponíveis para todos os dias de encontro).

eu-você: coreografias, jogos e exercícios teve início na projeção de um diagrama sobre o mapa da Colônia, propondo, nos pontos em que o desenho toca o mapa, lugares para construir a ação. O projeto em “estado bruto” realizou deslocamentos com o grupo pelo território ao longo dos quatro encontros, vestidos com camisetas amarelas e vermelhas em que se lê os pronomes eu e você, respectivamente. O método estabelecido pelo artista é todo vivencial, instituindo regras que poderiam ser abandonadas no mesmo momento. A manipulação do espaço não habitual é feita por meio da exploração do corpo em produção de novas linguagens verbal e não verbal, objetivando a abertura de planos inesperados da experiência artística. As coreografias, jogos e exercícios propostos pelo artista estão sensíveis à colaboração do público, que transpõe simultaneamente os lugares de autor e leitor da obra, desestruturando o desenho original apresentado pelo artista para o surgimento de um novo diagrama, estruturado pelas vivências do coletivo. O artista ainda utiliza de uma câmera de vídeo para registrar as ações, mas ao contrário de uma tentativa de representação da realidade, Basbaum busca o registro da realidade que existe, novamente introduzindo o público na produção das imagens, possibilitando que cada integrante do grupo capture as imagens segundo o seu olhar.

²⁴ NYE, J., “The Benefits of Soft Power”, *Working Knowledge*. Harvard Business School, 2004. Disponível em: <<http://hbswk.hbs.edu/archive/4290.html>>

A partir da medida sensível do espaço entre os corpos, o que está em jogo? O projeto de Ricardo Basbaum ativa os espaços exteriores do Museu, expandindo as noções rígidas do lugar de acontecimento da arte. Dos encontros de *eu-você*: *coreografias, jogos e exercícios*, nos quais o envolvimento do público estrutura o projeto através de um trabalho colaborativo, a reflexão crítica sobre as práticas de mediação e participação são instauradas no Museu, e perguntamos: quem está ensinando? E o que estamos aprendendo?

Bianca Bernardo

*Gerente de Educação do Museu
Bispo do Rosário Arte Contemporânea*



Beija-Flores

Maurício Ianês*

* Título da Ação:
Beija-Flor
Data da residência:
7-24 de Julho de 2016
Local: Sede do mBrac
e Polo Experimental
de Convivência,
Educação
e Cultura

Iniciei a ação *Beija-Flor*, que faz parte da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, sem saber o que aconteceria. O meu projeto inicial já indicava isso: mais uma tentativa de um passo em direção a uma prática artística processual e socializante, pensada especificamente para um lugar e para a comunidade que o compõe.

Uma boa parte desse processo é a espera. A espera e o silêncio, atento à escuta do outro. Nos primeiros dias, passei a maior parte do tempo esperando, escutando e observando o funcionamento do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: seus visitantes, mediadores, funcionárias e funcionários. Eu esperava, nômade, me colocando em lugares estratégicos das salas de exposição. Logo percebi que o Museu, devido a sua localização e sua função na Colônia Juliano Moreira, tinha um funcionamento diferente. Em face a essa diferença, fui adaptando o trabalho e percebi que eu deveria fazer a ponte entre o Museu e os ateliês de seu Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, onde eu estava hospedado, e que é frequentado pelos usuários do serviço de saúde mental. Nessa ponte eu poderia me apagar.

Comecei, então, a frequentar os ateliês e conhecer os seus frequentadores. A partir desta relação, começamos a pensar propostas de ação em conjunto. Essa relação, como em outras ações, resultou numa convivência intensa que criou fortes vínculos entre todas as pessoas nela envolvidas. Talvez o apagamento definitivo da figura de poder do artista e da instituição só possam ser rompidos através dessas relações de afeto. O afeto faz a máquina girar em falso até que perca sua função, ou que ganhe funções novas. Só assim as hierarquias podem ser rompidas. Pintamos juntos, bordamos juntos, conversamos muito, dançamos, almoçamos e tomamos café da manhã juntos, vendo o sol nascer. Aí está o trabalho, aí reside a arte e aí pude chegar a uma das minhas propostas mais bem-sucedidas, se é que podemos medir esse tipo



P. 136 e 137
Maurício Ianês
Beija-flor, 2016
Ação

Maurício Ianês
recebe visitantes
durante sua
residência
no mBrac.



Maurício Ianês durante a oficina de costura oferecida no Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura.

de trabalho e de relação pelo seu sucesso. Suceder, aí, é romper com as estruturas governantes do sistema de arte, trazer a ideia de arte para baixo, para as mãos, os pés, os olhares, a vida cotidiana, as relações.

Como disse Arthur Bispo do Rosário, "os doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão". Nunca pousam, voam rápido, mas voam juntos e deixam traços no ar, cruzamentos e vínculos que perduram e invadem os pequenos atos do cotidiano: ferver a água do café, passear pelo gramado, conversar. Traços que carregarei para sempre na memória e no corpo, traços que têm um nome, um rosto, uma voz.

ASSIM



DIGO



EU:

A PESSOA.



Residência Mistura

Fafi Prado (aka Laica la Perra)
Pedro Guimarães*

* Título da Ação:
Residência Mistura
Período da residência:
27 a 31 de
Julho 2016
Local: Sede do mBrac
e Polo Experimental
de Convivência,
Educação
e Cultura

A muitos quilômetros do Centro da Cidade Maravilhosa está localizada a Colônia Juliano Moreira. Um complexo-fazenda-hospício “pra donde” o Rio de Janeiro, por cerca de cem anos, encaminhou os seus indesejáveis – enquadrados socialmente como loucos, desviantes, retardados, mentalmente comprometidos.

Assustadoramente o lugar guarda a marca indelével de uma massa de proscritos com um altíssimo contingente de negros e negras. Pessoas que viveram e vivem entre os prédios “correcionais” da consciência vigente. Lugares que guardam nas várias camadas de suas paredes o testemunho da dor, dos gritos, dos sofrimentos e até mesmo do silêncio involuntário de tantos corpos que por ali passaram. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, como diz a canção.

Colônia-complexo feito de ruínas arquitetônicas, edificações abandonadas, hospitais, abrigos, conjuntos habitacionais onde a fronteira entre o sano e insano guardam a frágil certeza de que vizinhos possuem mais semelhanças do que diferenças. Para quem visita a Colônia, fica difícil entender quem é usuário do serviço de saúde mental ou morador local, fato que salta ao olhar de pessoas curiosas, levando-as, a partir de determinado enfoque, a ver a possibilidade de loucura em qualquer pessoa que por ali esteja. Assim, a distinção vai se tornando cada vez mais nebulosa, difusa e, por vezes, desnecessária.

Dentro desse cenário vasto que é a Colônia, pairam intensas relações humanas em meio a uma desova de cachorros abandonados na beira da mata, ainda exuberante, e uma curiosa presença de despachos de umbanda que, vez ou outra, podem vir a causar alguns focos de incêndio.

Nesse turbilhão de possibilidades ficam também o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, antiga sede onde os médicos residiam e os pacientes em melhores condições esperavam por alta, e o ateliê do Polo Experimental de



P. 142 e 143
Projeto Matilha
Residência
Mistura, 2016
Ação

Projeto Matilha
durante a oficina
de mosaico
oferecida no Polo
Experimental
de Convivência,
Educação e
Cultura.

Convivência, Educação e Cultura, anteriormente usado para confinamento de pacientes em “surto” e hoje espaço onde usuários e comunidade podem usufruir de várias atividades artísticas e culturais. No Polo também atuam alguns usuários residentes (“arte-usuários”) que vêm desenvolvendo seus trabalhos artísticos orientados por profissionais dedicados a um importante processo de “descolonização” do pensamento artístico e da saúde mental.

Detalhes da paisagem

Como artistas “estrangeiros” convidados a instaurar uma residência artística dentro da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, nos espaços da Colônia, nos pusemos a pensar em quais seriam as abordagens possíveis em um contexto onde o denso histórico psiquiátrico e a presença poética de Arthur Bispo do Rosário ocupam expressivamente a paisagem local.

Queríamos, com a nossa estadia, fortalecer o sentido de uma prática artística que ativasse os limites entre arte e vida e nos desafiasse a entender na pele a complexidade local e as possibilidades de troca com os usuários. Deslocamento de papéis estabelecidos, agenciamentos, subversão dos modos de entender, produzir, mediar e potencializar propostas artísticas. Muitas eram as nossas apostas ao fazermos as malas para Jacarepaguá.

Foi preciso chegar de coração inteiramente disposto, condição que já havíamos despertado no nosso primeiro contato com os usuários na abertura da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, em nossa intervenção performática *Cara de Quê?*. Na ocasião, munidos de um espelhinho portátil, perguntávamos aos usuários, artistas e passantes do Museu que caras eles tinham. As questões iniciais colocavam em jogo os atores da cena artística e da instituição pública de saúde

mental e buscava discutir, nesse caso específico, a institucionalidade de um museu inserido na Colônia.

Investigar esses dizeres poéticos foi a chave inicial para colocarmos em campo nossa pesquisa sobre os limites, papéis e normas possíveis de se inter-relacionarem em espaços ao mesmo tempo tão complexos e tão acolhedores como o Museu, o Polo e os entornos da Colônia.

O fator relacional

Algumas semanas após a abertura da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, fizemos novamente o trajeto São Paulo-Rio de Janeiro, desta vez para fazer acontecer a *Residência Mistura*, proposição nascida de um forte desejo da escuta poética como dispositivo relacional.

Na bagagem, uma máquina de escrever portátil e o corpo atento ao diálogo dos gestos para coletar relatos dos usuários do Polo Experimental e da comunidade que circula por lá durante o dia. Gerar encontro, conversa, humor, cumplicidade, enfim.

Como em todo processo iniciado, nunca sabemos ao certo onde vamos desaguar. Mas, no caso dessa *Mistura*, percebemos de imediato o grau de implicação a que estávamos nos dispondo e o envolvimento que fomos gerando, dia após dia, imersos em uma sensibilidade rara que crescia conforme o grau de intimidade que os relatos disparavam.

Impossível traduzir o transbordamento de memória afetiva que presenciamos junto a cada participante das nossas “rodas de prosa”. Fossem eles usuários, artistas, educadores do Museu, funcionários da saúde ou agentes culturais, todos tinham invariavelmente um trecho de história, uma fofoca espirituosa, um “recuerdo” de paixão mal concluída, uma fábula inventada, um conto de pavor, uma queixa contra o mundo ou apenas uma confissão poética a contribuir com a nossa proposta.

Impossível também encontrar o ponto exato onde vida e arte vão se misturando até virarem pura poesia cotidiana nos corpos, nas marcas deixadas pelo riso, na beleza do trabalho desfrutado coletivamente, no carinho e na confiança mútua instaurada entre nós. Arte, alteridade, convívio, mediação, troca, escuta e poéticas próprias. Eis algumas das chaves que acreditamos terem aberto os caminhos para a nossa estadia na Colônia.

Pura mistura

Como forma de retribuir a acolhida e o afeto que nos dedicaram, acabamos por montar um pequeno mural nas dependências do Polo a partir de um recorte das frases mais impactantes que coletamos durante os dias de conversa na residência.

Das frases no mural não se pode distinguir ao certo o autor ou o contexto, mas na leitura do todo, é possível apreciar bem de perto uma incrível paisagem sentimental que se traduz em vida vivida, em corpos afirmados na coragem, essa "ação do coração". Afirmação da existência e da resistência frente à colonização devastadora de outrora.

Mural-enigma, cartaz-anúncio do tempo presente, palavra colada nos tijolos da memória. O que disse o poeta e o que disse o louco isso nunca ninguém saberá!



Projeto Matilha
Residência
Mistura, 2016



Grassa Crua em Residência Artística no Museu Bispo do Rosário

Fernanda Magalhães*

* Título da Ação:
Beija-Flor
Data da residência:
7-24 de Julho de 2016
Local: Sede do mBrac
e Polo Experimental
de Convivência,
Educação
e Cultura

Grassa Crua foi grassar por outras paragens. A ideia do trabalho é sair grassando, espalhando suas graxas por aí, por outras *corpas* de mulheres, em lugares das exclusões e abjeções, em busca de trazer emoções que lubrifiquem juntas, os ligamentos ressecados, presos e contidos. Para romper as normas e quebrar as amarras que nos aprisionam.

Estar ali na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, por meio do trabalho, naquele lugar mítico para mim. Este foi um desejo latente desde 2002, quando conheci o lugar e o trabalho de Bispo, de perto, fazendo fotografias de seu acervo.

Recebi o convite para integrar a programação da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, com curadoria de Daniela Labra, que conta com um conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário e de artistas brasileiros que investigam a performance ou o performático na arte. A participação envolvia a uma residência artística e a apresentação da performance *Grassa Crua*.

Grassa Crua é um trabalho desenvolvido como pesquisa de pós-doutorado junto ao Lume Teatro/Unicamp 2015-2016. Esta residência aconteceu no momento em que estávamos encerrando a pesquisa proposta. Finalizar os trabalhos com esta experiência, permanecendo e produzindo naquele lugar por dias seguidos, acordar, dormir, sentir e produzir arte. No lugar de Arthur Bispo do Rosário, espaço destinado à loucura e que ele transformou em potência para a criação de arte. Oportunidade especial.

Bispo, artista que revolveu o mundo das artes e me transformou. Produções que espantam o mundo por sua força. Reconhecido internacionalmente, ainda hoje, seu trabalho se depara com os preconceitos em relação aos corpos considerados malditos. Bispo transformou seu cárcere em lugar de criação, trazendo vida e força àquele lugar, sendo ele artista-senhor de seu ateliê, vestido com seu *Manto*, reinando absoluto em universo recriado com esmero e dedicação, com poética própria, como o lugar em que ele se co-

locou e ocupa no mundo. Da abjeção, invisibilidade, esquecimento, exclusão a um lugar, um nome, o criador de um mundo, este mesmo que ele recriou e com obras que circulam pelos “templos” das artes, espaços de grande destaque, museus, centros culturais e tantas outras instituições, além de estarem em livros, fotografias, filmes, peças de teatro, cordéis, teses e muitas outras produções que se desdobram a partir de suas experiências.

Bispo recriou-se e conquistou seu mundo e seu lugar de destaque. Foi deste mundo invisível e desconsiderado, espaço dos medos e repulsas, que ele ergueu um outro, o seu, onde era absoluto com seu *Manto da Apresentação*, o manto que ele iria vestir no dia do Juízo Final. Assim, Bispo tornou-se senhor de si e de seu mundo, o escolhido para recriar o mundo a ser salvo. Este poder lhe foi conferido em suas visões e, desta maneira, ele pode seguir firme, conquistando, contra todos os sistemas, o seu próprio e reinando ali com seus *Parangolés. Incorporações*. Bispo, assim, criou uma obra performativa de vida, em suas relações com outros pacientes, profissionais de saúde, artistas, pesquisadores e todos que o conheciam e se interessaram pela sua produção.

É esta vida-obra que me interessa em suas performances diárias. Micropolíticas. Bispo resistiu e conquistou seu espaço. Temido e respeitado por sua força dentro da Colônia, conquistou regalias e não se submetia às regras do lugar. Desta forma, criou suas próprias narrativas e objetos com os quais ele habitava este mundo.

Desde o momento em que recebi o convite, me interessei em vivenciar com elas, mulheres usuárias e profissionais do sistema de saúde da Colônia Juliano Moreira, questões que perpassam a *Grassa Crua*. Nossos corpos, confinamentos, exclusões, vaidades, formatações, ilusões, frustrações, desejos, movimentos, espaços de poder, potências e liberdades. São qualidades e situações que constroem os eixos da performance e desejei estender as experiências, propondo ações coletivas performativas.

P. 150 e 151

**Fernanda
Magalhães**

*A Natureza da
Vida - Celas*, 2016
Fernanda
Magalhães e
fotografia por
Mariana Rotili
Pavilhão 10,
Celas Bispo do
Rosário, Colônia
Juliano Moreira

A proposta previa estabelecer relações com elas através das capas-mantos-parangolés, objetos relacionais, performativos, e que estão presentes na *Grassa Crua*. Minhas referências vêm das capas de Yemanjá, do *Manto* de Bispo do Rosário, dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, do *Divisor* de Lygia Pape e dos *objetos relacionais* de Lygia Clark. Todas são referências importantes na construção de meus trabalhos e muito presentes na pesquisa. O objetivo principal do projeto da *Grassa Crua* na Colônia é a possibilidade do compartilhamento de ações, buscando potencializar a performance através destas experiências, proposições abertas, desejantes da interferência destas outras mulheres, de viver com elas essas situações de riscos, de vida e de trocas. Desejei realizar a *Grassa Crua* com estas mulheres.

Para isso, estendi o convite às atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro/Unicamp), supervisoras no pós-doutorado, provocadoras e diretoras da performance *Grassa Crua*. Convidei ainda outras colaboradoras para realizarem ações durante nossos trabalhos. Mariana Rotili foi chamada para fazer fotografias e vídeos. Camilla Farias veio pela sua música e pelas experiências e pesquisas de corpo vivenciadas no teatro e em nosso encontro no Lume. Bruna Martins Reis foi a última a juntar-se ao grupo, pois, tomando conhecimento de nosso trabalho, interessou-se e nos consultou sobre a possibilidade de participação, contribuindo com sua pesquisa de dança com usuários dos Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) - Campinas.

Realizamos atividades diversas que preencheram os dias e noites vividos dentro da Colônia Juliano Moreira. As atividades desenvolvidas foram: visita aos espaços da Colônia, os núcleos, o Museu e as celas do pavilhão onde Bispo do Rosário esteve grande parte do tempo e produziu; desenvolvimento de ações envolvendo mulheres usuárias e profissionais do serviço de Saúde Mental do Instituto de Assistência à Saúde Juliano Moreira; rea-

lização de diversas fotovídeoperformances, sozinha e em grupo, pelos espaços da Colônia; roda de conversa performativa a partir das vivências *Grassa Crua* na residência; produção e realização de um painel de fotografias no Núcleo Franco da Rocha, com fotos tiradas durante as atividades da residência; produção e realização de "lambe-lambes" pelos corredores e paredes do Núcleo Teixeira Brandão, com fotografias realizadas durante as atividades da residência; realização da performance *Grassa Crua* no saguão do Museu, com a participação das mulheres envolvidas na residência e do público.

Grassa Crua está mais "crua" depois de nossa passagem pelos espaços da "loucura". Trouxeram mais lucidez aos trabalhos. Mostraram suas fragilidades e potências. As experiências possibilitaram entender esta *Grassa* com outras sensibilidades e respostas. Experimentar e performar com as mulheres da Colônia foi uma experiência única e que sinto que fundou verdadeiramente o trabalho.

O mergulho realizado na Colônia Juliano Moreira nos levou a outros "lugares". O projeto de residência enviado ao Museu propunha realizar experiências com um grupo de mulheres usuárias e profissionais do serviço de Saúde Mental do Instituto de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Depois da análise do projeto e debate com os profissionais do sistema, foram designados os locais de atividades e, assim, o trabalho desenvolveu-se dentro de dois núcleos - o Franco da Rocha e o Teixeira Brandão. As atividades também aconteceram em outros locais dentro da Colônia Juliano Moreira, como os espaços do Museu, as celas do Pavilhão 10, que Bispo ocupou, e o Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, lugar em que ficamos instaladas durante a residência e onde algumas atividades aconteceram.

O que mais nos interessou, realmente, foi o que aconteceu nos "entres", o não esperado, o não projetado, o que pôde acontecer



Fernanda Magalhães
Bianca, 2016
 Núcleo Teixeira
 Brandão, Colônia
 Juliano Moreira
 Fotografia
 por Raquel
 Scotti Hirson

nas faíscas dos encontros, de relações com pessoas, memórias, lugares, energias, oportunidades e experiências.

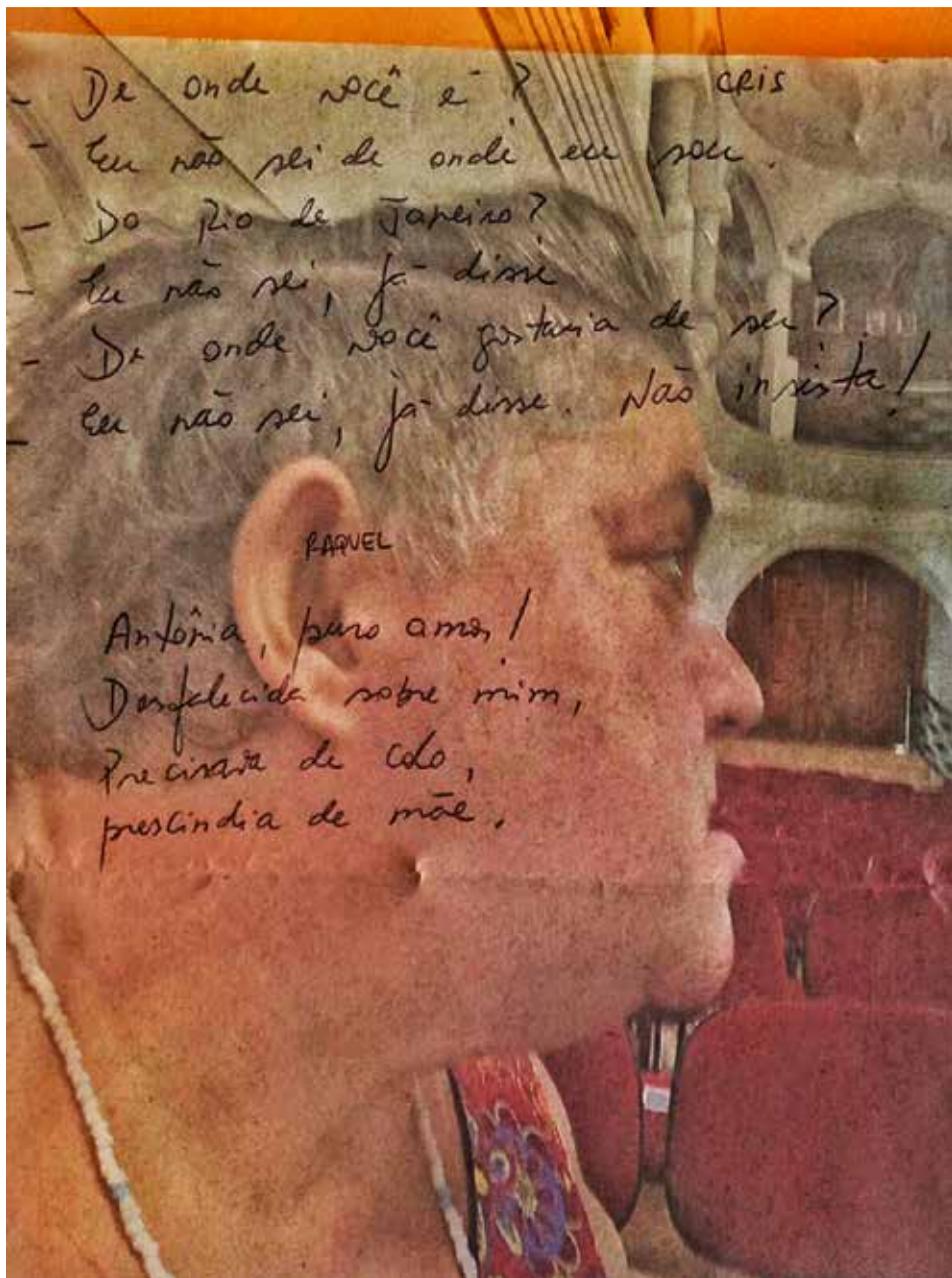
Nós cantamos, dançamos e usamos tecidos coloridos e leves que elas gostaram de vestir, enfeitar, mexer e girar. Escolhiam as cores e texturas. Desfilaram com as capas, se sentiram, gostaram, mudaram as posturas, fizeram poses e trejeitos. E quando eu focava em cada uma delas, com seus parangolés, para fazer uma fotografia, seus sorrisos se abriam e os olhos ficavam muito acesos. Objetos relacionais que permitiram os entrelaçamentos, as sensibilizações e incorporações. Tecidos que vestem, enfeitam, permitem relações com outros corpos, espaços e transcendências. Prolongamentos dos corpos, cabanas-ninhos-nichos de compartilhamentos íntimos, cores que vestem e permitem.

Realizamos uma sequência de situações-ações nas ativações propostas. Tecidos, maquiagens, desfiles no tapete vermelho e fotografias e vídeos. A animação tomava conta das mulheres que se apropriaram das capas e daquela grande passarela vermelha. Descontraídas ou não, a maioria parecia gostar do momento. Elas quiseram participar, mesmo as mais quietas, as que se relacionam pouco, as cadeirantes, as catatônicas, aquelas que usam bolsa de colostomia, as “tortas”, as corcundas, as “esquisitas” e as misteriosas. Foi um alvoroço. Incrível como elas despertaram daquele “transe”, daquela situação passiva, de imobilidade, para participarem. Quiseram, sorriram, gargalharam, falaram, gesticularam, apontaram, cantaram e toda a situação daquele salão transformou-se. O “recanto das cadeirantes” ganhou vida.

Na passarela, elas encontraram o banquinho vermelho, metáfora de nossos desejos de ascender a um local de “glamour”, de destaque, este lugar-ilusão que todas procuramos, o sonho de pertencimento, de ser especial. O banquinho representa as prisões que nos encarceram através das vaidades excessivas, das normas impostas aos corpos, destes lugares de confinamentos

Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras





em que nos encontramos na busca por pertencer a uma sociedade cheia de preconceitos. O banquinho é um espaço minúsculo que não acolhe aqueles que saem das formatações propostas e impostas aos corpos considerados normais. Naquele minúsculo banquinho, lindo, pequeno palco, não cabem as diversidades e abjeções. Subir nele pode ser um ato de coragem e de prisão. Depois que se está nele, aquele lugar pequeno e baixo, temos a sensação de insegurança, da possível queda. Ali não cabe ninguém, fica difícil sentar e mais impossível ainda deitar ou dormir. Estar nele imediatamente leva ao desejo de sair dali. O pequeno espaço nos expulsa, pois para estar ali é necessário adequar-se, sacrificar conforto e vida para ser possível ficar. Viver no banquinho é tarefa impossível e temporária.

Durante as atividades, era necessário dar as mãos para que elas subissem no banquinho. Em cima dele, elas gostavam de fazer poses para as fotografias, mas a reação sempre vinha com um misto de insegurança e incômodo. Em geral queriam sair rápido daquele microconfinamento.

Grassa Crua propõe a todos a possibilidade de sentir, perceber e romper com estes espaços minúsculos a que estamos destinadas, estes espaços de contenções, regras, submissões e julgamentos. A valorização do olhar, da beleza, da vaidade e posar para fotografias. Por um lado, um mundo repleto de diversões, por outro, um lugar de ilusões e prisões, conter-se nestes espaços que parecem ser maravilhosos e que, ao mesmo tempo, nos cerceiam, nestes mundos da aparência, dos padrões de beleza e de comportamentos. Quebrar o banquinho vermelho foi a atividade final realizada por algumas mulheres durante a performance no último dia, como possibilidade de romper com as normas, de mudar as estruturas.

É difícil dizer o quanto pudemos de fato afetar estas mulheres e mudar, um pouco que seja, os seus dias monótonos, entre exames de sangue, medidas de pressão, banhos e a espera dos

Fernanda Magalhães

Não Insista, 2016
 Fotografia e
 sobreposição
 por Fernanda
 Magalhães

alimentos que chegam em *marmitex* acompanhados de sucos engarrafados. Elas estão à espera de algo que as salve, que as retire daquele estado, quer seja um pacote de bolachas de chocolate ou momentos de criação em arte.

A criação permite outros caminhos do que os propostos, outras formas de chegar, de trocas e sensibilizações. Sabemos que algo mudou por lá. Das avaliações já soubemos que nossas dinâmicas transformaram um pouco o lugar e as pessoas, a partir de nossa breve passagem. Nossas proposições são passageiras, mas percebemos claramente como a vida e o brilho das pessoas naquele instante pode se acender.

O papel do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, que se propõe a abrir espaços para que a arte entre nestas vidas e permita novas sensações, é fundamental. Outros artistas também estão atuando, antes e depois de nós. O desejo é que estes momentos permitam mudanças dentro das estruturas, possibilitando novas relações.

Ficam impressos em minhas memórias os momentos íntimos com o lugar e as pessoas, os momentos em que pude estar e compartilhar. Os núcleos, o Ateliê Gaia, a Patrícia e o Arlindo, os selfies sobrepostos, as celas do Bispo com seu piso esburacado e alagado, os ruídos.

A conversa aberta foi performativa. Criamos uma dinâmica nova para nós, imbuídas das intensidades da experiência que vivíamos. Foi uma fala em que eu apresentava a *Grassa Crua* e os trabalhos que estávamos desenvolvendo na residência. Raquel me interrompia várias vezes para ler escritos dela e de Ana Cristina com as falas e observações das usuárias. Ao mesmo tempo, Ana Cristina cruzava o espaço com a *Velha*²⁵, lentamente, no meio da sala, por entre o público, enquanto Bruna fazia a coreografia da *Ana Maria*²⁶, interagindo com as pessoas. O inusitado da apresentação funcionou e o público respondeu aos improvisos.

²⁵ A *Velha* é uma figura construída para o espetáculo *VOCÊ* (2010) e que atualmente dança em *SerEstando Mulheres* (2015), ambos solos de Ana Cristina Colla.

²⁶ Ana Maria é a recriação corporal de uma das usuárias, dançada por Bruna Martins Reis

Nas celas no Pavilhão 10, muita energia adensada, sujeira e abandono, um lugar que virou canteiro de obras da construtora que fez prédios ao lado da Colônia. Depois de uma volta pelo lugar, iniciamos os momentos de fotovídeoperformances. As “residentes” – eu, Cris, Raquel, Mariana e Bruna – estivemos lá no domingo, dia livre de outras atividades, para fazer fotos. Neste acontecimento, alguns momentos específicos mexem comigo. As sobreposições e *mímesis* que ali foram surgindo e continuam acontecendo nos trabalhos de sobreposições fotográficas posteriores. As fotos das performances de Ana Cristina – *Velha* – e de Raquel – *Alphonsus* e *Alphonsus* com peruca. E as fotos que fizemos com escritos no corpo que não aconteceram plenamente. O evento foi interrompido. No momento em que as cinco estavam nuas escrevendo nos corpos umas das outras, um homem entrou ali. Apresentou-se como vigia, mas não tinha uniforme. Havíamos trancado o portão, ele disse que estava aberto. Houve uma tensão. Identifiquei-me e pedi que se retirasse, explicamos que estávamos trabalhando. Ele se foi, fotografamos um pouco, mas o trabalho se desfez no ar. Já era hora de voltar.

Outras observações, sentimentos transcritos de minhas memórias:

“Modos muito diferentes de fazer as coisas. Algo me força, me incomoda. A coisa vem vindo aos poucos, tremores em mim vão irrompendo de dentro, do fundo. São incômodos minúsculos. Um olhar, um jeito, uma palavra, o jeito de falar. Percebo minhas impossibilidades em me mover. Paraliso, acuada e à espreita. Incrível como percebo aos poucos, é preciso entender de fato as sutilezas. Quem estava ali e porquê. Cada uma envolvida com seus fantasmas, vaidades, intenções. Quem exerce o poder? Estar aberta para as experiências, se deixar levar. O limite é o que irrompe. Borbulhas, sinal vermelho. O que está posto nas ações desenvolvidas”.

Durante o banho, naquela noite, a última, o choro veio com imagens em sequências que foram sobrepondo-se em mim. Elas e eu,

os rostos confundidos, as poses, os cheiros, as imagens foram revelando-se. Era algo que extravasava, era deixar sair pelos poros, pelas secreções, tantas emoções contidas e misturadas.

Deste momento, surgiu um novo trabalho que está acontecendo desde o retorno, sobreposições em fotoperformances, as *mímesis* a partir das imagens delas, fotografadas e sobrepostas às imagens realizadas na Colônia. Fundem-se nossas expressões, olhos, bocas, mãos, peitos, cabelos, gestos, rugas e sobancelhas, criando múltiplas experiências, ser e respirar nelas, e elas em mim.

A *Mímesis Corpórea*²⁷, metodologia desenvolvida pelo Lume Teatro, fez parte da pesquisa que desenvolvi durante o pós-doutorado e que, agora, se desdobra nos trabalhos posteriores à residência na Colônia. Procurei utilizar das experiências vivenciadas durante as pesquisas para observar os corpos e as imagens criadas durante as atividades na Colônia, para compreender estas e outras respirações, posturas e expressões, em busca das qualidades e configurações de ser no mundo. Aliada às fotoperformances, a *mímesis* cria um campo de atuação que se soma aos anteriores. Os procedimentos já haviam surgido em outros trabalhos, e percebo que apontavam para este modo de produção que se potencializa com a proposta, misturar meu corpo ao corpo destas mulheres que encontrei durante nossos trabalhos, e também as paisagens e desenhos, procurando por reconhecimentos que se transfundem em emoções. São procedimentos que se agregam e permitem novas configurações aos trabalhos.

Nesta nova série, que chamo, provisoriamente, de *Elas*, as linguagens usadas encontraram sentido naquele momento de emoção forte, do banho, em que vislumbrei estes rostos sobrepostos, misturados, confundidos. Mulheres que se entrelaçam, se encontram e transfundem-se. Para o trabalho se realizar conforme vislumbrei foi necessário o procedimento. A resolução veio pela

27 A *Mímesis Corpórea* é uma metodologia de criação de ações físicas e vocais, desenvolvida pelo Lume Teatro, que busca a poetização e teatralização dos encontros afetivos entre um ator-observador e corpos/matérias/imagens. O pressuposto da *Mímesis Corpórea* é que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa.

própria ação, fazendo os trabalhos e sentindo necessidade de resolvê-los bem. As misturas aconteceram sem intenção primeira, sem pensar “vou trabalhar com *Mímesis Corpórea*”. Na hora das sobreposições, as imagens que eu já tinha não se encaixavam, não ficavam boas, as sobreposições ficavam mal acabadas. Eu queria fazer o que vi naqueles momentos de emoção intensa. Então, comecei a fazer *selfies* procurando pelas poses delas, caras, trejeitos e sentimentos que aquelas fotos me traziam. Foi somente depois de fazer algumas sobreposições desta forma que me dei conta de que eu estava fazendo *mímesis* para fazer os *selfies*, e todos eram momentos de fotoperformance. O trabalho foi se encaixando e inaugura novos procedimentos em meus modos de produzir, que se agregam, novas produções que surgem no encadeamento de proposições instigadoras e geradoras.

Da performance que aconteceu no último dia no Museu, alguns apontamentos. Os momentos fugazes que aconteceram entre as cenas. Os olhares delas acompanhando o meu, as línguas se movimentando dentro das bocas fechadas junto com meus gestos pequenos internos, isto é algo que não havia acontecido ainda. Em geral, o público fica paralisado neste momento em que discretamente me movo, os olhos, a língua, quase nada escapando para fora. Elas, no entanto, perceberam e repetiram. Muitas emoções me atingiram. Tambores ecoando em mim.

Elas, realmente, estavam lá. Vieram dos núcleos especialmente para participar. Sentaram lindas nos bancos, quando me viram me mandaram beijos e, assim que comecei a performance, elas também vestiram as capas e desfilaram comigo nas passarelas. Subiram no banquinho e posaram para as fotografias. E algumas vieram no final me ajudar a quebrar o banquinho. No percurso da performance, que é longa, uma ocorrência. Na hora em que tiro toda a roupa uma delas se preocupou comigo e quis me acudir. Achou que eu estava passando mal, tendo um surto. Ana Cristina



foi conversar com ela e explicou que eu estava bem, e ela ficou um pouco menos agitada quando teve a certeza de que eu realmente estava bem. Depois, no final, dançamos juntas na celebração, muitas marchinhas de carnaval. Ela já estava tranquila.

Lembro-me, com o coração aos pulos, daquela celebração no saguão do Museu, logo após a performance acontecer naquele lugar claro, amplo e bonito. Um samba com o grupo que se reúne no Polo. É a escola de samba do lugar. Vieram de surpresa, fantasiados, com roupas coloridas, coroa dourada, bumbos e voz. Cantaram e tocaram assim que finalizamos a performance e todos nós dançamos e celebramos aquele encontro. Foi um grande momento, festivo, nossa despedida daquela experiência.

Ecos ainda reverberam em mim.

Fernanda Magalhães

Fernanda Magalhães

Monica, 2016
Núcleo Teixeira
Brandão, Colônia
Juliano Moreira
Fotografia e
sobreposições
por Fernanda
Magalhães

P. 168 e 169

Fernanda Magalhães

Hospício é Deus
Duas Irmãs, 2016
Polo Experimental
de Convivência
e Núcleo Teixeira
Brandão, Colônia
Juliano Moreira
Fotografia e
sobreposições
por Fernanda
Magalhães





Próximo a uma Direção Invisível

Rubiane Maia*

* Título da Ação:
Próximo a uma
Direção Invisível.
Período da residência:
15 a 24
de Setembro de 2016.
Local: Território da
Colônia Juliano
Moreira e Cela/Ateliê
de Arthur Bispo do
Rosário (Pavilhão 10 do
antigo Núcleo Ulisses
Vianna).

Performance – Rubiane Maia e Marcela Antunes.

Duração do treinamento: 7 dias.

Duração da apresentação: 1 hora.

No decorrer do período de residência no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, criamos uma rotina de exercícios, bem como de estudos e pesquisas, acerca da ideia de performance como treinamento. Nosso foco inicial era a telecinese, e no decorrer, entre suas dobras poéticas, o invisível. Ao flunar entre a realidade e o delírio, a arte e o cotidiano, tão presente nas camadas de história da Colônia, e por certo do próprio Bispo, nos sentimos inebriadas pela região que nos parece comportar uma amálgama de seu passado – esquecido e rememorado – uma mescla curiosa que torna o espaço ainda mais significativo dentro de seu contexto. Aspirando essa energia pulsante, nos deparamos com possibilidades e impossibilidades de estar, permanecer e acionar o local. Por fim, escolhemos as alas onde os antigos pacientes residiram e a cela de Bispo, um lugar-chave para a execução de parte de nosso treinamento, bem como para apresentar um pequeno recorte destas práticas ao público.

1. Treinamento

- Processo que torna alguém capaz de desenvolver algo, através de orientação ou instrução.
- Destreza ou conhecimento adquirido em qualquer área; habilidade.
- Núcleo da aprendizagem – fornece a espinha dorsal de um conteúdo.



P. 170 e 171
**Rubiane Maia
e Marcela
Antunes**
*Próximo a
uma Direção
Invisível, 2016*
Performance

**Rubiane Maia
e Marcela
Antunes**
*Próximo a
uma Direção
Invisível, 2016*
Performance

2. Telecinesia

- Em parapsicologia, movimento espontâneo de objetos sem intervenção de força ou energia observável.
- “Mover à distância” - o que descreve o suposto fenômeno ou capacidade de uma pessoa movimentar, manipular ou abalar um sistema físico sem interação corporal, usando apenas a mente.
- A *energia* pode ser definida como “a capacidade para realizar um trabalho”, a qual provoca uma mudança no estado ou no movimento da matéria. Há energia fluindo constantemente pelo corpo, que nos permite respirar, trabalhar, etc; nós obtemos energia através da comida, medida em calorias, conhecidas como energia química. Nas células musculares, apenas 40% dessa energia é usada para o trabalho mecânico - ou seja, quando estamos mexendo o corpo. Há também energia química potencial liberada pela respiração celular. Na telecinese, em vez de usar a energia física para mover objetos, usamos a energia química que já está acumulada no corpo - apesar de ela ser invisível a olho nu, está presente. A primeira lei da termodinâmica afirma que essa energia pode ser transferida ou mudar de um estado para outro. Um sistema pode absorver energia de seus arredores ou irradiar energia para os arredores, mas a quantidade total de energia contida no sistema é sempre a mesma. A telecinese não é mágica, apesar de ter sido vista assim por milhares de anos. De fato, ela consiste na transferência de energia de um corpo para um objeto externo, o sistema.

2.a. Básico

Reconhecer e sentir a energia que flui pelo seu corpo já que o princípio desta ideia é que você e o objeto são um só, é impor-

tante que você sinta a energia conforme essa conexão flui pelo seu corpo.

2.b. Prática de Rolamento

Praticar com um objeto que possa rolar. Comece dando pequenas e leves cutucadas com o dedo, concentrando-se para que o objeto cruze a mesa. Dia após dia, toque cada vez menos no objeto mas mantendo o mesmo efeito. Decida se quer puxar, empurrar ou girar o sistema. Você deve controlar em que direção a energia irá fluir.

2.c. Prática de Flutuação

Trabalhar com uma bússola ou um pêndulo. É uma opção fácil de ser usada, já que ambos ficam praticamente flutuantes. Pode-se concentrar neles de olhos abertos ou fechados, passando a mão por cima e levando-os na direção que deseja dar ao objeto.

3. Invisível

- Que, por sua natureza, sua distância ou sua pequenez, escapa à vista.
- Aquilo impossível de se ver, enxergar.

3.a. Palavras relacionadas

ocultar - encobrir - cobrir - esconder - reprimir - disfarçar - abafar - velar - sufocar - dissimular - acobertar - encobertar - contrafazer - acafelar - amofumbar.

3.b. Princípios elementares para treinamento invisível

3.b.I. Fé

- Convicção intensa e persistente em algo abstrato que, para a pessoa que acredita, se torna verdade.

- As chances de obter resultados serão maiores se você acredita que vai conseguir. Você não pode duvidar de si mesmo ou de que algo pode realmente acontecer. Pensamentos positivos geram mais pensamentos positivos e os negativos funcionam da mesma forma.

3.b.II. Foco/Concentração

- Ponto central que dá origem a alguma coisa.
- Ponto que recebe a convergência, que é alvo, de alguma coisa.

- Para canalizar a sua energia, seu cérebro deve estar limpo, não pode haver pensamentos que o distraiam. A meditação é uma das formas de desenvolver a habilidade de foco e concentração. Reserve um tempo do dia só para você, de 10 a 15 minutos, permaneça em silêncio e procure manter a sua energia focada. Para canalizar a sua energia, você precisará concentrar-se como nunca na vida.

3.b.III. Relaxamento

- Diminuição de tensão, afrouxamento; atenuar, abrandar.

- A fim de conseguir relaxar, você deve estar completamente entregue ao momento presente. Exercícios físicos podem ser um meio importante para se livrar do estresse do dia a dia. Faça alguma atividade física durante uma hora por dia. Outra dica é praticar automassagem com óleos vegetais antes de dormir.

4. Magnetismo

- Fenômeno ou conjunto de fenômenos relacionados à atração ou à repulsão observada entre determinados objetos materiais - particularmente intensas aos sentidos nos materiais ditos ímãs ou nos materiais ditos ferromagnéticos - e ainda, em perspectiva moderna, entre tais materiais e condutores de correntes elétricas.
- Influência de um indivíduo sobre outro; poder de encantar, atração, sedução.

5. Magnetismo Animal

- Magnetismo animal, magnetismo curativo ou biomagnetismo é a faculdade que o chamado magnetizador teria em transformar o fluido cósmico universal em fluido magnético, e este, por sua vez, entrando nas *nádis*, vias energéticas do ser humano, em fluido vital. Fundamentado como doutrina, o mesmerismo, com seu conjunto de aforismos, cria as bases para práticas terapêuticas. Foi afirmada como uma ciência coadunante à filosofia e à religião, buscando a melhor compreensão, não apenas do universo tangível, mas também do universo energético e fluídico.

6. Levitação

- Processo com o qual se consegue suspender um objeto numa posição estável contrariando, assim, as forças de gravidade, me-

diante o uso de forças exercidas sem contacto com o objeto.

- Experimente levantar.

- Experiências fora do corpo também podem ser chamadas de projeções astrais. Isso exige um profundo estado de hipnose, levando quem pratica a uma vibração específica. É extremamente difícil de ser feito. Para não se frustrar, deve-se começar devagar. Antes de se levantar, ao acordar, experimente imaginar que está movendo apenas um braço ou perna bem devagar para ter uma experiência parcial. Depois, quando se sentir mais familiarizado, comece a imaginar que está movendo todo o corpo, vagando pelos cômodos da sua casa. A levitação é extremamente difícil, pois deve-se diminuir a inércia do sistema para deixá-lo leve o suficiente para que o eletromagnetismo dele e dos arredores reaja da forma correta.

ATENÇÃO

Todas os indicativos citados ou definições mencionadas no texto acima foram intencionalmente retiradas de fontes não seguras.



Rubiane Maia
e **Marcela**
Antunes

Próximo a
uma Direção
Invisível, 2016
Performance



re-projetando (museu bispo do rosário), 2016

Ricardo Basbaum*

diagrama, camisas, serigrafia, ações performáticas, dinâmica de grupo, vídeo, elementos em ferro, tecido e espuma

O projeto apresentado para a exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS** teve como motivação principal a possibilidade de deslocamento pelo território da antiga Colônia Juliano Moreira: a presença de uma territorialidade física, a partir da qual se torna possível mobilizar as ferramentas para ações de intervenção, é sempre interessante – pois se oferece a possibilidade de exploração de espaços reais, concretos, habitados por seus fluxos próprios, particulares, junto aos quais o esforço de um atravessamento instigante poderá se concretizar. Interessa principalmente reconhecer que são áreas já portadoras de dinâmicas que regularmente se desdobram, nos ritmos do dia a dia, independente do jogo artístico a ser proposto; e que certamente em grande medida o irão ignorar: é, assim, tentador cruzar em modo transversal territórios já ativos em maneira própria, para ali riscar o terreno com ações de graus invasivos diversos. A ambição, afinal, é de, a partir dali, distribuir marcas – há um desejo de multiplicação. Estas, em sua maioria, desaparecerão – mas algo, que deliberadamente foge ao controle, irá permanecer, seja nos corpos, seja no terreno, seja nas muitas camadas próprias deflagradas pelo encontro da metodologia empregada com os locais percorridos do território. É preciso acreditar nas bordas e suas multicamadas promotoras dos jogos complexos do contato intensivo.

Gosto de realizar projetos em que algumas das séries que desenvolvo²⁸ (sempre em andamento, em progresso) possam se articular em conjunto, deslizando umas sobre as outras em suas áreas de contato – proporcionando assim a possibilidade das intervenções se desdobrarem de modo mais multidirecional, na medida

em que as diversas séries possuem regiões de redundância entre si – em que se acoplam – mas também processos exclusivos, permitindo diferenças de abordagem que acabam por fortalecer cada uma delas no que pode trazer à outra enquanto complementaridade de práticas e modos de ação. No projeto de intervenção concebido para esta exposição, a ação inicial partiu de *re-projetando*, série que basicamente se organiza de modo cartográfico/diagramático, em que procuro demarcar áreas no território a partir das quais se desdobrarão ações. Em *re-projetando (museu bispo do rosário)*, assim se delineou a proposta:

- a. re-bancos²⁹ são distribuídos por locais da Colônia Juliano Moreira demarcando possibilidades de redesenho da forma específica NBP.
- b. os pontos demarcados pelos re-bancos funcionam como áreas de visitação e ativação em horizonte aberto para ações indeterminadas e/ou predeterminadas.
- c. ações em grupo a partir da série eu-você: coreografias, jogos e exercícios ocorrerão no locais demarcados. Um vídeo será finalizado a partir das experiências, permitindo o seu compartilhamento.
- d. espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas.³⁰

Desta vez, em vez da projeção direta da forma específica NBP sobre o mapa da Colônia Juliano Moreira, foi utilizado um procedimento reverso: foram posicionados seis re-bancos em regiões diferentes da área da Colônia, de maneira que, a partir dos ângulos indicados, fosse possível reconstruir a presença das formas no território de intervenção. Assim, *re-projetando (museu bispo do rosário)* se estrutura diretamente na direção da busca de um re-

* Título da Ação: re-projetando (museu bispo do rosário), 2016. Período da residência: 20 a 24 de Setembro de 2016. Local: Território da Colônia Juliano Moreira e sede do mBrac.

28 Organizo minha prática artística em diversas séries, alinhadas em torno do projeto NBP (1989/90), dentre as quais destaco, indicando as datas de início: *diagramas* (1994); *you would like to participate in an artistic experience?* (1994); *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* (1997); *estruturas arquitetônicas-escultóricas* (2000); *sistema-cinema* (2001); *re-projetando* (2002); *conversas-coletivas* (2010); entre outras.

P. 180 e 181
Ricardo Basbaum
re-projetando; eu e você - coreografia, 2016
Performance

29 re-bancos são estruturas metálicas, que podem ser utilizadas como bancos, construídas no formato dos ângulos da forma específica NBP. Foram produzidas originalmente oito peças, apresentadas na exposição *conjs., re-bancos**: *exercícios & conversas* (Museu de Artes da Pampulha, 2011).

30 Estes quatro pontos acompanham as ações da série *re-projetando*, com pequenos ajustes e variações para cada caso particular.



**Ricardo
Basbaum**
*re-projetando;
eu e você -
coreografia, 2016*
Performance



VOCÊ

VOCÊ

VOCÊ

EU

VOCÊ

31 *re-proyectando + escrituras-habla + coreografias* integrou o Taller de Medios Múltiples, coordenado por José Miguel Casanova

desenho da forma específica NBP a partir das ações a serem efetivadas durante a intervenção proposta - e é preciso registrar aqui, rapidamente, de que redesenho se trata: desde *re-proyectando + escrituras-habla + coreografias* (2011), realizado na Cidade do México³¹, a série *re-projetando* se encaminha para ações de desenho coletivo, executados em grupo, a partir de instruções e seus desdobramentos. Ou seja, tendo como referências as atividades particulares em pauta a cada projeto, as dinâmicas propostas são tomadas como gestos de deslocamento no território de intervenção e anotadas, de modo a recuperar os traçados do corpo coletivo - a partir de seus movimentos - trazendo-os de volta ao diagrama inicial. Nesse retorno, a forma específica é recomposta, incorporando novas linhas, resultando em novo desenho, sempre singular, efetivado no impacto da ação coletiva - que indica, de fato, um esforço conjunto de corpo na busca de pistas para a desconstrução da forma específica NBP.

Em *re-projetando (museu bispo do rosário)*, o diagrama inicial, montado na exposição, trazia a distribuição dos re-bancos pela Colônia - e essas marcações no território conduziram à realização das sessões de *eu-você: coreografias, jogos e exercícios*, apontando caminhos a seguir e locais para concentrar núcleos de ações. Nos dias 21, 22 e 23 de setembro, vestimos as camisas *eu* (amarelas) e *você* (vermelhas) em longas tardes de atividades, nos deslocando por diferentes regiões da Colônia Juliano Moreira³². Neste processo de trabalho, a dinâmica vai se instalando pouco a pouco - depois das sessões de aquecimento, há um momento em que o grupo se forma, permitindo que as ações adquiram uma fluência particular, tal qual um sistema em funcionamento contínuo e incessante: basta qualquer gesto mínimo para deflagrar uma cadeia de ações ritmadas, de integral mobilização corporal, cujo sentido reside na integração de gestos em rápidas sequências que atentamente respondem umas às outras na dinâmica do contato - as-

32 O grupo foi composto por Alinne Bernardo, André Bastos, Bernardo Marques, Bianca Bernardo, Carla Pinheiro Machado, Fabiano dos Santos, Fernanda Abranches, Hellen Portella, Ingrid Lemos, Ivanildo de Salles, Leandro Nunes, Luiz Lindenberg, Mariana Paraizo, Mateus Souza, Pedro Mota, Ricardo Basbaum, Rosemary Fernandes Barros, Rubiane Maia, Sandra de Jesus, Tanja Baudoïn e Wilton Montenegro.

P. 186 e 187

Ricardo Basbaum

re-projetando; eu e você - coreografia, 2016 Performance

sim, a cada volta sobre si mesmo o grupo conquista um convívio consistente, voltado para a dimensão de um regime de abertura, sempre inconcluso, pronto a mais uma ação ou gesto. É preciso, é claro, estar atento ao terreno, à arquitetura, no que sugerem de movimentos possíveis para o coletivo eu-você, em sua errância constante. O trabalho não acontece como performance, desenhada para aqueles que, também de passagem, observam com curiosidade o grupo: *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* não requer audiência de qualquer tipo e sua característica é trabalhar com a espacialidade em movimento, própria da dinâmica de grupo que é acionada e ativada pelos participantes, membros temporários de um grupo efêmero, sempre na iminência de se dissolver no dia seguinte. Há uma busca da dimensão comum dos lugares onde ocorrem as ações, no sentido de que as camisas que vestem os corpos projetam a todos em região de visibilidade ampla e aberta, sempre a conduzir rumo ao exterior, evitando o equívoco de qualquer psicologização ingênua das práticas ali em jogo. Nesse sentido, a presença da câmera de vídeo, a rodar de mão em mão durante todos os momentos, é peça-chave da trama, ao funcionar como dispositivo de abertura do grupo para um outro lugar qualquer, relativamente impreciso, mas evidenciado na espessura da imagem eletrônica capturada e capturante. Afinal, uma peça videográfica será editada a partir das gravações - e assim, será possível abrir-se aos protocolos de recepção habituais, no sentido de encontrar uma audiência interessada na experiência da imagem (mas que compreenda os jogos de sentido específicos das dinâmicas eu-você); outros coletivos serão portanto ativados, de acordo com o rumo que as imagens tomarem.³³

Produziu-se, ao final, um interessante desenho coletivo, em que linhas sinuosas e nós se somam a agregados de formas, unidos pelo contorno contínuo e comum: essa curiosa imagem indica aspectos da intervenção que se realizou, ação articulada em

33 Já foram finalizados os seguintes vídeos, a partir de *eu-você: coreografias, jogos e exercícios: EU e VOCÊ* (1999), *ME & YOU* (1999), *Em torno de eu x você* (2000), *eu-você (ao vivo)* (2003), *E: anotações sobre contatos com: re-projetando + sistema-cinema + superpronome* (2003), *Yo-Tú / Me-You* (2005), *eu-você: +* (2006), *我你 me you* (2008), *eu você: shopping x praça* (2009), *conjs., re-bancos*: exercícios&conversas* (2012).

diversas camadas – entretanto, como acessá-la? Não se trata de responder aqui, no pequeno espaço deste texto, ainda no calor da produção recém-realizada. Mas é preciso destacar o recurso metodológico utilizado, enquanto processo de produção de intensidade, na proximidade de corpos que se movimentam em conjunto: busca-se aí também uma articulação de fala não-individual, trazendo ambiência para que se invente, articule e pratique um vocabulário próprio, na busca de palavras e nomes para o que se quer expressar mas ainda não se sabe bem quais os contornos. Esse exercício, quando desenvolvido na territorialidade própria de um corpo coletivo, é precioso – sobretudo quando lançado na área aberta das trocas incessantes: há um desafio nas derivações de sentido implementadas por grupos.

Ricardo Basbaum



**Ricardo
Basbaum**
*re-projetando;
eu e você -
coreografia, 2016*
Performance



Para Dançar os Fantasmas da Carne que Não Aguenta Mais, Possível Partitura

Daniela Mattos*

* Título da Ação:
Dançar os Fantasmas
da Carne que não
Aguenta mais.
Período da residência:
19 de set. a 01 de out.
Local: Território da
Colônia Juliano
Moreira e sede do
mBrac

esteja aberta a ver seus próprios fantasmas

não tenha medo quando sua carne não aguentar
mais, esse pode ser seu ponto mais forte

lembre-se que a solidão é a mais leal das
companhias

compreenda seus apegos, seus medos, suas
paralisias e saiba contemplar a si neste lugar,
com amor

mergulhe de cabeça nalguma história outra,
que te faça ou não lembrar da sua

reconheça seus privilégios (muitas vezes eles
existem e não nos damos conta)

não tema a tristeza, ela chega sempre em
importantes momentos de aprendizado e transição

se conscientize do seu ressuscitar compulsório
e diário e fique atenta a quem o automatiza ou
o violenta

não resista à alegria, nem à beleza, elas
subsistem nas situações mais adversas - aprenda
com sua força

se esqueça, quantas vezes for necessário, de
andar em linha reta - não há linha reta, nem nas
coisas, nem na linguagem

fique pronta a ver e ouvir outrem e o fora para
aí, então, inventar o mundo

perceba todos os mundos que nascem e
morrem dentro de você todos os dias

abra-se ao não saber

...

Escrevo esta partitura para dançar os fantasmas da carne que não aguenta mais numa manhã fria de primavera, três dias depois de performar a ação de mesmo nome. A performance, criada em dupla entre eu e Anais-karenin, se deu num deslocamento que partiu do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, foi até a sede do Hospital Municipal Jurandyr Manfredini e retornou à galeria do térreo do Museu para o desfecho da ação. Este trabalho foi parte de uma residência artística realizada durante a exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, e me moveu numa linha de subjetividade das mais recalcadas tradicionalmente: a loucura. Ao longo de minha vida, aprendi a olhar a loucura com medo, uma espécie de medo de ser contaminada, de ser tomada por ela. Nos encontramos muitas vezes ao longo de meus 38 anos e sempre escapei, mas em nosso último encontro consegui olhá-la com cuidado, com o tipo de amor que só dedico a meu lado tido como "são". Nesse processo, percebi que a loucura é, além de uma das muitas linhas que compõe a subjetividade de qualquer ser humano, uma potência como tantas outras que nos habitam. Foi esse entendimento que me acompanhou, além da presença de Anais, Marcelo Cunha, Lívia Flores e Carol, durante a visita que fiz ao Hospital Jurandyr Manfredini e ao Hospital Franco da Rocha.

P. 192 e 193
Daniela Mattos
e **Anais-karenin**
Dançar os
Fantasmas da
Carne que
Não Aguenta
Mais, 2016
Performance

Ao longo deste percurso, vi e conversei com algumas mulheres, acredito que pobres em sua maioria, muitas de origem nordestina e negra, esquecidas e/ou negligenciadas por familiares, sendo cuidadas por um sistema de saúde pública ainda falho. O encontro com essas pessoas – muitas das quais vivem ali há mais de 30, 40 anos, e outras que viveram, mas já não estão mais acessíveis fisicamente, mas, sim, por via do arquivo fotográfico e histórico da então Colônia Juliano Moreira e também por sua herança poética (como é o caso de Stela do Patrocínio, que compôs em texto e imagem nossa performance) – me fez perceber de modo poético o quão intensiva é a potência de invenção daquelas que são tomadas por sua própria loucura, mas, ao mesmo tempo, entendi também como é perversa a interpretação mal conduzida destes sintomas quando é feita por via de uma escuta viciada e cada vez mais forjada pela normose da vida biocapitalista, prática constante dos ocupantes de lugares de poder (aqueles que podem denominar segundo seus interesses quem são os seres indesejados e alienáveis) majoritariamente descendentes do patriarcado e da misoginia.

Durante uma das conversas que tivemos ao longo do desenvolvimento do trabalho, resolvemos, eu e Anais, que no dia da performance não entraríamos nos hospitais visitados ao longo da pesquisa. Percebemos que seria muito raso tratar aquelas pessoas em sofrimento mental, especialmente as em plena crise, como parte integrante de nossa ação naquele momento pontual (o processo de residência inclusive nos despertou o desejo de dar continuidade ao trabalho junto aos pacientes, mas de modo continuado, posteriormente). Ainda assim, resolvemos nos deslocar até o Manfredini, o hospital de crise, também como uma espécie de metáfora do momento político que o Brasil atravessa: um golpe misógeno contra a presidente ex-guerrilheira, representante de um partido que apesar de tantos ganhos sociais defende a cons-

trução de uma hidrelétrica na região Norte do país, dizimando tribos indígenas remanescentes e a população ribeirinha ao despejá-los de sua terras compulsoriamente ou impedi-los de produzir sua agricultura de subsistência.

Saber o não saber é estar aberta ao que não tem nome, é como saber do plástico amarelo que injetaram em seu corpo e precisa ser cirurgicamente retirado, como uma das pacientes nos contou; é estar aberto a entender a arte como dispositivo de cura, como o médico Marcelo Cunha tão generosamente nos lembrou, é estar aberta a ser atravessada pelas forças do mundo e perceber a potência e o respiro que nossas pequenas loucuras nos proporcionam. Talvez nos reste mesmo o esquecimento, não como noção de pura perda, de desconexão, mas, sim, como um tranquilo intervalo silencioso entre tantas informações e conteúdos que somos obrigadas a lembrar todos os dias, tal como o personagem que lembra de seus pertences mas não lembra de si nem de como tudo aquilo que tem chegou a ele, como nos fala o poema de Diego Xavier lido por mim durante a performance. O esquecimento, por fim, posto que o corpo é finito – dancemos, então.

Entre Tanto Céu e Tanto Chão

Anais-karenin

Tantas coisas podem se alojar uma em cima da outra. A Colônia Juliano Moreira possui muitas camadas, e o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea parece ser o ponto receptáculo de todas elas. Ali onde o corpo alimenta-se das narrativas, das memórias sobrepostas e transpostas. De lá saem veias e capilares, extensões, caminhos desconhecidos onde vidas inteiras se desdobram.

Na performance *Dançar os fantasmas da carne que não aguenta mais*, o corpo se fez substância desses trajetos. Percorremos uma dessas veias que conectam o Museu ao Hospital Mafredini. E, embora a frase-título do trabalho venha de um diálogo onírico com o dançarino Kazuo Ohno, o tempo da dança butoh não se espalhou por nós. Ao contrário do movimento lento, os fluxos corpóreos aceleraram-se para dar conta dos interlocutores que nos recebiam, pois entre o Museu e o Hospital existe mototaxi, encruzilhada, cavalo, bar, carroça, propaganda eleitoral, o passado e muito céu.

São os lugares onde os pés pisam, esses que nos conduzem a outro estado. Quando uma enorme placa informa o nome do hospital, a notícia chega ao corpo. Mas nada comparado a sensação dos pés, que diante do muro sentem as caminhadas que estão do outro lado da parede: movimentos lentos, acelerados, idas e vindas no pátio hospitalar que finda a cada quatro cantos percorridos. Ali quase ninguém corre, mas um passo vale por dez inquietações. Do lado de fora, quase possível sentir quem ainda está lá dentro, quem já esteve, quem estará. Num instante é o aqui, o agora e o antes que se interpelam e, de repente, já não se tem a menor certeza de que história estamos habitando. Pois a terra guarda o tempo, e, no tempo da Colônia, camadas de escaavidão, tempos de isolamento psiquiátrico, CAPS, Minha Casa, Minha Vida, Residências Terapêuticas, Museu, Polo Experimental e algumas ainda por se revelar, co-existem.



Daniela Mattos
e **Anais-karenin**

*Dançar os
Fantasmas da
Carne que
Não Aguenta
Mais*, 2016
Performance



Nem sempre, mas quase sempre, o corpo de uma *performer* pode adentrar um tom mediúnico - estar em posição de travessia. Entrar profundamente em si para se desfazer de si. No trajeto dessa performance, as coexistências todas se constituíram momentaneamente no corpo desfeito e cada camada, em seu tempo, se tornou gesto - colher flores e folhas, jogar sal grosso, espalhar o pó branco. Um conjunto de ações rituais que se amplificaram a cada repetição: a flor virou galho arrastado, o pó se tornou névoa branca.

Essa repetição, esse "estado de si", são as memórias ganhando forma, desde as visitas que realizamos durante a residência, vivenciando espaços que não estavam no script: o Hospital Jurandyr Manfredini, de atendimento emergencial psiquiátrico público, e a Unidade Franco da Rocha, abrigo para mulheres da Colônia que passou a ser misto há um ano, ao receber pessoas de outras unidades que fecharam por conta da Reforma Psiquiátrica.

Um tanto de lucidez encontrada nesses lugares, vidas que não formulam um delírio em vão, mas compreendem a condição da vida e constituem imagens a partir dela. Não aceitam, não cedem, observam atentamente todos os pontos invisíveis postos a uma sociedade sã e passiva. Uma mulher negra, já idosa, sabe que um homem invisível colocou um plástico invisível, grosso, amarelo, em sua boca impedindo-a de fazer qualquer coisa. Fez isso porque ela é uma boneca de plástico, ela diz. Ela não apenas sente o plástico, mas sabe o plástico. Enquanto mulher, enquanto negra, enquanto idosa, sabe que, mesmo invisível, o "homem" acessa a sua matéria; o símbolo homem pode impedi-la de fazer qualquer coisa. Não aceita, toma para si a realidade da injustiça que vive: "isso é um crime".

No Manfredini (pessoas atendidas em estado de crise), no Franco da Rocha (mulheres idosas que viveram a maior parte de sua vida ali dentro) e no arquivo de fotos da Colônia (os tempos de uma violenta psiquiatria lobotomizadora) vejo corpos sem arqui-

tetura padrão, constituindo novos modos de habitar a si mesmos e ao mundo. Durante a travessia performática a mesma sensação: de que aquele corpo e gesto não eram meus, enquanto artista, enquanto vida, mas de uma re-habitação de mim, de uma nova arquitetura simbólica e existencial que se constituía no momento da ação e se constitui agora em vida.

Diante de tanto, sempre as plantas. Ervas daninhas, velhas sábias da terra, são elas que escutam. De outro modo não podia ser, se enquanto artista ainda há muito para se ouvir: as plantas. Chegar com um saco de ervas na Colônia, deixá-las espalhadas pelo chão do Museu, aroma contaminando, ramos carregados pelo público. Ali entendi por que eu estudo plantas medicinais. Uma oferta de um corpo-travessia.



Daniela Mattos
e **Anais-karenin**
Danças
Fantasma da
Carne que
Não Aguenta
Mais, 2016
Performance



As Virgens em Cardumes e a Mão do Granderopriador no Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário

Divino Sobral

Era hora grave de uma noite de lua cheia, quando a escuridão profunda desnudou as estrelas do céu que se precipitavam como um cardume de virgens e iluminavam com brilhante luz azul o artista sacerdote, negro, nordestino, louco, magro e descabelado, vestido com o *Manto da Apresentação*, vagando pelos caminhos abandonados da pobre, esquecida, pútrida, violenta e sofrida Colônia Juliano Moreira. Era um Deus que irradiava a energia da sua aura de cor celestial.

*

No universo de Arthur Bispo do Rosário são imprecisos os limites entre o real e o irreal, o consciente e o inconsciente, a razão e a loucura, a fé e o delírio, a febre e o surto, o visível e o invisível, o humano e a divindade. Sua produção amalgama misticismo e arte de maneira sutil, instigante, densa, inteligente e permite estabelecer diálogos com muitos caminhos tomados pela produção artística do século XX.

Bispo possuía antenas de alta captação e irradiação, e é por isto que sua obra trava conversações com a atual produção de arte e com um grande legado do modernismo e das primeiras proposições chamadas de contemporâneas: a apropriação de Marcel Duchamp; a anti-arte do dadaísmo; a conexão absurda de objetos do surrealismo; as acumulações do novo realismo francês; o resgate do descarté promovido pelo *new dada*; a ligação entre arte e vida proposta pela performance; as gambiarras da arte contemporânea brasileira dadas como respostas à precariedade estrutural vivida no país.

Totalmente particular, sua produção é formada por labirínticos processos de arquivamento, acumulação, sobreposição e mumificação de tudo que ele conhecia do mundo para ser entregue a Deus após sua morte. Ela revigora a conexão da arte com o sa-



P. 206 e 207

Daniela Mattos
e **Anais-karenin**

*Dançar os
Fantasmas da
Carne que
Não Aguenta
Mais*, 2016
Performance

Jean Manzon

Sem título, 1943.
Emulsão de prata
sobre vidro.
70 x 70 cm
Cortesia
Galeria Fass.

34 Carl Gustav Jung.
O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 93.

grado que existiu na aurora da cultura humana, e penetra na “condição originária da participação mística” mencionada por Jung³⁴; transita no terreno da “forma mítica” definida por Cassirer como aquela que surge em decorrência de uma transformação, na qual uma impressão é levantada da esfera do comum, do cotidiano e do profano e impelida para a esfera do sagrado, do significativo do ponto de vista mítico religioso, sendo esta transformação a criação da própria classe em que ocorre essa passagem, colocando linguagem e mito numa relação indissociável³⁵.

35 Ernest Cassirer.
Linguagem e mito. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 102-105.

Esquizofrênico e paranoico, Bispo empregou procedimentos imantados de misticismo para elevar o objeto banal até o sagrado. Lírico, extraía e resgatava coisas do mundo para embaralhá-las com informações retiradas de sua memória, de seus delírios e de suas visões, reconstruía a imagem do mundo para apresentá-la transmutada e purificada à divindade - com a qual chegou a confundir-se. Era Deus ao mesmo tempo mortal e eterno.

Bispo viveu isolado durante cinco décadas no manicômio e foi neste ambiente que criou um espaço próprio e suspendeu as convenções temporais em seu projeto de arquivamento e refazimento das coisas do mundo, sob a orientação de uma misteriosa voz que o conduziu à criação de um lugar estético e metafísico para sua fé. Criou um espaço dilatado que chegou até a arte e que englobou muitas categorias plásticas: bordado, objeto, assemblagem, instalação, vestuário e performance. O tempo em sua obra passa como uma duração subjetiva produzida pelo transe místico que causa uma continuidade entre passado, presente e futuro. Sem início e sem fim, sua narrativa urde registros pretéritos resgatados de sua memória autobiográfica, com anotações de experiências vivenciadas a cada novo instante, num inventário poético do mundo e da vida que será perpetuado no futuro da sagrada eternidade. O triunfo sobre a morte e sobre o sofrimento e a alienação da loucura.

Peça emblemática da produção de Bispo do Rosário, o *Manto da Apresentação* cria um espaço que parece conter o mundo todo. É sua vestimenta mais importante, que usaria em seu sepultamento para gloriosamente ascender ao céu e apresentar-se diante de Deus após sua morte. É um trabalho em processo que demorou anos para ser executado e talvez nem mesmo estivesse concluído quando o artista faleceu. É como um poncho feito com um cobertor marrom popularmente chamado de “sapeca negrinho”, usado pelos internos da Colônia e também consumido pelas camadas mais pobres da população, que pelas hábeis mãos de Bispo foi tornado paramento solene e luxuoso, carregado de enigmáticos significados.

O *Manto da Apresentação* conecta as atividades de arquivista, bordador, escritor (não se pode esquecer que Bispo deixou registrado em um estandarte a frase “Eu necessito destas palavras. Escrita”) e *performer* - uma vez que a obra estava em relação direta com o corpo de seu autor e compunha a imagem de seu impactante personagem, misto de louco e artista e profeta, simultaneamente humano e divino.

A face avessa do *Manto* é revestida por tecido branco, sobre o qual são bordados com fio azul e em sentido espiralado uma infinidade de nomes de mulheres - seriam as virgens em cardumes que guardavam o corpo do artista? Seriam nomes das mulheres que viviam no manicômio e que Bispo, em sua catalogação compulsiva, acabou por ali registrar? As virgens seriam da corte da Virgem Maria? Por que uma capa de energia feminina acolhia seu corpo?

Em toda a face externa do *Manto*, sobre o tecido do “sapeca negrinho” gasto e já desbotado pelo uso e pelo tempo, Bispo bordou com um ponto firme e cheio, obsessivo e repetitivo, feito com linhas de cores ora vivas e alegres ora pasteis e desmaiadas, o inventário de todas as coisas que conhecia: dados, talheres, api-

tos, escadas, ferramentas, carrinhos de bebê e de chá, mesas de bilhar e de pingue-pongue, tabuleiros e peças de xadrez, escova de cabelo, peças de dominó, bicicletas, motocicletas, ringue de boxe, globos, máquinas de costura, velocípedes, locomotiva, embarcações, ventiladores, camas, mesas, cadeiras, bancos, sofá, piano de cauda, espreguiçadeira, fogão, penico, gramofone, lira, bolsa, câmeras fotográfica e de vídeo, rosa dos ventos e mais uma grande população de objetos e signos que povoaram seu mundo.

Além da miríade de objetos bordados, alguns detalhes chamam atenção do olhar. Na frente do *Manto*, logo abaixo do babado vermelho que contorna o decote, estão bordados, de cima para baixo, tomando o tronco do corpo do artista, um coração, uma balança e o símbolo formado por um círculo atravessado por uma espécie de lança, utilizado também em outros bordados; logo abaixo deste símbolo, na altura entre as mãos e o órgão sexual, está bordado o decalque da mão de Bispo do Rosário, para o qual convergem alamares que caem de cima a baixo do *Manto*, decorando-o como um dólmã militar e funcionando como sistema de natureza dupla, nervosa e circulatória, que envolve frente e verso, alinhando os fluxos de ordenamentos criados pela vasta quantidade de imagens de objetos, numerais, palavras, bandeiras, figuras geométricas e símbolos desconhecidos, bordados por Bispo sobre o tecido. Amarrado aos alamares que pendem lateralmente do decote, cobrindo o bordado da balança e como que recebendo em seu interior a imagem do coração, encontra-se um pequeno embornal feito de tecido branco, que vazio e aberto tem potencializado o hermetismo de seu significado. Ainda na frente do *Manto*, logo abaixo dos ombros ressaltados por fartas ombreiras de franja amarela e descendo em direção aos braços estão bordados à esquerda uma esquadra e as patentes de militares da Marinha e à direita o sistema de sinalização por bandeiras utilizado na navegação, referências diretas à vida de Bispo enquanto

membro da Marinha brasileira, assim como as bandeiras de diversos países (possivelmente daqueles que o artista conheceu enquanto marinheiro), que contornam a margem do *Manto*. Os bordados que remetem à navegação, às bandeiras e ao percurso do trilho de locomotiva que circunda o contorno do *Manto*, podem ser interpretados como registros da viagem, do deslocamento de Arthur Bispo do Rosário pela Terra, arquivados pacientemente na sua obra.

Era desejo de Arthur Bispo do Rosário ser sepultado com o *Manto da Apresentação*. Sua última performance, transcendentemente executada depois de sua morte, seria entregar a Deus o mundo reunido em sua mão de grande apropriador, que por missão divina arquivou o mundo que conhecera para salvá-lo.

Ao fim, é sua obra que nos salva da banalidade, que nos resgata para uma reflexão sobre o sagrado e que nos mergulha nos mistérios da vida e da morte, sem divisas entre a razão e a loucura, entre a divindade e a humanidade. Ela ensina que o humano criou o divino pra amenizar as dores da existência.

*

Muitos anos depois de sua morte, o coro das virgens em cardumes desceu novamente sobre a Colônia Juliano Moreira e trouxe a luz azul da aura de Bispo para iluminar o *Manto da Apresentação*. Na festiva procissão, as virgens em cardumes cantavam em todos os tempos e modos verbais: eu bispo, tu bispas, ele bispa, nós bispamos, vós bispais, eles bispam... Bispar é verbo. Bispar é uma ação que traduz um modo especial de viver sob um manto sagrado, bordado pela vida e pela arte.

Caderno de Anotações de Arthur Bispo do Rosário



Jean Manzon
Sem título, 1943.
Emulsão de prata
sobre vidro.
70 x 70 cm
Cortesia
Galeria Fass.

ANTONIO MOREIRA - ATENDENTE
ANTONIO MOREIRA - COUPEIRO

DIA. 20 FOI QUINTA-FEIRA
21 SEXTA. EU ESTAVA CINCINDO
BEM

DIA. 22 - SABADO
DIA. 23 - DOMINGO
DIA. 24 - SEGUNDO - CHEGOU
O DIABOS - MANDADO

DIA. 20 DE AGOSTO EU LEVEI
UM CORTE NO DEDO POLEGAR DA
BOCCA DO SERGIO FERNANDE. MAS
DIA. 21 - DIA 22 - DIA 23
SETA. SABADO DOMINGO
DIA. 24 - JA ESTAVA CINCINDO BEM
FOI QUANDO DOIS DIABOLICO
TAK. DEUS DA TERRA
VEIO SOBRE FILHO DE MARIA
FAZENDO PRESSO PARA EU IR

**Arthur Bispo
do Rosário**
Caderno de
Anotações
Relatos de
20 de agosto
à 13 de
novembro
de 1980.

DIAS DIABOCO E
 NOTES, 25-27-28-29
 50 51-19. 2-3 NAO ESTAO
 BOM. SENTO DORES A NOITE.

DIA 3 DE SETEMBRO 1980. A 10 HORAS
 EU FUI AO DR. MARIO NOSTRE O DEVE
 ESCACHADO. FUI AO ENFERMEIRO FEZ
 UMA CURATIMO. PASSEI LOGO TOMA
 DO COPA PESSOENO DE ASSEPIUM
 DIA 4 SETEMBRO MEIA NOITE
 COMEÇOU LATEGAR

DIA 7 SETEMBRO MEIA-NOITE
 LATEGOU MUITOS
 DIA 8 - A MEIA NOITE SENTIU
 ARDENTE TODA MÃO - ZARDIR
 DIA 9 TIVE FORTE DORORION
 ATE MEIA NOITE
 DIA 10 - ADIR FEZ CURATIVO
 DIA 11 PASSEI COM DORES
 DIA 12 NOITE TODOS MELHORES
 JA PELA MANHA

DIA 14 DE SETEMBRO FUI
 AO BLOCO MEDICO FIZEREM
 CURATIVO AS 14 HORAS
 LONTEI PARA PAVUNHA 16
 DIA 15 ENFERMEIRO FOI
 GETULIO.

DIA- 12 DE SETEMBRO 1980

DIA 13 SABADO FUI CURATIVO
 Bloco MEDICO. ENFERMEIRO
 JOSE MENDONÇA, ESTOU NA
 MESMA FORMA. com DEDO
 VEDE FAZER. CURATIVO TODOS DIAS

DIA 14 DOMINGOS - 1980 -
 FRANCISCA GOMES FEZ
 CURATIVO. NO PAVILHAO 3 - PASSEI
 A NOITE COM DORE NA MAO

DIA 15 SEGUNDA FEIRA
 ERA PARA IR AO BLOCO MEDICO
 MAIS NAO VEIO CONDUCCO
 NAO FOI FEITO CURATIVO
 COMO ESPERAVA.

DIA - 16. TERÇA FEIRA
 FEITO CURATIVO, POR JARDIR
 TEM CINSIBILIDADE NESTE SIRCULO

PASSO BEM NO DIA. A NOITE E
 MAS DOLORIDO.

DIA 16. QUARTA FEIRA. PASSEI
 HARDIDOS NOITE TODAS.

DIA 16. 1980 - QUARTA - FEIRA

DIA - 17 - SETEMBRO 1980
 QUINTA. FEIRA JARDIR
 FEI CURATIVO. NAO ESTOU
 BEM NAO ESQUERDA

DIA 18 SETEMBRO 1980 SEXTA
 FEIRA. JARDIR FEI CURATIVO
 NAO ESTA BEM - DOI - A NOITE

DIA. 19 DE SETEMBRO 1980
 SABADO.

DIA. 20 DE SETEMBRO 1980
 SARABO JARDIR FEZ CURATIVO

DIA. 21 DE JANEIRO 1980 - ~~DOMINGOS~~
 DOMINGOS. NAO FOI FEITO
 CURATIVO, CINTUR DORES HANCITE
 TOPAS.

DIA. 22 - SEGUNDA FEIRA - FOI
 FEITO CURATIVO POR JARDIR
 FASEI ANITE BEM - DORMIR

DIA. 23 - TERÇA FEIRA -
 JARDIR FEZ CURATIVO. ENTRE O
 DEDO POLEGAR SEMPRE APRESENTA
 UM TIPO DE CARNEÇÃO. JARDIR
 PUXOU COM GASE. ESTE CORTOU
 COM ATELORA. MAIS AFRENTE
 DO DEDO POLEGAR. PUXOU O
 CARNEÇÃO, FEZ COM ELATICA
 CORTOU. MAIS A FRENTE
 ATRAI DO POLEGAR FICOU
 VAGO. FOI CORBETO SOBRE
 METIOLADIS COBRI COM GASE
 ONDE EU DEVO SENTIR MELHORA

DIA. 24. QUARTA FEIRA. SETEMBRO.

1980. NÃO FOI FEITO CURATIVO

DIA. 25. QUINTA FEIRA.

FOI FEITO CURATIVO MAIS CEDO

POR JARDIR. ANTES DO CAFE

ELE FEZ CURATIVO. SENTIR

MELHORA. DORMI ANOITE.

DIA - 26. DE SETEMBRO 1980

SEXTA FEIRA NÃO FOI FEITO CURATIVO

DIA. 27. SABADO ~~NÃO FOI FEITO~~

CURATIVO. 1980 FOI FEITO

~~DIA 27~~ CURATIVO POR

JARDIR. SENTO UM POUQUINHO

MELHOR. JÁ DORMO MAIS

SECELAÇÃO

DIA - 28 SETEMBRO 1980

DOMINGO.

DIA. 29. SETEMBRO 1980 SEGUNDA

FEIRA. FOI FEITO CURATIVO

POR JARDIR. ANOITE ARDEU

MUITO. TODA NOITE. POUQUINHO MELHOR

DIA. 30. SETEMBRO 1980

TERÇA FEIRA.

DIA. 1º DE OUTUBRO 1980 QUARTA

FEIRA. FOI FEITO CURATIVO. POR

JARDIR. PASSEI ANOITE. BEM. HAIDA ESTA

COM ABERTURA NO DEDO POLEGAR E CARNE

ESTA DIMINUINDO SUPURANTE UM POUQUINHO

PUIL

DIA. 3 SEXTA FEIRA. 1980. FOI

FEITO CURATIVO POR JARDIR

SENTO MELHOR ANOITE DO DIA 2

QUINTA FEIRA.

~~DIA. 4 DE OUTUBRO 1980. SABADO~~

DIA 6 DE OUTUBRO SEGUNDA

FEIRA. FEI CURATIVO JARDIR

ESTA FECHANDO OS DOIS FERIMENTOS

NO DEDO POLEGAR PERTO DA UNHA

OUTRO MAIS ATRA

DIA 8 OUTUBRO 1980 QUARTA

FEIRA FOI FEITO CURATIVO

POR JARDIR. SENTO MELHOR

MELHOR

DIA 7 DE OUTUBRO FOI

FEITO CURATIVO POR

JARDIR. - SABADO 1980

~~DIA 14~~ TERÇA FEIRA

DIA 15 DE OUTUBRO 1980
QUARTA FEIRA. FOI FEITO
CURATIVO SEPT MELHOR. POR
JARDIR. ASSISTENTE EM TODA
JORNADA. DA MELHORA DO MEU
SOFRIMENTO DE DORES. ADEQUAR OS
ECRATIVOS

(DIA 16. QUINTA FEIRA)

DIA 17. SEXTA FEIRA. OUTUBRO
DIA 18. SABADO FOI FEITO
CURATIVO POR JARDIR.

DIA 21. TERÇA FEIRA. FOI
FEITO CURATIVO. ESTOU MELHOR
SO FALTA SICA TRAZA. SICA TRUZAR
FERIMENTO QUE TEM NO DEDO
POLEGAR.

~~DIA 22~~ QUINTA FEIRA

DIA 25 SABADO FOI FEITO
CURATIVO POR JARDIR. FERIDA EM
CIMA DO DEDO POLEGAR

DIA 29 - QUARTA FEIRA
 JARDIR FEI CURATIVO

DIA 2 NOVEMBRO FEI FEITO
 CURATIVO POR JARDIR - 1980. DOMINGO

DIA 6 DE NOVEMBRO, ~~FEI~~
 TIRE O CURATIVO DEDO POLEGAR
 FIZ UMA PROTEÇÃO POR CIMA
 DO DEDO POLEGAR, POR ESTA FOUCA
 MILIDROS.

DIA 12 FUI AO MEDICO DR MARIO
 O DEDO POLEGAR ESTA INFLAMADO
 MANDOU EU TOMAR DOIS COMPRIMIDOS
 DE MANHA - OUTRO A NOITE, QUARTA-FEIRA

DIA 13 DE NOVEMBRO 1980 QUINTA
 FEIRA

Mini Bios dos Artistas

Arlindo Oliveira (RJ, 1956)

É um artista conhecido por desenvolver uma pesquisa excêntrica. A partir de caminhadas pela região de Jacarepaguá, obtém parte dos materiais que utiliza em suas criações, nas quais usa suportes variados e técnica mista. Une elementos de formas delicadas, sons, luzes e cores de forma excepcional. Aprimorou sua técnica em oficinas de arte e por meio do convívio com outros artistas no Ateliê Gaia, espaço ligado ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Arthur Bispo do Rosário

(SE, 1909 - RJ, 1989)

Sergipano da cidade de Japaratuba, Bispo do Rosário (1909-1989) foi marinheiro, boxeador, segurança e borracheiro dos bondes da cidade do Rio de Janeiro. No dia 22 dezembro de 1938, o artista teve uma visão: sete anjos o carregavam dos céus à Terra e diziam que ele seria o filho de Deus. Ao percorrer a cidade para se apresentar em uma igreja e relatar essa história, foi encaminhado ao então Hospital Nacional de Alienados da Praia Vermelha, onde recebeu o diagnóstico de esquizofrênico paranoide. Em janeiro de 1939, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, onde viveu intermitentemente por 50 anos e produziu grande parte de suas mais de 800 obras. Os trabalhos deixados por Bispo foram tombados pelo INEPAC em 1994, e hoje estão salvaguardados no acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.



Arthur Bispo do Rosário

Semblantes,
s/ data.

Tecido, linha,
plástico e metal.
95 x 150 x 5 cm

Dalton Paula (DF, 1982)

Mora e trabalha em Goiânia, onde concilia as artes visuais com a profissão de bombeiro. Em 2014, em São Paulo, realizou a exposição individual *Amansa-senhor*, na Sé, e participou da exposição coletiva *Histórias Mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake. Foi um dos selecionados do Programa Rumos Artes Visuais 2011/2013, do Instituto Itaú Cultural. Atualmente investiga os processos de cura simbólica por meio de plantas medicinais e suas utilizações em ritos de matrizes africanas e indígenas.

Daniela Mattos (RJ, 1977)

Artista, educadora e curadora independente. Desenvolve sua produção em artes visuais desde o início dos anos 2000 com enfoque nas práticas da performance, fotografia, videoarte e escrita de artista. É doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade PEPG/PC da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2013) e mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Participou de diversas exposições, mostras de vídeos e publicações, no Brasil e no exterior.

Daniela Vidal (Cidade do México, 1981)

Nasceu na Cidade do México e começou a vida acadêmica na Universidade do Claustro de Sor Juana onde cursou Licenciatura

em Arte. Seu interesse pelas artes cênicas e visuais levou-a para a performance e a fotografia. Sua maneira de compreender a força do mundo é a partir da imagem e suas certezas estão no que a câmera revela, é aí onde Daniela existe e persiste obcecadamente.

Divino Sobral (GO, 1966)

Nasceu em Goiânia onde vive e trabalha como artista e curador independente. Recebeu as premiações: Prêmio Curadoria do Prêmio Marcantonio Vilaça CNI Sesi Senai (2015); Prêmio de Crítica de Arte do Situações Brasília Prêmio de Artes Visuais do DF (2014); Rede Nacional Artes Visuais Funarte (2012); Conexão MinC/Funarte/Petrobras (2012); Prêmio Marcantonio Vilaça MinC/Funarte (2009); Prêmio Festival de Inverno de Bonito (2005); 10 melhores da Mostra Antartica Artes com a Folha, São Paulo (1996). Entre 2010 e 2013 foi diretor do Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Escreve textos sobre arte brasileira publicados em revistas acadêmicas, livros, catálogos e jornais.

Eleonora Fabião (RJ, 1968)

É *performer* e teórica da performance. Doutora em Estudos da Performance pela New York University, é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e da Graduação em Direção Teatral, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sobre suas performances ver *AÇÕES Eleonora Fabião* (eds.) Eleonora Fabião e André Lepecki (Rio de Janeiro: Tamanduá

Arte, 2015). Para locais onde o livro pode ser encontrado, consultar: www.eleonorafabiao.com.br.

Fernanda Magalhães (PR, 1962)

Artista, fotógrafa, *performer*, professora de Artes na Universidade Estadual de Londrina e pós-doutora (Lume Teatro/Unicamp, 2016). Recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995 MinC/Funarte pelo projeto *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*. Publicou os livros *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* e *A Estalagem das Almas*, em parceria com a escritora Karen Debértolis. Organizou o livro fac-similar *Eulália Neutra* (2011), dos poetas Antonio Vilela e Arnaldo Magalhães com ilustrações de Darcy Penteado, originalmente publicado em edição limitada de autor. Suas obras integram os acervos de instituições como a Maison Européenne de la Photographie, em Paris, França, e o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, Paraná, Brasil, além da Coleção Joaquim Paiva de Fotografia Contemporânea, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Flavio Colker (RJ, 1956)

Estudou nos cursos da Escola Superior de Desenho Industrial e de Sociologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), recebeu o prêmio Abril Retrato e os prêmios de melhor filme e melhor atriz no Festival Mix Brasil de Cinema para o filme *Metal Guru*. Participou de exposições na galeria Laura Marsiaj, na galeria Mercedes Viegas, no Largo das Artes,

na galeria Martha Pagy, no Sesc Petrópolis, no Oi/Grande Campo e no Paço Imperial. Possui trabalhos nas coleções: MAM-SP, Madalena Vaz Pinto, Frances Marinho, Antonio Murta, Antonio Quinet, Bia Kuhn, Aniela Jordan, Dario Pegoretti, Lui Farias. Produziu capas de disco e videoclipes para Marina, Caetano Veloso, Legião Urbana, Lulu Santos, Cássia Eller e Cazuza, entre outros. Já lecionou fotografia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Jean Manzon (Paris, 1915 - SP, 1990)

Jean Manzon inicia sua carreira atuando como repórter fotográfico da revista francesa *Paris Soir*. Em 1938, integra também a equipe da *Match*, periódico francês de grande tiragem. Viaja para o Brasil em 1940, fixa-se no Rio de Janeiro, onde atua em publicações dos Diários Associados, principalmente na revista *O Cruzeiro*, e depois na revista *Manchete*. É considerado por alguns estudiosos o responsável pela renovação do fotojornalismo brasileiro com a série de ensaios fotográficos que realiza para *O Cruzeiro*. Nessa publicação, seu trabalho está frequentemente associado ao de David Nasser, responsável pela redação dos textos. Atua como cineasta a partir de 1952, realiza mais de 900 documentários nas quatro décadas subsequentes, entre os quais se destaca *L'Amazone*, premiado com o Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza, Itália, em 1966. Entre 1968 e 1972, retorna a Paris e assume nesse período a direção de *Paris Match*. É autor dos livros *Mergulho na Aventura*, 1950, em parceria com David Nasser; *Flagrantes do Brasil*, 1950; *Brasil*, 1952 (Mônaco); e *Féerie Brésilienne*, 1957 (Suíça), entre outros.

Laura Lima (MG, 1971)

Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Suas obras possuem configurações conceituais que exploram as fronteiras entre o cotidiano e o absurdo. Desde o início dos anos 1990, Laura utiliza seres vivos como parte de sua obra. Mantém certa distância da performance. Em suas ações ou esculturas é essencial que a obra esteja ativada por longos períodos ininterruptos. Paralelamente, a artista atua em diversos grupos de trabalhos com referências que vão desde a história da arte à ficção científica, e técnicas que variam de intrincados desenhos a colagens em colaboração com artistas e artesãos que ativam suas obras. Já participou da Arte Basel, da Arte Basel Miami, da Bienal de Lyon, expôs em Estocolmo, Sidney, na Frieze Art Fair, em Londres e no Migros Museu de Arte Contemporânea, em Zurique.

Luciana Magno (PA, 1987)

Vive e trabalha em Belém, é artista, graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia, em Belém, e mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará, na mesma cidade. Trabalha com performance, frequentemente direcionada para fotografia e vídeo, objeto e website. Com uma pesquisa focada no corpo e em ações performáticas, a artista aborda questões políticas, sociais e antropológicas, relacionadas ao impacto do desenvolvimento da região amazônica. A integração do corpo à paisagem e ao entorno é um elemento determinante e recorrente em suas obras.

Maurício Ianês (SP, 1973)

Maurício Ianês vive e trabalha em São Paulo. Formado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) em 1998. Além de sua atividade como artista visual, Ianês também é professor no curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O trabalho de Ianês coloca em questão os limites e possibilidades das linguagens artística e verbal e suas funções sociopolíticas, abrindo muitas de suas obras à participação ativa do público, criando situações de diálogo e confronto, onde a linguagem e seus desenvolvimentos sociais entram em jogo, desconstruindo o funcionamento do sistema estabelecido da arte e trazendo à tona suas correntes ideológicas.

Miúda (RJ, 2009)

Criado em 2009, no Rio de Janeiro, MIÚDA é núcleo de pesquisa continuada em artes formado por 15 artistas de diferentes áreas. São eles: Aline Vargas, Bel Flaksman, Bernardo Lorga, Caio Riscado, Fred Araujo, Gunnar Borges, Isadora Malta, Lia Sarno, Lucas Canavarro, Luar Maria, Marília Nunes, Natália Araújo, Pedro Capello, Rafael Lorga e Taianã Mello. MIÚDA tem pesquisas em teatro, dança, circo, performance, cinema e artes visuais. O que caracteriza os trabalhos desenvolvidos pelo núcleo é a busca por um modo de fazer com conceito e continuado. A metodologia de criação e produção de MIÚDA considera o saber prático inseparável do conhecimento teórico. A cada novo projeto, os artistas

integrantes aprofundam o conceito de processo colaborativo e organizam-se a partir da noção de hierarquias flutuantes. MIÚDA é um núcleo, um aglomerado, um concentrado de pessoas, ideias e afetos em fluxo. Ao mesmo tempo é uma plataforma de resistência, uma produtora de estratégias para a sobrevivência em arte.

Nadam Guerra (RJ, 1977)

Artista visual e *performer*. Doutorando em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sempre esteve engajado em projetos multidisciplinares mirabolantes. Começou a inventar histórias trabalhando com cerâmica aos 5 anos de idade e nunca parou. Publicou o tarô *Materializador de Sonhos* e psicografou o livro *Os 12 Paços da Virgem do Alto do Moura*. Publicou também *Complexiônica Hermética* (2001) e *Rupestre Contemporâneo* (2013). Atualmente vive no Rio de Janeiro e em Liberdade, Minas Gerais, onde coordena um programa de residência para artistas.

Panmela Castro (RJ, 1981)

Panmela Castro é grafiteira atuante nas ruas do Rio de Janeiro e outras cidades do mundo desde 2000. Seu objeto de pesquisa artística é o corpo feminino em diálogo com a paisagem urbana, a alteridade e as percepções trazidas pelas experiências na rua, na produção de arte pela urbe. A artista investiga criticamente a construção da mitologia do feminino surgida a partir de imposições sociais sobre a mulher na sociedade contemporânea.

Projeto Matilha (SP, 2005)

O Projeto Matilha é um coletivo que se dedica a ações artísticas em espaços compartilhados com foco na construção de experiências relacionais. O público é convidado a participar somando depoimentos pessoais e estados afetivos às temáticas propostas. O gesto artístico que deriva do encontro entre os participantes traduz o envolvimento de ambas as partes em um processo dinâmico e aberto, que preza pela incorporação de novos sentidos na medida em que diversas transformações surgem das poéticas próprias dos agentes. É formado pela dupla Fafi Prado (SP, 1970) e Pedro Guimarães (SP, 1966).

Rebola (RJ, 2014)

Rebola é um coletivo-festa que celebra a ancestralidade brasileira, assim como sua contemporaneidade. Uma Entidade de Luz, construída com LED e bambu, “baixa” a cada edição, reunindo uma diversidade de pessoas que realizam rituais de dança e de libertação do corpo físico e espiritual. São batuques para incorporar, sons produzidos pelas periferias do mundo que se conectam pela batida do tambor ancestral e apontam para o futuro. Uma festa que configura uma nova mitologia urbana, idealizada pelo artista visual João Penoni e pelo pesquisador e professor Bruno Balthazar, que encarnam os DJs Faraófys e Galo Preto. Em outubro de 2014, acontece a primeira Rebola em um estacionamento da Praça Mauá. Em seguida, ocorre a ação Rebola + Drag Attack, como parte do Festival Panorama, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2015, o coletivo participa da exposição *Encruzilhada*, na Escola de Artes Visuais do Parque

Lage, com curadoria de Bernardo Mosqueira. No mesmo ano, participa do Festival Emergências, no Solar dos Abacaxis, onde mais tarde acontecerá o projeto Manjar, em que a Rebola participa ao lado de artistas como Laura Lima e Anna Bella Geiger, entre outros.

Ricardo Basbaum (SP, 1961)

Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Exposições individuais recentes incluem *the production of the artist as collective-conversation* (Audain Gallery, Vancouver), *nbp-etc: escolher linhas de repetição* (Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro), *Diagramas* (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2013) e *re-projecting (london)* (The Showroom, Londres, 2013). Participou da *documenta 12* (2007), da 20ª Bienal de Sydney (2016), da 30ª e 25ª Bienal de São Paulo (2012, 2002) e de *The School of Kiev* (2015), entre outros eventos. Autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013), *Ouvido de Corpo*, *Ouvido de Grupo* (Universidade Nacional de Córdoba, 2010) e *Além da Pureza Visual* (Zouk, 2007). Professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor-visitante da Universidade de Chicago entre outubro e dezembro de 2013. Artista residente da Audain Gallery, em Vancouver, Canadá, em outubro de 2014.

Rubiane Maia (MG, 1979)

Nascida em Caratinga, Minas Gerais, vive e trabalha em Vitória. É artista licenciada em Artes Visuais e mestre em Psicologia Institucional

pela Universidade Federal do Espírito Santo. Interessa-se especialmente pelas linguagens mais diretamente relacionadas ao corpo e trabalha no cruzamento entre a performance, a instalação e o vídeo, além de flertar com o cinema e a literatura. Nos últimos anos, participou de diversos encontros, festivais e residências em países como Brasil, Argentina, Chile, França, Reino Unido, Espanha, Itália, Portugal e Irlanda, além da 9th Kaunas Biennial UNITEXT na Lituânia.

Siri (RJ, 1974)

Artista inquieto, começou sua carreira como músico profissional em 1996, tocando com grandes nomes da música brasileira como Sivuca, Hermeto Pascoal, Fernanda Abreu, entre outros. Em 2000, lança sua carreira solo e, em 2010, ganha o Prêmio da Música Brasileira com seu terceiro disco *Ultrasom*. Suas performances emergiram do palco, e seus instrumentos viraram poesias sonoras. A partir daí sua carreira expande definitivamente para arte sonora, sendo convidado a realizar exposições e performances no Brasil e no exterior. Suas obras ganham estruturas e formas em vídeos, fotografias, esculturas e principalmente na materialização da sua música, rompendo uma evolução musical do abstrato para o concreto, emergindo em um outro nível de existência representado pelo círculo do OROBORO.

Solon Ribeiro (CE, 1960)

Artista, curador e professor, que vive e trabalha em Fortaleza. Graduado em Arte e Comunicação com especialização em

Fotografia pela École Supérieure des Arts Décoratifs, Paris, em 1991. Atua na investigação de cruzamentos entre a fotografia, o cinema, a cenografia, a instalação e a performance. Através da recontextualização de imagens e fotogramas cinematográficos oriundos de montagens narrativas, o artista problematiza o estatuto do arquivo a fim de desmontar sua relação íntima com o passado. Com o intuito de liberar a imagem a novas formas e significações, procura explorar seus aspectos mágicos e metafísicos. É autor dos livros *LambeLambe: Pequena História da Fotografia Popular*, *Fotografia Contemporânea: Linguagem e Pensamento* e *Perdeu a Memória e Matou o Cinema*.

Yara Pina (GO, 1979)

Vive e trabalha em Goiânia. É graduada em Biblioteconomia e Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Em suas ações e instalações, a artista entra em confronto com diferentes corpos, lançando mão de armas e objetos carbonizados para agredir, destruir e deixar inscrições/evidências dos atos violentos. A artista já participou de coletivas, salões e mostras de desenho e performance no Brasil e no exterior. O início de sua produção artística é marcado principalmente por investigações envolvendo os materiais e o campo performativo do desenho.



Arthur Bispo do Rosário

Não É Tempo Bom, s/ data.
Madeira, metal e algodão.

P. 243 e 243

Panmela Castro

Por que?, 2016
Performance e Grafitti.
Dimensões variáveis



PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
Marcelo Crivella

Vice-Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro
Fernando Luiz Mac Dowell da Costa

Secretário Municipal de Saúde
Carlos Eduardo de Mattos

Subsecretário de Atenção Hospitalar, Urgência e Emergência
Mario Celso da Gama Lima Júnior

Superintendente de Saúde Mental
Hugo Fagundes

Secretário Municipal de Cultura
Nilcemar Nogueira

DIRETOR DO INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE JULIANO MOREIRA
Marcos Martins

Vice-Diretora
Karen Marcella

Gerente Administrativo
Justino Silva

Chefe de Infraestrutura
Jair Denozor

Manutenção e Segurança
Marcos Cascon Henrique (eng.)
Ailton Timóteo Ferreira
Anderson Ferreira Silva
Antonio Carlos da Silva
Charles Ferreira Silva
Paulo Cesar da Silva
Vinicius Bento de Lima
Cláudio Lopes da Silva
Ricardo Alves Moreira
Fabiana Ferreira Souza
Itacy do Vale
Sandra Dias Fernandes
Sonia Dias da Silva
Josenaldo Vieira
Nelson Rodrigues
Helenice Alves Araújo
Alan Cardoso de Macedo

DIRETORA GERAL DO MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA - mBrac
Raquel Fernandes

Curador
Ricardo Resende

Gerente Administrativo
Josiane Sant'ana

Gerente de Educação
Bianca Bernardo

Gerente-Executivo
Jocelino Pessoa

Gerente de Saúde
Margarete Araújo

Museóloga
Ana Carvalho

Coordenadora de Comunicação
Silvia Lage

Coordenador de Memória e Pesquisa
Guilherme Marcondes

Coordenador de Produção
Bernardo Marques

Assistente de Curadoria
Diego Martins

Assistente Administrativo
Camila de Paula

Pesquisa e Licenciamento de Direitos Autorais
Andrea Bolanho

Direção de Arte
Felipe Taborda

Design
Augusto Erthal

Design do Circuito Cultural Colônia
Lin Lima

Oficineiros
Claudia Maria
Maria Isabel
Mario Luiz
Valter José
Daniele Isidoro
Sueli Aiolfi Fontinha

Secretária
Erotildes Beata de Carvalho
Suzana Santos

DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS

Curador
Daniela Labra

Assistente de Curadoria
Aline Baiana

Centotécnicos
Danilo Fortini Flor
Eduardo Simão
Jabal Murbach
Pintor | Painter
Rogério Marques

Iluminação e Sonorização
Alexandre Brabo

Montadores
Jorge Pinheiro
Moises Barbosa

Assistentes de Montagem
Fabio da Rocha

Felipe Junqueira

Romildo Jesus

Revisoras
Luiza Lucciola
Luiza Toschi

Tradutor
Brand Christ

Assessores de Imprensa
Rita Fernandes
Márcio Martins

Gráfica
MG Graf

Fotos da exposição
Fotos do acervo museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
Fotos da performance de Rubiane Maia e Marcela Antunes
Obras de Dalton Paula
Obras de Flavio Colker e Daniela Vidal
Obras de Fernanda Magalhães

Fotos do acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - Capa, folha de rosto, p. 7, 229 e 241
Rodrigo Lopes

Fotos da exposição e das performances - Segunda capa, p. 12, 13, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 149, 158, 159, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 199, 200, 201, 204, 205, 206 e 207
Wilton Montenegro

Fotos da exposição e das performances - p. 44, 45, 90, 91, 108 e 109
Jair Denozor

Fotos de Arthur Bispo do Rosário - p. 209 e 214
Jean Manzoni

Foto da Entidade de Luz, da festa Rebola - p. 88 e 89
João Penoni

Fotos da performance azul azul e azul - p. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106 e 107
Jaime Acioli

Fotos da performance Por Quê? - p. 86, 87 e quarta capa
Clarissa Pivetta Moraes
p. 84 e 85
Leonardo Mota

Fotos da performance Próximo a uma Direção Invisível - p. 173 e 179
Rubiane Maia e Marcela Antunes

Fotos das residências, das performances e do Caderno de Anotações de Arthur Bispo do Rosário - p. 110, 116, 120, 121, 134, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 145, 170, 171, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226 e 227
Equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Série Grassa Crua em Residência - p. 20, 160, 166, 168 e 169
Fernanda Magalhães
p. 150 e 151
Mariana Rotili
p. 156
Raquel Scott Hirson

Diagrama Re-projetando (museu bispo do rosário), 2016 - p. 46 e 47
Ricardo Basbaum

Agradecimento especial | Special thanks
Centro de Estudos Juliano Moreira
Pablo Di Giulio/FASS Galeria
Programa de Desenvolvimento do Campus FioCruz Mata Atlântica
Maria Montero/Sé Galeria de Arte
Marcelo Campos
Otaviano Matos

Agradecimentos | Acknowledgements
Izabel Loureiro
Joyce Melo
Marcela Gil
Sheila Louzada
Teresa Paleta

Todos os esforços foram feitos na tentativa de identificar autores e personagens nas imagens publicadas neste livro.

PRESIDENTE DA APACOJUM | APACOJUM PRESIDENT
Iracema Vieira Polidoro

PRESIDENTE DA BISPO DO ROSÁRIO ASSOCIAÇÃO CULTURAL (BRASS) BISPO DO ROSÁRIO ASSOCIAÇÃO CULTURAL (BRASS) PRESIDENT
Ricardo Resende