

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Vanessa Magalhães Pinto

Do refugo à obra:
estudo dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário
como ferramenta de preservação

Belo Horizonte
2017

VANESSA MAGALHÃES PINTO

Do refugio à obra:

estudo dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário
como ferramenta de preservação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientador: Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Pinto, Vanessa Magalhães, 1989-

Do refugio à obra [manuscrito] : estudos dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário como ferramenta de preservação / Vanessa Magalhães Pinto. – 2017.

177 f. : il.

Orientadora: Magali Melleu Sehn.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

1. Rosário, Arthur Bispo do, 1911-1989 – Teses. 2. Arte Moderna – Séc. XX – Conservação e restauração – Teses. I. Sehn, Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 702.88

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **VANÊSSA MAGALHÃES PINTO** Número de Registro **2015654512**

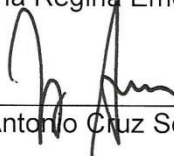
Título: " Do refugio a obra: estudos dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário como ferramenta de preservação "



Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora - EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria Regina Emerly Quites – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Luiz Antonio Cruz Souza – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 17 de Fevereiro de 2017.

Dedico, com gratidão, à memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

À professora Magali Melleu Sehn por introduzir-me nas reflexões acerca da preservação de acervos contemporâneos e pela orientação, apoio e incentivo ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

À FAPEMIG pela concessão da bolsa de auxílio financeiro desde agosto de 2015 até o fim da realização deste trabalho, viabilizando a concretização desta pesquisa.

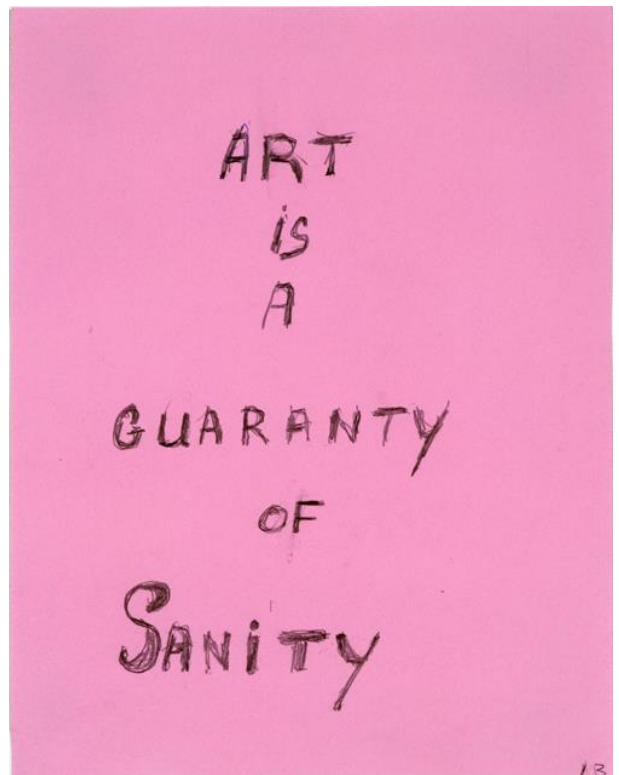
Às professoras Maria Regina Emery Quites e Patrícia Dias Franca-Huchet pela contribuição com as pertinentes colocações no exame de qualificação e ainda, juntamente com o professor Luiz Antônio Cruz Souza, agradeço por aceitarem o convite para comporem a banca examinadora da defesa desta dissertação.

À equipe de profissionais do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e do Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura por concederem acesso ao acervo e permissão para realização das análises das obras, além de proporcionarem condições para que a pesquisa *in loco* pudesse ser desenvolvida, especialmente ao curador Ricardo Rezende por estimular e colaborar com esta pesquisa.

A todos que contribuíram substancialmente para a realização deste trabalho, em especial: à Maria Helena de Rezende Costa, à Lia Sipaúba Brusadin, à Alice Gontijo, à Camilla Ayla, ao Matheus Drumond, à Raquel Augustin, à Ana Paula Garcia e a tantos outros pelas dúvidas solucionadas, pelas sugestões e também pelo incentivo.

Aos demais amigos pelo companheirismo e afeto, especialmente ao Matheus Rocha e à Didi Ribeiro.

À minha mãe pelo apoio incondicional.



Louise Bourgeois, *Art is a Guaranty of Sanity*, 2000. 27,9 x 21,5 cm. Grafite sobre papel. Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Fotógrafo: Christopher Burke.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma pesquisa sobre os procedimentos utilizados por Arthur Bispo do Rosário para a elaboração e construção de seus trabalhos plásticos a fim de que esse estudo possa ser aplicado na preservação do acervo. A pesquisa ilustra os métodos construtivos desenvolvidos pelo artista, com a identificação de alguns de seus modos operativos. A justificativa desse estudo se pauta nas suscetibilidades à dissociação e à perda dos componentes estruturais e dos objetos que compõem os trabalhos plásticos do artista, justificando-se também devido aos riscos de diferentes interpretações de interferências que possam vir a ocorrer em procedimentos necessários à preservação do acervo. As vulnerabilidades que o conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário apresentam são potencializadas pela precariedade dos materiais e das técnicas que compõem as obras e também pela complexidade do modo como esses materiais foram organizados pelo artista em suas composições. A metodologia aplicada para a realização deste trabalho partiu de um levantamento bibliográfico e documental a respeito do histórico do artista e de sua produção, buscando contextualizar as circunstâncias em que as obras foram construídas, seguida de uma pesquisa *in loco*, a qual consistiu em análises descritivas e documentação fotográfica. Além do registro que se produz ao fotografar, analisar, pesquisar, comparar e discursar a respeito dos métodos de construção utilizados pelo artista, a pesquisa se torna uma importante ferramenta para a preservação por apresentar informações que podem elucidar alguns aspectos a serem considerados especialmente nas práticas de conservação-restauração do acervo.

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosário; Preservação; Métodos construtivos; Documentação; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This essay presents a research on the procedures used by Arthur Bispo do Rosário for the elaboration and creation of his visual works and in order that this study can be applied in the collection preservation. The research illustrates the constructive methods developed by the artist, with the identification of some of his operative manners. The justification for this study is based on the susceptibilities regarding the dissociation and loss of structural components as well as objects that make up his visual works, also justified by the risks of different interpretations and interferences that may occur in procedures required for the collection preservation. The vulnerabilities regarding the works of Arthur Bispo do Rosário present are potencialized by the precariousness of the materials and techniques that compose part of his craft as well as the complexity of the way these materials were handled by the artist himself. The methodology applied for the accomplishment of his work was based on bibliographical and documentary survey about the artist's history and his production, seeking to contextualize the circumstances in which the works were constructed, followed by an *in loco* research, which consisted of descriptive analyzes and photographic documentation. Besides the record that is produced when photographing, analyzing, searching, comparing and speaking about the construction methods used by the artist, the research becomes an important tool for preservation by presenting information that can elucidate some aspects to be considered especially for the collection's conservation-restoration practices.

Key-words: Arthur Bispo do Rosário; Preservation; Constructive Methods; Documentation; Contemporary Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Capa de Exu</i> . Arthur Bispo do Rosário.....	34
Figura 2 – Vitrine <i>Canecas</i> . Arthur Bispo do Rosário.	35
Figura 3 – Jornal Gazeta de Notícias, publicado no dia 19 de janeiro de 1930.	37
Figura 4 – <i>Boxer</i> . Arthur Bispo do Rosário.....	38
Figura 5 – <i>Manto da Apresentação (Averso)</i> Arthur Bispo do Rosário.	39
Figura 6 – Localização da Colônia Juliano Moreira.....	44
Figura 7 – Aqueduto na Colônia Juliano Moreira.	45
Figura 8 – Colônia Juliano Moreira.....	45
Figura 9 – Ateliê Gaia.	51
Figura 10 – Arthur Bispo do Rosário em <i>Cama de Romeu e Julieta</i>	54
Figura 11 – Arthur Bispo do Rosário vestindo o <i>Manto da Apresentação</i>	55
Figura 12 – Notícia no jornal O Globo, 13 de abril de 1989.....	59
Figura 13 – Vitrines <i>Crânio e Dentaduras</i> . Arthur Bispo do Rosário.	80
Figura 14 – Esquema gráfico das estruturas de sustentação e dos suportes das vitrines <i>Crânio e Dentaduras</i>	81
Figura 15 – Estruturas de sustentação com aplicação de camadas de tinta.	82
Figura 16 – Camadas adicionais de papelão na vitrine <i>Dentaduras</i>	83
Figura 17 – Costuras e amarrações nos suportes de papelão.....	84
Figura 18 – Sistema de fixação do suporte à vitrine.....	85
Figura 19 – Pregos e peças plásticas na vitrine <i>Dentaduras</i>	85
Figura 20 – Vitrines <i>Diálogo com Cristo</i> e <i>Congas e Havaianas</i> . Arthur Bispo do Rosário. .	86
Figura 21 – Camadas que compõem as estruturas de sustentação e de suporte - vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	87
Figura 22 – Vitrines <i>Talheres</i> e <i>Pentes</i> . Arthur Bispo do Rosário.....	88
Figura 23 – Prateleira com caixa de colheres de mesa da vitrine <i>Talheres</i>	89

Figura 24 – Tecido nas margens da vitrine <i>Talheres</i>	89
Figura 25 – <i>Vagão de Espera – Luvas de Operário</i> : Arthur Bispo do Rosário.	91
Figura 26 – <i>Carrinho-Arquivo I</i> . Arthur Bispo do Rosário.....	92
Figura 27 – Bases do <i>Carrinho-Arquivo I</i> e do <i>Vagão de Espera – Luvas de Operário</i>	93
Figura 28 – Irregularidades no entorno da roda de madeira da obra <i>Carrinho-Arquivo I</i>	94
Figura 29 – Rodas da obra <i>Pedras</i>	95
Figura 30 – Detalhes de áreas com aplicação de tinta branca.	96
Figura 31 – Peças plásticas aplicadas sobre suportes do <i>Vagão de Espera – Luvas de Operário</i>	97
Figura 32 – Componentes inclinados no <i>Vagão de espera – Luvas de Operário</i> e no <i>Carrinho-Arquivo I</i> . Arthur Bispo do Rosário..	97
Figura 33 – <i>Prateleiras de automóveis</i> . Arthur Bispo do Rosário	98
Figura 34 – <i>Distroey – Rio Grande do Norte</i> . Arthur Bispo do Rosário.....	98
Figura 35 – Esquema gráfico genérico de construção dos estandartes.....	101
Figura 36 – Estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i> .(Lado Colônia Juliano Moreira). Arthur Bispo do Rosário.	103
Figura 37– Retalho no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o filho de Deus</i> (Frente).	104
Figura 38 – Verso da área com retalho circular no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	105
Figura 39 – Costura de junção no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	106
Figura 40 – Bordados sobrepondo áreas de junções entre retalhos. Estandarte <i>Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal</i>	107
Figura 41 – Verso de área com sobreposição de tecidos no estandarte <i>Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal</i>	108
Figura 42 – Detalhe do verso do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	109

Figura 43 – Intervenção no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	110
Figura 44 – Possível intervenção no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	110
Figura 45 – Junções entre o suporte têxtil e a estrutura de madeira do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	111
Figura 46 – Centro da haste de madeira do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	112
Figura 47 – Arthur Bispo do Rosário manipulando um dos estandartes em ensaio fotográfico na Colônia Juliano Moreira..	112
Figura 48 – Bispo do Rosário em sua cela na Colônia Juliano Moreira.....	113
Figura 49 – Ripa inserida sobre haste no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus</i>	114
Figura 50 – Detalhes das técnicas de fixação e de costura em obras do segmento das vitrines.....	119
Figura 51 – Detalhes de costuras contínuas e de conexões entre objetos.....	120
Figura 52 – Método de fixação de objetos com eixos proeminentes.....	121
Figura 53 – Método de fixação de objetos com nó frontal.....	122
Figura 54 – Método de fixação com cruzamento perpendicular na parte frontal.....	123
Figura 55 – Método de fixação com dois pontos em objetos circulares.....	124
Figura 56 – Ficha telefônica fixada na vitrine <i>Dentaduras</i>	125
Figura 57 – Área de perda de objeto - Vitrine <i>Crânio</i>	127
Figura 58 – Arranjo de objetos - <i>Vagão de Espera – Luvas de Operário</i>	130
Figura 59 – Sistemas de fixação dos arranjos de objetos no <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário</i>	131
Figura 60 – Composições de arranjos de objetos similares nas obras <i>Vagão de Espera – Luvas de Operário e Carrinho-Arquivo I</i>	131

Figura 61 – Composição em arranjos de objetos no <i>Vagão de Espera</i> – <i>Luvas de Operário</i>	132
Figura 62 – Arranjos de objetos na vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	133
Figura 63 – Método de fixação de arranjo de aparadores na vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	133
Figura 64 – Arranjos de objetos em pares da vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	134
Figura 65 – Arranjos - vitrine <i>Congas e Havaianas</i>	134
Figura 66 – Nós de arremate na vitrine <i>Congas e Havaianas</i>	138
Figura 67 – Ilustração da técnica "volta redonda e cotes".	138
Figura 68 – Ilustração da técnica "volta singela e dois cotes".	138
Figura 69 – “Nó direito” na vitrine <i>Congas e Havaianas</i>	139
Figura 70 – Esquema de execução do "nó direito".	140
Figura 71– "Nó direito" no <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário</i>	140
Figura 72 – "Nó direito" na vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	141
Figura 73 – Alças das fichas de papelão da obra <i>Carrinho-Arquivo I</i>	141
Figura 74 – Detalhe de alça dos conjuntos de fichas de papelão da obra <i>Carrinho-Arquivo I</i>	142
Figura 75 – Esquema gráfico dos métodos "voltas de tomadouro" e "meias voltas mordidas"	142
Figura 76 – Entrelaçamento de linhas do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus</i>	142
Figura 77– Entrelaçamento no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus</i>	143
Figura 78 – Gaxeta simples.	143
Figura 79 – “Nó de trempe" na vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	144
Figura 80 – Esquema gráfico de um "nó de trempe".	144
Figura 81 – Método de fixação no <i>Carrinho-Arquivo I</i>	145
Figura 82 – Método de fixação em Vitrine <i>Fichário</i>	145

Figura 83 – <i>Muro</i> . Arthur Bispo do Rosário.	148
Figura 84 – Incrições no suporte do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o filho de Deus</i>	148
Figura 85 – Objeto com inscrições na vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	149
Figura 86 – Objeto com inscrições na vitrine <i>Diálogo com Cristo</i>	149
Figura 87 – Fichas de papelão da obra <i>Carrinho-Arquivo I</i>	151
Figura 88 – Incisões.	151
Figura 89 – Representações de ferramentas utilizadas pelo artista.	152
Figura 90 – Incrições "ROSANGELA"/"ROSANGELA MARIA".	153
Figura 91 – Incrições na obra <i>Pedras</i>	154
Figura 92 – Incrições na obra <i>Pedras</i>	155
Figura 93 – Caligrafia bordada.	156
Figura 94 – Desenho a grafite no suporte do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus</i>	157
Figura 95 – Desenho a grafite no suporte do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus</i>	158
Figura 96 – Desenho a grafite no suporte do estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus</i>	158
Figura 97 – Localização dos riscos a grafite no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus</i>	159
Figura 98 – Traços no estandarte <i>Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal</i>	160
Figura 99 – Ponto russo.	161
Figura 100 – Esquema gráfico do processo de execução do ponto russo.	161
Figura 101 – Ponto russo em bordas de suportes têxteis.	162
Figura 102 – Ponto cruzado.	162
Figura 103 – Ponto alinhavo na vitrine <i>Dentaduras</i>	163
Figura 104 – Esquema gráfico do ponto alinhavo.	163

Figura 105 – Esquema gráfico do ponto de casear aberto.....	164
Figura 106 – Esquema gráfico do ponto caseado associado aos palitos de ponto de casear..	164
Figura 107 – Ponto de casear no estandarte <i>Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus.</i>	165
Figura 108 – Partes expostas do tecido de revestimento no ORFA <i>Escada</i>	166
Figura 109 – <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário</i>	168
Figura 110 – Vista superior do <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário</i>	170
Figura 111 – Acumulação de objetos no <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário.</i>	170
Figura 112 – Objetos sobrepostos no <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário.</i>	171
Figura 113 – Objetos subjacentes no <i>Vagão de espera - Luvas de Operário.</i>	171
Figura 114 – Prateleira inferior - <i>Vagão de Espera - Luvas de Operário.</i>	172

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro síntese da análise dos suportes e das estruturas de sustentação (<i>Vitrines, Carrinho-Arquivo I e Vagão de Espera - Luvas de Operário</i>).	100
Quadro 2 – Quadro síntese da análise dos suportes e das estruturas de sustentação (<i>Colônia Juliano Moreira – Reconheceram o Filho de Deus e Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal</i>).....	115
Quadro 3 – Quadro síntese da análise do método de fixação de objetos (Bordado de objetos).	128
Quadro 4 – Quadro síntese da análise das composições de objetos em arranjo.....	136
Quadro 5 – Quadro síntese da análise dos nós, entrelaçamentos e amarrações.	146
Quadro 6 – Quadro síntese da análise das inscrições e da caligrafia.	156
Quadro 7 – Quadro síntese da análise das práticas de costura e de bordado.....	167
Quadro 8 – Quadro síntese da análise dos objetos dispostos em acumulações.....	175

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: BIOGRAFIA E CONTEXTO DE CONSTRUÇÃO DO ACERVO ARTÍSTICO	27
1.1. De Japaratuba à Colônia Juliano Moreira	30
1.2. A Colônia Juliano Moreira e o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.....	43
CAPÍTULO 2. O HISTÓRICO DO ACERVO E A INSERÇÃO DAS OBRAS NO MEIO ARTÍSTICO.....	52
2.1. O histórico do acervo: das celas às galerias.....	53
2.1.1. As primeiras exposições e a inserção das obras no meio artístico	61
2.2. Questões críticas e alguns debates em torno do artista e de sua produção	66
CAPÍTULO 3. ACUMULAR, FIXAR, ENVOLVER, COSTURAR E BORDAR: OS MÉTODOS CONSTRUTIVOS UTILIZADOS PELO ARTISTA.....	74
3.1. Suportes e estruturas de sustentação	76
3.1.1. Vitrines	79
3.1.2. <i>Carrinho-Arquivo I e Vagão de Espera – Luvas de Operário</i>	91
3.1.3. Estandartes	101
3.2. Métodos de fixação de objetos.....	116
3.2.1. Bordados de objetos: a fixação de objetos nas vitrines.....	118
3.2.2. Composições em arranjos de objetos	129
3.2.3. Entrelaçamentos e nós: padrões de arremates	137
3.3. Inscrições e caligrafia	147
3.4. Costuras e bordados	157
3.5. Acumulações: objetos sobrepostos	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS	180

INTRODUÇÃO

Arthur Bispo do Rosário¹ produziu mais de oitocentos trabalhos plásticos que hoje circulam por importantes espaços expositivos nacionais e internacionais, tornando-se um dos artistas mais debatidos da arte brasileira do século XX. Construiu a maior parte de suas obras dentro da instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira, localizada na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro (RJ), em Jacarepaguá, entre os anos de 1964 e 1989. O artista, nesse período, coletou materiais de refugo, descosturou uniformes fornecidos pela instituição psiquiátrica aos internos para obter linhas, se apropriou de objetos presentes em seu cotidiano e se articulou dentro de suas limitações enquanto paciente da Colônia Juliano Moreira para conseguir os materiais necessários à construção de suas obras. Ao longo do processo de produção, manteve seu acervo reunido e armazenado dentro de um dos pavilhões do hospital psiquiátrico. Sua produção artística foi desencadeada e norteadada sob um viés místico pelo qual se dizia destinado a “representar” os materiais existentes no mundo para serem apresentados a “Deus” no dia do “Juízo Final”.² Atualmente, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, instalado nos territórios da antiga Colônia Juliano Moreira, responsabiliza-se pela preservação e difusão das obras do artista.

Diferentes métodos³ construtivos foram engendrados por Arthur Bispo do Rosário para a estruturação de suas obras, sendo aplicados em uma ampla variedade de materiais precários, predominando a utilização de materiais de refugo provenientes de objetos descartados no ambiente da instituição psiquiátrica. A partir desses materiais, o artista construiu uma coleção de obras caracterizada por enorme diversidade de técnicas construtivas e de padrões

¹ Autoras como Luciana Hidalgo (1996), Solange de Oliveira (2012), Flávia Corpas (2014), entre outros preservam o uso do sobrenome do artista sem o acento gráfico, considerando que o sobrenome não se encontra acentuado em suas documentações pessoais e de seus possíveis familiares. No entanto, outros curadores, críticos de arte e museólogos empregam a acentuação gráfica, sendo essa a grafia mais usual.

² Representar, neste contexto, refere-se no sentido proposto por Corpas e Vieira (2013, p.405-422), o qual não está vinculado a ideia de cópia, assunto que será retomado mais adiante.

³ Segundo definição do Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, o verbete “método” pode ser compreendido como: “1 Emprego de procedimentos ou meios para a realização de algo, seguindo um planejamento”; “3 Qualquer procedimento técnico ou científico”; “6 Modo de agir; meio”; “7 Maneira de se comportar”, sendo essas definições correspondentes aos sentidos em que o termo é aplicado nesta pesquisa. Considera-se relevante apontar essas definições devido ao fato do artista ter desencadeado sua produção artística a partir de um episódio místico que foi vinculado a um transtorno psiquiátrico, o que pode emergir questionamentos com relação a existência de uma prática metodológica no processo de construção das obras. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=m%C3%A9todo>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

estruturais, sendo o acervo composto por estandartes, trajes, objetos de madeira, objetos têxteis, *assemblages*, *ready-mades*, entre outros. O artista também produziu séries de obras que apresentam métodos construtivos singulares, como objetos recobertos por linhas azuis e trabalhos compostos por acumulações e por ordenações de objetos variados, estruturados com a utilização de peculiares métodos de fixação, além de outros que apresentam, dentro do acervo, métodos construtivos ímpares.

O desenvolvimento e o emprego de técnicas minuciosas aplicadas a numerosa quantidade de materiais com propriedades distintas (orgânicos e inorgânicos) em suas composições, sobrepondo, entrelaçando e rearranjando esses objetos entre si, algumas vezes associados ainda a uma acentuada profusão de informações expressas por meio de figuras e de caligrafias bordadas e inscritas nos suportes, resultou em sistemas construtivos difíceis de serem compreendidos e documentados. A meticulosidade do trabalho do artista encontra-se desde os procedimentos realizados para a obtenção das matérias-primas a serem aplicadas nas obras, como na ação da descostura dos uniformes usados pelos pacientes da instituição psiquiátrica para remoção das linhas, até na maneira com que essas são reaplicadas em seus trabalhos, nos bordados, nas fixações e nos revestimentos de objetos. A elaboração das estruturas de sustentação também sugere ter exigido uma avaliação e ponderação do artista, tendo em vista que diante do estado de conservação dos materiais que encontrava disponível no contexto da instituição psiquiátrica, Bispo do Rosário precisou selecioná-los, repará-los e associá-los de forma que fosse possível constituir suportes resistentes à construção de suas obras. O presente estudo buscou registrar e analisar esses sistemas construtivos e as técnicas desenvolvidas pelo artista para melhor conhecer e compreender sua complexidade, especialmente visando sua documentação e identificação para fins de conservação e de preservação desse acervo.

A disponibilidade restrita de materiais para a constituição dos sistemas construtivos, possivelmente, foi um dos impulsos determinantes para a inventividade de técnicas desenvolvidas para produção dos trabalhos plásticos de Bispo do Rosário, contribuindo para a genuinidade de seus métodos construtivos. Ainda que os materiais empregados por Bispo do Rosário consistam em objetos de refugo, como sucatas diversas e materiais ordinários em geral, o artista trabalhou com primor e com certo rigor técnico no modo como compôs seus trabalhos a partir dessas matérias-primas, resultando em um conjunto de obras que apresenta consistência formal. Dessa forma, no que tange a preservação do acervo, essa consideração aponta a necessidade de uma observação minuciosa dos métodos construção das obras,

mesmo sendo a matéria-prima empregada de ordem precária, coletada, apropriada, dispostas e rearranjadas, muitas vezes, em acumulações e associadas entre si de maneiras diversas, podendo ocorrer o risco de se negligenciar a forma como o artista trabalhou com esses materiais. Assim, o acervo se constitui por meio da aplicação de métodos construtivos complexos em materiais precários reutilizados, tornando-se muitas vezes ambíguas, por exemplo, a distinção entre as características próprias do objeto anteriores à apropriação feita pelo artista daquelas decorrentes das ações e de intervenções realizadas no processo de construção de suas composições. Devido a esse processo de apropriação e rearranjo de materiais de refugo, ambiguidades também podem ocorrer na identificação das alterações físico-químicas (degradações e outras) já existentes nos materiais antes de eles serem aplicados nas obras em relação às deteriorações sofridas após o início da circulação dos trabalhos plásticos do artista pelos espaços expositivos.

Diante desses aspectos do acervo, reconhece-se que a identificação, análise e registro dos procedimentos, técnicas, materiais e soluções utilizados por Arthur Bispo do Rosário na construção de seus trabalhos requer uma observação criteriosa e distintiva. Torna-se necessário o emprego de métodos de análise além daqueles aplicados usualmente no âmbito da conservação-restauração para o estudo e para a documentação de acervos artísticos tradicionais, tendo em vista que as técnicas utilizadas pelo artista desafiam os parâmetros usuais de preservação. O acervo apresenta, na prática, problemáticas mais próximas daquelas que ocorrem na preservação de acervos de arte moderna e contemporânea, devido à semelhança quanto aos métodos de construção das obras e às características dos materiais as compõem. Dessa forma, torna-se pertinente embasar-se, inicialmente, nas referências produzidas a partir de estudos voltados para a preservação dessas obras sem, contudo, desconsiderar as singularidades desse acervo.

Os desafios que as obras de arte modernas e contemporâneas apresentam no contexto museológico, decorrentes da necessidade de documentação, armazenamento, (re)exibição e de execução de ações de conservação-restauração estimularam discussões que iniciaram-se na década de 1970, com a realização, por exemplo, da conferência internacional *Council of Museums – ICOM* – de 1972 e ganharam maior impulso na década de 1990, resultando em publicações como *From Marble to Chocolate* (1995), *Modern Art: Who Cares?* (1997) e *Mortality Imortality? The Legacy of 20th Century Art* (1999) (SEHN, 2014, p. 85). Projetos de pesquisa como o INCCA (*International Network for Conservation of Contemporary Art*) e

o *Inside Instalallation. Preservation and Presentation of Installation Art* são alguns dos desdobramentos desse período, originados a partir do simpósio *Modern Art: Who Cares?* (SEHN, 2014, pp. 88-90).

Abordando também as problemáticas atuais do campo da preservação, Salvador Muñoz Viñas, em *Teoría contemporánea de la Restauración* (2003), apresenta uma perspectiva crítica sobre os conceitos canônicos da área, abarcando discussões contemporâneas e confrontando-as com a teoria clássica pautada, principalmente, pelo discurso de Cesare Brandi, em *Teoria da Restauração* (1963). Concepções acerca da preservação de arte contemporânea também foram apresentadas por diversos outros autores, entre eles Hiltrud Schinzel, em seu livro *Touching Vision* (2004), no qual a autora reúne ensaios em que relaciona a prática da restauração com problemas filosóficos e estéticos da arte contemporânea (SANTABÁRBARA MORERA, 2014, p. 12). Assim, o estudo de parâmetros e de técnicas para a preservação de acervos contemporâneos tem-se desenvolvido ao longo dessas décadas, apresentando novas perspectivas teóricas, novos métodos de documentação e novos instrumentos para a conservação-restauração de obras desse segmento.

Entre as referências que propõem métodos para a preservação de obras de arte modernas e contemporâneas pode-se citar também a metodologia *The Decision-Making Model for Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* (1999)⁴, composta por um diagrama que apresenta etapas para a elaboração de propostas de conservação de acordo com a especificidade de cada obra, sugerindo algumas questões que devem ser suscitadas para solucionar os impasses que podem ocorrer ao se trabalhar com a preservação desses acervos. Ainda que as obras de Arthur Bispo do Rosário apresentem questões ímpares dentro da temática da conservação de obras de arte modernas e contemporâneas, principalmente por se tratar de um acervo que também apresenta problemáticas semelhantes àquelas que surgem quando se trabalha com a preservação de coleções etnográficas⁵, essa metodologia foi um ponto de partida para as reflexões apresentadas neste estudo por trazer em seu método a

⁴ Metodologia desenvolvida pela *Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage*. Disponível em <<http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>> Acesso em: 8 jun. 2016.

⁵ Refere-se às problemáticas geradas pela musealização dessa tipologia de acervo, considerando que o deslocamento do objeto para o espaço físico do museu ocasiona em uma alteração de seu estatuto, provocando tensões éticas e estéticas. Esse deslocamento acarreta também em problemas de ordem prática dentro da instituição museológica, relacionadas à documentação, à pesquisa, à gestão e à exibição, como aponta Cruz Junior (2015, p.4).

avaliação da condição da materialidade e do índice de interferência dos danos levando em consideração fatores estéticos e históricos, avaliando também questões relacionadas à funcionalidade e à importância ou não da autenticidade dos componentes dos trabalhos plásticos. Dessa forma, essa metodologia propõe que a elaboração de propostas de conservação relacione a materialidade da obra com seus possíveis significados e com seus aspectos simbólicos⁶. No acervo em estudo, esses fatores estariam vinculados, por exemplo, às especificidades do autor das obras e à particularidade da circunstância em que esses trabalhos plásticos foram construídos.

Assim, a utilização de materiais obtidos a partir de objetos de uso cotidiano e de refugo associados entre si em acumulações, em sobreposições, em arranjos e em composições diversas nas obras de Arthur Bispo do Rosário, suscita algumas questões relevantes para a elaboração de estratégias para a conservação do acervo, para a escolha de ações de conservação-restauração e também para o conhecimento dos métodos utilizados pelo artista de maneira geral, tais como: quais os métodos utilizados pelo artista para compor as estruturas de sustentação das obras? Os componentes estruturais são somente funcionais ou apresentam características relevantes a respeito dos modos operativos do artista? As características dos componentes estruturais antecedem à sua inserção na obra ou são acabamentos aplicados pelo artista? As acumulações e os arranjos de objetos apresentam algum padrão que caracteriza um modo operativo? De que forma essas profusões de objetos mantêm-se fixadas aos suportes? Somente os objetos são relevantes ou os componentes responsáveis pela fixação desses nos suportes não devem ser interpretados apenas como funcionais? Esses componentes apresentam características próprias da gestualidade do artista ou não? O modo como o artista realizou os entrelaçamentos é relevante ou não? Quais são os reparos feitos pelo artista nos suportes durante o processo de construção da obra e quais são intervenções posteriores realizadas por terceiros ou que antecedem a sua inserção na obra? O posicionamento dos objetos presentes nas acumulações é relevante ou não? Entre os componentes estruturais e de fixação de objetos há padrões de métodos construtivos? Há vestígios de procedimentos prévios para a elaboração das obras? Há padrões de costura e de bordado? Como foram executados? Como o artista trabalhou na composição dos suportes têxteis? Há padrões de

⁶ Neste contexto, considera-se como simbolismo um dos valores intangíveis que caracterizam os objetos que compõem o patrimônio, segundo o conceito proposto por Lowenthal (1987 *apud* VIÑAS, 2003, p. 49).

inscrições do artista sobre os suportes permitindo a distinção entre as inscrições por ele feitas de inscrições feitas por terceiros? Como esses padrões se caracterizam?

Na tentativa de responder a essas questões, realizou-se uma caracterização de alguns aspectos dos métodos construtivos utilizados pelo artista a partir de análises comparativas entre suas obras. Dessa forma, buscou-se, nesta pesquisa, compreender alguns dos procedimentos utilizados por Arthur Bispo do Rosário para a construção de seus trabalhos plásticos, considerando, sobretudo, que a caracterização dos métodos de construção dos bens culturais é estratégia fundamental para a proposição de medidas de preservação adequadas às especificidades do acervo. Os riscos de interpretação relacionados a possibilidade de certos componentes serem considerados, por exemplo, como estruturas apenas funcionais e passíveis de substituição pode levar à perda de relevantes informações, assim como a forma como os objetos são dispostos nas acumulações e a forma como os materiais são rearranjados entre si pode também ser negligenciada. Diante disso, a análise dos métodos construtivos, neste estudo, foi realizada visando obter informações que elucidam essas possíveis ambiguidades que podem ocorrer na interpretação das características técnicas e materiais das obras do artista. Em situação de iminência de perda ou diante da necessidade de tratamento dos materiais constituintes das obras, as informações obtidas a partir da caracterização desses objetos podem vir a auxiliar na tomada de decisão da escolha dos procedimentos de conservação-restauração a serem aplicados, além de indicarem aspectos que necessitam ser devidamente documentados.

A relevância do presente estudo pode ser justificada, inicialmente, devido ao estado de conservação das obras do artista e ao contexto institucional em que estão inseridas. As obras apresentam deteriorações decorrentes do próprio processo de construção dos trabalhos, da fragilidade e precariedade das composições, da natureza dos materiais empregados e ainda, encontram-se com risco de perda de componentes estruturais, além de apresentarem suscetibilidades à dissociação e ao extravio dos objetos que as compõem. Com relação ao local de guarda da coleção, considera-se que na região oeste da cidade do Rio de Janeiro, os materiais tornam-se mais suscetíveis a ataques de agentes biológicos devido às condições climáticas e geográficas, além de expostos à ação de agentes químicos e físicos não menos relevantes no caso. Além das condições ambientais, o local também apresenta riscos de ocorrência de sinistros diversos, em virtude de alguns aspectos relacionados ao gerenciamento ambiental aplicado à instituição museológica. Assim, considerando as vulnerabilidades do

acervo, reconhece-se a necessidade de se realizar estudos voltados para a materialidade da produção do artista a fim de contribuir para sua preservação. Diante da ausência de documentação composta de registro detalhado dos materiais e das técnicas desenvolvidas e aplicadas pelo artista em suas obras, essa pesquisa pretende preencher uma lacuna ao indicar alguns aspectos construtivos que ainda não haviam sido registrados e analisados até o momento. Este é o início de uma investigação que pode ser ainda ampliada e aprofundada, tendo em vista que é inédito o estudo dos métodos de construção das obras do artista realizada a partir da perspectiva do profissional da área da conservação-restauração de bens culturais.

A metodologia aplicada para a realização deste trabalho consistiu em um levantamento bibliográfico e documental a respeito da biografia do artista e de sua produção, buscando contextualizar as circunstâncias em que as obras foram construídas. Em seguida, realizou-se pesquisa *in loco* na instituição onde o artista produziu a maior parte de suas obras sendo realizada uma análise descritiva acompanhada de documentação fotográfica. A princípio, haviam sido selecionadas algumas obras do acervo em um recorte por amostragem, tendo como critério a inclusão dos trabalhos que permitiriam a análise de uma maior diversidade de características técnicas. Devido à impossibilidade de se ter acesso às obras selecionadas inicialmente durante o período de realização da pesquisa, optou-se por analisar então os trabalhos presentes na mostra *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*⁷, exposição que ocorria nos espaços expositivos do próprio museu durante a realização desta pesquisa. A escolha se restringiu a doze obras para viabilizar a concretização desse trabalho, mas além de serem elas representativas de tipologias variadas, considerou-se nessa seleção a presença de elementos recorrentes e muito característicos da metodologia construtiva empregada por Bispo do Rosário. Dessa forma, consistem em uma amostra muito significativa desse universo quase imensurável, dentro das possibilidades dados os limites do tempo, pessoal e de equipamentos que estiveram em disposição.

Com o objetivo de identificar os procedimentos utilizados pelo artista para a construção de seus trabalhos que fossem mais significativos para o presente estudo, realizou-se inicialmente uma observação geral do acervo em exposição e uma análise descritiva detalhada de algumas obras. A quantidade e a variedade de obras do artista em exposição na ocasião da pesquisa *in loco* permitiu contemplar a variedade de técnicas e materiais empregados por Arthur Bispo do

⁷ Inaugurada em 2015, tendo como curador Marcelo Campos.

Rosário. A partir da descrição textual e dos registros fotográficos dessas obras, foram selecionados os métodos e as características que proporcionariam a composição de um panorama dos padrões de construção mais relevantes para a pesquisa. Os modos operativos do artista destacados no estudo tratam-se daqueles considerados então mais significativos entre os métodos utilizados nesse universo pelo artista e que apresentam algumas questões relacionadas à preservação, as quais foram consideradas relevantes de serem identificadas e abordadas neste trabalho.

A dissertação se divide em três capítulos, sendo o primeiro intitulado como *Arthur Bispo do Rosário: biografia e contexto de construção do acervo artístico* e dedicado em sua primeira parte à apresentação de uma síntese biográfica do artista, trazendo informações que remontam o passado de Arthur Bispo do Rosário desde a sua cidade natal até a sua entrada no hospital psiquiátrico. Na segunda metade, o capítulo apresenta o espaço da Colônia Juliano Moreira, relatando brevemente a história daquele ambiente onde se concentrou a produção da maior parte das obras do artista e onde o acervo encontra-se, ainda hoje, armazenado e constantemente em exposição. A pesquisa relacionada a região partiu do desejo de compreender a que se destinava e como funcionava a instituição naquela época e o que ela é e representa atualmente, destacando que o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se encontra instalado em uma edificação construída originalmente para servir à assistência psiquiátrica, localizada dentro Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, território do antigo hospital psiquiátrico.

No segundo capítulo, *O histórico do acervo e o processo de reconhecimento das obras no meio artístico*, a dissertação apresenta, inicialmente, um estudo sobre a formação do conjunto de obras do artista. A partir disso, relata-se a trajetória e os primeiros deslocamentos do acervo, desde sua remoção de dentro do pavilhão da instituição psiquiátrica até sua situação atual. Apontam-se, também, as primeiras ações de cunho museológico aplicadas à coleção. Tendo as primeiras ações sido realizadas em função das primeiras exposições do artista, concomitantemente, apresenta-se um breve relato das primeiras mostras em que o acervo foi exibido publicamente, mostras que consagraram os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário no meio artístico nacional e internacional. O capítulo aborda ainda algumas questões da crítica em torno do artista e de sua obra, além de trazer apontamentos conceituais relacionados a sua produção artística, indicando também certas problemáticas vinculadas à ética de exposição de acervos produzidos por pacientes psiquiátricos.

O terceiro e último capítulo da dissertação, *Acumular, fixar, envolver, costurar e bordar: os métodos construtivos utilizados pelo artista*, identifica e analisa as técnicas e métodos construtivos, registrando alguns de seus modos operativos. O capítulo se divide em cinco partes, sendo cada uma delas dedicada a um padrão de método construtivo identificado no levantamento e nas análises realizadas *in loco* a partir das obras do artista. São apresentados além dos suportes e materiais utilizados nas obras selecionadas, alguns dos padrões de estruturas de sustentação, os métodos de fixação de objetos, as inscrições e as caligrafias do artista e os padrões de costura e de bordado, relacionando algumas dessas práticas do artista com questões vinculadas à preservação do acervo, concluindo, dessa forma, o estudo dessa amostra das obras de Arthur Bispo do Rosário.

CAPÍTULO 1. ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: BIOGRAFIA E CONTEXTO DE CONSTRUÇÃO DO ACERVO ARTÍSTICO

O passado de Arthur Bispo do Rosário apresenta controvérsias e divergências entre as fontes consultadas, resultando em uma biografia que deve ser apresentada a partir de comparações entre diferentes referências. Essas divergências ocorrem, principalmente, devido ao fato de algumas fontes documentais terem sido encontradas recentemente, tornando algumas informações contidas em publicações anteriores obsoletas. O estudo da biografia desse artista requereu uma leitura comparada não somente por causa dos dados referentes ao seu nascimento e ao seu percurso de vida, mas também decorreu devido às múltiplas designações nas quais Arthur Bispo do Rosário foi inserido a partir de diferentes perspectivas: “louco”, pela psiquiatria, “artista”, por curadores e por críticos de arte e “Jesus Cristo” – sendo essa última designação originada a partir de sua perspectiva pessoal (CORPAS, 2014, p. 13). Importante considerar que essas perspectivas apresentam interseções entre si e uma não deslegitima a outra, no entanto, o modo como os seus trabalhos plásticos são abordados na literatura a partir dessas visões podem trazer diferentes acepções. Nesta pesquisa, apresenta-se uma narrativa que relata brevemente a biografia do artista, não havendo uma pretensão de aprofundamento nessas diferentes acepções em torno da identidade de Arthur Bispo do Rosário.

Recentemente, Flávia Corpas publicou o artigo *Uma biografia ainda em curso* (2016, p. 175) remetendo ao texto de Frederico Moraes, intitulado *Uma biografia em curso* (1989), onde o crítico de arte pela primeira vez apresentou algumas informações sobre Arthur Bispo do Rosário. Nesse artigo, a autora questiona como seria possível pensar a respeito das obras do artista sem pensar no indivíduo que as criou. A autora também indaga como seria possível não pensar no contexto da loucura e da exclusão provocada pelo sistema de tratamento de saúde mental no qual o artista estava inserido. Questiona-se também se faria sentido celebrar a revelação das obras produzidas por Arthur Bispo do Rosário, divulgá-las e promovê-las, sem considerar a singularidade de seu criador e a forma como a sua vida e a sua obra estão atreladas (CORPAS, 2016, p. 175). Em vista disso, em concordância com Corpas, considerou-se relevante iniciar a pesquisa com a apresentação de uma síntese biográfica de Arthur Bispo do Rosário por se tratar de um acervo em que a materialidade se apresenta relacionada com

questões biográficas do artista e, sobretudo, por esses dados terem se tornado alguns dos recursos empregados para o estudo dos métodos construtivos por ele utilizados.

No âmbito da preservação de bens culturais, considera-se relevante compreender os aspectos biográficos quando esses apresentam um valor semântico significativo em torno da materialidade da obra. Devido a polissemia desses objetos, podem ocorrer discrepâncias nas práticas museológicas e nas ações de preservação e, nesse sentido, os aspectos biográficos podem vir a contribuir na resolução de possíveis ambiguidades na interpretação das características materiais e dar indícios de alguns fatores importantes de serem considerados. No entanto, reconhece-se também que os trabalhos plásticos do artista não devem reduzir-se a uma interpretação pautada em sua biografia ou em fatores relacionados a psicose, tendo em vista que a obra de arte também pode ser compreendida de maneira autônoma, como proposto em teorias estéticas do século XX. Ademais, como será demonstrado adiante, nos próprios discursos do artista observa-se que embora a sua obra apresente caráter biográfico, o seu objetivo não seria o de recompor uma narrativa de sua própria história de vida por meio dela. Para esta pesquisa, em especial, seria importante recorrer a informações biográficas por se tratar de uma produção que não conta, naturalmente, com registros documentais sobre o processo de construção do seu acervo ou possui documentações institucionais que poderiam contribuir efetivamente para o estudo das práticas do artista na construção das obras.

Assim como os aspectos biográficos de Arthur Bispo do Rosário, o ambiente de construção do acervo também apresenta relações com a construção das obras do artista. Dessa forma, um estudo sobre a história da Colônia Juliano Moreira é abordado neste capítulo em sequência. Além dos materiais apropriados pelo artista serem provenientes desse local e das obras terem sido construídas e mantidas em um dos redutos da instituição, se trata de uma questão ética abordar o contexto social em que o artista produziu os seus trabalhos, sendo esse um mecanismo para não se deixar esquecer as condições precárias e desumanas em que os indivíduos ali internados estiveram submetidos. Afinal, os bens que compõem o patrimônio cultural podem ser compreendidos como objetos com potencial de “ressonância” (GONÇALVES, 2005, p. 19), sendo capazes de “evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram” (GONÇALVES, 2005 *apud* GREENBLATT, 1991, p. 42-56, tradução do autor). Dessa forma, é pertinente que a partir do objeto reverberem-se questões críticas em torno do seu contexto de criação. Além disso, esse recorte da história das políticas públicas de saúde foi uma realidade que ainda é pouco

divulgada no contexto brasileiro, sendo importante aproveitar o ensejo para que esse assunto seja abordado, ainda que somente pela narrativa do histórico do patrimônio arquitetônico do local e dos tratamentos psiquiátricos que ali foram utilizados. Ademais, ao localizar o contexto geográfico dos antigos territórios da Colônia Juliano Moreira, aponta-se algumas características das condições ambientais nas quais o acervo foi construído e mantêm-se armazenado, sendo essas informações fundamentais para o gerenciamento de conservação do acervo.

1.1. De Japaratuba à Colônia Juliano Moreira

O passado de Arthur Bispo do Rosário vem sendo paulatinamente remontado desde 1989, partindo inicialmente de informações contidas em objetos produzidos pelo artista e, posteriormente, a partir de dados contidos em documentos de instituições com as quais ele havia tido alguma relação antes de se instalar permanentemente na Colônia Juliano Moreira – instituição psiquiátrica em que viveu ao longo de ininterruptos vinte e cinco anos, até seu falecimento. O crítico de arte Frederico Morais, em virtude da produção da primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário, iniciou as primeiras pesquisas em busca de informações a respeito da história de vida do artista. Até aquele instante, o interesse pelo passado de Arthur Bispo do Rosário ainda não havia sido despertado. Num primeiro momento, Morais (2013, p. 31) afirma que realizou entrevistas com pessoas que conviveram com Arthur Bispo do Rosário dentro e fora dos redutos da Colônia. Entre 1989 e 1990, o crítico obteve como resposta, consonante a todos os entrevistados, que o artista não falava a respeito de suas vivências anteriores. Em meio à circunstância de falta de dados a respeito do artista, Frederico Morais (2013, p. 31) relata que, naquele momento, as informações contidas nas obras de Arthur Bispo do Rosário consistiram em importantes fontes iniciais.

Em 1989, o crítico publicava o texto “Uma biografia em curso” no catálogo da primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário, inaugurada naquele mesmo ano no Rio de Janeiro. A partir da pesquisa inicial para a elaboração desse texto, Frederico Morais (2013, p.31) relata ter constatado que praticamente todas as informações presentes nas obras foram comprovadas em pesquisas documentais realizadas posteriormente. As listas de nomes e de lugares, além de dados gerais referenciados por Arthur Bispo do Rosário correspondem, em sua maioria, a fatos reais com os quais o artista havia tido contato, encontrando-se inseridos no contexto do tempo e do espaço em que ele viveu. Essa constatação do crítico contrapõe a ideia de que os assuntos bordados pelo artista nos estandartes, por exemplo, partiram somente do seu imaginário.

Apesar dos esforços para a composição de uma biografia de Arthur Bispo do Rosário, os quais resultaram na obtenção e confirmação de importantes informações que elucidam grande parte da história de vida do artista, ainda existem algumas lacunas. Diversos dados que são citados em várias publicações constam em documentos que não foram publicados e a localização desses documentos também não é informada, além de haver também dados que

não constam a indicação de sua fonte. Alguns já consultados anteriormente, como relata Flávia Corpas (2014, p. 26), extraviaram-se, como as páginas do prontuário médico de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira. Em contrapartida, além da constatação da falta de documentação, também foram encontradas novas importantes fontes de informação na pesquisa empreendida por Flávia Corpas e Frederico Morais, como os prontuários médicos de outros hospitais psiquiátricos por onde o artista passou, além das matérias de jornais das décadas de 1920 e de 1930, que confirmam a atuação de Arthur Bispo do Rosário como lutador de boxe. Dessa forma, as publicações de ambos nortearam o estudo da biografia do artista para esta pesquisa.

Sobre as origens de Arthur Bispo do Rosário, os documentos de registro do artista apresentam várias divergências, tanto no que diz respeito a data do nascimento quanto em relação a sua naturalidade. Segundo o registro de 1929 da Marinha de Guerra do Brasil, para qual Arthur Bispo do Rosário prestou serviço por oito anos, consta que o artista nasceu no dia 14 de maio de 1909, em Minas Gerais (CORPAS, 2014, p. 34). Nesse mesmo documento, constam como nomes dos pais de Arthur Bispo do Rosário, Adriano Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus. O registro encontrado na Light, empresa em que trabalhou na cidade do Rio de Janeiro, menciona que Arthur Bispo do Rosário nasceu em Sergipe no dia 16 de março de 1911, sendo os nomes dos pais os mesmos citados no documento anterior (CORPAS, 2014, p. 34). Essas informações se desencontram com os dados do batistério, localizado por Luciana Hidalgo, autora de *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto* (1996), na Igreja Nossa Senhora da Saúde, em Japarutuba, cidade interiorana do estado de Sergipe. Nesse documento está registrado que uma criança chamada Arthur foi batizada aos três meses de idade em 5 de outubro de 1909, constando Claudino Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus como nomes dos pais responsáveis pela filiação (HIDALGO, 1996, p.8).

O prontuário médico do dia 26 de dezembro de 1938 do Hospital Nacional de Alienados, localizado na Praia Vermelha da cidade do Rio de Janeiro (RJ), registra que Arthur Bispo do Rosário tinha 27 anos naquela data, correspondendo a um nascimento em 1911 (CORPAS, 2016, p. 182). No documento consta ainda que os nomes dos pais seriam Adriano Bispo do Rosario e Blandina Francisca de Jesus, além de indicar o nascimento no estado de Sergipe e que a profissão de Arthur Bispo do Rosário naquele momento era pugilista (CORPAS, 2016, p. 182). Em um outro prontuário médico de 1944, dessa vez do Centro Psiquiátrico Nacional, aparece a mesma idade registrada no prontuário de 1938. Tendo acesso direto a esses

documentos, Corpas (2014, p. 34) relata que havia uma cópia do prontuário anterior junto ao documento de 1944, sendo possível que o responsável pelo preenchimento do formulário apenas tenha copiado os dados, sem atualizá-los. Para o crítico Frederico Morais (2013, p. 32), o nascimento do artista já não seria mais motivo de discussão, tendo em vista que os documentos que trazem a idade de Arthur Bispo do Rosário confirmam seu nascimento em 1911. No entanto, para Corpas (2016, p. 183), o ano de 1909 indicado no documento do batistério é o mais provável, considerando que o local do registro de batismo coincide com o nome da cidade de Japarutuba, bordada pelo artista em um dos estandartes ao lado do possível nome paterno, tornando mais plausíveis as informações contidas nesse documento.

Sobre a naturalidade de Arthur Bispo do Rosário, Frederico Morais (2013, p. 32) relata que o auxiliar de enfermagem da Colônia Juliano Moreira, Miguel Almeida de Paula, em entrevista concedida ao crítico em 1990, sugeriu que o artista teria possivelmente nascido na fronteira entre o estado da Bahia e o estado de Sergipe. Apesar das inconsistências das informações, diversas publicações concordam com a hipótese de que o nascimento de Arthur Bispo do Rosário ocorreu em Japarutuba, no estado de Sergipe, principalmente devido ao fato do nome desse local ter aparecido entre as inscrições bordadas pelo artista.

Essa imprecisão na construção da biografia do artista partiu de um mistério que envolveu toda a vida de Arthur Bispo do Rosário, tanto devido à falta de informações ou pelas divergências entre os dados encontrados, como explicitado anteriormente, quanto por seu próprio discurso (JIMENEZ, 2008, p.16). Em registros que contam com depoimentos de Arthur Bispo do Rosário, como o documentário *O prisioneiro da passagem* (DENIZART, 1982) e o vídeo *O Bispo* (GABEIRA, 1985), observa-se que o artista não remete ao seu passado sergipano, tampouco faz referência às vivências anteriores a sua primeira internação, exceto pela experiência como pugilista. Nesses registros, Arthur Bispo do Rosário enfatiza seu propósito ao produzir suas obras – a sua “missão” – e afirma sua identidade como Jesus Cristo (CORPAS, 2014, pp. 26-27). Arthur Bispo do Rosário, no documentário de Denizart (1982), cita sua mãe como Maria Santíssima, a Virgem Maria, e seu pai, como São José. O seu comportamento de não se referir ao seu passado nesses registros foi interpretado por Corpas (2014, p. 27), como um subentendimento de que todos já saberiam de suas origens e de sua história, afinal, se posicionava como Jesus Cristo. Nesses discursos, Arthur Bispo do Rosário demonstra que, apesar de sua obra apresentar caráter biográfico, seu objetivo não seria recompor uma narrativa de sua própria história de vida por meio de seus trabalhos.

Embora Arthur Bispo do Rosário não explicita a sua biografia em seus discursos gravados nos registros audiovisuais mencionados, muitas referências de sua origem possivelmente sergipana, de sua passagem pela Marinha de Guerra do Brasil e de suas experiências anteriores à entrada na instituição psiquiátrica podem ser encontradas em sua produção artística, “retirando dessa mesma produção qualquer gratuidade na escolha dos seus elementos compositivos” (JIMENEZ, 2008, p. 19). A cidade de Japaratuba, por exemplo, surgiu como dado biográfico de Arthur Bispo do Rosário a partir de uma leitura minuciosa das obras, realizada por Miguel Przewodowski, diretor do filme de ficção *O Bispo do Rosario* (1993). Segundo Corpas (2014, p. 35), o diretor cedeu sua pesquisa a Luciana Hidalgo e, por meio dessa informação, a jornalista e pesquisadora teria chegado a pequena cidade de Sergipe em busca de fontes documentais a respeito de Arthur Bispo do Rosário, onde encontrou o documento do batistério citado anteriormente.

O município de Japaratuba, onde supõem-se que Arthur Bispo do Rosário possa ter vivido até os quinze anos de idade, segundo Hidalgo (1996, p. 36), originou-se como uma aldeia de índios, existente no século XVI, chefiada pelo cacique Chefe Japaratuba. Posteriormente, com a chegada do Frei João da Trindade, a aldeia se tornou a Missão Japaratuba. Ainda segundo a autora, possivelmente, Arthur Bispo do Rosário “cresceu cercado por beatas, rituais, rosários, mandamentos, pecados, culpas e confessionários”, tendo em vista a forte presença da cultura religiosa no local, o que pode estar relacionado com o fato de a religiosidade surgir como tema de seu delírio (HIDALGO, 1996, p. 37). No local, ainda hoje, há uma forte tradição folclórica, arraigada pela cultura afro-brasileira, resultando em um intenso sincretismo religioso presente nas festividades religiosas do Dia dos Reis, como relata o curador Marcelo Campos (2016, p.128) no catálogo da exposição⁸ *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, tendo ele visitado a região de Japaratuba em 2016. Encontra-se na produção artística de Arthur Bispo do Rosário diversas alusões às manifestações folclóricas dessa região e também à cultura afro-brasileira. Entre elas, pode-se citar a indumentária *Capa de Exu* (FIGURA 1), produzida pelo artista.

⁸ Exposição realizada no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, inaugurada em 2015.



Figura 1 – *Capa de Exu*. 95x150x5 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
Fonte: LÁZARO (org.), 2012, p.224.

Luciana Hidalgo (1996, p. 38) supõe em sua narrativa que o artista deva ter vivenciado, durante o período da infância, os preparativos para os festejos do Dia dos Reis sendo o ato de costurar, de bordar e, sobretudo, o de elaborar trajes festivos para ocasiões religiosas uma possível referência desse contexto:

O Arthur de calças curtas viveu num tempo de procissões, quadrilhas e desfiles. As festas começavam com semanas de antecedência, nos dedos ligeiros das costureiras que cerziam as roupas dos folguedos. Cada traje impunha o devido respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas. Os bordados eram a mais perfeita tradução da cultura de Japaratuba. Agulhas abriam caminho em pontos de cruz e redendês para compor desenhos e salpicar brilhos nas fantasias. (HIDALGO, 1996, p. 38).

Além da religiosidade como tema recorrente em toda sua produção, a partir de dados biográficos contextuais, como propôs Jimenez (2008, p. 17), pode se inferir que Arthur Bispo do Rosário apresenta outras referências possivelmente provenientes de sua vivência em Japaratuba. A autora sugere que Bispo do Rosário tenha crescido vendo os comerciantes que vendiam objetos variados habitualmente expostos sobre uma lona azul estendida sobre as ruas, nas feiras populares daquela região (JIMENEZ, 2008, p. 19). Essa vivência pode ser

associada a algumas das obras do segmento das vitrines.⁹ Essas obras apresentam diversos objetos industrializados fixados sobre um suporte plástico de cor azul, alguns deles organizados separadamente a partir de suas funções, como no caso da vitrine *Canecas* (FIGURA 2).



Figura 2 – Vitrine *Canecas*. 197x70x26 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
Fonte: LÁZARO (org.), 2012, p. 219.

No dia 23 de fevereiro de 1925, Bispo do Rosário foi apresentado a Marinha de Guerra do Brasil por seu pai, Adriano Bispo do Rosário, como consta em seu histórico na instituição, sendo matriculado na Escola de Aprendizes de Marinheiros do Sergipe, em Aracajú (Marinha de Guerra do Brasil 1925-33 *apud* CORPAS, 2014, p. 36). Em 21 de janeiro de 1926, foi transferido para o Rio de Janeiro (CORPAS, 2014, p. 36), estabelecendo-se no quartel central do Corpo de Marinheiros Nacionais Villegaignon (MORAIS, 2013, p. 33). Foi classificado inicialmente como grumete, mas devido ao seu comportamento “exemplar” foi logo promovido a sinaleiro, entrando a bordo do navio Marechal Floriano em 20 de março de 1926,

⁹ O termo “vitrines” teria sido atribuído a esse segmento de obras por Arthur Bispo do Rosário (MORAIS, 1989, pp. 21-24).

no Rio de Janeiro (MORAIS, 2013, p. 33). Marechal Floriano é um dos diversos termos inscritos em suas obras e que remetem ao período a que serviu à Marinha.

Além de promoções e comportamentos exemplares, em seu histórico na Marinha de Guerra do Brasil, também constam diversas punições e prisões. O auxiliar de enfermagem Miguel Almeida de Paula, em depoimento a Moraes (2013, p. 33), relatou que Arthur Bispo do Rosário apresentava um comportamento rebelde, tendo se recusado frequentemente a vestir o uniforme da Marinha, substituindo-o por vestimentas suntuosas, tais como camisa de seda e sapato de verniz. Em agosto de 1929, chegou a ser punido com oito dias de solitária por insubordinação e até o ano de 1933, continuou na instituição com registros de congratulações e punições; ainda naquele ano, no dia 8 de junho, foi desligado da Marinha por indisciplina (MORAIS, 2013, p. 33). O período de Bispo do Rosário na Marinha, portanto, foi marcado por grandes oscilações no seu comportamento disciplinar. Do período em que serviu à Marinha de Guerra do Brasil, há várias referências em sua produção artística, tais como o tema presente no estandarte *Navios de Guerra* e a série de representações de embarcações, entre outras obras que também remetem à vivência anterior do artista, podendo essas referências serem encontradas, inclusive, entre os métodos construtivos utilizados pelo artista na construção de suas obras.

A prática do pugilismo pode ter sido uma das razões para a exclusão de Arthur Bispo do Rosário da Marinha de Guerra do Brasil. Apesar dos relatos e das diversas referências ao boxe presentes em suas obras, ainda não havia documentos que confirmassem sua atuação no esporte. As pesquisas realizadas por Frederico Moraes e por Flávia Corpas resgataram recentemente uma série de notas e de divulgações que fazem referência às lutas em que Arthur Bispo do Rosário participou, publicadas em diferentes jornais entre os anos de 1928 e 1936.

Bispo do Rosário foi bastante aclamado pela imprensa devido a sua atuação de destaque nos ringues, recebendo alcunhas como “lobo do mar” e “marujo do bronze” (CORPAS, 2014, p.38). As notas exaltavam a coragem e a bravura de Arthur Bispo do Rosário que desafiava os seus oponentes publicamente, embora também houvesse algumas críticas a respeito da falta de preparo técnico por parte do pugilista. Esse aspecto é comentado pelo próprio Arthur Bispo do Rosário em nota publicada no dia 25 de maio de 1935 nos jornais *Gazeta de Notícias* e *Diário Carioca* (*Ibid.*, p. 40). As notícias pesquisadas por Frederico Moraes e Flávia Corpas

indicam que Bispo do Rosário participou de trinta e três lutas nas categorias peso-leve e meio-leve. Apesar da crítica relacionada à falta de preparo técnico, o que prevalecia nas notas publicadas nos jornais da época eram prestígios e enaltecimentos a Arthur Bispo do Rosário, como consta na reprodução de um recorte do jornal *Gazeta de Notícias*, do dia 19 de janeiro de 1930 (FIGURA 3).

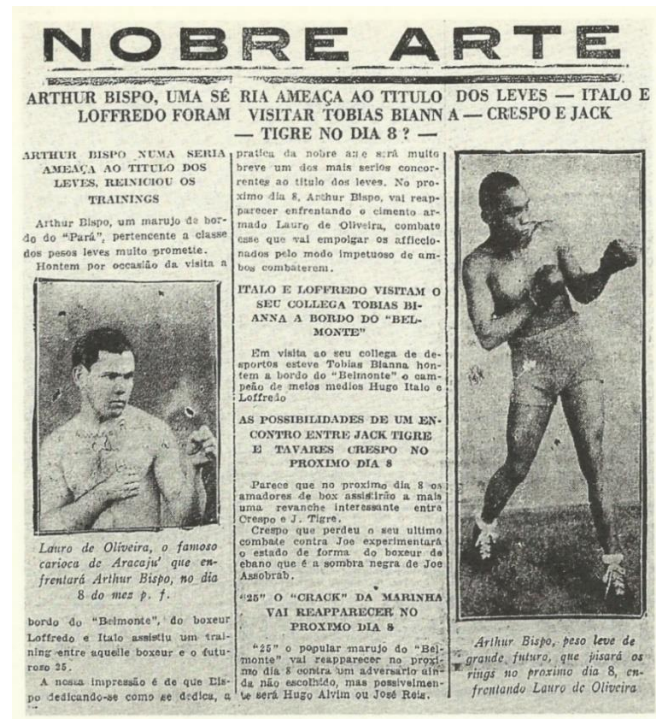


Figura 3 – Jornal *Gazeta de Notícias*, publicado no dia 19 de janeiro de 1930. Fonte: MORAIS, 2013, p. 37.

O esporte começou a ser praticado dentro da Marinha de Guerra do Brasil, chegando o artista a ser campeão dos pesos-leves em campeonato interno da instituição. No entanto, Conceição Robaina, assistente social da Colônia Juliano Moreira, em relato citado por Frederico Morais (2013, p. 34), afirma que Arthur Bispo do Rosário comentou que os oficiais não aprovavam que marinheiros ganhassem notoriedade em jornais e que, quando havia uma luta marcada por empresários, os oficiais o prendiam. Corpas (2014, p. 40) e Morais (2013, p. 36) atentam para a contradição de que em algumas declarações publicadas na imprensa, Arthur Bispo do Rosário elogiava o apoio da Marinha à prática do pugilismo. Uma hipótese sugerida pelo crítico seria que a possibilidade de o artista seguir profissionalmente a carreira de boxeador poderia vir a provocar incômodos àqueles que eram superiores a ele na hierarquia da Marinha (MORAIS, 2013, p. 36.).

Uma nota publicada no jornal *Diário Carioca* no dia 24 de junho de 1933, transcrita por Moraes (2013, p. 33), consta que Arthur Bispo do Rosário havia estado na redação informando que havia se desligado da Marinha e que iria se dedicar com exclusividade ao boxe. Em dezembro daquele mesmo ano, Arthur Bispo do Rosário empregou-se no Rio de Janeiro como lavador de bondes na empresa *Light & Power*. Na ficha de trabalho da empresa consta, segundo Corpas (2014, p. 42), que o pai de Bispo do Rosário naquele momento já havia falecido e que o empregado residia em um edifício localizado na Praça XV de Novembro, no Rio de Janeiro. Ainda na empresa *Light & Power*, na Viação Excelsior, Bispo do Rosário também trabalhou como vulcanizador e durante esse período continuou na prática do pugilismo (MORAIS, 2013, p. 37). Exercendo suas atividades de trabalho, sofreu um grave acidente no ano de 1936. Ao saltar de um ônibus na garagem da empresa, o pé direito do artista foi comprimido por uma das rodas do veículo. O acidente provocou uma lesão permanente que o impediria de prosseguir com a carreira de boxeador. A respeito do acidente, foram publicadas notas em diversos jornais cariocas. Moraes (2013, p. 37) apresenta uma síntese de publicações dos dias 24 e 25 de janeiro de 1936 que nos informa a idade de Arthur Bispo do Rosário naquela época e o seu endereço:

Arthur Bispo do Rosario, 24 anos, solteiro, morador à Rua do Passeio, 42, operário (mecânico) da Light, fraturou um osso do pé direito quando trabalhava na garagem da Viação Excelsior, localizada na Rua Voluntários da Pátria. Medicado, foi transferido para o hospital Lloyd Sul Americano. (MORAIS, 2013, p. 37)

Em sua produção artística, encontramos algumas representações relacionadas ao boxe, como por exemplo, o saco de pancadas, obra intitulada como *Boxer* (FIGURA 4).



Figura 4 – *Boxer*. 30,5x39,5x23 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
Fonte: LÁZARO (Org.), 2012, p. 239.

Em 1937, um ano após o acidente de trabalho, Bispo do Rosário foi demitido da *Light* por não cumprir ordens na empresa e, representado pelo advogado José Maria Leone, entrou com pedido de indenização contra a *Light* (MORAIS, 2013, 38). Arthur Bispo do Rosário passou a residir nas dependências da casa da família do advogado, prestando serviços gerais, como empregado doméstico. O vínculo com a família se manteria ao longo de três décadas. A casa localizava-se na rua São Clemente, número 301, no bairro Botafogo na cidade do Rio de Janeiro (CORPAS, 2014, p. 44), sendo a residência posteriormente demolida dando lugar à instalação de um posto de gasolina (MORAIS, 2013, p. 38). Arthur Bispo do Rosário recusava-se a receber dinheiro em troca dos trabalhos realizados, contentava-se com o direito ao abrigo nos fundos da residência e à alimentação (MORAIS, 2013, p. 38). Segundo Rios (2007, p. 31), entre os nomes bordados na parte interna do *Manto da Apresentação* (FIGURA 5), é significativa a quantidade daqueles que correspondem aos das mulheres da família Leone, as quais viviam na mesma residência onde Arthur Bispo do Rosário trabalhou.



Figura 5 – *Manto da Apresentação* (Averso). 118,5x141,2 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário. Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
Fonte: LÁZARO (org.), 2012, p. 291

Na noite de 22 dezembro de 1938, na casa da família Leone, Bispo do Rosário vivenciou um episódio de cunho místico, o qual passou a nortear toda a sua perspectiva, sendo esse acontecimento determinante para o impulso de sua produção artística. No estandarte *Eu Preciso Destas Palavras Escritas/Desenhos Geométricos*, o artista descreveu o que ocorreu naquele momento por meio das seguintes palavras, transcritas por Moraes (2013, p. 40):

22 DE DEZEMBRO 1938 – Meia noite acompanhado por – 7 – anjos em nuves especiais forma esteira – mim deixaram na casa – nos – fundo murrado rua São Clemente – 301 – Botafogo entre as ruas das Palmeiras e Matriz eu com lança nas mão neste nuves espírito malíssimo não penetrará. (MORAIS, 2013, p. 40)

Assim, o artista iniciou uma peregrinação que se encontra também registrada detalhadamente por meio de palavras bordadas no referido estandarte. Nessa obra, o artista ainda narra o caminho percorrido desde sua saída da casa em que residira até sua chegada na Igreja da Candelária, no dia 24 de dezembro de 1938.

A partir das palavras bordadas pelo artista, Moraes (2013, p. 40) interpretou que Arthur Bispo do Rosário relata a sua chegada como Jesus Cristo à Terra, acompanhado por sete anjos que o deixaram naquele local. Essa interpretação coincide com os escritos bordados na parte frontal de uma das indumentárias produzidas pelo artista, na qual consta: “Eu vim 22 12 1938 me noite São Clemente 301 Botafogo, fundos murrado”. O crítico também remete às palavras ditas por Arthur Bispo do Rosário no documentário de Hugo Denizart, *O prisioneiro da passagem* (1982). No vídeo, o artista, ao ser questionado sobre como teria chegado à Colônia Juliano Moreira, afirma que desceu no fundo de uma casa em São Clemente, no Botafogo, tendo se apresentando no dia seguinte no Mosteiro de São Bento (RJ), anunciando que teria vindo julgar os vivos e os mortos. Em outro trecho do mesmo documentário, Denizart (1982) questiona se o artista iria se transformar em Jesus Cristo e Arthur Bispo do Rosário responde que não, afinal, Denizart já estaria falando com o próprio naquele momento. Todos esses discursos corroboram com as interpretações feitas por Frederico Moraes e por Flávia Corpas, citadas anteriormente.

Os registros encontrados indicam que no dia 24 de dezembro de 1938, dois dias após o delírio, Bispo do Rosário foi internado no Hospício Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro. O prontuário médico realizado nesse mesmo hospital em 26 de dezembro de 1938, quatro dias

após o surto, foi encontrado e reproduzido por Corpas (2014, pp. 47-48). Nesse documento, consta informações como o interesse de Arthur Bispo do Rosário por estudos ocultos após o acidente de trabalho sofrido na *Light* e o cumprimento de penitências, com o intuito de purificar-se. Além disso, o documento informa que o paciente teve três sonhos precedentes a sua internação, sendo o terceiro aquele que desencadeou o início da peregrinação. A partir do referido prontuário médico, a autora faz a seguinte consideração a respeito do ocorrido em 22 de dezembro de 1938:

Quanto ao que aconteceu na noite de 22 de dezembro, podemos inferir que aquilo que Bispo do Rosario conta como um fato – sua descida acompanhada por sete anjos – parece ser fruto da interpretação que fez do sonho que teve na antevéspera do Natal. Assim sendo, parece mais apropriado falar do ocorrido como uma interpretação delirante e não como uma alucinação, se recorrermos aos termos próprios da psiquiatria. (CORPAS, 2014, p. 48)

Após ser internado no Hospício Nacional de Alienados, o artista foi transferido para a Colônia Juliano Moreira. No documentário *O prisioneiro da passagem* de Denizart (1982), Arthur Bispo do Rosário afirma ter chegado na Colônia no dia 5 de janeiro de 1939. Corpas (2014, p.49) menciona que há um prontuário médico da instituição psiquiátrica no qual consta que Arthur Bispo do Rosário entrou para a Colônia no dia 6 de janeiro de 1939. Há ainda outro prontuário, citado por Moraes (2013, p. 46), segundo o qual a entrada de Arthur Bispo do Rosário na instituição teria ocorrido em 25 de janeiro do mesmo ano. Assim, ainda que existam variações relacionadas ao dia exato da entrada do artista no hospital psiquiátrico, conclui-se que naquele primeiro mês do ano de 1939, Arthur Bispo do Rosário havia sido transferido do Hospício Nacional de Alienados pela primeira vez como paciente na Colônia Juliano Moreira.

Um ofício, segundo Corpas (2014, p. 49), informa que no dia 9 de junho de 1939, Arthur Bispo do Rosário retornou ao Hospício Nacional dos Alienados por não ser adaptável ao método de tratamento empregado pela Colônia Juliano Moreira. Há também suspeitas de que Arthur Bispo do Rosário tenha fugido, em vez de ter sido transferido, sendo novamente internado no hospício anterior. A autora relata ainda que em 23 de março de 1944, o artista foi transferido para o Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro (RJ). Esses documentos demonstram que não se pode afirmar que Arthur Bispo do Rosário tenha

permanecido ininterruptamente ao longo de cinquenta anos somente na Colônia Juliano Moreira desde a sua primeira internação.

Entre diversas suposições sobre os percursos realizados pelo artista ao longo desses anos e de acontecimentos que permanecem ainda bastante imprecisos, sabe-se mais seguramente, a partir dos dados informados por Corpas (2014, p. 49), que Arthur Bispo do Rosário chegou a sair da Colônia Juliano Moreira por pelo menos três vezes. Moraes (2013, p. 46) também aponta a existência de outras duas fichas de internação na Colônia, datando 23 de agosto de 1944 e 14 de abril de 1948. Em uma das ocasiões, a transferência ocorreu por um período de um dia. Em 9 de maio de 1946, o artista saiu da Colônia com licença concedida, tendo Humberto Leone como responsável. Retornou para o Centro Psiquiátrico Nacional em 27 de janeiro de 1948, sendo transferido novamente para a Colônia em 6 de abril do mesmo ano, fugindo da instituição em 23 de março de 1954. No dia 8 de fevereiro de 1964, retornou para a Colônia Juliano Moreira e permaneceu nesta instituição até o seu falecimento, em 1989, sendo que durante esse período concentrou-se a maior parte de sua produção artística.

1.2. A Colônia Juliano Moreira e o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Após saídas e retornos desde a primeira internação na Colônia Juliano Moreira, ocorrida em 1939, Bispo do Rosário regressou para a instituição psiquiátrica em 1964, permanecendo nela ininterruptamente até o ano de 1989. A Colônia Juliano Moreira, portanto, foi o hospital psiquiátrico em que o artista esteve internado por maior período de tempo, o que justifica a relevância da instituição. A importância da instituição para a presente pesquisa se justifica, sobretudo, porque a maior parte das obras de Arthur Bispo do Rosário foram produzidas nesse local e por terem sido mantidas reunidas pelo artista dentro de suas celas nessa instituição até o seu falecimento. Assim, os materiais utilizados por Arthur Bispo do Rosário na construção de seus trabalhos, em sua maioria, foram obtidos em meio ao seu contexto de vida como paciente da Colônia Juliano Moreira. Outro aspecto que torna relevante o entendimento sobre em que consiste esse espaço diz respeito ao fato de o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, responsável pela preservação de todo o conjunto de obras do artista, encontrar-se atualmente instalado em um edifício que foi originalmente construído para servir à assistência psiquiátrica, situado no território da antiga Colônia Juliano Moreira.

Dessa forma, compreende-se que o local corresponde tanto ao contexto de construção quanto ao contexto de armazenamento das obras, sendo o estudo do macro ambiente e do edifício que abriga o acervo uma das primeiras etapas para a realização de uma avaliação e diagnóstico em conservação preventiva – recomendado em referências como *Environmental management: guidelines for museums and galleries* (CASSAR, 1995, p.34) e também em *Tópicos em conservação preventiva* (FRONER; ROSADO; CRUZ SOUZA, 2008, p. 10). Aborda-se aqui somente alguns indícios gerais, tendo como foco a conjuntura histórica, política e social do local e a vivência do artista enquanto interno da instituição, ciente de que para um diagnóstico de conservação preventiva seria necessário um monitoramento das condições ambientais mais extenso e aprofundado. A Colônia Juliano Moreira está localizada em Jacarepaguá, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, entre o Parque Nacional da Tijuca e o Parque Estadual da Pedra Branca, situada junto às margens desse segundo (FIGURA 6). Dessa forma, encontra-se em uma área de clima tropical atlântico, com vegetação predominantemente típica da Mata Atlântica. A cronologia histórica da Colônia Juliano Moreira apresentada no catálogo da exposição *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira* (2016, p. 27) conta que a instituição psiquiátrica foi instalada sobre as terras do Engenho Nossa Senhora dos Remédios, que foi desapropriado em 1912. Com a desativação do

engenho, em 1919, iniciou-se a construção da Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá, antigo nome da Colônia Juliano Moreira.

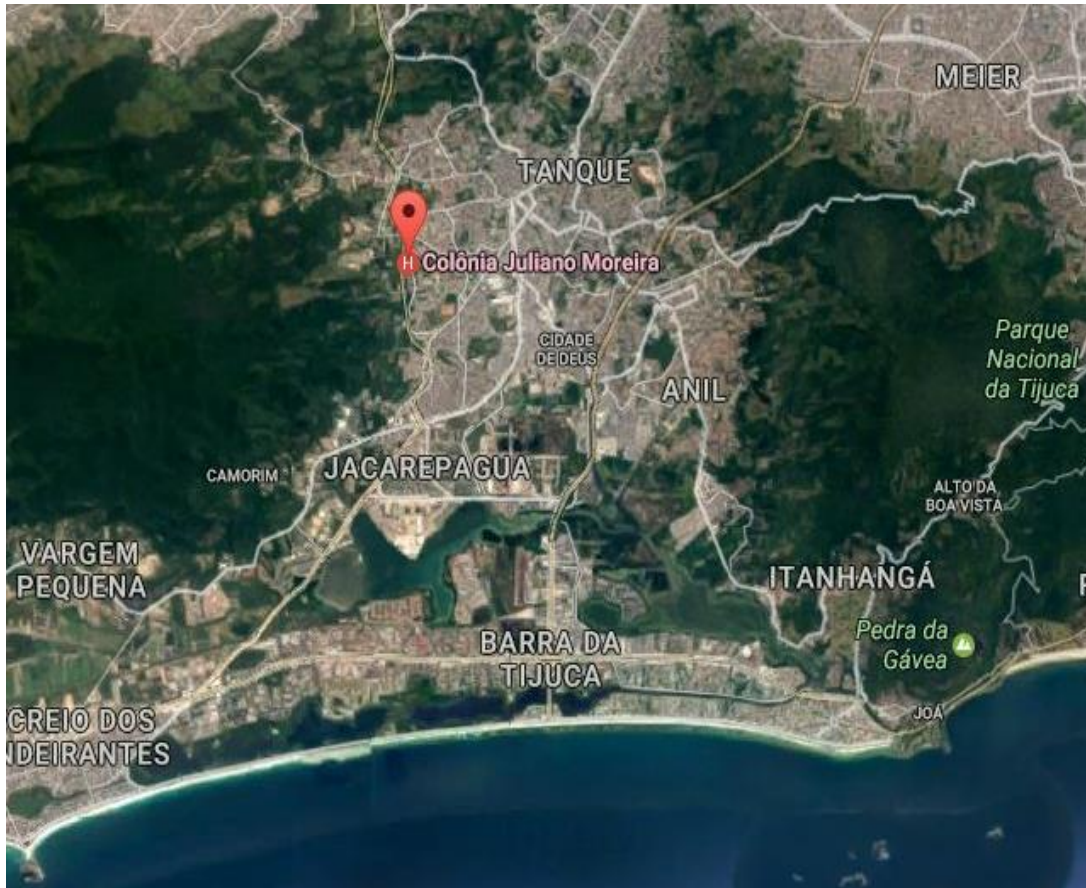


Figura 6 – Localização da Colônia Juliano Moreira. Imagem de satélite da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Fonte: Google Maps. <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em: 19 fev. 2017

Edificações do Engenho Nossa Senhora dos Remédios, construídas nos anos de 1660, segundo Paula (2010, p. 6), foram reutilizadas para a instalação da instituição psiquiátrica. Daquele período, ainda existem no local algumas construções, tais como a sede da fazenda, a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, um aqueduto (FIGURA 7), uma capela, além de ruínas de outras construções (FIGURA 8). Algumas edificações do Engenho Nossa Senhora dos Remédios receberam adaptações para servirem ao funcionamento da instituição psiquiátrica, além de terem sido construídos vários pavilhões projetados para abrigarem os indivíduos que residiriam naquele local como pacientes. Segundo Venancio (2011, pp. 38-39), a instalação da nova colônia ocorreu devido à superlotação e aos estados precários de condições sanitárias das colônias já existentes na cidade do Rio de Janeiro, localizadas na Ilha do Governador (São Bento e Conde de Mesquita).



Figura 7 – Aqueduto na Colônia Juliano Moreira.
Fonte: Registro da autora, 2016.



Figura 8 – Colônia Juliano Moreira.
Fonte: Registro da autora, 2016.

A Colônia Juliano Moreira, portanto, foi fundada com o intuito de sanar os problemas das demais instituições psiquiátricas em funcionamento na região naquele período. Além disso, seus idealizadores, os psiquiatras Juliano Moreira e Rodrigues Caldas, visavam à implementação das concepções da psiquiatria em vigor naquele período no contexto das políticas públicas, como o tratamento baseado no trabalho agrícola e na assistência familiar (VENANCIO, 2011, p. 41). Dessa forma, a nova colônia seria uma oportunidade de implementar essas novas concepções, sendo idealizada, a princípio, como uma instituição que viria a ser referência da psiquiatria moderna. Após os primeiros ajustes estruturais realizados

com recursos escassos, ainda segundo a autora, em 1924, foi inaugurada a Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá.

Apenas em 1935, após o falecimento do psiquiatra Juliano Moreira, a instituição passou a ser chamada Colônia Juliano Moreira em sua homenagem. A nova colônia, desde a sua inauguração, atendia exclusivamente a indivíduos indigentes e em situação crônica. As políticas públicas de assistência psiquiátrica consolidaram, antes mesmo da fundação da colônia recém-inaugurada, um direcionamento dos pacientes indigentes para as instituições em que o tratamento era feito a partir do modelo institucional de colônia. Segundo Venancio (2011, p. 38), enquanto as colônias da Ilha do Governador serviam ao tratamento de indigentes, aptos ao trabalho agrícola e industrial, o Hospício Nacional tornou-se o único da cidade do Rio de Janeiro que manteria o tratamento de pacientes pensionistas, proporcionando outros tipos de trabalhos e os encaminhando para outras atividades de fins terapêuticos.

Como a Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá foi fundada com o intuito de amparar as colônias da Ilha do Governador – tendo inclusive herdado o mesmo diretor, Rodrigues Caldas; foram mantidas também as mesmas premissas no que dizia respeito às características dos pacientes que seriam encaminhados para a nova colônia. O método de tratamento proporcionado pelo modelo institucional de colônias agrícolas, o qual foi aplicado na Juliano Moreira, tinha como uma de suas concepções o isolamento como medida terapêutica, justificado por considerarem que a convivência social urbana seria uma das causas dos distúrbios psiquiátricos (VENANCIO, 2011, p.36). A praxiterapia, ou seja, a execução de tarefas como recurso terapêutico, era outra premissa aplicada no tratamento dos pacientes. No contexto do modelo institucional de colônias, a praxiterapia consistia no trabalho agrícola. No entanto, nas colônias de assistência psiquiátrica da esfera pública, além das funções terapêuticas, essa prática também visava à utilização da mão-de-obra dos pacientes para produzirem o seu próprio sustento. A praxiterapia agrícola já era executada nas colônias da Ilha do Governador, sendo que na Colônia Juliano Moreira houve uma expansão e reorganização mais efetiva dessa concepção de tratamento.

No portal de entrada da Colônia Juliano Moreira, localizado na estrada Rodrigues Caldas, lê-se a expressão em latim *Praxis omnia vincit* que corresponde aproximadamente à “o trabalho tudo vence”, referindo-se a praxiterapia aplicada aos pacientes. O portal foi reformado em

2015, recebendo em sua parte frontal o nome atual do museu, “Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea”, mantendo-se a inscrição original em latim, em letras cursivas.

Embora a retirada dos pacientes do ambiente urbano fosse um método terapêutico, a escolha da localização para a instalação da Colônia Juliano Moreira também se justificou pelas condições ambientais favoráveis à produção agrícola. A região de Jacarepaguá, como ressaltou Venancio (2011, p. 42), apresentava uma multiplicidade de características que satisfaziam às concepções do modelo institucional de colônia. Além de ser favorável à prática da agricultura e encontrar-se distante dos centros urbanos, a área permitiria uma integração dos pacientes com a comunidade local, que era predominantemente rural. Essa integração ocorreria por meio da assistência heterofamiliar – um dos preceitos ainda propostos na idealização da instituição. Acredita-se também que a extensão da área e a possibilidade de sua expansão naquela região também solucionariam os riscos de ocorrer novamente uma superlotação.

A exposição *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira* (2015 - 2016), na qual realizou-se a pesquisa *in loco*, apresentou como tema uma relação entre o “sertão carioca”¹⁰, região onde a Colônia Juliano Moreira está localizada, e o sertão nordestino, região em que se encontra a cidade natal de Arthur Bispo do Rosário. Na exposição, além de trabalhos de Arthur Bispo do Rosário foram inseridas obras de artistas como Marta Neves, Alan Adi e de outros que produziram trabalhos que vinculavam a origem sergipana do artista com a sua vivência em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. O curador da exposição, Marcelo Campos (2016, p. 124), resalta que o termo “sertão” não diz respeito às condições ambientais, mas sim se refere a uma região distante ou, nas palavras do autor, a “uma corruptela de grande deserto”. Dessa forma, compreende-se que o termo “sertão carioca” está relacionado com o fato de a Zona Oeste se tratar de uma região afastada do centro urbano do Rio de Janeiro e sem muitos recursos de infraestrutura. Para Armando Magalhães Correia, a expressão “sertão carioca”, além de se referir à questão do distanciamento e do descaso do poder público com aquela região, correspondia também ao fato de ser uma área que detinha conservados os aspectos culturais nacionais, tendo o escritor

¹⁰ Expressão cunhada pelo escritor Armando Magalhães Correia por meio de seus artigos publicados entre 1931 e 1932 no jornal carioca “O Correio da Manhã”, os quais foram reunidos em um livro publicado em 1936 pela Imprensa Nacional. Em seus artigos descrevia a comunidade local e os aspectos naturais da Zona Oeste do Rio de Janeiro, região onde a Colônia Juliano Moreira encontra-se localizada (VENANCIO, 2011, p.42).

caracterizado os habitantes daquela área como alguns dos representantes da autenticidade brasileira: “Nesse ambiente bem brasileiro, e um tanto isolado, impera ainda a alma pura dos nossos caboclos, tudo lembra o que é nosso, os tipos e costumes”, (CORREIA, 1936 *apud* VENANCIO, 2011, p. 42).

Após a inauguração da Colônia, os métodos de tratamento considerados como inovadores para a psiquiatria daqueles tempos foram progressivamente sendo implantados, como encontra-se relatado na cronologia histórica publicada no catálogo da referida exposição (2016, p. 27). Em 1927, foi iniciado o uso da convulsoterapia, técnica de indução de convulsões por meio de substâncias aplicadas de forma endovenosa. Em 1936, iniciou-se a prática da lobotomia, cirurgia irreversível realizada no cérebro dos indivíduos, resultando na perda da capacidade intelectual entre outros efeitos colaterais, sendo a prática abolida na década de 1950. Em 1937, começou a ser utilizada a eletroconvulsoterapia, que consistia na indução de convulsões por meio de correntes elétricas. A utilização desse método de forma irregular e indiscriminada, sendo aplicada como castigo físico e como forma de controle disciplinar, fez com que a técnica fosse abolida na década de 1980.

A partir de 1940, a Colônia Juliano Moreira passou por uma grande reforma institucional, com ampliação de sua estrutura física e assistencial, possivelmente devido às novas técnicas de tratamento que estavam em voga no meio da psiquiatria e em decorrência da desativação do Hospício Nacional da Praia Vermelha, em 1938. A instituição tornou-se um “hospital-colônia” (VENANCIO, 2011, p. 48) caracterizando-se por manter algumas estratégias de tratamento do modelo institucional de colônia, tais como a assistência heterofamiliar e a praxiterapia agrícola, associada à implantação de serviços clínicos especializados – voltados a atenderem às demandas dos tratamentos realizados por meio de psicocirurgias (lobotomias) e eletrochoques.

Em 1980, ocorreram denúncias na mídia a respeito das condições deploráveis em que eram mantidos os internos que residiam na Colônia Juliano Moreira. Após essas denúncias, a instituição foi fechada para novas internações, as celas fortes foram desativadas e foi proibida a utilização de eletrochoques como método punitivo. Foram também implementadas outras estratégias de assistência aos pacientes que se encontravam internados, visando a ressocialização desses indivíduos. No início da mesma década, em 1982, foi criado o Museu

Nise da Silveira, antigo nome do atual Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.¹¹ O museu atualmente está instalado dentro da Colônia Juliano Moreira, em uma edificação construída em meados do século XX, readaptada recentemente, segundo o mapa que se encontra no artigo de Paula (2010, p. 10).

Sobre a vivência de Arthur Bispo do Rosário dentro da instituição como paciente não há muitos registros. Em sua primeira internação, em 1939, o artista foi direcionado para o pavilhão Franco da Rocha, sendo transferido posteriormente para o pavilhão Ulisses Viana. Se foi em 1964 que Arthur Bispo do Rosário retornou definitivamente para a Colônia Juliano Moreira, pode-se inferir que o maior período em que o artista esteve internado na instituição foi depois da mudança para o funcionamento do local como “hospital-colônia”. Segundo Frederico Morais (2013, p.50), o documento mais completo a respeito do artista como interno da Colônia Juliano Moreira foi feito pela estagiária de psicologia Rosangela Maria Grilo Magalhães, realizado após frequentar por dois anos a instituição, entre os anos de 1981 e 1983. Por meio de trechos do relatório, transcritos por Morais (2013, p. 51-53), percebe-se que Arthur Bispo do Rosário desenvolveu afeto pela estagiária. Várias obras do artista consta a inscrição do nome da estagiária, tanto como “Rosangela Magalhães” quanto como “Rosangela Maria de Jesus”, como será exemplificado adiante.

Nos relatórios de visitas dos médicos, transcritos por Morais (2013, p. 58), realizados entre os anos de 1983 e 1988 na Colônia Juliano Moreira, há registros de que Arthur Bispo do Rosário apresentava “paranoia extrema”, tendo “delírios místicos e de grandeza”. Também se encontra registrado que o artista passou por abstinência alimentar, sendo inclusive encaminhado para o bloco médico da instituição por encontrar-se debilitado. Em outro relatório, consta que o artista permanecia no quarto produzindo seus trabalhos manuais e que ele seria o único paciente da instituição com a característica de manter-se preservando sua personalidade. Por fim, um último relatório, datado do ano de 1988, descreve que Arthur Bispo do Rosário não fazia uso de medicamentos psiquiátricos em todos esses anos. Segundo Morais (2013, p. 62), o artista faleceu no Hospital Manfredini da Colônia Juliano Moreira no dia 5 de julho de 1989, devido a infarto do miocárdio e arteriosclerose. Em sua certidão de óbito, ainda segundo o crítico, consta que a falência foi em decorrência de uma broncopneumonia.

¹¹ Informação extraída do histórico da Colônia Juliano Moreira que consta no site do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. <http://museubispodorosario.com/colonia/historico/>. Acesso em 20 fev. 2017.

Em 1996, ocorreu a municipalização da área da Colônia Juliano Moreira e a instituição passou a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Os pavilhões, em 1997, foram transformados em lares por meio do programa Lares de Acolhimento. No ano seguinte, foi instalado o Centro de Atenção Psicossocial Bispo do Rosário dentro do território da antiga colônia, onde são atendidos pacientes internos e de outras instituições, prestando aos usuários tanto atendimento médico quanto proporcionando diversas atividades como oficinas literárias e de arte. Em 2000, o Museu Nise da Silveira passou a ser chamado Museu Bispo do Rosário, sendo acrescentado Arte Contemporânea ao nome somente em 2002. Em 2015, foi criado o Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, local que sedia todas as atividades de geração de renda do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira.¹²

No Polo Experimental de Convivência, Educação e Cultura ocorrem diversas oficinas para os usuários e para a comunidade local, além de abrigar programas como a Escola Livre de Artes, a Casa B Residência Artística, o Programa de Geração de Renda Arte, o Horta & Cia e o Programa de Lazer Pedra Branca. Instalado dentro das terras da antiga Colônia Juliano Moreira, o Polo também abriga o Ateliê Gaia, um espaço onde artistas que eram internos da Colônia Juliano Moreira e usuários da comunidade local que são atendidos pela instituição realizam trabalhos manuais (FIGURA 9). Alguns desses artistas, como Patrícia Ruth, foram contemporâneos de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira.

¹² Informações extraídas do histórico da Colônia Juliano Moreira que consta no site do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Disponível em: <<http://museubispodorosario.com/colonia/historico/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.



Figura 9 – Ateliê Gaia.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Além da intrínseca relação do ambiente com o processo de construção do acervo, considera-se igualmente relevante e coerente que o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se encontre instalado nos territórios da antiga Colônia Juliano Moreira devido ao fato de que a presença das obras nesse local e a realização de atividades educativas e culturais promovidas pela instituição nessa área estimula que a população conheça a região e se sinta instigada a conhecer a sua história, sendo esse um mecanismo importante para promover a preservação da memória do local e de seu patrimônio edificado. Acredita-se também que possa impulsionar um maior investimento por parte das políticas públicas na melhoria da qualidade de vida da população residente na região de forma integrada, tendo em vista que “qualquer política de preservação deve priorizar o bem-estar dos moradores e usuários” (CASTRIOTA, 2009, p. 91), sendo essa uma das estratégias contemporâneas para a preservação do patrimônio.

CAPÍTULO 2. O HISTÓRICO DO ACERVO E A INSERÇÃO DAS OBRAS NO MEIO ARTÍSTICO

Compreender o processo de formação do acervo de obras de Arthur Bispo do Rosário e conhecer o histórico dos objetos que o compõe é relevante para o estudo das técnicas e dos materiais utilizados pelo artista. Os ambientes de construção das obras e as circunstâncias em que foram produzidas podem fornecer dados essenciais para a interpretação do atual estado de conservação dos trabalhos plásticos e para o estudo de suas características materiais, tendo em vista, sobretudo, o modo peculiar como o conjunto de obras do artista foi sendo formado e armazenado. Afinal, a observação do resultado final do processo de construção de um objeto artístico pode não ser suficiente para uma compreensão coerente da forma como a obra se apresenta na atualidade. Nesse sentido, buscou-se reunir recortes de informações encontradas nos textos referentes ao período em que o artista produzia as suas obras nos redutos da Colônia Juliano Moreira, além de serem identificados em relatos algumas percepções que caracterizam a forma como o acervo encontrava-se reunido dentro das celas quando as obras ainda estavam em construção.

Realizar o levantamento de informações a respeito do processo de construção das obras para a interpretação da condição da materialidade dos trabalhos e de seus aspectos semânticos tornou-se uma prática mais efetiva na área da preservação de bens culturais a partir de problemáticas específicas de acervos de obras de arte modernas e contemporâneas. A escolha dos materiais, os procedimentos e os sentidos do artista atribuídos ao processo de construção dos objetos podem direcionar as escolhas de estratégias para a preservação do material. Assim como as informações relacionadas à formação do conjunto de obras, a trajetória que o acervo percorreu a partir do local em que foi produzido, o percurso de exposições em que esse transitou e o histórico de tratamentos de conservação-restauração, também oferecem informações que auxiliam a interpretar de forma mais coerente a condição material em que as obras em estudo se encontram atualmente. Do mesmo modo, discussões críticas que partem do próprio discurso do artista e as interpretações feitas a partir de sua produção artística aplicadas no âmbito da preservação podem auxiliar o conservador-restaurador no estudo da materialidade das obras, assim, buscou-se reunir também alguns apontamentos relevantes que pudessem contribuir nesse sentido.

2.1. O histórico do acervo: das celas às galerias

Quando retornou para a Colônia Juliano Moreira, em 1964, Arthur Bispo do Rosário foi alojado em uma das onze solitárias do Núcleo Ulisses Viana. Tratava-se de um local que pode ser compreendido, como descreve Corpas (2014, p. 59), tal como uma prisão contida dentro do pavilhão, composto por celas que anteriormente funcionavam como solitárias e um hall, destinado originalmente ao controle e à punição. Luciana Hidalgo (1996, p. 84) relata que o artista conquistou esse espaço quando os internos que ficavam naquele pavilhão foram transferidos devido a uma reforma que seria realizada naquele local. Segundo a autora, Bispo do Rosário, nessa circunstância, teria se instalado naquele ambiente.

À medida que o acervo se ampliava, Arthur Bispo do Rosário foi ocupando as celas do pavilhão. Esse ambiente se tornou a “cela-ateliê” do artista, como denominou Frederico Morais (2013, p. 24). Na ocasião da primeira visita do crítico à Colônia Juliano Moreira, em 1982, Morais (2013, p. 44) relata que o encontrou nesse espaço, o qual consistia em onze celas onde Bispo do Rosário mantinha reunidos os trabalhos por ele produzidos e acumulava os materiais que seriam ainda utilizados. O depoimento de Conceição Robaina, assistente social da Colônia Juliano Moreira, em relato concedido a Corpas em 2008, apresenta a seguinte descrição do local:

(...) o pavilhão, ele é comprido, um corredor comprido com várias enfermarias, e ao final desse corredor ficava o espaço onde eram os espaços dos quartos fortes, onde ficavam os pacientes ou em surto ou os pacientes violentos. Na verdade, era um espaço de castigo. Mas já estavam desativados na época [década de 1980]. E aí ele [Bispo do Rosário] tinha um desses. Ele ocupava um quarto dele com a cama dele, que tinha aquele dossel, enfim. E os outros espaços ocupados com obras. E aquilo tudo ficava lotado com os trabalhos dele, e então, ficavam pequenos corredores para a gente passar, chegar até a cama dele onde ele estava trabalhando (Robaina, 2008 *apud* Corpas, 2014, pp. 59-60).¹³

Bispo do Rosário, portanto, vivia em meio às suas obras dentro das celas daquele pavilhão, fazendo desse mesmo ambiente o local de construção de seus trabalhos. O “dossel” ao qual

¹³ Informação verbal transcrita por Flávia Corpas (2014, pp. 59-60).

Robaina (2008 *apud* Corpas, 2014, pp. 59-60) se refere trata-se da obra *Cama de Romeu e Julieta*. No ensaio fotográfico realizado por Walter Firmo na Colônia Juliano Moreira em 1985, o artista simula dormir em sua cama adornada com o referido dossel, vestido com um dos trajes por ele confeccionados (FIGURA 10). No ensaio fotográfico, Bispo do Rosário também é registrado vestindo outros demais trajes também de sua autoria, como o *Manto da Apresentação* (FIGURA 11), sendo esse concebido especialmente para ser vestido no dia em que se apresentaria à “Deus” (MORAIS, 2013, p. 97). Assim, além de dividir o ambiente com a numerosa quantidade de materiais e de objetos que eram acumulados naquele local, convivendo e compartilhando o espaço com a matéria-prima das obras, Bispo do Rosário também tinha uma relação de uso com alguns de seus trabalhos, tal como com o dossel, com o Manto da Apresentação e com os seus demais trajes bordados. Nesse mesmo ensaio fotográfico, Bispo do Rosário também é registrado hasteando um de seus estandartes ao alto. Contudo, embora convivesse com esses objetos, essa relação não se trata de um uso cotidiano, tendo sido concebidos para uma ocasião determinada e visando o uso exclusivo do próprio artista. Ressalta-se também que tal relação de uso não se estende a todos objetos, como aqueles inseridos nas vitrines (talheres, canecas, sapatos e outros), pois após a sua apropriação como matéria-prima para a construção das obras eram destituídos de suas funções. Em todo caso, as marcas presentes nos tecidos dos trajes, no próprio dossel e nos demais materiais trazem em si o registro de uso e da existência dos objetos junto ao artista.



Figura 10 – Arthur Bispo do Rosário em *Cama de Romeu e Julieta*.
Fotógrafo: Walter Firmo, 1985.
Fonte: FIRMO, CORPAS (Org.) 2013, p. 27.

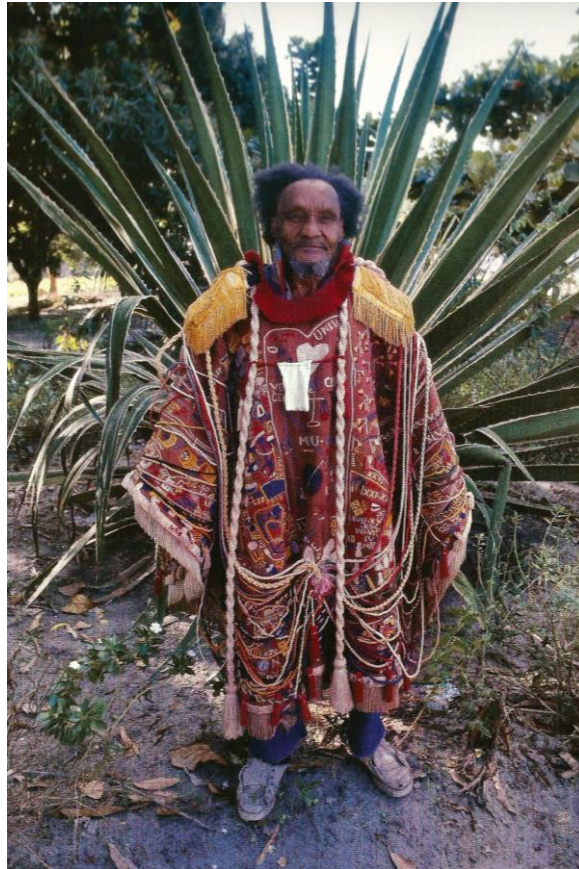


Figura 11 – Arthur Bispo do Rosário vestindo o *Manto da Apresentação*.
 Fotógrafo: Walter Firmo, 1985.
 Fonte: FIRMO, CORPAS (Org.), 2013, p. 19.

Bispo do Rosário transformou os espaços que antes eram locais de tortura e punição, instituídos pelo método de tratamento psiquiátrico utilizados na Colônia Juliano Moreira, em um ambiente enlevado, absorto às mazelas de sua condição de vida enquanto paciente daquele hospital-colônia. O fotógrafo Walter Firmo, em ocasião da realização do ensaio comentado anteriormente, teve acesso às celas do artista e, contemplativamente, descreveu o ambiente da seguinte forma:

[...] lá me descobri num templo mágico, ficcional, carnavalesco, de uma aparente insegurança, mas, na verdade, templo de um homem que vivia sua loucura e sua grande realidade (CORPAS; FIRMO, 2013, p. 66).

Gómez (2011, p. 170), aproximando a produção de Arthur Bispo do Rosário a do artista Armando Reverón, considera que o ambiente de criação das obras ao ser demarcado como um espaço diferenciado torna-se parte do processo criativo do artista e, na visão do autor,

configura-se também como um ambiente “sacralizado”, conferindo a partir disso um poder “aurático” aos objetos (GOMEZ, 2011, p. 170).

Na construção de espaços para a criação, espaços que contenham a criação, espaços privados e públicos onde habitem os objetos, os artistas latino-americanos Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, considerados homens espiritualizados e religiosos, reconhecem-se como figuras de criadores que procuravam construir ou encontrar um espaço possível, sacralizado, onde as suas criações coexistissem. Podemos afirmar que em Reverón e em Bispo, a demarcação ou a construção de um espaço físico ou ficcionalizado diferenciado é um componente importante no processo criativo porque torna possível a existência, a preservação e até a significação dos objetos diante da ameaça constante do mundo profano, aí o poder aurático das criações de Reverón e de Bispo. Benjamin relaciona a *aura* do objeto com a ideia do único, mas a *aura* poderia depender também do *contexto*, do espaço que possui os objetos. (GÓMEZ, 2011, p. 170, grifos do autor.)

Essa demarcação do espaço como um ambiente “sacralizado” (*Loc. cit.*) é reafirmada pela rigorosa triagem feita por Arthur Bispo do Rosário para permitir quem teria acesso às suas celas e às suas obras. Antes de seu falecimento, ao longo dos anos de produção de seus trabalhos, Bispo do Rosário manteve o acervo cautelosamente guardado. Apesar de inimaginável para um interno de uma instituição psiquiátrica, detinha a chave da porta de entrada para as suas celas. O acesso a elas era realizado apenas por quem Arthur Bispo do Rosário permitisse. A análise para conceder a permissão da entrada do visitante era realizada por meio de uma pergunta, na qual o artista questionava qual cor a pessoa enxergava em sua aura. A entrada era permitida a quem acertasse a cor que Arthur Bispo do Rosário considerava correta e a quem ignorasse o questionamento a permissão não era concedida, como relata Luciana Hidalgo (1996, p. 90). Além de controlar a entrada, Bispo do Rosário não permitia que suas obras dali fossem retiradas. Essa atitude pode estar relacionada tanto ao quadro psicótico do artista, quanto ao fato de naquele contexto da instituição psiquiátrica ser grande o risco de furto, como comenta Corpas (2014, p. 62).

O fotógrafo, psicanalista e documentarista Hugo Denizart, que produziu o documentário *O prisioneiro da passagem* (1982)¹⁴, em relato transcrito a seguir, narra que, em suas visitas às celas de Arthur Bispo do Rosário, observava que a cada vez que entrava naquele ambiente,

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

tudo estava modificado. Isso lhe provocava uma desorientação. Esse constante reordenamento dos objetos sugere que as obras apresentavam uma relação intrínseca e dinâmica com aquele espaço. É relevante observar também que Denizart enfatiza o modo como Arthur Bispo do Rosário organizava os objetos, afirmando que exposição alguma conseguiria remontá-los tal como o artista:

E uma coisa me chamava à atenção cada vez que eu entrava dentro do quarto dele, do ambiente dele – que não era um quarto, era um ambiente, bastante amplo – tudo mudava. Ele fazia mutações constantes. E aquilo me desorganizava profundamente. Porque eram quinhentos, milhões de peças... *E eu acho que não existe nenhuma exposição que faça jus ao que era o trabalho do Bispo, da maneira como ele montava.* Porque era um grande bazar, era uma espécie de ‘Rua da Alfândega’, com milhões de... Comércio de Madureira... Era uma mistura de coisas expostas, que ele mudava constantemente, e aquilo me desorganizava muito. Eu não conseguia ter uma... Eu não conseguia compreender aquele mundo, aquele mundo me escapava [...] O que me toca mais na obra do Bispo é o modo como ele dispõe a obra. Era essa constante mudança que ele fazia no seu, digamos assim, seu ambiente de trabalho, porque lá, tudo era ambiente de trabalho, era morada. Era uma grande mistura! (DENIZART, 2008 *apud* CORPAS, 2014, p. 61, grifo nosso).

Se considerarmos as experiências imersivas¹⁵ descritas pelos autores dos relatos citados anteriormente, pode-se inferir, tal como Corpas (2014, p. 60), que tudo aquilo se configurava como uma instalação¹⁶. Percebe-se, portanto, que a acumulação não se trata de um método construtivo utilizado pelo artista apenas em obras específicas. O próprio acervo, como um todo, se configurava por meio de acumulação de objetos, a qual era constantemente reordenada pelo artista. Além da acumulação, outra característica relevante a ser considerada está relacionada com o fato de os materiais e das obras concluídas serem armazenados sem haver uma organização dentro das celas que os distinguíssem. Esse aspecto, como relata Moraes (2013, p. 26), ocasionou uma questão fundamental para a reorganização das obras do artista após o seu falecimento.

¹⁵O termo “experiências imersivas” utilizado nesse contexto refere-se ao texto de Claire Bishop (2005) intitulado “But is it installation art?”, no qual a autora propõe que é a capacidade de proporcionar experiência de imersão que define o que é uma instalação de arte. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

¹⁶A autora, além de considerar como uma instalação de arte, denota também uma outra conotação, a qual denomina-se como “instalação de um nome“, a partir de concepções da psiquiatria. (CORPAS, 2014, p. 60).

E já naquele momento uma questão crucial para o futuro ordenamento da obra de Bispo do Rosário se colocara. Uma questão de ordem conceitual, diga-se logo. Distinguir, no caos de seu ateliê, o que era apenas matéria-prima e o que já era obra conclusa. Dificuldade agravada porque Bispo do Rosário não dava títulos as suas obras. Tampouco as datava e as assinava (MORAIS, 2013, p. 26).

O dilema da distinção entre os materiais que ainda seriam utilizados nas obras e o que era obra finalizada permanece até hoje. No entanto, se considerarmos como instalação todo o conjunto de objetos produzidos e acumulados pelo artista, pode-se sugerir que todos os elementos que se encontravam nas celas compõem sua grande obra. Além disso, se considerarmos o ponto de vista de Gómez (2011, p. 170) e compreendermos o espaço de criação das obras de Arthur Bispo do Rosário como um ambiente sacralizado pelo artista e com potencial de conferir poder aurático aos objetos ali inseridos, a partir da concepção de “aura” de Walter Benjamin (1955), não haveria distinção entre matéria-prima e obra. A questão tornou-se um impasse devido ao desmembramento de todo o corpo de trabalho que se encontrava nas celas de Arthur Bispo do Rosário. Contudo, compreende-se que a ação de desmembrar e de remover as obras das celas tenha sido uma medida emergencial após o falecimento do artista, devido à necessidade de conferir maior segurança ao acervo, tendo em vista que as obras se encontravam à mercê dos outros internos e dos funcionários que com ele compartilhavam o espaço da Colônia Juliano Moreira, como justificou Moraes (2013, p. 25).

A respeito da precária condição do ambiente em que as obras eram mantidas, José Castello em entrevista concedida a Flávia Corpas comenta:

[...] lembro que era um lugar muito sujo, claro, celas de um manicômio. Eu não entendia direito a geografia do espaço, porque eram várias salas que se comunicavam de uma forma um pouco desordenada”. (FIRMO; CORPAS, 2013, p. 70)

Apesar das condições do ambiente nas quais o acervo se encontrava submetido, Arthur Bispo do Rosário demonstrava preocupação com relação à conservação de suas obras. No vídeo realizado por Fernando Gabeira em 1985, intitulado como *O Bispo*¹⁷, o artista comenta enquanto manipula a obra *Carrossel* que o objeto se encontrava com poeira e que necessitava

¹⁷O vídeo faz parte da série "Vídeo-cartas", realizadas por Fernando Gabeira na década de 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw>. Acesso em: 19 mar. 2016.

confeccionar uma capa para cobri-lo. Arthur Bispo do Rosário também afirma que havia necessidade de higienizá-lo, chegando a citar a utilização de uma escova de dente, indicando o desejo do próprio artista em preservá-lo. Bispo do Rosário faz ainda a observação de que a poeira entrava no ambiente, indo para todos os quartos e se depositava sobre as obras. Considerando o estado de conservação do acervo atualmente, constata-se que as condições do ambiente em que objetos ficaram armazenados enquanto as obras se encontravam em processo de construção, imprimiram as marcas daquele contexto de vida nas celas da instituição psiquiátrica.

A preocupação do artista com relação à conservação do acervo também foi expressa em uma notícia no jornal *O Globo*, publicada no dia 13 de abril de 1989 (FIGURA 12). Na publicação, intitulada como *Os estandartes da 'lucidez' de Bispo do Rosário*, o jornalista comenta a respeito de trabalhos que se encontravam deteriorados pela umidade dentro das celas.



Figura 12 – Notícia no jornal O Globo, 13 de abril de 1989. Fonte: Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 20 abr. 2016.

A notícia se encerra com o seguinte trecho que foi atribuído a Arthur Bispo do Rosário:

– O que eu mais queria é que eles [a direção da Colônia] cuidassem dos meus trabalhos. O quarto está cheio de goteiras e quando chove, molha tudo. Queria um espaço grande para guardar os quadros e as miniaturas, onde as pessoas pudessem vê-los, antes que acabem. (Jornal O Globo, 1989).¹⁸

Um dos principais agravantes da situação ocasionada pelas condições ambientais das celas está relacionado com os tipos de materiais utilizados pelo artista. Naquele contexto de vida na instituição psiquiátrica, Arthur Bispo do Rosário precisou se apropriar de objetos disponíveis no cotidiano da Colônia Juliano Moreira. Lençóis, cobertores, toalhas, canecas, quinquilharias diversas e sucatas se tornaram matérias-primas para sua produção artística, ou seja, materiais que além de serem de natureza precária, também já se encontravam anteriormente deteriorados. Nesse sentido, se antes nos referimos às marcas relacionadas ao uso dos trajes e demais objetos por parte do artista, nesse momento podemos apontar as marcas do uso e do percurso de existência dos objetos junto aos internos e funcionários da instituição psiquiátrica, existentes nos materiais de uso cotidiano coletados no ambiente da Colônia Juliano Moreira. Além dos materiais coletados e apropriados, Bispo do Rosário também contava com objetos que recebia mediante o pedido de compra ou também os ganhava como retribuição:

Como cuidava de alguns doentes, recebia de seus familiares uma remuneração por isso. Com esse dinheiro, mandava comprar os materiais que precisava. Outras vezes, recebia os materiais dos próprios doentes, de seus familiares ou ainda de funcionários, para quem prestava alguns serviços. (CORPAS, 2014, p. 70)

Dessa forma, observa-se que também foi necessária uma articulação de Bispo do Rosário com outros pacientes, funcionários e visitantes para obter os materiais a serem utilizados em suas obras. Assim, angariando materiais e trabalhando em reclusão dentro das celas, Bispo do Rosário foi construindo o acervo ao longo dos anos nesse ambiente.

¹⁸O autor da notícia não é informado. A publicação encontra-se no acervo on-line de páginas digitalizadas do jornal O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em 20 abr. 2016.

2.1.1. As primeiras exposições e a inserção das obras no meio artístico

Após anos de dedicação à construção de suas obras, foi na década de 1980 que Arthur Bispo do Rosário começou a ser notado fora da Colônia Juliano Moreira e seu acervo começou a receber atenção da mídia. O crítico Frederico Moraes soube de Bispo do Rosário por meio da reportagem de Samuel Wainer Filho, exibida no programa *Fantástico da Rede Globo de Televisão* em 18 de maio de 1980¹⁹ (MORAIS, 2013, p. 23). A reportagem tinha como objetivo mostrar o modo de vida dos indivíduos internos naquela instituição psiquiátrica, expondo Arthur Bispo do Rosário como um dos pacientes que executava trabalhos manuais. A partir da reportagem, o crítico relatou que buscou conhecer o artista e seu trabalho.

Como responsável pelo Departamento de Artes Plásticas do Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, Moraes promoveu a exposição intitulada *À margem da vida*, inaugurada em 25 de julho de 1982. Na exposição, o crítico reuniu trabalhos de pessoas socialmente marginalizadas, tais como pacientes psiquiátricos, idosos de asilos, presidiários do sistema carcerário e crianças da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (MORAIS, 2013, p. 24). Foi nessa exposição em que o trabalho de Arthur Bispo do Rosário foi apresentado ao público pela primeira vez tal como obras de um artista plástico. Possivelmente tenha sido a primeira vez também em que um museu brasileiro de arte moderna tenha reunido os trabalhos de diversos setores marginalizados da sociedade. Na ocasião, foram expostos os quinze estandartes de Arthur Bispo do Rosário, como informa o crítico (2013, p. 24).

Algum tempo depois, Moraes (2013, p. 24) relata que ofereceu a Arthur Bispo do Rosário a oportunidade de expor ocupando todo o espaço nobre do Museu de Arte Moderna, sendo a oportunidade recusada, tendo Bispo do Rosário afirmado que se tratava de registros e que não poderia se separar de seus objetos. O crítico tentou negociar oferecendo-lhe uma sala-dormitório nesse mesmo local, onde poderia manter-se junto de seus trabalhos durante toda a mostra. No entanto, Bispo do Rosário recusou-se novamente. Moraes (2013, p. 24) afirma que nessa ocasião não havia ainda compreendido que a produção de um psicótico se torna parte dele, independente de se tratar de um trabalho artístico ou não. Portanto, em alguns casos, há uma grande dificuldade do psicótico se desprender de sua obra.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=no2fFye95Uw>>. Acesso em 20 abr. 2016.

A Dr^a. Izabel do Carmo Torres da Silva, diretora da Colônia Juliano Moreira no final da década de 1980, preocupada com o destino das obras de Arthur Bispo do Rosário após o falecimento do artista – que poderia ocorrer a qualquer momento devido à idade e ao estado de saúde; organizou reuniões para discutir o que seria feito com o acervo (MORAIS, 2013, p. 25). Com o falecimento de Arthur Bispo do Rosário em 5 de julho de 1989, Morais relata que foi feita uma reunião poucos dias depois, na qual decidiu-se criar a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, sendo que essa associação cuidaria da conservação e da promoção do acervo do artista por meio de diversas ações de cunho museológico. Os primeiros objetivos da associação foram:

[...] levantamento e catalogação das obras, documentação fotográfica, limpeza e restauração de peças em estado precário de conservação, realização de exposições, debates, publicações e, finalmente, definir um novo local com condições adequadas para a guarda do acervo. (MORAIS, 2013, p. 25).

A associação teve como presidentes, em ordem sucessiva, Denise Correia, Frederico Morais e Gerardo Vilaseca – sendo a primeira atitude dessa associação o deslocamento de todos os objetos que ocupavam as celas de Bispo do Rosário no Pavilhão Ulisses Viana para uma sala localizada ao lado da Diretoria, no bloco administrativo, como relata Morais (2013, p. 25). Essa medida, ainda segundo o crítico, foi tomada para promover o envolvimento direto da Direção da Colônia com a proteção do acervo e também, como foi explicado, evitar que partes das obras fossem saqueadas pelos próprios pacientes e funcionários da instituição. Os possíveis saques que poderiam ocorrer, naquele momento, não seriam motivados pelo interesse no valor artístico das peças, mas sim pela utilidade e funcionalidade dos objetos que compunham as obras, como aponta Corpas (2014, p. 77) e Morais (2013, p. 25). Ainda que necessário o deslocamento do acervo, no que tange à análise dos métodos de construção das obras é preciso apontar que tal ação levou à perda da referência na forma como os materiais e como as obras encontravam-se dispostas dentro das celas, assim como houve a perda da informação de como os objetos encontravam-se ordenados nas acumulações depositadas sobre alguns suportes e, naturalmente, torna-se também complexo assegurar o posicionamento de demais elementos que não apresentam um sistema que os mantenham fixos, sendo apoiados ou encaixados sobre as estruturas das obras.

A primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário ocorreu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, intitulada *Registros de minha passagem pela Terra*. Foi inaugurada em 18 de novembro de 1989, quatro meses depois do falecimento do artista, tendo Frederico Morais como curador. Cerca de quinhentas obras foram expostas nessa ocasião, como informa o crítico (2013, p. 26). Em seguida, a exposição foi remontada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, inaugurando-se em 8 de março de 1990. Consecutivamente, as obras também foram expostas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com inauguração em 16 de junho de 1990. Posteriormente, a exposição foi remontada no Museu de Arte de Belo Horizonte, com abertura em julho de 1990. Em 12 de setembro daquele mesmo ano, a exposição também passou pelo Centro de Criatividade de Curitiba. Dessa forma, nota-se que desde que o trabalho de Arthur Bispo do Rosário foi apresentado ao público no meio artístico, sua obra conquistou rapidamente importantes espaços expositivos, com uma intensa agenda de apresentação ao público logo no primeiro ano de sua divulgação. Além da difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário, essas exposições também abriram espaço para o debate acerca de sua produção, impulsionando discussões a respeito da relação entre a arte e a loucura.

A primeira exposição internacional de Arthur Bispo do Rosário, inaugurada em abril de 1991, ocorreu em Estocolmo, na Suécia, tendo Frederico Morais novamente como curador. A princípio, tratava-se de uma exposição coletiva em que Bispo do Rosário compartilharia o espaço com outros artistas contemporâneos brasileiros, na mostra *Viva Brasil Viva* (MORAIS, 2013, p. 27). No entanto, ainda segundo o crítico, concederam a ele um espaço individual em outro prédio, onde foram exibidas 430 obras do artista, recebendo também um grande destaque no catálogo da mostra. Nesse catálogo, a obra de Arthur Bispo do Rosário recebeu análises críticas realizadas pelo próprio crítico e pela curadora geral da mostra, Kerstin Danielson (MORAIS, 2013, p. 27).

A exposição internacional impulsionou a realização de algumas ações que visavam especialmente à preservação do acervo, tais como a higienização e a documentação das obras (MORAIS, 2013, p. 27). Possivelmente, foi nesse momento que o acervo de Arthur Bispo do Rosário passou de forma efetiva por tratamentos de conservação-restauração e de cunho museológico pela primeira vez. Na ocasião, foi feito o registro por meio de catalogação de 802 obras produzidas por Arthur Bispo do Rosário. Essa tarefa foi executada por Gerardo

Vilaseca e pelo crítico Frederico Morais, sendo também foi realizada uma “limpeza geral” nas obras, incluindo a “lavagem” da obra *Manto da Apresentação*, feita pela restauradora Cláudia Nunes, segundo o relato do crítico (2013, p. 27).

No processo de catalogação, segundo Morais (2013, p. 27), foi necessário desenvolver uma terminologia que tornasse mais prática a descrição e a identificação das obras, sobretudo para facilitar a localização de cada unidade dentro das séries compostas por numerosas quantidades de peças. Foi nesse momento que surgiu o termo “ORFA”, sigla das iniciais de “objetos recobertos por fios azuis”. Outro termo utilizado no processo de catalogação foi *Casa Onírica*, aplicado ao conjunto de objetos de madeira, pintados com uma demão de cal. Esse termo surgiu, segundo Morais (2013, p. 28), por esses objetos parecerem compor a casa que Arthur Bispo do Rosário construiria para morar com Rosângela²⁰. Da catalogação também surgiu o termo *objetos duchampianos*, utilizado pelo crítico para denominar aqueles que se assemelhavam aos *ready-mades* de Marcel Duchamp. *Vagões de Espera* é outro termo daquele período, criado por Girardo Vilaseca, responsável pelas montagens das obras de Bispo do Rosário nas exposições em que Frederico Morais foi curador. O termo foi utilizado para denominar as obras que consistiam em carrinhos de madeira, com rodas, nas quais Bispo do Rosário acumulava e deslocava materiais a serem incorporados em suas outras obras. Muitos dos títulos atribuídos durante o primeiro processo de catalogação ainda permanecem em uso. A questão da organização das obras por meio de terminologias ainda é uma problemática institucional, pois a multiplicidade de padrões estruturais torna complexa a sistematização informacional de todo o acervo.

Após a catalogação realizada em 1991, Paulo José Pardal²¹ solicitou o tombamento do acervo de Arthur Bispo do Rosário ao Conselho Estadual de Tombamento do Rio de Janeiro. O pedido de tombamento foi provisoriamente aprovado em novembro de 1992. Em 26 de abril de 1994, o pedido foi aceito por unanimidade, em caráter definitivo.

Em seguida, após o tombamento, ocorreu a exposição *Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inaugurada em 19 de janeiro de 1993, tendo Frederico Morais como curador novamente. A mesma mostra foi remontada na

²⁰Trata-se da já mencionada estagiária de psicologia que acompanhou Arthur Bispo do Rosário durante dois anos na Colônia Juliano Moreira.

²¹Paulo José Pardal era integrante do Conselho Estadual de Tombamento do Rio de Janeiro.

Sala Athos Bulcão do Teatro Nacional de Brasília, com inauguração em 27 de maio de 1993. Com essa série de exposições, Bispo do Rosário entrou definitivamente no circuito e nos debates do meio artístico.

2.2. Questões críticas e alguns debates em torno do artista e de sua produção

No documentário de Hugo Denizart, *O prisioneiro da passagem* (1982)²², Bispo do Rosário afirma que ouvia vozes que o ordenavam a construir as suas obras. Sentia-se, como também afirma nesse mesmo registro, com a obrigação em obedecê-las e que essas o orientavam na forma como construía os seus trabalhos. Bispo do Rosário não se considerava artista. Não há registros de que ele tenha sido impulsionado por meio de oficinas de arte promovidas nas instituições psiquiátricas, nas quais os pacientes são estimulados a exercitarem a criatividade e a se expressarem por meio de trabalhos manuais como recurso terapêutico ou qualquer outra finalidade. Segundo Corpas (2014, p. 52), também não há registros de que o paciente tenha tido contato com a psiquiatra Nise da Silveira²³ do Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Morais (2013, p. 104) considera inclusive que os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário se divergem muito daqueles produzidos pelos artistas que foram acompanhados pela psiquiatra:

Diferentemente dos artistas acolhidos por Nise da Silveira, estimulados em sua criação por um clima de afetividade e convívio ameno, Bispo do Rosário tinha contra si um ambiente perverso e sórdido, total penúria material e nenhuma atenção dos dirigentes da Colônia Juliano Moreira. (MORAIS, 2013, p. 104)

Dessa forma, acredita-se que a sua produção artística ocorreu de forma autônoma, sem ter recebido orientações ou críticas de profissionais especializados que teriam acompanhado seu trabalho ao longo dos anos de construção de suas obras. Diferentes acepções em torno da obra do artista não decorrem, portanto, somente em função de sua condição como paciente psiquiátrico, mas também devido a toda singularidade que envolve a produção.

²² Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=PjgPILYLZOU>>. Acesso em: 12 set. 2015.

²³ Fundou a seção da terapêutica ocupacional no Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro, em 1946. Fundou também, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente que se tornou um centro de estudos e de pesquisas que reúne obras produzidas por pacientes psiquiátricos nos ateliês de atividades expressivas. O Museu de Imagens do Inconsciente se tornou referência em todo o mundo no âmbito da terapêutica ocupacional e também quanto em relação aos estudos das imagens do inconsciente na compreensão do mundo interior do esquizofrênico. Nise da Silveira foi também responsável pela formação do grupo de estudos Carl Gustav JUNG, sendo presidente desse grupo desde 1968. Foi membro fundadora da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão, com sede em Paris (LEAL, 1994, p.1).

Na tese *Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura*, Cruz Junior (2015, p. 213) apresenta algumas discussões em torno das questões éticas relacionadas às exposições realizadas com obras de arte produzidas por pacientes psiquiátricos, sendo uma delas a abordagem dicotômica conferida a essas obras por parte de curadores e diretores de museus que costumam apresentá-las como objetos da ciência ou como objetos da arte. Como proposta para a dissolução dessa polaridade, o autor propõe a apresentação dessas obras de maneira mais fluída²⁴.

Uma saída possível será o exame dessa complexidade segundo uma perspectiva multidimensional de interpretação. Isso significa atrair a atenção do visitante para as diferentes dimensões do trabalho criativo dessas pessoas – médica, estética, histórica, social, pessoal e moral. Essas dimensões teriam igual importância: embora o discurso curatorial possa trazer ênfase a esta ou aquela característica, o visitante possuiria a opção de escolher aquela (s) na(s) qual(is) deseja engajar-se. (JUNIOR, 2015, p. 217)

Essas diferentes perspectivas influenciam no modo como as obras são apreendidas, determinando a forma como o acervo é transposto do seu contexto original para os espaços expositivos e repercutindo também na maneira como os objetos foram reorganizados e (re)exibidos ao longo dos anos, relacionando-se diretamente com questões de ordem prática dentro de uma instituição museológica. Além disso, tendo em vista que os objetos tratados pela restauração são caracterizados por seus sentidos simbólicos e por suas funções na sociedade, os quais são relevantes de serem considerados no estudo dos bens culturais, como demonstra, por exemplo, o esquema gráfico proposto por Salvador Muñoz Viñas (2003, p.63), as diferentes acepções em torno do objeto são fatores que devem ser avaliados ao se trabalhar na elaboração de estratégias de preservação.

A produção plástica dos esquizofrênicos, segundo Nise da Silveira (2015, p. 16), inicialmente, foi observada mais atentamente pelos críticos de arte do que pelos psiquiatras. Desde os primeiros estudos da psiquiatria a respeito das obras produzidas por pessoas com transtornos mentais, tentou-se delinear uma fronteira entre a produção desses indivíduos e a produção artística em geral. A utilização de termos como “arte psicótica” e “arte psicopatológica” era

²⁴Parâmetros éticos aplicados a esse tipo de acervo no contexto expográfico foram desenvolvidos pioneiramente pela Universidade de Melbourne por meio do projeto *Framing Marginalised Art* (Emoldurando a Arte Marginalizada) (CRUZ JUNIOR, 2015, p. 213).

recorrente no meio psiquiátrico, como analisou Silveira (2015, p. 17). O emprego desses termos demonstra a negação de um reconhecimento do valor artístico dos trabalhos produzidos por pessoas com distúrbios psiquiátricos, tendo em vista que essas produções eram analisadas apenas com o intuito de se encontrar sintomas e observar a deterioração progressiva da mente dos indivíduos. Essa segregação reforçou a discriminação e o preconceito, afastando a possibilidade do reconhecimento da capacidade intelectual e de produção criativa que esses indivíduos possuem. Porém, compreende-se também que esses estudos partiram do campo da saúde mental e foram realizados com o intuito de analisar o diagnóstico dos doentes mentais por meio de suas produções plásticas.

Dessa forma, retomando a afirmação de Silveira (2015, p. 17), enquanto a psiquiatria enxergava essa produção como um material para fins de diagnóstico, foi a crítica de arte que contribuiu de maneira mais efetiva para que os trabalhos produzidos por doentes mentais fossem vistos de uma forma menos discriminatória. O primeiro movimento a contribuir nesse sentido partiu das discussões a respeito da *arte bruta*, elaboradas por Jean Dubuffet²⁵ e difundidas por Michel Thévoz²⁶. Ambos autores se voltaram para o estudo e valorização da arte produzida a partir do inconsciente e sem influências da cultura ocidental, sendo a produção artística de pacientes psiquiátricos, crianças, povos primitivos, indivíduos isolados da sociedade e outros grupos à margem da sociedade tidos como a representação dessa categoria. Importante considerar que as obras por eles analisadas trataram-se, em geral, de pinturas, desenhos e esculturas, não apresentando uma estrita semelhança com os modos como Arthur Bispo do Rosário estruturou as suas obras.

No catálogo da exposição intitulada como *L'art brut préféré aux arts culturels*, que aconteceu na galeria parisiense René Drouin em 1949, consta a seguinte definição de *arte bruta*, escrita por Jean Dubuffet:

²⁵Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901-1985): artista, primeiro teórico da “arte bruta” e crítico da cultura dominante; desenvolveu estudos a respeito da arte genuína e alheia às tradições culturais ocidentais, sobretudo, aquela produzida a partir do inconsciente.

²⁶Nascido em 1936, Michel Thévoz trabalhou como curador do Cantonal Fine Arts Museum de Lausanne entre 1960 e 1975. Depois de entrar em contato com Jean Dubuffet, tomou a iniciativa de fundar a Collection de l'Art Brut, em Lausanne, a dirigindo desde a sua fundação em 1976 até 2001. Publicou cerca de vinte livros, incluindo Louis Soutter ou l'écriture du désir (1974), L'Art Brut (1975), Le corps peint (1984), Requiem pour la folie (1995), Le miroir infidèle (1996) and Plaidoyer pour l'infamie (2000).

Consideramos como arte bruta os trabalhos produzidos por pessoas que não foram influenciadas pela cultura artística, para as quais o mimetismo desempenha um papel menor ou não se encontra presente em suas obras, contrariamente à forma como ocorre com os intelectuais, seus autores constroem tudo (temas, escolhas de materiais, meios de transposição, ritmos, modos de escrita, etc.) a partir de suas próprias fontes e não de *clichês* da arte clássica ou da arte em voga. Nessas obras, nós observamos a uma operação artística completamente pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos (DUBUFFET, 1949)²⁷

Em 1948, Jean Dubuffet fundou a *Compagnie d'Art Brut* (Companhia da Arte Bruta) em Paris, instituição que tinha como propósito reunir obras classificadas dentro da concepção da *arte bruta*. Atualmente, essa coleção se encontra na Suíça, no *Château de Beaulieu*, sendo composta por mais de 1.200 obras e com acesso aberto ao público. A Companhia da Arte Bruta, ainda localizada em Paris, hoje é um centro de estudos²⁸.

No Brasil, Osório Cesar foi um dos primeiros estudiosos a respeito das relações entre arte e loucura, tendo publicado pelas Oficinas Gráficas do Hospital Juqueri, em 1929, a obra intitulada *A expressão artística dos alienados* (ANDRIOLO, 2003, p. 75). Na crítica de arte, Mário Pedrosa, a partir de seu contato com Nise da Silveira no Hospital do Engenho de Dentro, foi um dos pioneiros a se dedicar ao estudo das obras produzidas pelos indivíduos com transtornos mentais. O crítico, responsável por cunhar o termo *Arte Virgem* para denominar essa produção, foi um dos principais responsáveis pela inserção desses trabalhos no campo artístico, abrangendo os estudos para além do campo da psicanálise. Para Nise da Silveira (2015, p. 18), o posicionamento de Pedrosa equivale ao de Dubuffet, citado anteriormente. A partir do trabalho de Pedrosa, tais obras começaram a ser discutidas no meio da crítica de arte no contexto nacional.

A designação de uma categoria de arte como “louca” esteve também atrelada a estratégias políticas, como rememora Moraes (2013, p. 100), tendo sido utilizada como forma de exprimir uma oposição em relação à arte moderna. Na exposição “Arte Degenerada”, organizada pelo ministro da Propaganda do Terceiro Reich e inaugurada em Munique, em 1937, foram

²⁷Tradução livre da autora. Disponível em: <<http://www.artbrut.ch/en/21052/what-is-art-brut>>. Acesso em: 13 set. 2015.

²⁸Informações consultadas em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3776/art-brut>> Acesso em: 14 set. 2015.

selecionadas obras de diversos artistas modernos com o objetivo de classificar a arte produzida por judeus, socialistas, comunistas e homossexuais como uma produção concebida a partir da loucura. Morais (2013, p. 100) também remete ao artigo de Monteiro Lobato, no qual o escritor comenta a mostra de Anita Malfatti, inaugurada em 1917, em São Paulo. No texto intitulado “Paranoia ou mistificação? A Propósito da Exposição Malfatti”, publicado no jornal O Estado de São Paulo em 20 de dezembro de 1917, Monteiro Lobato afirma que há dois tipos de artista: aqueles que “vêm normalmente as coisas” e os outros que “vêm anormalmente a natureza”²⁹. Lobato enquadra Malfatti nesse segundo grupo e relaciona o expressionismo da artista com mistificação e a classifica como paranoica. Dessa forma, percebe-se que a vinculação de uma produção de arte com a loucura esteve relacionada com a inferiorização da produção artística (como se houvesse uma categorização da arte como “arte menor” ou agregando-lhe um valor pejorativo).

Marta Dantas (2009, p. 13) considera que os estudos empreendidos, mencionados anteriormente, conduziram para a reafirmação da existência de uma “arte de loucos” distinta da arte produzida por artistas compreendidos como normais. Stefanie Gil Franco (2011, p. 107) também considera que as adjetivações dessas produções como arte bruta, imagens do inconsciente, arte virgem e *folk*, recorrentemente atribuídos a esses trabalhos, ainda acabam por remeter sempre a uma relação com a loucura, distanciando-os de alguma maneira da produção artística em geral.

Se por um lado, defende-se que não deve haver uma segregação da produção artística realizada por pessoas com transtornos psiquiátricos, por outro, considera-se que a doença mental não deva ser completamente abstraída, como propõe Morais (2013, p. 100). O transtorno psiquiátrico deve ser tratado como uma condição circunstancial do artista, tal como quaisquer outras circunstâncias biográficas – como o contexto social, cultural e político. Ainda segundo o crítico (2013, p.104), os estudiosos das relações entre a arte e a loucura concordam que os mecanismos de produção artística são os mesmos tanto para os doentes mentais, quanto para as pessoas normais (ou tidas como tal). Nesse sentido, deve-se considerar, por exemplo, que diversos artistas consagrados no campo da arte apresentam transtornos mentais, sendo esse fator um de seus impulsos para o seu fazer artístico, como no

²⁹Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

caso de Yayoi Kusama³⁰. Além disso, a partir da subjetividade com relação ao que é postulado como normalidade, pode-se levantar questões como as de Jean Dubuffet:

[...] quem é normal? Onde está o homem normal? Mostre-nos! O ato da arte, com a extrema tensão que ela implica, a alta inquietação que a acompanha, pode ela ser normal? [...] não há arte de loucos mais que a daqueles que sofrem de disfunção digestiva ou dos que sofrem do joelho. (DUBUFFET, 1986, p.222 *apud* DANTAS, 2009, p. 13)

Considera-se também, assim como Corpas (2016, p. 178), que é na singularidade em que reside a potencialidade da produção de Arthur Bispo do Rosário:

[...] me parece, o que há de mais potente em Bispo do Rosario é o furo que sua produção faz, primeiro na Colônia e depois na arte. [...] Furo deve ser entendido aqui como aquilo que abre um vazio, espaço para a invenção de algo absolutamente novo, que coloca em crise o que já está instituído. (CORPAS, 2016, p. 178)

Os objetos e a diversidade de materiais que compõem o acervo de Arthur Bispo do Rosário aplicados em sua produção por meio de acumulações e combinações variadas podem sugerir uma desorganização ou aleatoriedade no processo de construção pautada, sobretudo, em sua psicose. No entanto, a partir do olhar da crítica, o trabalho do artista estaria norteado pelo intuito de organizar, registrar e catalogar, como observa Maria Esther Maciel (2004, p. 16) e Frederico Morais (2013, p. 65). Dessa forma, o aspecto caótico de sua produção seria apenas aparente, sendo a poética de sua obra relacionada por Maciel (2004, p. 16), Paulo Herkenhoff (2012, p. 143), Marcos Bonisson (2014, p. 88) e outros ao procedimento da taxonomia³¹.

O procedimento de sistematização taxonômico refere-se no trabalho de Arthur Bispo do Rosário às diversas enumerações e listas que correspondem tanto aos objetos produzidos pelo artista quanto àqueles que ele coletou e arquivou, além da elaboração das várias listas de

³⁰Yayoi Kusama, artista japonesa, vive há mais de trinta anos por decisão própria em uma instituição psiquiátrica em Tóquio. Apresenta quadro de delírios e de transtorno obsessivo compulsivo. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/yayoi-kusama-o-transtorno-artistico-compulsivo-10265467>>. Acesso em: 9 mai. 2016.

³¹Taxonomia se trata de um termo de origem grega que atualmente diz respeito à classificação dos seres vivos, mas que em um sentido ampliado pode remeter também a classificações aplicadas nos campos da linguagem e do conhecimento, tendo sido utilizada como procedimento em todos os campos das artes (BONISSON, 2014, p. 88-89).

nomes de pessoas que se encontram bordadas em indumentárias e pintadas em fichas de papel e tecido. Segundo Morais (2013, p. 97), para a organização e controle dos objetos, Arthur Bispo do Rosário anotava informações como as quantidades e as dimensões, primeiramente em tiras de papel e, posteriormente, bordava essas anotações em tecidos de variadas cores, como se cada retalho fosse uma ficha catalográfica. É a partir desse processo que alguns trabalhos teriam sido produzidos, como a obra *Atenção: veneno*, composta por 101 retalhos de tecido, contendo números e palavras bordadas. O crítico observa que Arthur Bispo do Rosário “às vezes chegava ao requinte de remeter uma ficha à outra (‘8.007: botões, ver número 8.005’), como que a indicar o controle que tinha sobre seus bens” (MORAIS, 2013, p. 97).

A taxonomia no processo de construção das obras do artista foi um recurso utilizado por Arthur Bispo do Rosário para realizar a sua “missão” de “representar” os materiais e os trabalhos existentes no mundo para serem apresentados a “Deus” no dia do “Juízo Final” (CORPAS; VIEIRA, 2013, pp.405-422). Essa interpretação se deve à fala do artista no documentário *O prisioneiro da passagem* produzido por Hugo Denizart em 1982³². Nesse documentário, Arthur Bispo do Rosário apresenta as suas obras dizendo que elas se tratavam de representações de materiais usados pelo homem na Terra. Também afirma que seus trabalhos seriam apresentados a Deus no referido dia do Juízo Final. Acredita-se que o sentido do termo “representação” (CORPAS; VIEIRA, 2013, pp.405-422), como propõe os autores, não deve ser compreendido como cópia ou imitação.

No senso comum, ‘representação’ tende a remeter à noção de *mimesis*, ou seja, de imitação. Superpor esta significação ao que visa Bispo com sua missão poderia ensejar interpretações redutoras, esvaziando seu caráter de criação e invenção (Miller, 2003). De fato, seus objetos não eram reproduções, mas verdadeiras recriações e intervenções, como as vitrines que acumulavam objetos industrializados. Portanto, longe de afiançar leituras da obra de Bispo como de um ‘copiador’ de imagens e objetos, consideramos que vale explorar a singularidade e originalidade que o termo *representação* comporta no discurso do artista, dando a ele um lugar central. Privilegiaremos este termo, na expressão ‘representar’ os materiais existentes no mundo, em toda sua polissemia, em lugar de ‘reconstruir’ o mundo ou de ‘apresentá-lo’ a Deus. (CORPAS; VIEIRA, 2013, p.4)

³²Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

Maciel (2004, p.17), a partir da própria fala do artista no documentário mencionado, relaciona o trabalho de Arthur Bispo do Rosário com aquele realizado por Noé ao construir a arca e recolher nela todas as espécies de animais existentes na Terra a fim de salvá-las do dilúvio. A autora aproxima a tarefa de ambos tanto pela religiosidade, quanto pela missão de salvaguardar uma infinidade de coisas em um prazo determinado por uma ameaça divina. Segundo essa relação feita pela autora, o dia do Juízo Final estaria para Arthur Bispo do Rosário como o dilúvio estava para Noé. A diferença entre ambos, apontada por Maciel (2004, p. 17), diz respeito ao fato de que enquanto Noé se volta para o salvamento daquilo que faz parte da natureza do mundo, Bispo do Rosário trabalhou tendo como referência um mundo composto por aquilo que foi materialmente e culturalmente produzido pelo homem.

Embora o artista trabalhe com listagens, enumerações, fichas catalográficas e outros recursos, a sua obra não é facilmente inteligível. Suas inscrições não explicam, por exemplo, os ordenamentos dos objetos e os procedimentos utilizados para a construção do seu acervo. O crítico Frederico Morais (2013, p. 26), por exemplo, considera improfícuo tentar encontrar uma linearidade temporal na construção da obra de Arthur Bispo do Rosário. Um fato que o crítico apresenta para demonstrar a impossibilidade de construir essa narrativa diz respeito à inserção do nome da estagiária Rosângela em diversas obras produzidas em épocas diferentes. Como as obras que contém o nome dela não foram produzidas necessariamente no período em que ela esteve trabalhando junto ao artista, significa que essas inscrições não podem ser utilizadas como referência para uma possível datação. Dessa forma, apesar da utilização de procedimentos taxonômicos, o processo de ordenamento feito pelo artista é complexo e as inscrições feitas pelo artista não elucidam, em termos práticos, a construção dos trabalhos de maneira geral.

CAPÍTULO 3. ACUMULAR, FIXAR, ENVOLVER, COSTURAR E BORDAR: OS MÉTODOS CONSTRUTIVOS UTILIZADOS PELO ARTISTA

A identificação e análise dos métodos de construção, neste estudo, têm por intuito identificar os modos operativos do artista e levantar informações que reitem a relevância da preservação desses componentes, tendo em vista que muitas das estruturas que compõem as obras podem ser interpretadas apenas como funcionais por consistirem em materiais industrializados e apropriados pelo artista. Ainda que a preservação dessas estruturas se justifique, neste contexto, apenas pelo fato de consistirem em materiais selecionados e inseridos pelo autor da obra, a identificação dos gestos e dos modos de fazer que são particulares do artista, presentes na elaboração e na forma como se trabalhou com os componentes, ratifica a importância da preservação dessas estruturas. Além de contribuir para o registro documental do acervo, a identificação de padrões operativos do artista, portanto, elucida alguns aspectos a serem considerados em procedimentos de conservação-restauração e em processos de remontagens para (re)exibições das obras.

Para realizar o estudo dos métodos de construção das obras, realizou-se uma pesquisa *in loco* que consistiu na análise descritiva e no registro fotográfico dos trabalhos plásticos do artista. Foram documentados detalhadamente as principais características das obras que contribuiriam para este estudo. Esboços ilustrativos, também produzidos *in loco*, auxiliaram no registro e na análise dos métodos construtivos. Durante a análise das obras, buscou-se observar: os procedimentos utilizados pelo artista para construir as estruturas de sustentação das obras; a forma como os objetos são sobrepostos nas acumulações; as técnicas e os materiais utilizados pelo artista para fixar os objetos; os materiais constituintes dos objetos acumulados e fixados; os padrões de arranjos dos objetos; os acabamentos feitos pelo artista; os padrões de costura e de bordado; os métodos de junção utilizados pelo artista para unir partes das obras; as amarrações e os nós; as inscrições feitas pelo artista nos objetos e nos materiais de sustentação das obras, entre outras características.

A princípio, haviam sido selecionadas algumas obras do acervo em um recorte por amostragem, tendo como critério a inclusão dos trabalhos que permitiriam a análise de uma maior diversidade de características técnicas. Devido a impossibilidade de ter acesso às obras

selecionadas, foram estudados os trabalhos presentes na exposição *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, que ocorria nos espaços expositivos do próprio museu. Com o objetivo de identificar os procedimentos utilizados pelo artista para a construção de seus trabalhos que fossem mais significativos para o presente estudo, primeiramente foi realizada uma observação geral do acervo em exposição e uma análise descritiva detalhada de algumas obras. A partir da descrição textual e dos registros fotográficos, foram selecionados os métodos e as características que proporcionariam a composição de um panorama dos padrões de construção mais relevantes para a pesquisa. Os modos operativos do artista destacados no estudo tratam-se daqueles mais expressivos entre os métodos utilizados pelo artista e que apresentam algumas problemáticas relacionadas à preservação, as quais consideramos relevantes de serem identificadas e abordadas nesta dissertação.

3.1. Suportes e estruturas de sustentação

O conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário apresenta alguns padrões estruturais no que se refere à forma como os materiais de sustentação foram trabalhados pelo artista para compor as estruturas utilizadas como base e suporte de cada obra. Neste estudo, as estruturas de sustentação e de suporte corresponde aos sistemas construtivos utilizados como componentes essenciais para a sustentação estrutural de cada trabalho. Refere-se, portanto, aos componentes responsáveis por fornecerem as bases para a inserção dos demais materiais e objetos que compõem as obras. Essas estruturas são fundamentais para a integridade dos trabalhos, tendo em vista que a deterioração desses componentes poderá ocasionar, na maioria dos casos, a perda da capacidade de sustentação da obra como um todo.

Para o delineamento do que seria considerado como suporte ou como estrutura de sustentação nas obras de Arthur Bispo do Rosário fez-se uma analogia com os materiais que são habitualmente aplicados como suporte e como tal considerados em análises de obras de arte constituídas por meio de técnicas construtivas tradicionais. Dessa forma, nas obras em estudo tratou-se como estruturas de sustentação, por exemplo, os suportes para o apoio de acumulações ou de fixações de objetos. Em obras que consistem em objetos e têxteis, podem ser considerados como estruturas de sustentação tanto os tecidos nos quais o artista trabalhou com técnicas como a costura e o bordado, quanto os demais componentes estruturais inseridos para o suporte desses trabalhos como, por exemplo, as estruturas de madeira destinadas ao hasteamento dos estandartes.

Devido às sobreposições, combinações e arranjos de materiais e de objetos que apresentam texturas e cores diversificadas, as estruturas de sustentação e os suportes das obras de Arthur Bispo do Rosário em alguns trabalhos não são evidentes e, conseqüentemente, a determinação exata dessas estruturas em algumas circunstâncias pode ser complexa. Contudo, é preciso ressaltar que essas estruturas, em alguns trabalhos, não são os únicos componentes responsáveis pela fixação e estabilização dos objetos nelas inseridos, considerando que muitos desses componentes dependem ainda de acessórios como ganchos e amarrações para manterem os objetos aderidos às obras. Esses acessórios serão abordados mais adiante, quando serão analisados os sistemas de fixação dos objetos. A análise das estruturas de sustentação realizada separando-as dos demais componentes das obras trata-se, portanto,

apenas de uma questão metodológica e não pretende sugerir que umas possuam relevância preponderante em relação às outras em termos de preservação.

As estruturas de sustentação das obras de Arthur Bispo do Rosário consistem em partes de objetos que foram coletados e apropriados pelo artista. Ou seja, não se tratam de materiais produzidos pelo próprio artista e também não foram fabricados originalmente com a função de serem materiais destinados ao trabalho artístico. Por isso, muitas vezes, apresentam características provenientes do processo de fabricação do objeto original do qual faziam parte ou do percurso anterior até chegar às mãos de Bispo do Rosário. Assim, os materiais também podem apresentar intervenções realizadas ao longo desse percurso de existência dos objetos, ocorridas anteriormente ao momento em que foram selecionados pelo artista para serem aplicados em suas obras. Essas características consistem, por exemplo, em camadas de tinta aplicadas por meio de processos industriais ou manuais e áreas talhadas mecanicamente ou artesanalmente, além de orifícios, marcas, inscrições e resíduos diversos que não foram realizados e aplicados pelo artista.

Distinguir tais características das técnicas e dos acabamentos aplicados pelo artista nos suportes é relevante no que tange à preservação do acervo por se tratarem de aspectos fundamentais para documentação, além de nortearem intervenções de conservação-restauração. Hipóteses do que foi trabalhado pelo artista nos suportes e o que era característica material do objeto anteriormente a sua inserção como componente da obra podem se pautar, evidentemente, a partir do fato de que os processos industriais não consistem em práticas executadas pelo artista. A questão pode se tornar dúbia quando se trata, por exemplo, de camadas de tinta que foram aplicadas manualmente ou de talhas, incisões e inscrições feitas à mão. Para tanto, procurou observar-se, por exemplo, as áreas onde essas camadas de tinta haviam sido aplicadas nas estruturas de sustentação, além de notar recorrências de uma mesma técnica e ou de determinados materiais dentro do acervo, tendo em vista que a reincidência em diversas obras, poderia consistir em mais um indicativo de um modo operativo do artista. De todo modo, sendo a matéria-prima apropriada pelo artista constituída naturalmente desses objetos com essas partes industriais e respectivos resquícios já na base de suas estruturas, fica toda ela também sujeita às deteriorações devendo igualmente serem conservadas.

Neste estudo, o enfoque foi dado às estruturas de sustentação de algumas obras do segmento das vitrines (*Crânio, Dentaduras, Diálogo com Cristo, Congas, Talheres e Pentas*), aos suportes têxteis e às demais estruturas de sustentação de dois dos oito estandartes (*Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus e Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*) e, também, às estruturas e suportes do *Carrinho-Arquivo I* e do *Vagão de Espera - Luvas de Operário*. O acervo é composto por uma multiplicidade de outras estruturas de sustentação e de suportes que não puderam ser aqui contempladas, mas buscou-se estabelecer relações entre elas e as obras que foram abordadas nesse estudo. Dessa forma, as obras analisadas podem servir como ponto de partida para desdobramentos de outras correspondências e comparações com o restante do acervo.

3.1.1. Vitrines

Nas estruturas de sustentação das vitrines, obras inseridas na categoria das “*assemblages*”³³ (MORAIS, 2013, p. 92), observou-se algumas das questões mencionadas neste trabalho relacionadas aos padrões estruturais e à distinção entre o que consistiria em característica do objeto anteriormente à inserção na obra de procedimentos realizados pelo artista. De maneira geral, as *vitrines* apresentam cerca de seis variações na forma como as estruturas de sustentação foram compostas: possuem um formato retangular, sendo posicionadas com as laterais de maiores dimensões em sentido vertical e estruturam-se de forma semelhante a painéis, contendo uma parte frontal destinada à fixação de objetos.

Na pesquisa *in loco*, foram estudadas as vitrines *Dentaduras*, *Crânio*, *Diálogo com Cristo*, *Talheres*, *Congas* e *Pentes*. Entre essas vitrines, encontram-se três padrões de métodos estruturais apresentados a seguir. Semelhanças e disparidades presentes no modo como essas estruturas se compõem evidenciam alguns dos modos construtivos do artista. As variações existentes entre as estruturas de sustentação das vitrines ocorrem principalmente na área do suporte em que os objetos são fixados. No entanto, essas variações não se apresentam de maneira isolada, estando presentes em, pelo menos, duas obras distintas.

As vitrines *Crânio* e *Dentaduras* (FIGURA 13) são similares entre si na tecnologia de construção das estruturas de sustentação e no método construtivo utilizado para a composição do suporte no qual são fixados os objetos aplicados em sua parte frontal para composição da obra. Essas semelhanças aproximam as duas obras, mas também as distinguem das demais vitrines. As estruturas de sustentação de ambas são compostas por três cabos de madeira, uma vara de bambu e um sarrafo de madeira³⁴.

³³Segundo Willian C. Seitz (1961, p. 93), o termo *assemblage* foi incorporado ao discurso do campo da arte por Jean Dubuffet em 1953, ao atribuí-lo à sua série de montagens produzidas com asas de borboleta e às suas litografias produzidas a partir de colagens de papel. Em 1954, Dubuffet utiliza novamente o termo para referir-se a outra série de montagens também de sua autoria, produzidas com fragmentos de materiais naturais. Ainda segundo o autor, poderiam ser consideradas como *assemblage* as obras produzidas a partir da justaposição de objetos e fragmentos de materiais que não foram concebidos originalmente como materiais de arte. O vocábulo *assemblage* apresenta como princípio a ideia de que todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O termo foi difundido a partir da exposição *The Art of Assemblage*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1961, tendo Seitz como curador. Disponível em: <https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMyNjI1MiJdXQ.pdf?sha=298d53c50a974027>. Acesso em: 20 ago. 2016.

³⁴Possivelmente, os cabos cilíndricos de madeira foram removidos de objetos como vassouras ou rodos.



Figura 13 – Vitrines *Crânio*, 114 x 56 cm (à esquerda) e *Dentaduras*, 109 x 64 cm (à direita). Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Verticalmente, nas laterais, foram posicionados dois dos três cabos de madeira. O terceiro foi inserido horizontalmente na parte superior, unindo os outros dois cabos, como indicado no esquema gráfico (FIGURA 14). As varas de bambu foram inseridas verticalmente no eixo central de cada obra, indicadas como “B” no mesmo esquema gráfico. Um sarrafo de madeira, posicionado horizontalmente, fixa os cabos verticais na parte inferior de cada uma das duas vitrines.

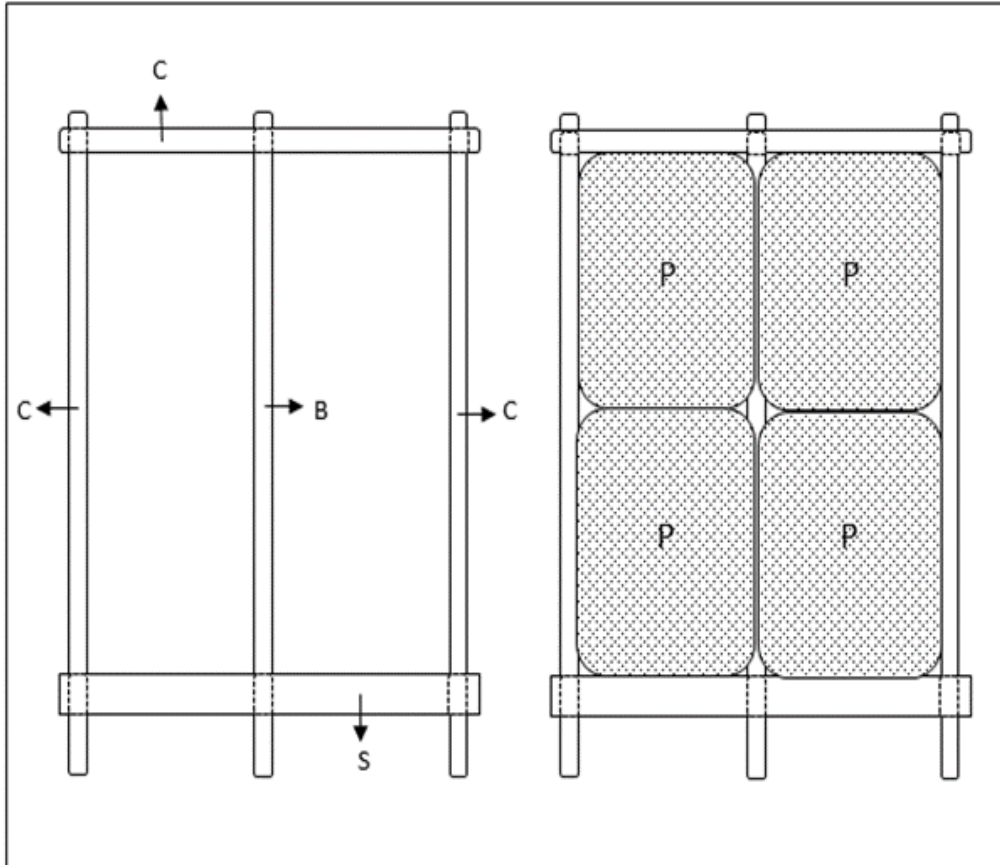


Figura 14 – Esquema gráfico das estruturas de sustentação e dos suportes das vitrines *Crânio* e *Dentaduras*.

Legenda: C) Cabos de madeira;
 B) Vara de bambu;
 S) Sarrafo de madeira;
 P) Papelão ondulado.

Fonte: Ilustração da autora, 2016.

À frente das estruturas de sustentação dessas duas vitrines foram inseridas quatro placas retangulares de papelão ondulado, as quais servem por sua vez como suporte para fixação dos objetos de composição da obra, sendo essas indicadas como “P” no mesmo esquema gráfico.

Dois dos componentes das estruturas de sustentação das vitrines *Crânio* e *Dentaduras* apresentam aplicação de camadas de tinta (FIGURA 15).

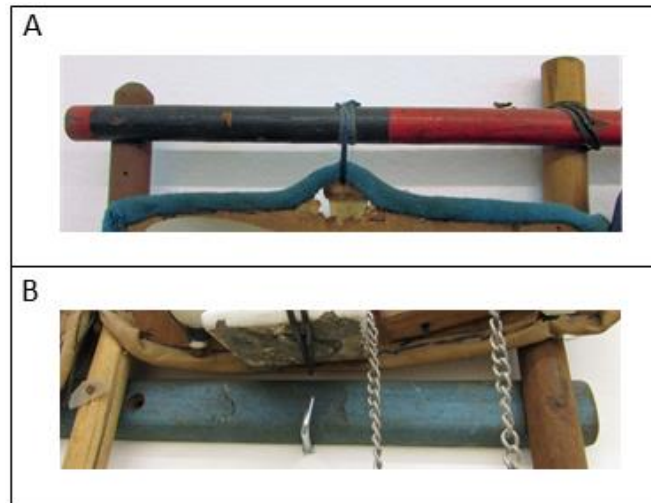


Figura 15 – Estruturas de sustentação com aplicação de camadas de tinta.

Legenda: A) Estrutura da parte superior da vitrine *Dentaduras*.

B) Estrutura da parte inferior da vitrine *Crânio*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Presumiu-se que as pinturas dessas estruturas não foram realizadas por Arthur Bispo do Rosário e estavam presentes no material quando o artista se apropriou dos objetos para inseri-lo como parte da estruturação da obra. O cabo com aplicação de tinta que compõe a vitrine *Dentaduras* foi posicionado à frente das demais estruturas, diversamente da forma com que a estrutura análoga se apresenta na vitrine *Crânio*, na qual não há nenhum acabamento com tinta visível. O posicionamento da estrutura com aplicação de tinta à frente das demais pode sugerir que a pintura presente no material apropriado por Arthur Bispo do Rosário tenha sido trabalhada como elemento de composição e apresentação estética da obra, não sendo, portanto, apenas um componente estrutural. Embora possa não ser uma pintura de suporte realizada pelo próprio artista, o seu gesto encontra-se presente na escolha do material e na forma como essa estrutura foi posicionada.

A hipótese de que não se trate de camadas de tinta aplicadas por Arthur Bispo do Rosário se pauta na observação de que não foi encontrado nenhum outro componente estrutural nas obras do artista que possuam uma camada de tinta semelhante. Além disso, o modo como a estrutura foi pintada não se assemelha com os acabamentos dos suportes que se sugerem mais seguramente terem sido realizados pelo artista, tais como as aplicações de tinta à base de cal e de tinta PVA (Poliacetato de vinila) ® de cor branca, presente em diversos suportes e estruturas de sustentação das obras que compõem o acervo do artista. Ao apontar essas características e as hipóteses em relação à sua autoria, evidencia-se uma das ambiguidades que ocorre ao realizar a documentação e a análise dos métodos construtivos das obras do

artista, sobretudo no que diz respeito às estruturas de sustentação e de suporte, que repercutem nos impasses para identificação do que foi executado por Arthur Bispo do Rosário na composição de suas obras. A observação do modo como essas estruturas foram empregadas pelo artista reiteram que, embora não se trate de uma pintura executada pelo autor da obra, sua manutenção visando à permanência dessas estruturas deve ser considerada, sobretudo em situações de iminência de perda desses componentes.

Na mesma obra, os suportes de papelão ondulado foram cobertos em algumas áreas com papel *craft* na parte frontal, possivelmente com a finalidade de dar um acabamento mais uniforme ou ocultar manchas e outras deteriorações do próprio suporte. Também foi aplicada uma camada adicional de papelão sobre o suporte em áreas de fixação de determinados objetos (FIGURA 16). Essas camadas de papelão suplementares, possivelmente, foram inseridas para viabilizar a fixação desses objetos e aumentar a capacidade de sustentação do suporte nessas regiões, tendo em vista que os objetos fixados nessas áreas com reforço apresentam um volume maior que os demais objetos inseridos nas áreas sem reforço. Tais camadas adicionais de papelão foram costuradas sobre o suporte por meio de pontos feitos com linhas azuis e supõem-se que o objeto foi primeiramente fixado nelas para posteriormente ser preso à placa maior do suporte. O emprego desse método demonstra uma preocupação em conferir maior segurança à fixação do objeto e à preservação da integridade física do suporte. Para fixar as camadas de papelão entre si, o artista empregou linhas semelhantes àsquelas encontradas nas áreas costuradas em alinhavo³⁵ nas bordas e nos entrelaçamentos que unem os suportes de papelão às estruturas de sustentação (FIGURA 17).



Figura 16 – Camadas adicionais de papelão na vitrine *Dentaduras*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

³⁵Informações a respeito da costura em alinhavo realizada pelo artista encontram-se adiante nesta dissertação.



Figura 17 – Costuras e amarrações nos suportes de papelão.
 Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Assim, constata-se que o método utilizado pelo artista para reforçar o suporte é semelhante à forma com que fixou as placas de papelão entre si e nas estruturas de sustentação, além de se assemelhar aos próprios métodos utilizados para a fixação dos objetos³⁶. Essas características estão presentes tanto na vitrine *Crânio*, quanto na vitrine *Dentaduras*, indicando que a utilização do mesmo método consiste em um padrão construtivo do artista. As costuras feitas em alinhavo nas bordas das placas de papelão foram realizadas para a aplicação de tiras de tecidos que envolvem o entorno desses suportes, conferindo um acabamento às suas margens. Conclui-se, portanto, que o emprego das linhas nessas práticas consiste em um método utilizado tanto para fins estruturais quanto para realizar acabamentos no suporte, independente se a junção ocorria entre tecido e papelão ou entre papelão e papelão, demonstrando que o artista não utilizou métodos distintos de forma fortuita. No que tange à preservação dessas obras, a identificação desse padrão de método evidencia a importância da conservação desses componentes em situações de rompimento de tais linhas ou diante da necessidade de se realizar alguma intervenção de manutenção nessas áreas.

Associadas às amarrações feitas com linhas para fixação desses suportes nas estruturas de sustentação, também foram empregados outros materiais de apoio, como o emprego de uma tira de material plástico de cor branca, sendo essa amarrada ao cabo da parte superior da obra, reforçando a resistência do suporte (FIGURA 18).

³⁶A análise dos métodos de fixação dos objetos nas vitrines encontra-se mais adiante nesta dissertação.

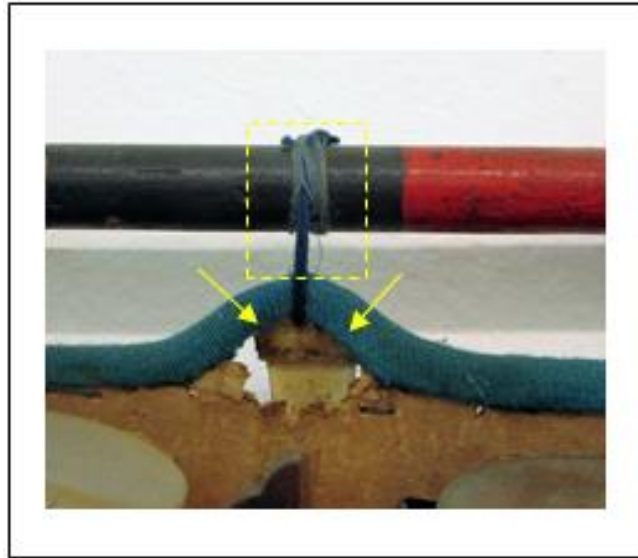


Figura 18 – Sistema de fixação do suporte à vitrine.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Outro método construtivo aplicado para fixar os suportes às estruturas de sustentação consistiu na inserção de pregos unindo os materiais nas laterais das obras, acompanhada pela inclusão de peças plásticas (FIGURA 19).

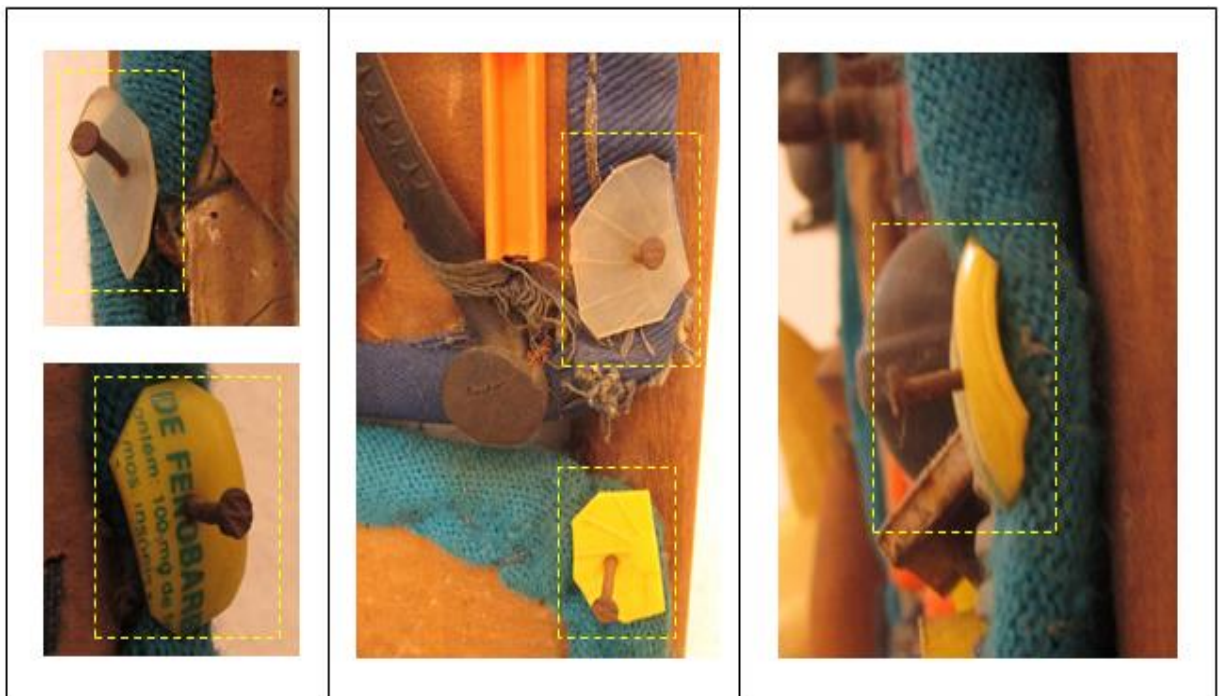


Figura 19 – Pregos e peças plásticas na vitrine *Dentaduras*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Essas peças plásticas são provenientes do recorte de embalagens e contém inscrições e marcas referentes a produtos industrializados. Peças semelhantes, empregadas sobre os suportes e

interceptadas por pregos, estão presentes em muitos outros trabalhos do artista. Esse método consiste, portanto, em um padrão muito significativo da tecnologia construtiva empregada pelo artista, tendo em vista sua grande recorrência dentro do acervo pesquisado.

Um segundo padrão estrutural dentro do segmento das vitrines corresponde ao que compõe as obras *Diálogo com Cristo* e *Congas* (FIGURA 20).

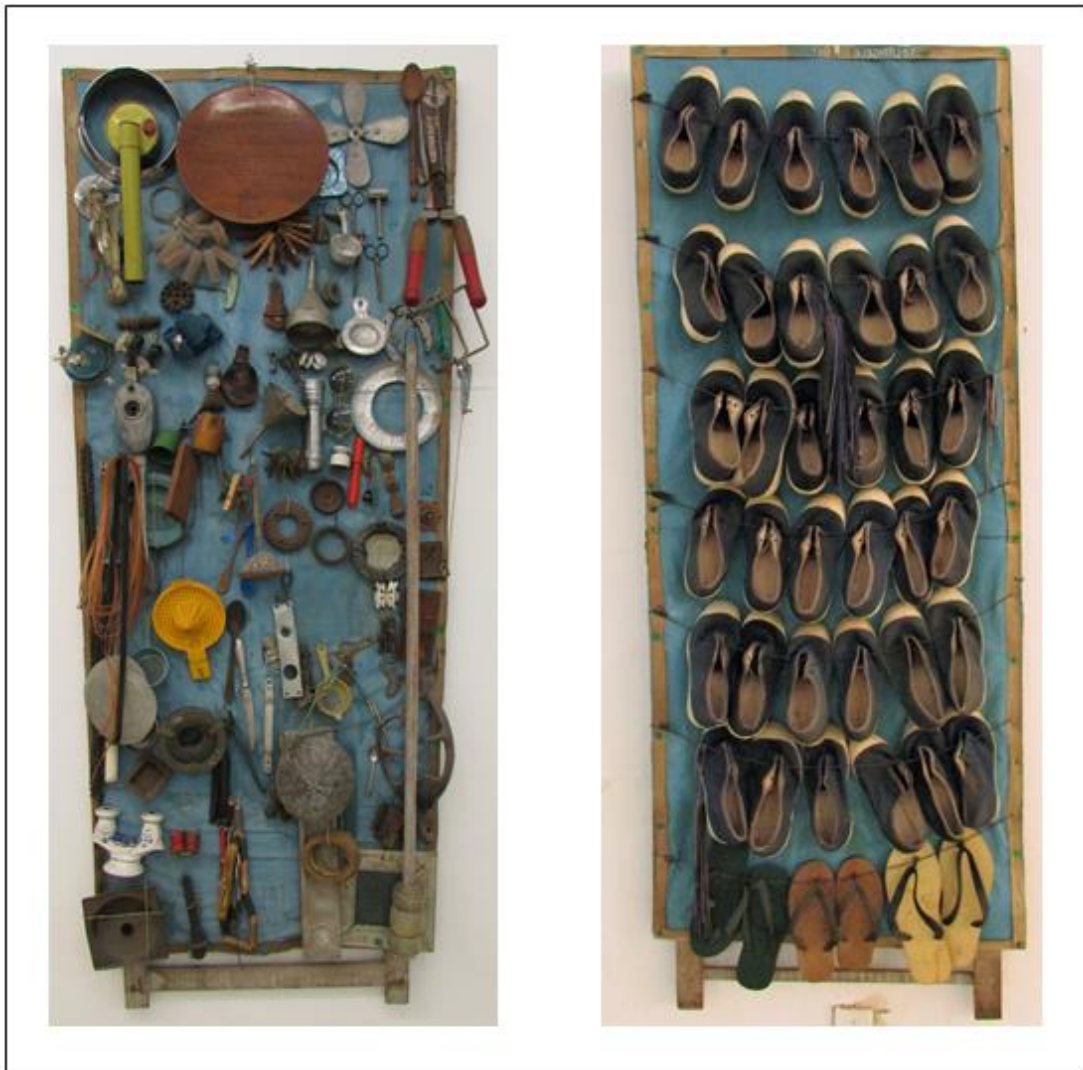


Figura 20 – Vitrines *Diálogo com Cristo*, 181 x 79 cm e *Congas e Havaianas*, 180 x 60 cm.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016

Ambas apresentam como principal característica a utilização de um suporte contínuo na parte frontal com a inserção de um material de superfície plástica e de cor azul que cobre todo o fundo sobre o qual o artista organizou os objetos e compôs suas obras. Embora na ocasião da pesquisa *in loco* apenas essas duas vitrines citadas apresentassem o método estrutural descrito, no acervo de obras de Arthur Bispo do Rosário há outras obras que apresentam também

características semelhantes, como as vitrines *Cestas e Canecas Coloridas, Havaianas, Abajour e Garrafa Térmica*. As estruturas de sustentação das vitrines que possuem o revestimento azul na parte frontal do suporte constituem-se principalmente por sarrafos de madeira, no lugar dos cabos utilizados nas vitrines *Dentaduras e Crânio*. Nessas vitrines, os cabos de madeira auxiliam na estruturação de outra forma: são utilizados com a finalidade de reforçar a estabilidade das placas de papelão, sendo aplicados somente na parte posterior. Assim, nessas obras especificamente, os cabos de madeira foram empregados com a função de complementarem as estruturas compostas pelos sarrafos, não sendo aparentes na parte frontal.

Camadas de papelão ondulado foram aderidas à frente dessas estruturas de sustentação como suporte para fixação dos objetos, assim como ocorreu nas vitrines *Dentaduras e Crânio*. No entanto, nas vitrines *Diálogo com Cristo e Congas e Havaianas*, o suporte constitui-se como um único plano retangular. O material plástico de cor azul foi inserido sobre esse plano, cobrindo todo o papelão ondulado na parte frontal. Para a fixação do papelão e do material azul foram utilizados pregos, novamente com a interceptação de peças plásticas, aplicadas sobre tiras de tecido que margeiam o suporte de papelão. Esses materiais aplicados sobre as obras lhes dão acabamento e também reforçam sua estrutura final.

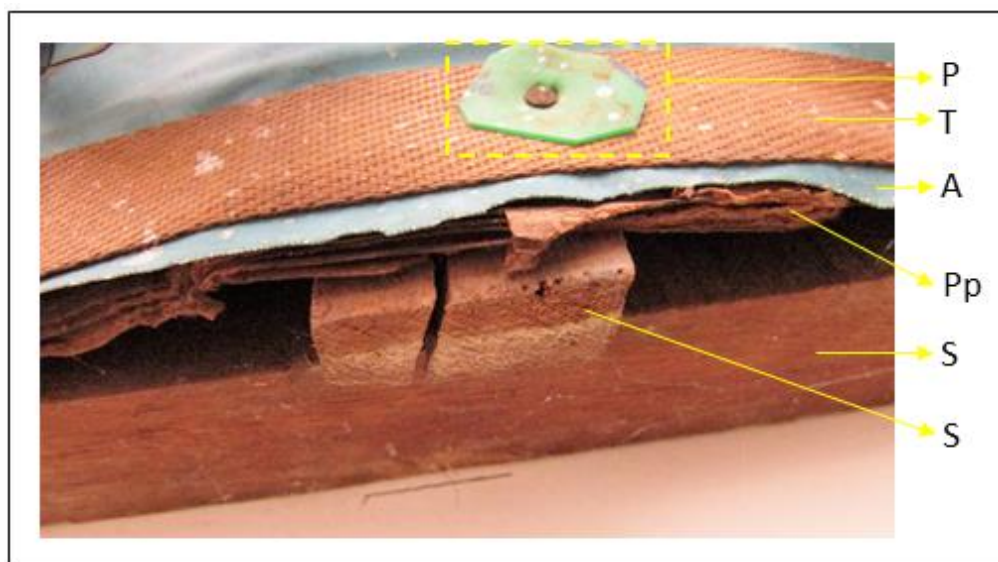


Figura 21 – Camadas que compõem as estruturas de sustentação e de suporte - vitrine *Diálogo com Cristo*.

Legenda: P). Peça plástica;

T) Tira de tecido;

A). Material azul de superfície plástica;

Pp) Papelão;

S) Sarrafo.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Um terceiro método construtivo utilizado nas estruturas de sustentação das vitrines trata-se de estruturação do um suporte inteiriço, semelhante ao descrito anteriormente. Porém, nesse caso, o suporte de fixação, apesar de contínuo (sem espaço entre as partes do suporte, como em *Dentaduras* e *Crânio*), o papelão ondulado encontra-se aparente, sem nenhum material de revestimento ou encapando o encobrindo, como o material azul de superfície plástica encontrado sobre o papelão ondulado nas outras obras pesquisadas. Esse método foi observado nas vitrines *Talheres* e *Pentes* (FIGURA 22). Embora se assemelhem nesses aspectos, essas duas vitrines possuem algumas diferenças com relação às estruturas de sustentação onde foram fixados os suportes de papelão. Enquanto na vitrine *Pentes* as estruturas são compostas por cabos de madeira, possivelmente provenientes de utensílios como vassouras ou rodos, na vitrine *Talheres* foram utilizados sarrafos de madeira. Além dessa característica, essa última apresenta como diferencial a adição de uma tira de tecido em sentido horizontal sobre o suporte, além do acréscimo de uma prateleira em sua parte inferior, a qual funciona como suporte para o apoio de uma embalagem que contém colheres de mesa (FIGURA 23).



Figura 22 – Vitrines *Talheres*, 197 x 70 cm e *Pentes*, 144 x 55 cm.
 Legenda: Áreas demarcadas em amarelo demarca a presença de uma tira de tecido sobre o suporte e uma prateleira na vitrine *Talheres*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

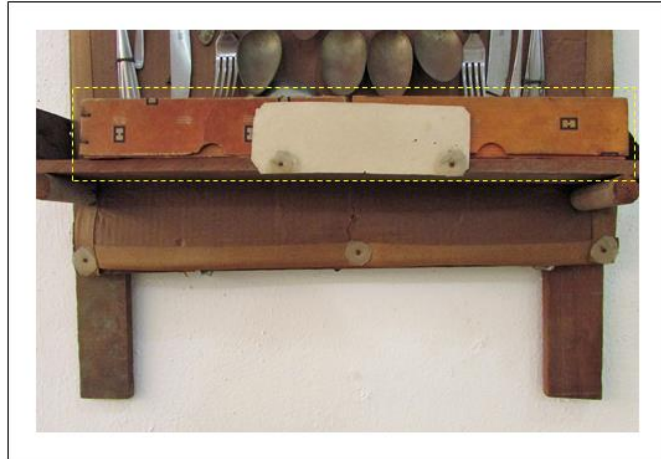


Figura 23 – Prateleira com caixa de colheres de mesa da vitrine *Talheres*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016

As vitrines que possuem o suporte de fixação de objetos contínuo (*Diálogo com Cristo*, *Congas*, *Talheres* e *Pentes*), similarmente ao revestimento feito nas vitrines *Dentaduras* e *Crânio*, também possuem um acabamento feito com tecido. No entanto, nessas vitrines, as tiras apenas contornam as margens, sem encobrir as laterais das bordas (FIGURA 24):



Figura 24 – Tecido nas margens da vitrine *Talheres*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

A partir dessas análises, constatou-se, portanto, que os materiais de suporte para fixação dos objetos nas vitrines analisadas na pesquisa *in loco* tratam-se de placas de papelão ondulado sobrepostos, tanto naquelas encobertas pelo material de revestimento plástico de cor azul, quanto nas outras que não possuem um revestimento frontal. Com relação aos acabamentos, independente do padrão estrutural, todas possuem aplicações de tiras de tecido que demarcam margens nos suportes de papelão. Sobre essas tiras, em todas as vitrines, ocorreram inserções de pregos que interceptam as pequenas peças plásticas. Além das características em comum observadas entre as obras que compõem os segmentos das vitrines, pudemos verificar também que os métodos construtivos e materiais empregados pelo mesmo artista, nestas e outras obras

de autoria de Arthur Bispo do Rosário apontam para uma mesma maneira de construir. A pesquisa realizada é apenas uma amostra do imenso universo de obras a serem ainda exploradas. Entretanto, os resultados encontrados neste trabalho podem corroborar com a hipótese da possibilidade de se delinear, a partir dessas obras aqui estudadas, para uma tecnologia de construção própria do fazer de Bispo do Rosário.

3.1.2. Carrinho-Arquivo I e Vagão de Espera – Luvas de Operário

Estruturados também a partir de peças de madeira provenientes de objetos de uso cotidiano coletados e apropriados pelo artista e a partir de outros materiais destituídos de suas funções – refugos da Colônia Juliano Moreira, o estudo das estruturas de sustentação das obras *Vagão de Espera - Luvas de Operário* (FIGURA 25) e *Carrinho-Arquivo I* (FIGURA 26) foi realizado em uma análise comparada devido às suas semelhanças funcionais e construtiva.



Figura 25 – *Vagão de Espera – Luvas de Operário*, 77 x 52 x 94 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário.

Fonte: Registro da autora, 2016.



Figura 26 – *Carrinho-Arquivo I*, 110 x 52 x 107 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Algumas amostras de métodos construtivos utilizados pelo artista em outras obras do acervo são encontradas em ambas e, desse modo, a análise das técnicas utilizadas para suas estruturações nos permite evidenciar alguns dos modos operativos do artista. Entre o acervo de Bispo do Rosário, há duas obras que compõe a série dos *Carrinhos-Arquivos* (*Carrinho-Arquivo I* e *Carrinho-Arquivo II*) e cerca de seis que integram o segmento dos *Vagões de Espera*. Para Moraes (2013, p. 96), os *Vagões de Espera* não consistiriam em obras de arte, sendo destinados à guarda e à acumulação de materiais e de objetos coletados e armazenados pelo artista. No entanto, tendo em vista que os métodos utilizados para os estruturarem e os organizarem apresentam características semelhantes àqueles empregados para a composição de outros segmentos de trabalhos plásticos do artista, considera-se pertinente analisar o modo como os construiu em termos de preservação e de estudo de suas práticas. Essas estruturas são apresentadas nos espaços expositivos juntamente com seus demais trabalhos plásticos,

portanto, tornam-se sujeitas a vulnerabilidades semelhantes às que incidem sobre o restante de sua produção, justificando sua documentação e análise nesta pesquisa. Além disso, sendo elas elaboradas e construídas por Bispo do Rosário, tratam-se de qualquer modo de amostras da tecnologia construtiva do artista.

A similaridade entre as estruturas de sustentação dos *Carrinhos-Arquivos* e dos *Vagões de Espera* no que concerne às suas funcionalidades diz respeito ao fato de que ambas são destinadas a servirem de apoio e de suporte para a exposição de materiais e de objetos em acumulações: no *Vagão de Espera – Luvas de Operário*, tem-se objetos e materiais depositados nas duas prateleiras e dependurados, fixados nas bordas da prateleira superior, assim como as estruturas do *Carrinho Arquivo I* são utilizadas para o apoio de conjuntos de fichas com inscrições.

Em ambas as obras, predomina-se o emprego de cabos cilíndricos de madeira. Apesar da semelhança com os materiais constitutivos das vitrines, as quais recorrentemente são instaladas em paredes nos espaços expositivos por necessitarem de um apoio vertical para manterem-se erguidas, as estruturas dos *Carrinhos-Arquivos* e dos *Vagões de Espera* apresentam uma sustentação independente devido a uma base tridimensional que proporciona o seu equilíbrio. As bases foram construídas com eixos cilíndricos e apresentam um formato retangular (FIGURA 27). Quatro rodas, também constituídas por madeira, foram encaixadas nesses eixos, sobre as quais toda a estrutura se apoia. Com isso, identificam-se essas peças como as principais responsáveis pela sustentação dos demais componentes das estruturas.

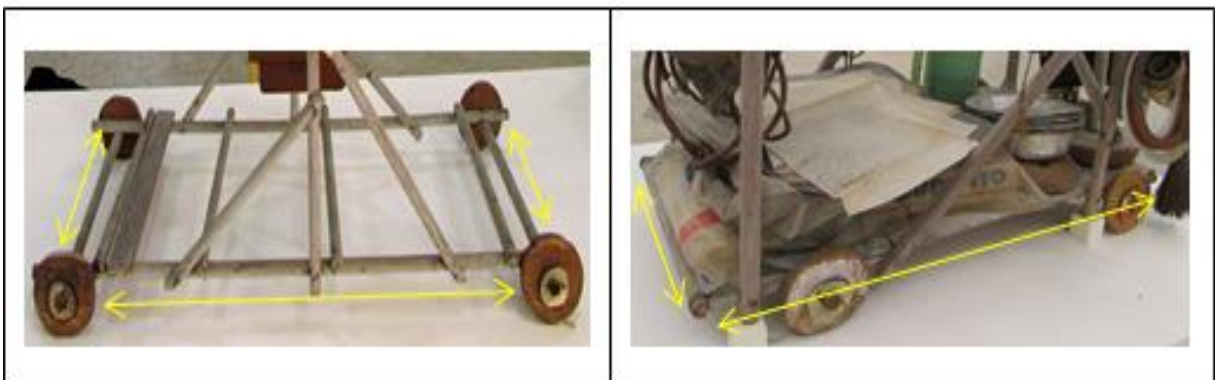


Figura 27 – Bases do *Carrinho-Arquivo I* (à esquerda) e do *Vagão de Espera – Luvas de Operário* (à direita).

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Segundo Morais (2013, p. 96), as rodas foram inseridas para facilitar o deslocamento das estruturas dentro das celas. Tratam-se de peças circulares de madeira, cerradas manualmente, presumivelmente pelo próprio artista. Índícios de que consistam em peças de fatura manual são as irregularidades das bordas, tal como indicado na figura 28. Em rodas similares, presentes na base de outras obras, o entorno dessas peças também apresenta irregularidades compatíveis com o resultado de um trabalho de corte feito à mão. Essa característica indica não se tratar de rodas apropriadas pelo artista, mas sim de peças construídas especificamente para serem aplicadas em sua produção plástica.



Figura 28 – Irregularidades no entorno da roda de madeira da obra *Carrinho-Arquivo I*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

As rodas possuem um orifício no centro, pelo qual os cabos cilíndricos da base da obra perpassam e são encaixados nessas peças. Foram inseridas chapas metálicas circulares no lado externo das rodas, as quais também foram encaixadas nos cabos de madeira da base. Essas chapas consistem em tampas de enlatados e, assim como as rodas, também apresentam recortes irregulares em seu entorno. A estrutura toda ainda é reforçada com outros eixos (cabos transversais) paralelos e perpendiculares no mesmo plano do chassi (x-y), além dos cabos de sustentação no plano tridimensional (z).

Dessa forma, tanto as rodas de madeira quanto as chapas metálicas, possuem marcas que evidenciam o processo manual de fatura desses componentes, indicando que essas peças não devem ser passíveis de substituições e de complementações que possam interferir na integridade física ou estética da obra, haja vista que sua substituição ocasionaria a perda de

características da gestualidade do artista. As chapas metálicas e as rodas de madeira são fixadas na estrutura por meio da inserção de um prego ou de um arame em sentido transversal na parte externa do cabo cilíndrico em que foram encaixados.

A presença das rodas foi notada em diversas obras do artista, apresentando composição e métodos construtivos semelhantes. Além das obras mencionadas, como exemplos de trabalhos produzidos por Arthur Bispo do Rosário que possuem mesma metodologia construtiva nas estruturas de suporte, podem ser citados o *Carrinho de Feira*, o *Patinete de Madeira*, o *Balão de Oxigênio*, a obra *Pedras* (FIGURA 29), entre outros. Esses exemplos podem evidenciar que a inserção de rodas no suporte de base das estruturas trata-se de método construtivo utilizado pelo artista como um padrão estrutural que não se restringe necessariamente a estruturas destinadas ao apoio de objetos e de materiais em acumulações e, além disso, indicam a possibilidade de não terem sido empregadas visando somente o deslocamento das estruturas dentro das celas.

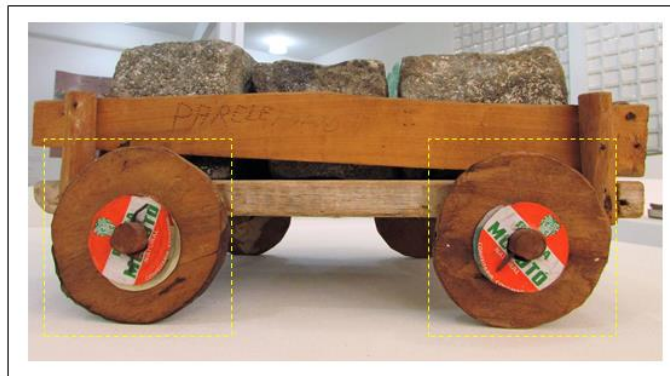


Figura 29 – Rodas da obra *Pedras*, 21 x 47 x 28 cm.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

As estruturas de sustentação do *Carrinho-Arquivo I* e do *Vagão de Espera - Luvas de Operário*, com exceção das rodas, apresentam aplicações de camadas de tinta branca em suas superfícies (FIGURA 30), possivelmente constituídas à base de cal. Presume-se que tenham sido aplicadas pelo artista, tendo em vista que a técnica consiste em um procedimento realizado manualmente, acessível nas circunstâncias em que as obras foram construídas e se encontra presente em outras séries de trabalhos de Arthur Bispo do Rosário. Desse modo, essas aplicações podem caracterizar um modo de fazer do artista. A identificação desse acabamento auxilia a distinguir as camadas de tinta aplicadas pelo próprio autor das obras daquelas camadas de tinta que já se encontravam presentes nos materiais anteriormente à

apropriação feita pelo artista, contribuindo também para identificação de intervenções posteriores. Em sua análise crítica, Morais (2013, p. 86) faz referência à aplicação desse tipo de pintura sobre as estruturas e, remete-se ao segmento de obras composto pelos objetos de madeira. O crítico sugere que a tinta branca à base de cal ou de PVA ® tenha sido aplicada pelo artista. Nota-se que os pregos não apresentam aplicação de camada de tinta, indicando que esses componentes estruturais foram pintados antes de serem inseridos na obra.



Figura 30 – Detalhes de áreas com aplicação de tinta branca.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Para realizar a junção entre as peças de madeira que compõem as estruturas, foram feitos desbastes nas áreas destinadas aos encaixes, sendo essas partes fixadas entre si por meio da inserção de pregos. Nas junções realizadas pelo artista para unir os componentes das estruturas do *Vagão de Espera - Luvas de Operário* encontra-se o emprego do método construtivo já observado nesta pesquisa que consiste na interposição de peças plásticas entre o suporte de madeira e o prego, presente também nas estruturas de sustentação das vitrines e em demais obras. No *Vagão de Espera - Luvas de Operário*, uma peculiaridade que ocorre na aplicação dessa metodologia de construção é a inserção dessas placas sobre material metálico (FIGURA 31) – e não diretamente sobre a madeira; sendo utilizadas em encaixes fundamentais para a sustentação da obra e aplicadas em locais pouco visíveis, tais como no verso da prateleira superior. Sendo a inserção dessas placas plásticas um método característico da construção das obras do artista, considera-se relevante ressaltar a importância da

preservação desses componentes diante do risco de sua fragmentação ou perdas e da possível necessidade de tratamento do suporte exatamente nas áreas onde se encontram inseridos.



Figura 31 – Peças plásticas aplicadas sobre suportes do *Vagão de Espera – Luvas de Operário*.
Registro e edição da autora, 2016.

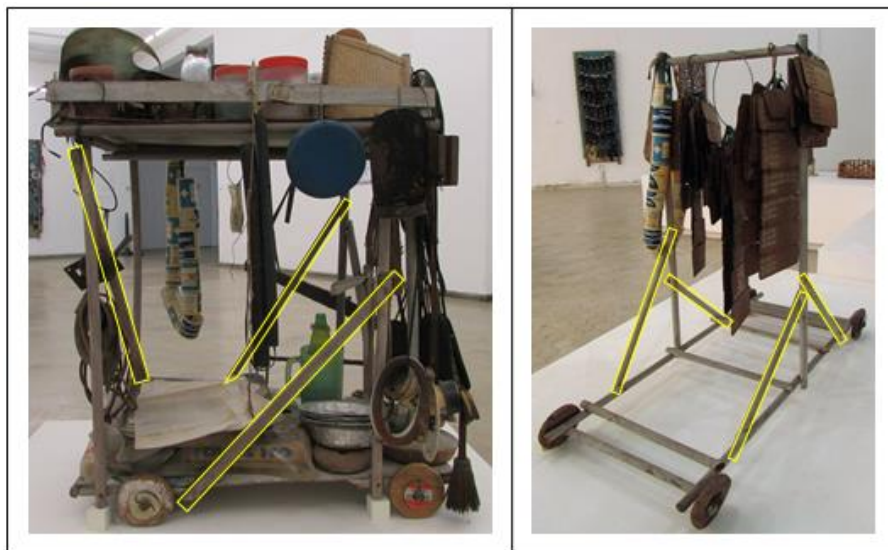


Figura 32 – Componentes inclinados no *Vagão de espera – Luvas de Operário* e no *Carrinho-Arquivo I*. Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

O posicionamento dos componentes das estruturas de sustentação também caracteriza um modo de fazer do artista, tendo em vista que aspectos semelhantes são encontrados tanto dentro dos mesmos segmentos de obras correspondentes aos *Vagões de Espera* e aos *Carrinhos-Arquivos* quanto em estruturas com menores proporções, como em alguns objetos de madeira. Um desses aspectos corresponde à inserção de cabos de madeira em sentido diagonal nas laterais das estruturas, os quais são encontrados recorrentemente em todo acervo.

A ocorrência dessa composição de cabos em diagonal em outros padrões estruturais pode ser exemplificada com as obras *Prateleiras de automóveis* (FIGURA 33) e com a obra *Distroy – Rio Grande do Norte* (FIGURA 34). Nelas, também ocorre a presença das rodas, tanto na parte inferior quanto em estruturas superiores, onde essas são inseridas sem apresentarem uma função prática, haja vista que não entram em contato com a superfície em que a obra se apoia.



Figura 33 – *Prateleiras de automóveis*. 150 x 20 x 84 cm.
 Artista: Arthur Bispo do Rosário.
 Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
 Fonte: LÁZARO (Org.), 2012, p. 246.



Figura 34 – *Distroy – Rio Grande do Norte*. 145 x 174 x 30 cm.
 Artista: Arthur Bispo do Rosário.
 Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
 Fonte: LÁZARO (Org.), 2012, p. 254.

Nas diversas estruturas de obras elaboradas por Arthur Bispo do Rosário, observou-se que alguns métodos de acabamento e de junção entre os componentes estruturais foram utilizados de maneira recorrente, consistindo, portanto, em padrões de formas operativas do artista. É possível que alguns desses métodos sejam técnicas singulares e genuínas, tratando-se de características particulares do acervo em estudo. Em alguns grupos estruturais do acervo, os métodos de junção e de acabamento apresentam características próprias de um segmento de obras do artista, como será demonstrado adiante. No entanto, ao analisar e comparar de maneira geral a produção do artista, observou-se também que alguns métodos estão presentes na construção de quase todas as obras, apresentando apenas algumas variações sutis. Isso nos dá indícios de que, no que diz respeito à aplicação de técnicas e à seleção de materiais utilizados nas junções e nos acabamentos, o processo de construção não se dava de forma inteiramente circunstancial, indicando que em procedimentos de conservação-restauração, esses padrões operativos do artista devam ser considerados.

Com esses apontamentos, constata-se que ainda que sejam construídas com a finalidade de servirem como apoio para acumulações de materiais, tais estruturas de sustentação apresentam também características que demonstram a presença de particularidades do modo de fazer do artista. As metodologias construtivas correspondem aos padrões operativos de Bispo do Rosário, sendo eles impressos na materialidade de suas obras por meio da seleção dos componentes e materiais que emprega, no modo como os posiciona, os repara, os adapta e também na forma como trata suas superfícies, como soluciona as engendradas estruturas e os minuciosos acabamentos de suas obras. Diante da iminência de perda de alguns desses componentes, a identificação dessas características demonstra que ainda que eles possam ser interpretados como estruturas funcionais e que, embora também os materiais constitutivos sejam partes de objetos e de materiais de refugo, possivelmente de fabricação industrial, considerar tais particularidades tornar-se-á fundamental na elaboração de estratégias de preservação mais adequadas para essas obras em cada caso.

Ainda que os suportes e as estruturas de sustentação analisadas sejam diversificados tanto no que diz respeito ao material empregado quanto em relação aos padrões estruturais, fatores em comum são os riscos no âmbito da conservação-restauração provocados pelas ambiguidades que podem ocorrer na análise da materialidade das obras. O quadro a seguir apresenta em

síntese alguns desses riscos, as ambiguidades que foram encontradas na análise desses componentes e aponta algumas das considerações que foram feitas neste estudo:

Quadro 1 – Quadro síntese da análise dos suportes e das estruturas de sustentação
(*Vitrines, Carrinho-Arquivo I e Vagão de Espera - Luvas de Operário*).

MÉTODOS CONSTRUTIVOS	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p>SUPORTES E ESTRUTURAS DE SUSTENTAÇÃO</p> <p>(<i>Vitrines, Carrinho-Arquivo I e Vagão de Espera - Luvas de Operário</i>).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Características do objeto antecedente à sua inserção na obra ou acabamento aplicado pelo artista? • Os componentes estruturais são somente funcionais ou apresentam características relevantes a respeito dos modos operativos do artista? 	<ul style="list-style-type: none"> • A identificação de uma possível autoria das camadas de tinta pode se pautar na avaliação do método utilizado, em sua recorrência e dados bibliográficos. Análises científicas laboratoriais podem colaborar. • Ocorrência de padrões de métodos construtivos que caracterizam as obras do artista e de gestualidades do artista. 	<ul style="list-style-type: none"> • Perda de componentes que contém informações a respeito das técnicas construtivas empregadas pelo artista. • Risco de intervenções que possam desconsiderar o que caracteriza a presença de acabamentos feitos pelo artista.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

3.1.3. Estandartes

Similarmente à forma com que o artista trabalhou os componentes para compor as estruturas de sustentação das vitrines e das obras analisadas anteriormente, vemos o engendramento feito por Arthur Bispo do Rosário para constituir aquilo que podemos considerar como material de suporte nos estandartes. Partes de diferentes objetos se unem compondo as estruturas de sustentação total de seus trabalhos. Enquanto nas estruturas anteriormente citadas foram utilizados peças e materiais provenientes de diferentes objetos de madeira, destituídos de suas funções primárias, nos estandartes são os retalhos de tecido dos lençóis utilizados pelo artista e por outros pacientes na Colônia Juliano Moreira que consistem na matéria apropriada e ressignificada:

Todos os estandartes foram bordados em lençóis encardidos recolhidos na própria Colônia Juliano Moreira, por vezes somando dois ou mais fragmentos do tecido, emendados e, quando concluídos, presos em sua parte superior a uma ripa ou madeira roliça (MORAIS, 2013, p. 67).

Dessa forma, unidos por meio de costuras, os retalhos de lençóis compõem o suporte têxtil utilizado pelo artista para a construção dessas obras. De maneira geral, a estruturação padrão dos estandartes consiste em duas camadas de tecido de formato retangular, compostas pelas partes de diferentes lençóis, tal como indicado no esquema gráfico (FIGURA 35), sendo as camadas costuradas uma paralela a outra pelo entorno das bordas e acopladas a uma estrutura de madeira na parte superior:

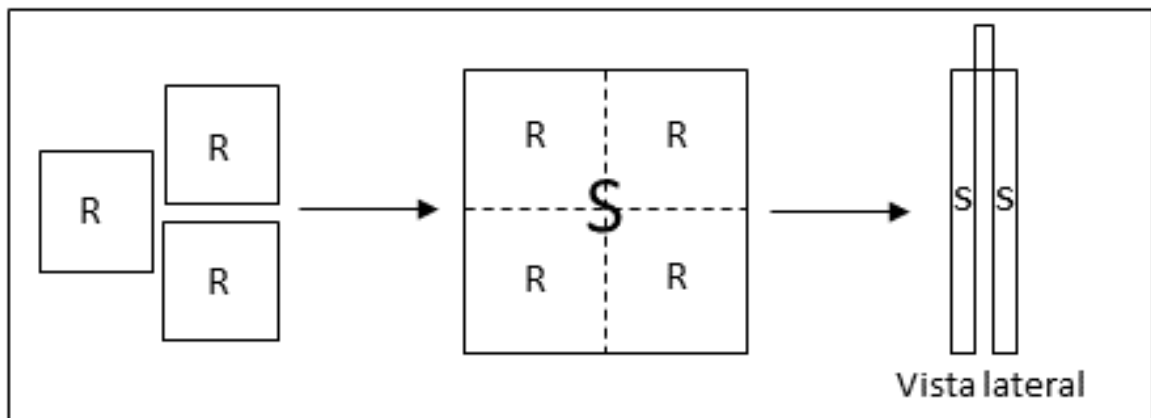


Figura 35 – Esquema gráfico genérico de construção dos estandartes.

Legenda: R) Retalho de lençol;

S). Suporte têxtil.

Fonte: Ilustração da autora, 2016.

Assim, os estandartes possuem dois lados trabalhados pelo artista, cada um composto por uma camada de suporte têxtil. Os títulos atribuídos a essas obras referem-se aos temas bordados expostos em cada uma de suas faces.

Os retalhos que compõem os suportes têxteis apresentam variações nos tons de amarelecimento dos tecidos decorrentes de oxidações e desgastes do tempo, do modo de exposição e das condições de uso desses materiais, além de estarem vinculadas também à própria fabricação e diferentes naturezas dos têxteis. Sendo supostamente constituídos por malhas de algodão cru, o principal fator de amarelecimento desses retalhos consiste na exposição à luz direta do sol, sendo os danos agravados pelo tempo de exposição e por outros fatores como umidade e temperatura³⁷. Assim, as características dos suportes têxteis dos estandartes aludem ao histórico dos objetos precedente ao momento da apropriação realizada pelo artista para aplicá-los em seus trabalhos. Não apenas o amarelecimento caracteriza essas diferenças entre os retalhos, mas também outras deteriorações, tais como manchas provocadas possivelmente por umidade e pelas exposições e usos anteriores, esgarçamentos (desgastes mecânicos e químicos), além das alterações das propriedades mecânicas das fibras que se apresentam de maneira desigual entre as partes diferentes dos lençóis, etc.

Em todo o conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário, as estruturas de sustentação e de suporte possuem características advindas do histórico do objeto anterior à apropriação realizada pelo artista, cada uma ao seu modo de acordo com propriedades, funções e características materiais da proveniência original. Nos estandartes, tais marcas de uso e do tempo impressas nessa materialidade sugerem terem sido trabalhadas pelo artista como elementos de composição estética das obras – indicando que as alterações físicas provocadas pelo uso e pela passagem do tempo presentes nos objetos pudessem ter sido por ele exploradas ao apresentar uma relação com os métodos de construção utilizados pelo artista, reverberando na leitura crítica de sua obra. Morais (2013, p. 68), por exemplo, considera que as tonalidades dos retalhos produzem variações de profundidade:

³⁷ (CCI) Notes. Canadian Conservation Institute. **N13/11 Natural Fibres** (2008). Disponível em: <<http://canada.pch.gc.ca/eng/1439925170849>>. Acesso em 10 nov. 2016.

Colônia Juliano Moreira (...), como outros estandartes, é constituído por fragmentos de tecidos, emendados e costurados, o que resulta em diferentes ‘tonalidades’ de branco, que por sua vez criam diferentes níveis de profundidade. Um branco que tende mais ao ocre ou ao bege. Este, por exemplo, está dividido em quatro faixas verticais que correspondem às emendas. (MORAIS, 2013, p. 68, grifo do autor.)

No estandarte *Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus* (FIGURA 36), ao qual o crítico se refere, observa-se também que os diferentes tons dos retalhos produzem um efeito de diagramação dos assuntos bordados pelo artista, como se os dividissem em colunas. Essa diagramação é reforçada pelos bordados que demarcam e dividem essas áreas.



Figura 36 – Estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*. 134 x 133 cm. (Lado Colônia Juliano Moreira). Artista: Arthur Bispo do Rosário.
Fotógrafo: Rodrigo Lopes.
Fonte: LÁZARO (Org.), 2012, p. 110.

Apesar de a variação tonal dos tecidos demarcar fortemente uma divisão no suporte têxtil, essa característica não é suficiente para determinar as áreas de junção dos retalhos, tendo em vista que, em alguns casos, essa variação é mínima, resultando em uma equivocada impressão de que se trata de uma parte inteira de um único e mesmo tecido. Além disso, os bordados sobrepõem algumas das áreas de junção, ocultando parte das evidências que indicariam tratar-

se de diferentes retalhos. Portanto, apesar das quatro colunas demarcadas tanto pela variação de tons dos retalhos quanto pelos bordados que as delimitam, que correspondem às quatro faixas verticais citadas por Morais (2013, p. 68), pode-se constatar na pesquisa *in loco* que essas divisões não coincidem necessariamente com as diferentes partes de tecido que foram utilizadas para compor o suporte têxtil. O suporte do estandarte foi construído com a costura de aproximadamente vinte e um retalhos de lençóis, aferidos *in loco*, o que demonstra que a quantidade de junções feitas pelo artista é superior à de áreas demarcadas pela uniformidade tonal de amarelecimento.

Ademais, não foram utilizados somente retalhos com formas geométricas compostos por ângulos retos, tais como retângulos e quadrados – que geralmente são os mais evidentes no suporte desse segmento de obras e também mais usuais quando se trata de trabalhos compostos por múltiplas partes de tecidos. Na região superior da terceira coluna do referido estandarte, por exemplo, embora pouco perceptível devido à homogeneidade entre os tons dos tecidos, há evidência de uma complementação feita por retalho que apresenta formato circular (FIGURA 37):

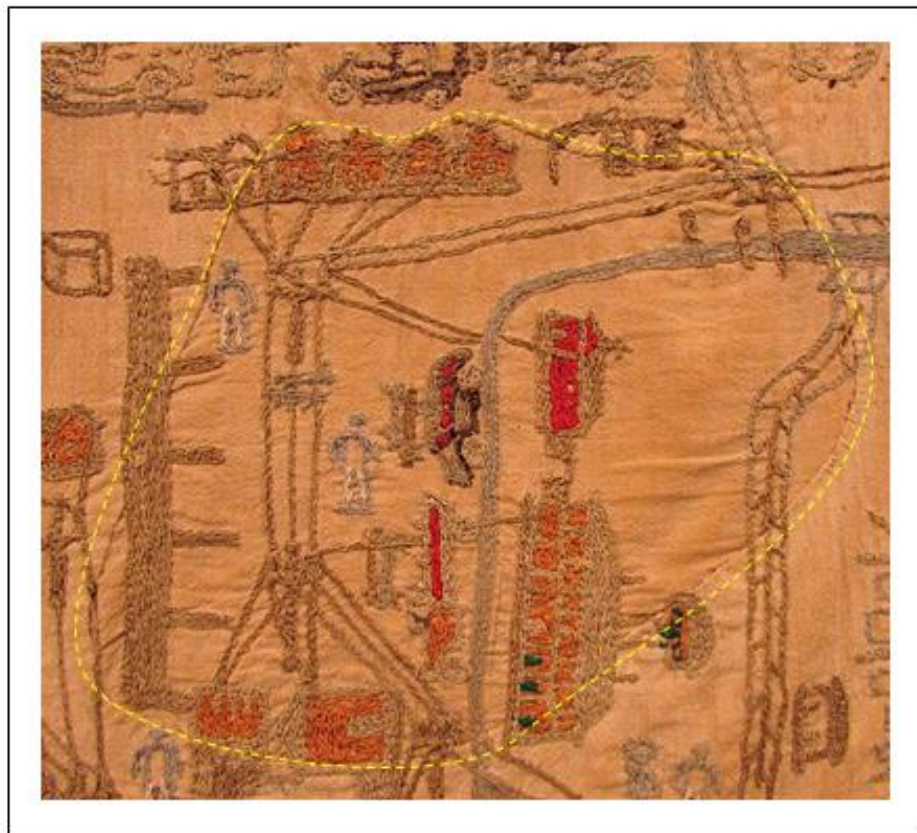


Figura 37– Retalho no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o filho de Deus* (Frente).

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

No verso da área onde há a inserção desse retalho, as bordas onde ocorrem as junções entre dois tecidos são evidenciadas pela área de sobreposição entre ambos (FIGURA 38). A partir da observação do verso identificam-se, também, outras áreas com pequenas complementações no mesmo tecido, localizadas acima do referido retalho, que apresenta maior dimensão.

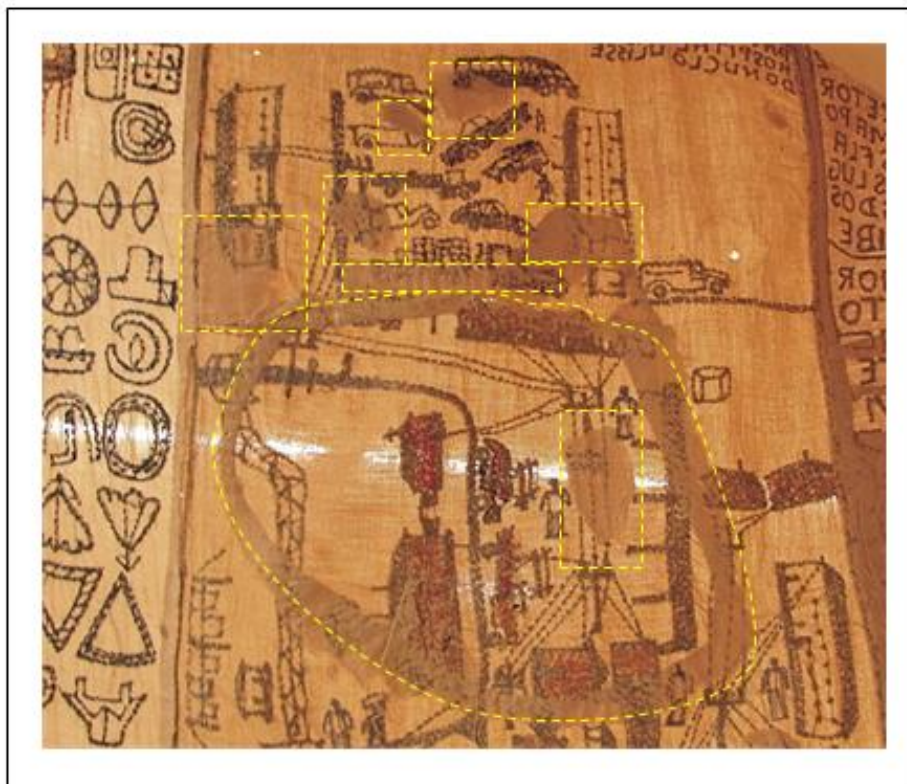


Figura 38 – Verso da área com retalho circular no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.

Legenda: as demarcações indicam as áreas de junção entre diferentes tecidos.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Bordados realizados sobre as áreas de junção entre os tecidos demonstram que o encaixe dos retalhos foi feito pelo artista durante a concepção do suporte têxtil, ou seja, não está relacionado a uma intervenção ocorrida posteriormente à confecção da obra. Os pontos de costura realizados para a junção das partes dos diferentes tecidos no encaixe do retalho de maior dimensão assemelham-se com os demais pontos feitos pelo artista em outras áreas e em demais obras, sendo também uma evidência de que a costura tenha sido realizada pelo artista, além de consistir em uma amostra do modo como o artista trabalhou nas junções (FIGURA 39). Tais complementações foram feitas, possivelmente, para encobrir pequenas áreas de perda de parte do suporte têxtil ou para reforçar áreas em que o tecido se encontrava danificado. Trata-se, portanto, de um método utilizado pelo artista para reparar o material, o qual já se encontrava deteriorado quando foi apropriado para ser aplicado como suporte em

sua obra. Dessa forma, esses tecidos trazem as marcas do histórico de uso dos lençóis e, consigo, trazem também o gesto do artista para repará-los e aplicá-los na construção de seus trabalhos. O artista encontrou nos materiais e recursos que tinha em suas mãos os meios para confeccionar suas obras resultando numa tecnologia de construção ímpar.



Figura 39 – Costura de junção no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Como os estandartes são compostos por diferentes retalhos e, muitas vezes, a variação tonal de amarelecimento entre eles parece organizar uma diagramação do conteúdo bordado, surge a tese de que Arthur Bispo do Rosário haveria bordado separadamente as diferentes partes e, posteriormente, tê-las unido para formar o estandarte. No entanto, a partir da observação da presença de bordados realizados sobre as áreas de junção entre os retalhos pode-se supor que a construção básica do suporte têxtil dos estandartes antecede à feitura dos bordados. Ou seja, o artista, possivelmente, primeiro realizou a junção dos tecidos a fim de compor o suporte para depois bordá-los. A ocorrência desses bordados que sobrepõem áreas de junção também indica a possibilidade de o artista não delimitar os bordados em função do contorno dos retalhos.

Evidências que indicam tal ordem no processo de construção são encontradas, por exemplo, no suporte têxtil do estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal* (FIGURA 40):



Figura 40 – Bordados sobrepondo áreas de junções entre retalhos. Estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

A partir da análise dessas junções entre os retalhos para a composição do suporte têxtil, notam-se dois modos construtivos do artista. O primeiro consiste em uniões entre retalhos realizadas de forma demarcada no lado direito do suporte têxtil, sendo margeadas por bordados e expressamente distintas pela variação tonal. O segundo trata-se de junções feitas entre os retalhos sem demarcações explícitas no lado direito do suporte têxtil, de modo a não deixar evidências a respeito de sua presença. Supõe-se que no primeiro modo, presente em alguns estandartes, trate-se do emprego dos retalhos como tecnologia de construir e método de composição estética da obra, correspondendo, por exemplo, às partes que formam as referidas “faixas verticais”, citadas por Moraes (2013, p. 68), no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*; enquanto o segundo modo construtivo tenha sido

possivelmente aplicado pelo artista para reparar regiões deterioradas. Dentro desse segundo método, observa-se duas variações: uma delas consiste na complementação de áreas com perda de suporte, tal como no retalho circular empregado no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*, e a outra se trata de reforços feitos por meio da sobreposição de tecidos. Supõe-se que essas sobreposições de tecidos foram realizadas em áreas em que o tecido de base apresentava perda de suas características e propriedades de resistência mecânicas com pequenas rupturas na trama ou urdidura do tecido original, sendo reparados pelo artista por meio desse expediente.

No estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*, o artista empregou sobreposições de tecidos para reforçar determinadas áreas e, possivelmente, para aumentar o número de tramas para a feitura dos bordados valendo-se desse recurso recorrentemente. No suporte desse estandarte ocorrem áreas de justaposição dos têxteis que coincidem também com áreas onde se deu a feitura de bordados que exigem uma concentração de diversos pontos de curtas distâncias entre si (FIGURA 41), os quais não seriam possíveis de serem executados em tecidos com tramas afrouxadas e espaçadas.



Figura 41 – Verso de área com sobreposição de tecidos no estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Apesar de a construção da estrutura básica do estandarte anteceder à feitura dos bordados, supõe-se que a inserção desses tecidos justapostos no verso do suporte têxtil, utilizados para reforçar determinadas áreas, devam ter sido inseridos durante a feitura dos bordados. Essa hipótese se pauta na observação de que, no entorno desses retalhos de tecido aplicados em sobreposição, não há pontos de costura fixando as bordas (FIGURA 42), sendo a união entre eles realizada por meio dos pontos dos bordados. A metodologia observada pode levar à suposição de que esses pontos bordados foram introduzidos durante a execução do processo e não a partir de uma elaboração prévia realizada na construção do suporte.



Figura 42 – Detalhe do verso do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

As evidências dessas práticas de reparo realizadas pelo artista nos tecidos já durante a concepção das obras, portanto, indicam o estado de conservação em que o material se encontrava ao serem aplicados na construção de seus trabalhos. Certamente, além do amarelecimento das fibras, apresentavam esgarçamentos, rasgos e perdas de partes do suporte em decorrência do uso e proveniência originais, sendo essas deteriorações marcas do histórico desses objetos nos redutos da Colônia Juliano Moreira. Com a caracterização dessas

complementações e reforços executados pelo próprio Arthur Bispo do Rosário, é possível distinguir essas práticas do artista de intervenções realizadas em tratamentos de conservação-restauração. No estandarte *Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o filho de Deus*, por exemplo, há um reparo que sugere consistir em uma adesão de tecido sobre uma área de perda do suporte, a qual estabiliza as bordas do orifício (FIGURA 43):

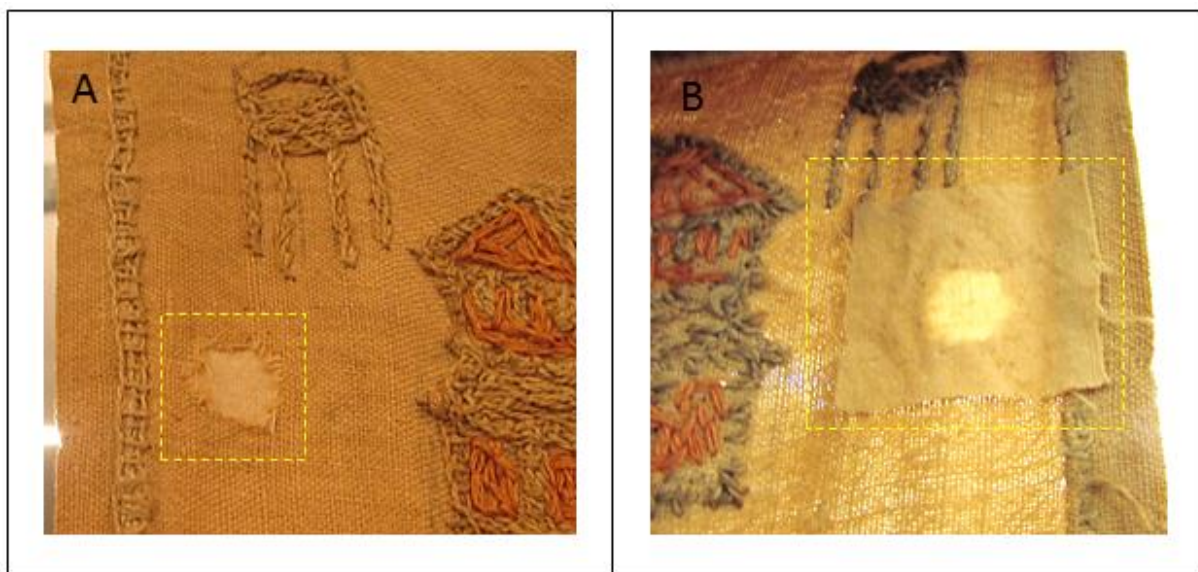


Figura 43 – Intervenção no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
Legenda: A) Frente/ Lado direito do tecido.

B) Verso do tecido.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Uma outra área que se distingue dos reparos feitos pelo próprio artista consiste em uma complementação realizada na borda do suporte têxtil do mesmo estandarte (FIGURA 44):

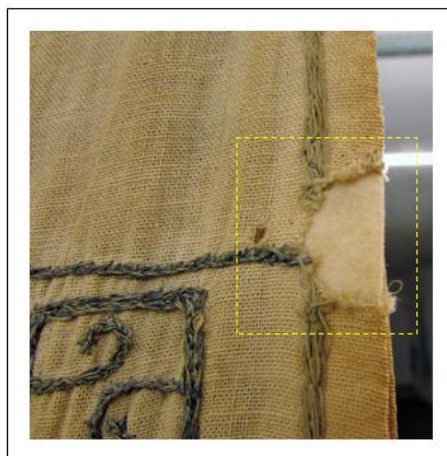


Figura 44 – Possível intervenção no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Além do suporte têxtil, os estandartes são constituídos também por uma estrutura de madeira inserida em sua parte superior. Essa estrutura consiste em uma haste cilíndrica na qual o estandarte é fixado por meio de tiras de tecido e de plástico (FIGURA 45). A cor do plástico utilizado para fazer a junção varia entre os estandartes. Nota-se um tecido tipo tule aplicado sobre as áreas de junção. Trata-se de uma intervenção posterior à construção da obra, realizada em um procedimento de conservação-restauração, tendo em vista que esse material não se encontra presente em registros anteriores da obra.

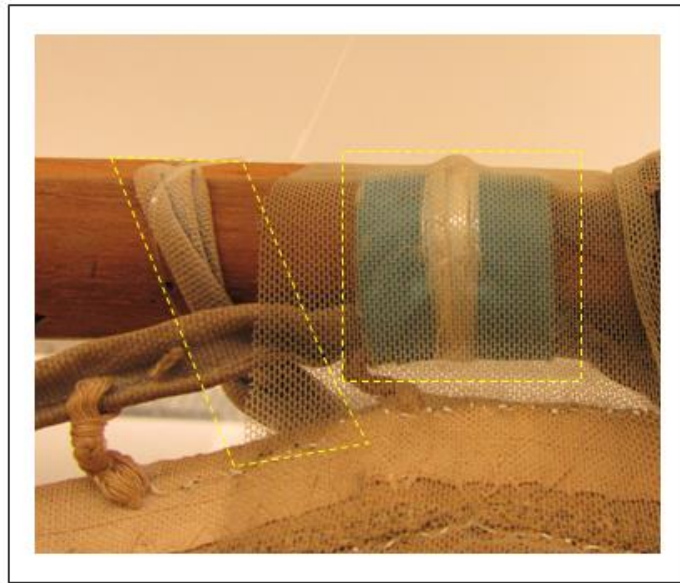


Figura 45 – Junções entre o suporte têxtil e a estrutura de madeira do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

No centro da haste da estrutura de madeira da parte superior do estandarte, há uma área na qual o artista utilizou linhas azuis de forma semelhante com que revestiu as superfícies dos objetos recobertos por fios azuis (ORFA). Possivelmente, o suporte de madeira foi recoberto por um tecido sobre o qual o artista trabalhou cosendo pontos, recobrindo-o com as linhas azuis – método também aplicado na construção dos ORFA. A região foi revestida por um plástico espesso (FIGURA 46) que se apresenta com amarelecimento acentuado, interferindo na visualização das cores das linhas utilizadas nessa área.

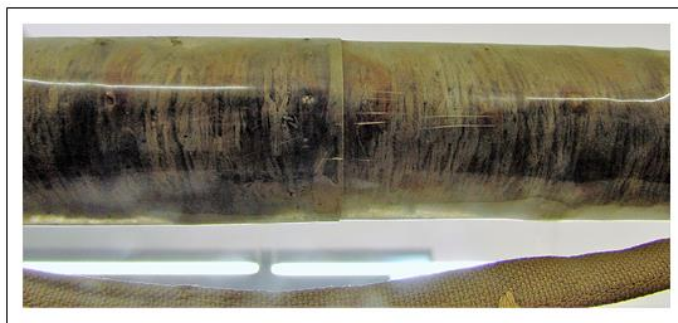


Figura 46 – Centro da haste de madeira do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
 Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Em uma das imagens produzidas no ensaio fotográfico realizado por Walter Firmo na Colônia Juliano Moreira, em 1985, a haste cilíndrica de madeira está anexada a uma vara de bambu, por meio da qual Arthur Bispo do Rosário ergue um dos estandartes ao alto (FIGURA 47). A partir dessa imagem pode-se inferir que essas estruturas de madeira foram inseridas com a finalidade de possibilitar o hasteamento dos tecidos com o auxílio de um mastro.



Figura 47 – Arthur Bispo do Rosário manipulando um dos estandartes em ensaio fotográfico na Colônia Juliano Moreira.
 Fotógrafo: Walter Firmo, 1985.
 Fonte: FIRMO, CORPAS (Org.), p. 41, 2013.

Há outras fotografias em que os estandartes são exibidos novamente hasteados, ainda dentro das celas, indicando que o referido suporte de madeira não foi aplicado somente para manter o estandarte estendido, mas também possibilitar o seu hasteamento, reiterando a função desse componente (FIGURA 48):



Figura 48 – Bispo do Rosário em sua cela na Colônia Juliano Moreira. Fotógrafo: Lucio Marreio. Agência O *Globo*.
Fonte: MORAIS, p. 12, 2013.

Nas fotografias mencionadas, as duas ripas de madeira inseridas sobre a haste cilíndrica do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus* (FIGURA 49) não se encontram presentes nas obras. As ripas possuem áreas desbastadas em pontos específicos,

destinadas à passagem das tiras de tecido e de plástico que prendem o estandarte junto à haste, cobrindo quase toda a sua extensão, com exceção de uma área em seu centro. Tratam-se, portanto, de uma intervenção posterior e, dessa forma, não são componentes confeccionados e introduzidos na obra por Arthur Bispo do Rosário. Em vista disso, constata-se que na estrutura de madeira do estandarte, somente a haste cilíndrica consiste em parte original do suporte.

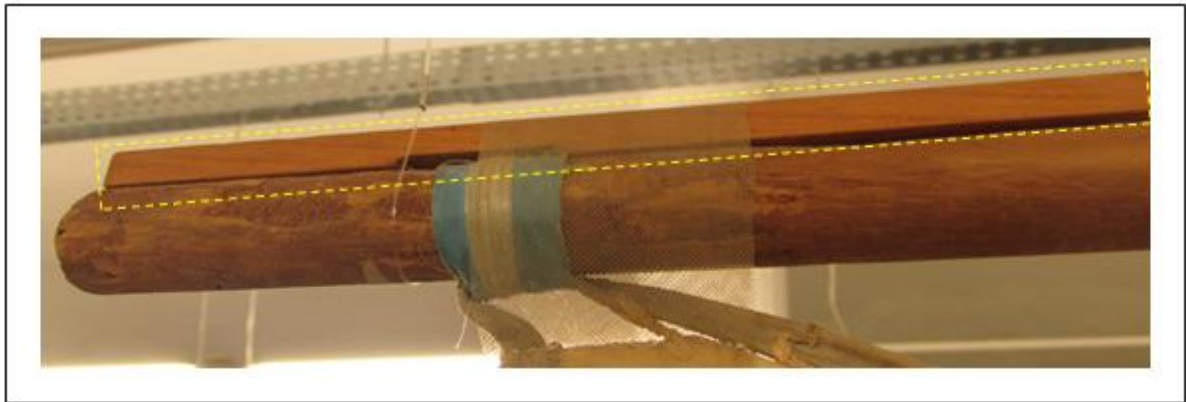


Figura 49 – Ripa inserida sobre haste no estandarte *Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Se a forma como essa estrutura era utilizada pelo artista anteriormente fosse desconsiderada, a haste cilíndrica de madeira poderia equivocadamente ser interpretada como uma peça meramente funcional na estrutura geral do estandarte, sendo compreendida apenas como suporte de sustentação e fixação da obra nos espaços expositivos. No entanto, além de essas peças de madeira terem sido inseridas pelo artista nas obras com o indicativo de auxiliarem em sua manipulação, Arthur Bispo do Rosário trabalhou nelas aplicando técnicas particulares do seu fazer artístico próprio, sendo encontrados nesse suporte de madeira alguns de seus modos construtivos, presentes também em outras obras. Os modos aqui mencionados referem-se à área trabalhada com os fios azuis e às inscrições feitas pelo artista por meio de punções³⁸. Assim, evidencia-se que essas estruturas não consistem em componentes passíveis de substituições e de complementações que interfiram em sua integridade física e estética. Ressalta-se, portanto, a relevância tanto da documentação do modo como as obras apresentam-se na atualidade quanto da pesquisa acerca de como as obras encontravam-se

³⁸Informações detalhadas a respeito das inscrições encontram-se adiante nesta dissertação.

anteriormente, a fim de se buscar compreender as funções e os sentidos das estruturas inseridas pelo artista na construção de suas obras.

O quadro a seguir apresenta, em síntese, algumas das ambiguidades que surgiram na análise dos suportes e das estruturas de sustentação dos estandartes, aponta algumas das considerações que foram feitas neste estudo e indica possíveis riscos decorrentes das características materiais das obras:

Quadro 2 – Quadro síntese da análise dos suportes e das estruturas de sustentação
(*Colônia Juliano Moreira – Reconheceram o Filho de Deus e Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*)

MÉTODOS CONSTRUTIVOS	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p>SUPORTES E ESTRUTURAS DE SUSTENTAÇÃO DOS ESTANDARTES</p> <p>(<i>Colônia Juliano Moreira – Reconheceram o Filho de Deus e Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal</i>)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Quais são os reparos feitos pelo artista nos suportes durante o processo de construção da obra e quais são intervenções? • Os diferentes tons de amarelecimento podem apresentar algum significado relevante na obra? O artista pode ter trabalhado com essas variações na construção do suporte têxtil? 	<ul style="list-style-type: none"> • Os tons de amarelecimento sugerem terem sido trabalhados pelo artista como elementos de composição estética dos estandartes. • O artista realizou reparos nos suportes, os quais distinguem-se de intervenções. • O suporte de madeira apresenta intervenções e alteração da função 	<ul style="list-style-type: none"> • Amarelecimento progressivo dos tecidos, alterando a percepção estética da obra. • Interferências na composição estética da obra, como a inserção de enxertos com tecidos mais claros. • Intervenções talvez inadequadas nos suportes de madeira ou substituições em virtude dos modos de exibição.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

3.2. Métodos de fixação de objetos

Alguns dos métodos de construção recorrentes nas obras de Arthur Bispo do Rosário dizem respeito à utilização de sistemas construtivos desenvolvidos para a fixação de objetos nos suportes e nas estruturas de sustentação das obras. Trata-se das costuras, dos nós, das alças e dos ganchos feitos pelo artista utilizando linhas, arames, fitas e cordas de materiais diversos para manterem os objetos fixados em seus trabalhos. Costuras com linhas e o entrelaçamento de arames fixam os objetos nos suportes das vitrines, nos vagões de espera e nos carrinhos-arquivo. Os objetos são encontrados em arranjos e dependurados por meio de alças, ganchos, e amarrações variadas. Dessa forma, essas soluções consistem em procedimentos que são significativos entre os modos operacionais do artista. Os métodos de fixação de objetos variam de acordo com a estruturação da obra. No entanto, há também correspondências entre esses métodos em diferentes padrões estruturais, sendo possível estabelecer relações entre eles.

A utilização desses métodos foi um recurso necessário para a estruturação de grande parte dos trabalhos produzidos pelo artista, tendo em vista que muitas das obras se constituem por meio de arranjos, acumulações e sobreposições de objetos anexados a suportes e também a outros objetos. Apesar disso, os componentes destinados a essa finalidade não apresentam características apenas funcionais, considerando ainda que o método de construção de alguns ganchos, o modo como se realizou os cruzamentos das linhas, os arremates e as variadas amarrações também fazem parte da composição dos trabalhos. Alguns desses sistemas de fixação foram executados de forma a indicar um empenho do artista na elaboração do método como esses componentes seriam trabalhados ao fazer a junção entre os objetos e os suportes que constituíam as obras. Além disso, a semelhança entre os métodos de fixação de objetos utilizados em diferentes obras torna possível indicar nesses procedimentos algumas gestualidades próprias do artista.

Por anexarem os elementos apropriados pelo artista aos suportes e aos outros demais elementos que compõem as obras, os sistemas de fixação são responsáveis pelo posicionamento dos objetos e também pela forma como esses são sobrepostos e rearranjados nos trabalhos. Assim, considera-se que a substituição desses componentes ou a modificação da posição original pode ocasionar não só perda das características dos próprios sistemas de fixação, mas também provocar interferências na composição geral dos trabalhos. Isto é, o

resultado dessas alterações poderá repercutir na própria integridade das obras. Portanto, ainda que não se apresentem de forma evidente ao se observar o conjunto da obra, tendo em vista que a quantidade e a variedade de objetos e de materiais sobrepostos e acumulados tendem a se sobressair em relação aos componentes estruturais, tais sistemas de fixação se tornam essenciais na composição estética e fruição das obras.

Como os métodos de fixação dos objetos utilizados pelo artista se constituem por meio de materiais e de técnicas precárias, as obras apresentam-se com grande risco de deterioração e de perdas de seus elementos e partes componentes e, conseqüentemente, também com risco de perda dos objetos vinculados às obras. Em alguns trabalhos, esses sistemas encontram-se sobrepostos e entrelaçados uns aos outros, o que torna complexo o procedimento de tratamento dos suportes ou dos próprios objetos. Nesses casos, qualquer intervenção lhes acarretará modificações, mas um bom estudo prévio da tecnologia de construção original e dos materiais aplicados, bons registros fotográficos, exames e análises poderão conduzir a melhores resultados e escolhas do tratamento mais adequado em cada caso. De todo modo, há que se destacar que, por consequência, os componentes dessas obras são suscetíveis a intervenções que podem provocar interferências significativas na estruturação dos trabalhos. A ausência de documentação a respeito do método construtivo das obras, ou ainda, a concepção equivocada de que esses sistemas de fixação e de junção de objetos se tratem de estruturas meramente funcionais, desassociadas da composição da obra, potencializa o risco de ocorrência de ações negligentes ou com imperícia. A partir dessas considerações, reitera-se a importância do estudo acurado e de análise minuciosa e prévia de tais estruturas, antes de quaisquer intervenções, ainda que somente de conservação.

3.2.1. Bordados de objetos: a fixação de objetos nas vitrines

As práticas da costura e do bordado nas obras de Arthur Bispo do Rosário estendem-se para além dos suportes têxteis. Reafirma-se essa observação nesse momento devido à presença de técnicas semelhantes a tais práticas no modo como o artista fixou os objetos nos suportes das vitrines. Os métodos aplicados por Arthur Bispo do Rosário para a fixação dos objetos exigiram uma engenhosidade por parte do artista para que eles se mantivessem presos aos suportes por meio de linhas, como nas vitrines *Crânio* e *Dentaduras*, e por meio de arames e cabos variados, como ocorre nas vitrines *Diálogo com Cristo*, *Pentes*, *Talheres* e *Redentor de Óleo*. Os métodos utilizados para a fixação dos objetos apresentam uma genuinidade técnica, tendo em vista que ocorrem por meio de associações incomuns de objetos e de materiais, realizadas por meio de técnicas pouco usuais – dadas basicamente por uma tríade composta por papelão, linha ou arame e objeto (sendo esse constituído, em geral, por plástico ou metal).

A aproximação que se faz da execução desse processo com a prática da costura e do bordado não se deve apenas pela utilização das linhas em si, mas também pela forma como essas foram trabalhadas nos suportes de papelão e de madeira. Por isso, essa relação estende-se para as vitrines, nas quais os objetos são fixados por meio de arames e por outros materiais, tendo em vista que o modo operacional do artista com esses materiais ocorre de forma semelhante. Em orifícios feitos nos suportes, as linhas e os arames atravessam os papelões, enlaçando ou transpassando os objetos. Por atravessarem o suporte e cruzarem-se por entre os objetos, alternando entre a passagem por entre a frente e o verso do suporte, a forma como esses materiais são trabalhados na fixação dos objetos assemelha-se às técnicas de bordado realizadas em suportes têxteis.

As linhas, possivelmente, não foram trabalhadas individualmente no processo de entrelaçamento dos objetos, ou seja, passaram através dos orifícios dos suportes em conjunto e não isoladamente. Para tanto, supõem-se que o artista utilizou um instrumento como uma agulha, a qual possuía um orifício que permitiu a passagem simultânea de uma quantidade numerosa de linhas. A suposição sobre a forma como essas linhas foram transpassadas se pauta tanto pela lógica da execução do processo, quanto na observação de que em alguns objetos, o grupo de linhas que os enlaçam apresenta-se com torção (FIGURA 50), o que sugere que as linhas desse conjunto atravessaram o suporte e passaram pelo objeto em um único gesto, considerando que costurar uma a uma e realizar a torção posteriormente não

parece consistir em procedimento realizável pelo artista. Além disso, as demais costuras feitas no suporte em estilo semelhante ao alinhavo (pesponto) foram feitas com agrupamento de linhas, o que corrobora com nossa hipótese. Os orifícios pelos quais as linhas atravessam o suporte, quase sempre, são proporcionais à espessura do material ou da quantidade de linhas que por eles passam, podendo indicar a utilização de um instrumento que proporcionasse uma passagem de linhas de forma simultânea, sugerindo também que a perfuração do suporte e a passagem das linhas tenham ocorrido em um mesmo e único processo.

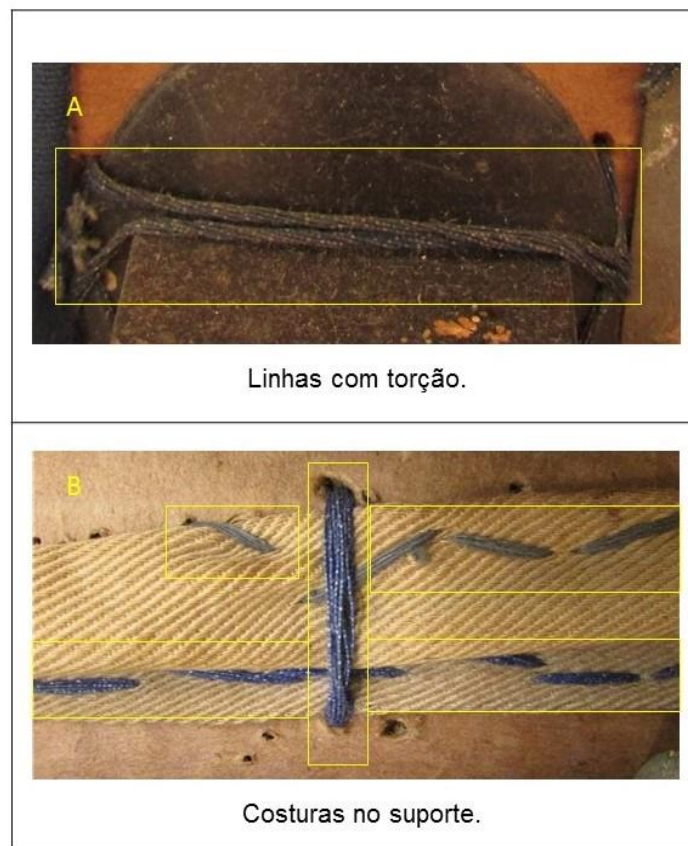


Figura 50 – Detalhes das técnicas de fixação e de costura em obras do segmento das vitrines.

Legenda: A) Grupo de linhas com torção.

B) Costuras feitas com linhas transpassadas simultaneamente.

Fonte: Registros e edição da autora, 2016.

Em algumas áreas, os pontos de bordado não foram realizados em função de fixar um único objeto. Os pontos se deram de maneira contínua, ou seja, ao fixarem um objeto no suporte, não foi feito um arremate finalizando o ponto. O mesmo conjunto de linhas prosseguiu na fixação de um outro objeto nas proximidades do primeiro objeto. Costuras feitas na parte frontal dos suportes e conexões feitas por um mesmo conjunto de linhas, entre um objeto e outro, são algumas evidências dessa prática (FIGURA 51). Portanto, uma aproximação nos

modos como os materiais foram trabalhados para realizar a fixação dos objetos pode ser feita com o próprio trabalho do artista nas costuras e nos bordados propriamente ditos, realizados com linhas nos suportes têxteis.

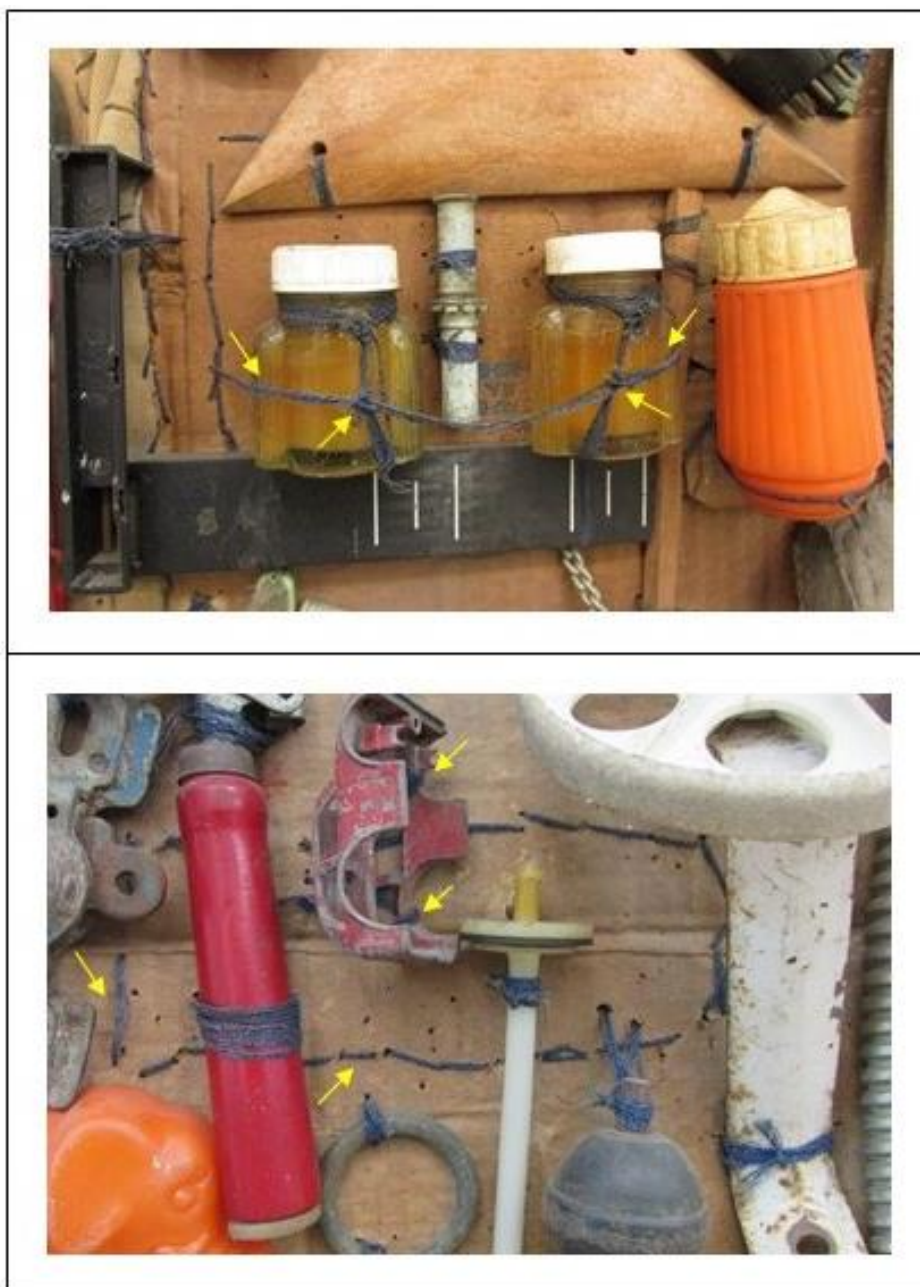


Figura 51 – Detalhes de costuras contínuas e de conexões entre objetos.
Fonte: Registros e edição da autora, 2016.

O método de entrelaçamento das linhas e dos arames apresenta cruzamentos e nós que foram realizados de maneira similar na fixação de diversos objetos, caracterizando uma gestualidade do artista ao fixá-los nos suportes de inúmeras obras.

Em objetos que possuem um eixo proeminente na parte frontal, por exemplo, os conjuntos de linhas percorrem pelo entorno desse eixo, cruzando-se entre si à sua volta (FIGURA 52), apresentando uma similaridade na forma como partem do orifício do suporte e contornam essas áreas proeminentes.

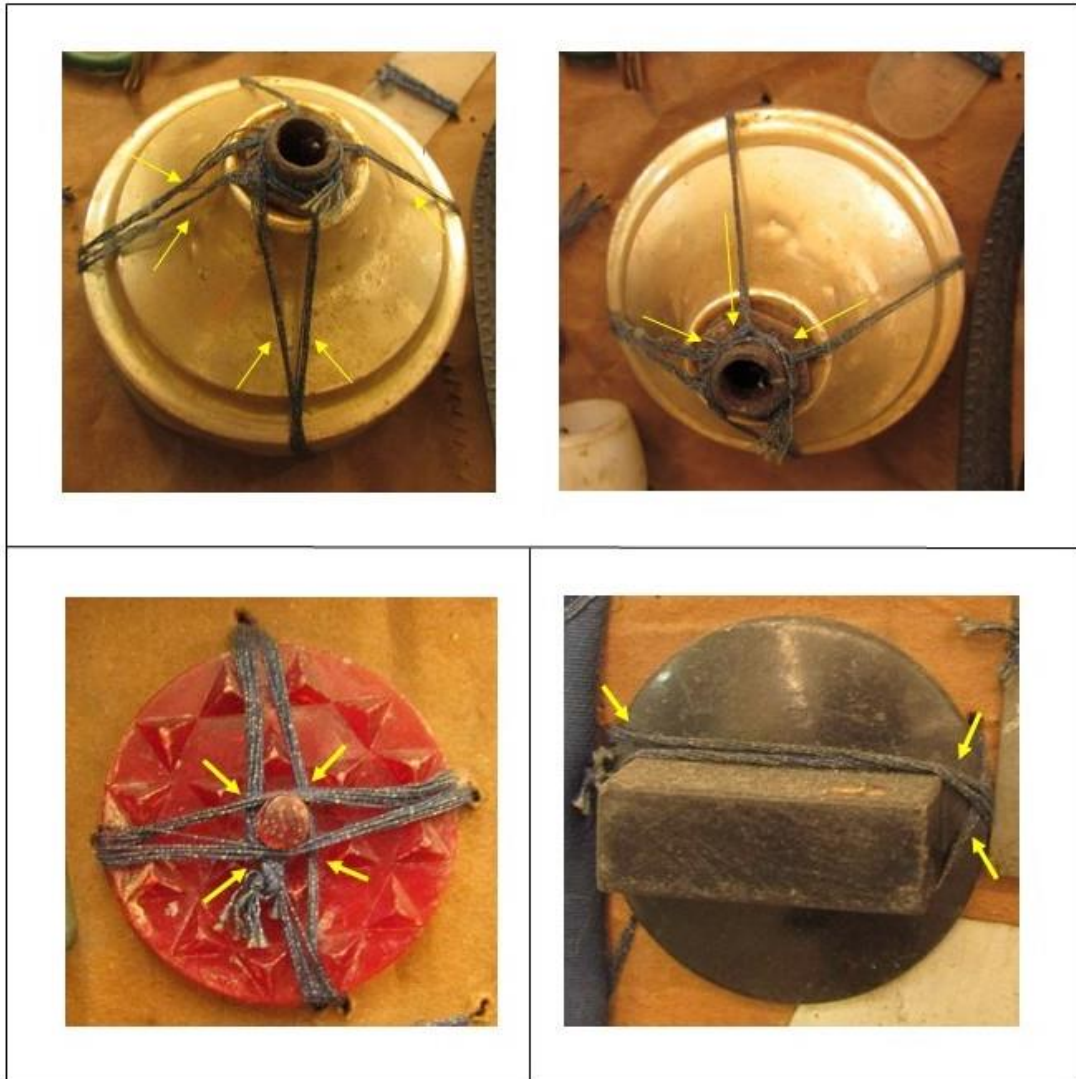


Figura 52 – Método de fixação de objetos com eixos proeminentes.
Fonte: Registros e edição da autora, 2016.

Outro método de fixação utilizado por Arthur Bispo do Rosário para os elementos de composição de suas obras consiste na passagem das linhas e dos arames sobre os objetos, os quais perpassam por entre três ou quatro orifícios no suporte, cruzando-se na parte frontal desses objetos. Esses pontos são posicionados de forma que o enlace das linhas e dos arames compõe um “X” ou um “Y”. Esse enlace central não parece consistir em um ponto de arremate, o qual finalizaria o encontro de diferentes conjuntos de linhas ou de partes de arames distintos, mas sim de um eixo produzido pelo encontro dessas linhas e arames

(FIGURA 53), de forma a firmarem o objeto sobre o suporte e prosseguirem retornando para um outro orifício, localizado em um outro lado do objeto.

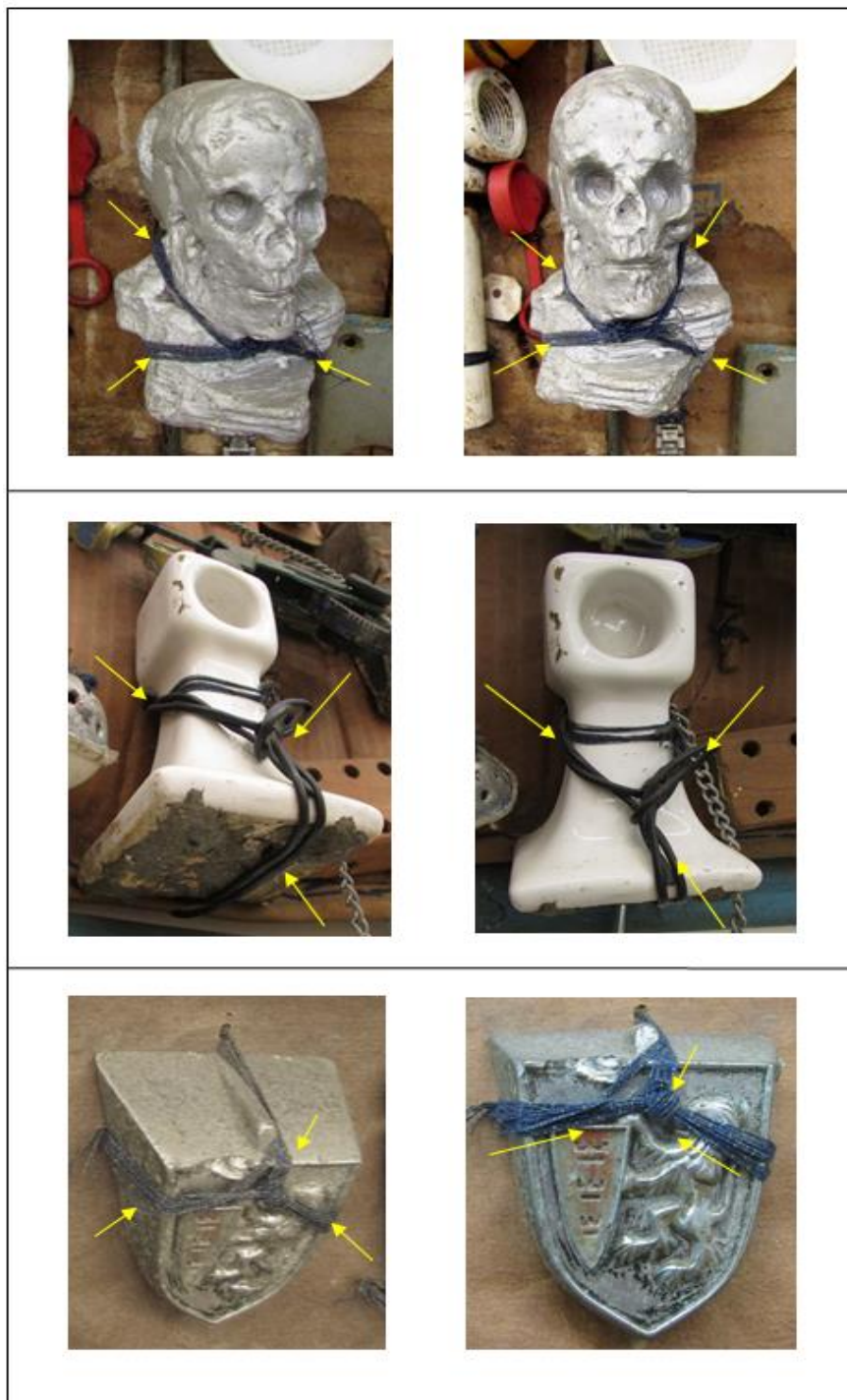


Figura 53 – Método de fixação de objetos com nó frontal.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

O cruzamento perpendicular entre dois conjuntos de linhas ou de um par de arames na parte frontal do objeto consiste também em um dos métodos construtivos usuais para fixação de

objetos nas vitrines. Esse método foi utilizado predominantemente na fixação de objetos que possuem formas cúbicas, retangulares ou circulares (FIGURA 54).

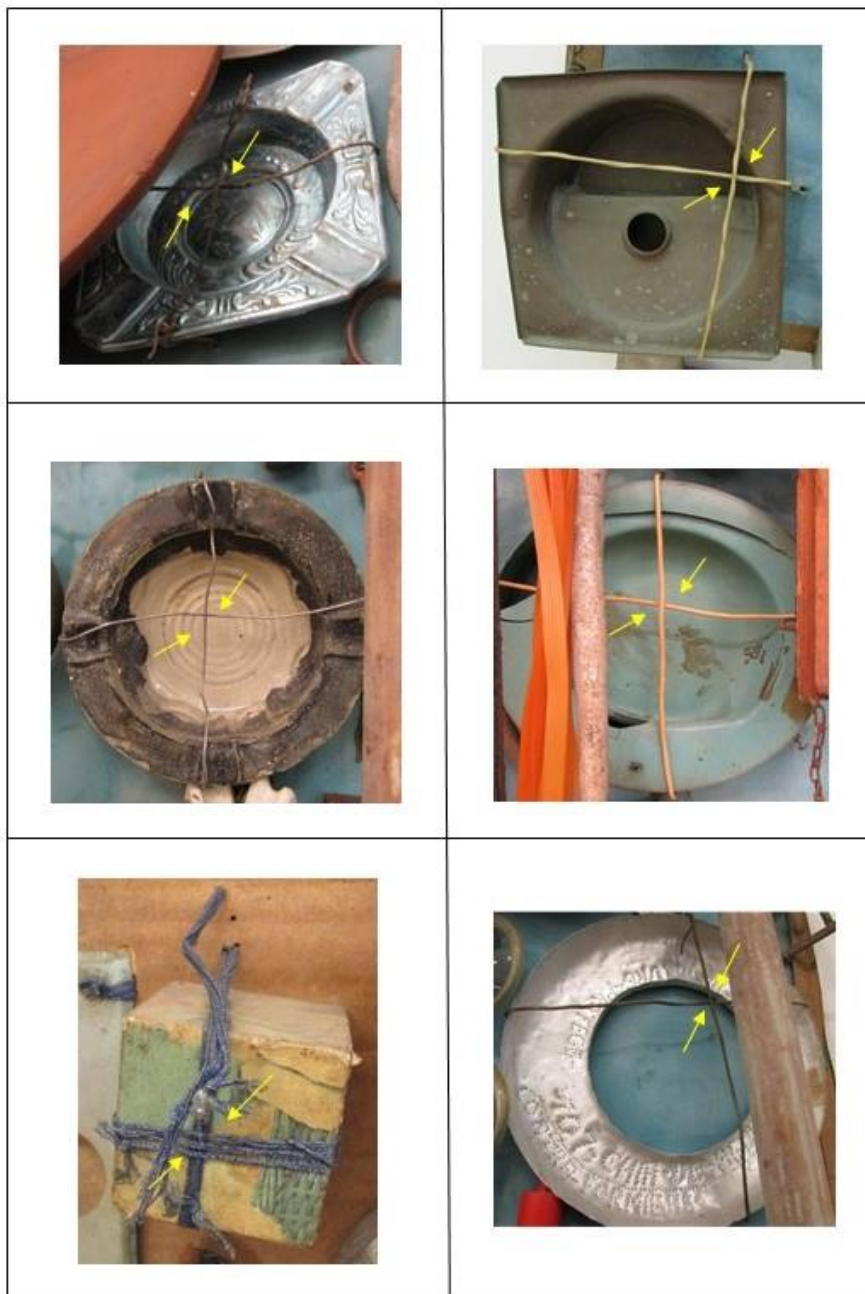


Figura 54 – Método de fixação com cruzamento perpendicular na parte frontal.
Registro e edição da autora, 2016.

Em objetos circulares ou vazados no centro (FIGURA 55), o modo de fixação predominante consiste em dois pontos de costura, sendo que a linha perpassa por cada um deles diversas vezes a fim de fixar o objeto sobre o suporte. Na fixação de objetos que apresentam esse mesmo formato, ocorreram apenas duas exceções em que eles foram fixados por meio de um

único ponto de costura. No entorno de alguns desses, assim como em áreas envoltas por diversos outros, ocorre presença de orifícios pelos quais não há passagens de linhas ou arames. Sugere-se que sejam perfurações apenas iniciadas, porém não concretizadas – tendo em vista que em geral apresentam-se com um diâmetro menor que as perfurações pelas quais ocorre de fato a passagem das linhas. Possivelmente, essas perfurações ocorreram com a inserção da agulha partindo da parte posterior do suporte numa tentativa de atingir somente um ponto tangencial ao objeto.



Figura 55 – Método de fixação com dois pontos em objetos circulares.
Registros e edição da autora, 2016.

É possível inferir que o modo como os objetos foram fixados nas vitrines *Crânio*, *Dentaduras* e *Diálogo com Cristo* apresenta uma relação com suas formas e volumes, tendo recorrências que representam alguns padrões característicos da metodologia construtiva do artista. Entre os métodos de fixação de objetos fixados, há outros modos operacionais, os quais também apresentam uma estrita relação com a forma do próprio objeto (FIGURA 56). Essas relações não dizem respeito apenas a uma necessidade prática, tendo em vista que se esse fosse o único princípio norteador da técnica utilizada, poderiam ter sido executadas com menor complexidade. O que se observa é que o artista apresenta uma elaboração com acuro estético na feitura desses entrelaçamentos, os quais sugerem uma execução que vai além da intenção da finalidade de fixar os objetos. Ainda que a principal finalidade das técnicas executadas tenha sido a de unir os objetos aos suportes, os entrelaçamentos feitos pelo artista para alcançar esse objetivo também caracterizam uma gestualidade muito peculiar e própria da prática do artista.

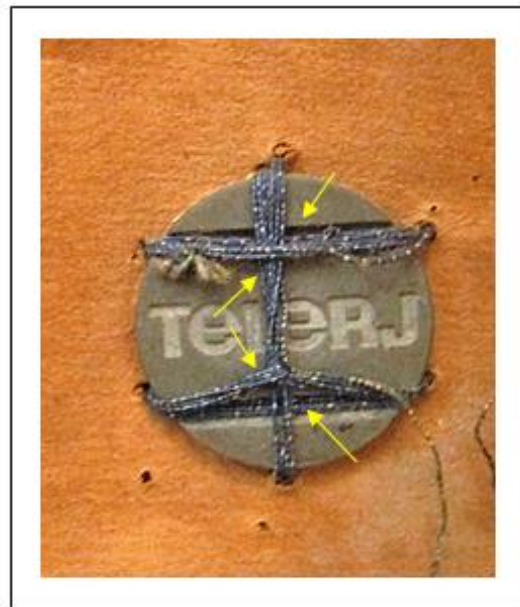


Figura 56 – Ficha telefônica fixada na vitrine *Dentaduras*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Embora o modo como se realizou a fixação de alguns objetos parece não se apresentar repetidamente de maneira sistemática nas vitrines, a forma como o artista fez os cruzamentos e os entrelaçamentos entre as linhas apresenta-se de modo similar na fixação de diferentes objetos – ou seja, ainda que o método de fixação não seja realizado de forma inteiramente semelhante, observa-se a ocorrência similar de enlaces e de justaposições. Na ficha fixada com linhas nos orifícios diretamente sobre o suporte (FIGURA 56), também pode-se notar

claramente a presença de dois orifícios não utilizados em suas proximidades (quadrante inferior esquerdo). Possivelmente se trata de perfurações iniciadas pelo artista, mas não efetivadas para a passagem das linhas por terem ocorrido em um ponto não desejado. Essas evidências, caso a suposição seja pertinente, indicam que os pontos das passagens das linhas eram concretizados, em sua maioria, não de maneira fortuita.

Entre as fixações realizadas por linhas e por arames, uma variação ocorre com relação ao arremate: em geral, realizado por meio de um nó na parte frontal do objeto, quando feito com linhas; e por entrelaçamento na parte posterior do suporte, quando constituído por arames. No que diz respeito às cores das linhas, nas vitrines *Crânio* e *Dentaduras*, Arthur Bispo do Rosário utilizou, predominantemente, linhas de cor azul. Foram empregadas também linhas de cor preta e em tons de cinza, essas últimas podem consistir em linhas dessa tonalidade devido à descoloração da cor original do material. Também foram utilizadas linhas brancas, em menor proporção. Variações entre os métodos utilizados em função das cores das linhas não foram evidenciadas, somente notou-se que os conjuntos de linhas são sempre agrupados por cores semelhantes, não sendo empregados grupos de linhas compostos por cores heterogêneas.

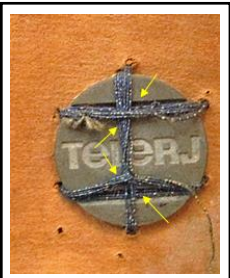
Além da descoloração das linhas, no suporte de papelão há algumas áreas que indicam a ocorrência de perdas de objetos (FIGURA 57). Essas regiões onde já ocorreram perdas ilustram a fragilidade de muitos elementos constitutivos das obras e o risco preponderante de muitos de seus sistemas de fixação.



Figura 57 – Área de perda de objeto - Vitrine *Crânio*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Nessas áreas, observam-se diversos orifícios vazios, onde possivelmente ocorreu perda ou modificação do posicionamento das linhas que os preenchiam, havendo ainda presença de conjuntos de linhas transpassadas em suas proximidades, as quais possuem alguns nós e entrelaçamentos, tal como ocorreu na área mostrada na figura 53. Ao identificar e ressaltar os gestos do artista para a feitura desses sistemas de fixação empregados nas vitrines, demonstra-se que com a ocorrência do desprendimento de um objeto, não se tem como dano somente dissociação ou perda do item afixado em si, mas também se perde a referência do modo como o artista trabalhou em sua fixação, o método utilizado para o cruzamento das linhas e o posicionamento do próprio objeto em relação à tecnologia de construção utilizada na obra como um todo e por fim em sua própria fruição estética. A partir dessa análise, sintetizou-se as questões apresentadas no quadro a seguir:

Quadro 3 – Quadro síntese da análise do método de fixação de objetos
(Bordado de objetos).

MÉTODOS DE FIXAÇÃO DE OBJETOS	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p>BORDADO DE OBJETOS</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • Os componentes responsáveis pela fixação dos objetos devem ser interpretados somente como funcionais ou não? • Apresentam características próprias da gestualidade do artista ou não? 	<ul style="list-style-type: none"> • Ocorrência de padrões de modos operativos em função do formato do objeto, o que pode indicar que esse processo não ocorreu de maneira fortuita. • Presença da gestualidade do artista no modo como fixou os objetos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Extravio do objeto. • Perda das características do modo operativo e do gesto do artista ao fixá-lo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

3.2.2. Composições em arranjos de objetos

Objetos reunidos em acumulações por meio de cabos, arames ou tiras de tecido, os quais transpassam por esses elementos e os anexam aos suportes, consiste em um método construtivo presente em diversas obras do artista. Esse método compõe arranjos de objetos que são similares entre si ou que apresentam uma mesma função, sendo algumas vezes inseridos isoladamente na obra ou sobrepostos e entrelaçados uns aos outros. O material que perpassa pelos objetos os unindo e o modo como o artista trabalhou na composição desses arranjos e os inseriu nas obras determinam o posicionamento desses objetos. Portanto, são também responsáveis pela forma como esses são sobrepostos e rearranjados nos trabalhos. Os arranjos encontram-se dependurados no entorno das estruturas de sustentação dos *Vagões de Espera*, verticalmente pendentes em sentido paralelo ao suporte nas vitrines e perpendicularmente apoiados na área central das estruturas de sustentação dos *Carrinhos-Arquivos*.

Alterações nesses componentes e em seus posicionamentos poderia ocasionar a perda de importantes informações a respeito do modo como o artista trabalhou com esses materiais, além de provocar interferências na composição da obra de maneira geral. Dessa forma, buscase com essas análises, caracterizar e documentar o modo como esses arranjos de objetos são constituídos e identificar os modos operativos próprios de Arthur Bispo do Rosário nessas composições. Com a análise desses métodos, pretende-se demonstrar tanto a importância desses componentes nessas obras quanto também apontar para uma das problemáticas que ocorre no que tange à preservação do acervo, a qual consiste na complexidade da documentação e da conservação do modo como esses arranjos encontram-se dispostos em seus trabalhos. A vulnerabilidade e a susceptibilidade a alterações de posicionamentos que essas composições em arranjos apresentam existem devido a alguns desses arranjos estarem apenas apoiados sobre os suportes por meio de sistemas de fixação precários ou muito frágeis, não sendo fixados de modo a impedir seu deslocamento, sua mobilidade, dissociação ou perda.

As composições de objetos em arranjos, fixados no entorno da prateleira superior do *Vagão de Espera – Luvas de Operário*, dependem pelas bordas da estrutura de sustentação (FIGURA 58). Os objetos, desse modo, permanecem suspensos. A estética da acumulação, presente nessas sobreposições de arranjos, dificulta uma análise desses sistemas de fixação de

maneira dissociada. Os objetos que compõem os arranjos ocupam os vãos entre as prateleiras superior e inferior. Embora cada arranjo constitua-se individualmente, preeminente é o seu conjunto. As formas e os materiais dos objetos que compõem esses arranjos e as confluências desses objetos interligados fazem com que esses componentes apresentem relações entre si, tanto em termos estéticos quanto aos métodos construtivos empregados.

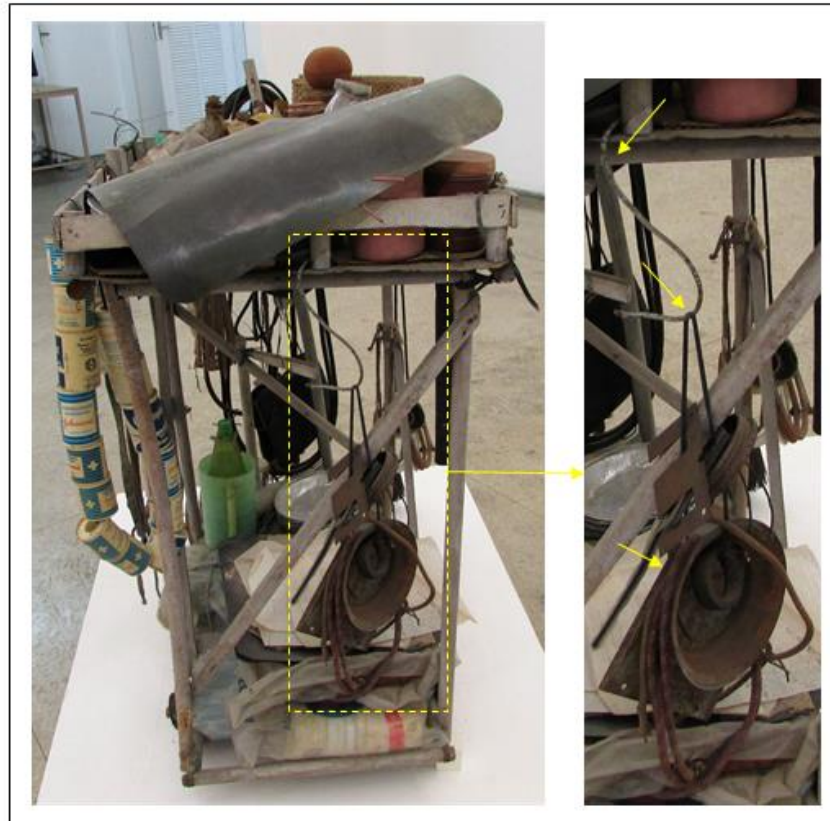


Figura 58 – Arranjo de objetos - *Vagão de Espera* – *Luvas de Operário*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

No arranjo de objetos em destaque na figura anterior, o método construtivo consiste na utilização de um gancho metálico, inserido na estrutura de sustentação da parte superior da obra, sendo o conjunto de objetos entrelaçado a esse gancho. Os objetos reunidos nesse arranjo apresentam predominantemente formatos circulares, consistindo basicamente em peças circulares e cordas enroladas que formam círculos ou elipses. A utilização de ganchos servindo como estruturas de apoio para materiais e objetos é recorrente, sendo feitos com a parte superior de cabides ou constituídos por arames espessos retorcidos ou pedaços de ferro oxidado. Nessa mesma obra, ganchos são utilizados também para manterem dependurados outros arranjos de objetos, além de consistirem no sistema de fixação de alguns elementos isolados na borda da prateleira superior (FIGURA 59). Desse modo, a presença dos ganchos

para fixação e acréscimo de diferentes elementos e componentes da obra consiste em uma metodologia construtiva do fazer do artista.

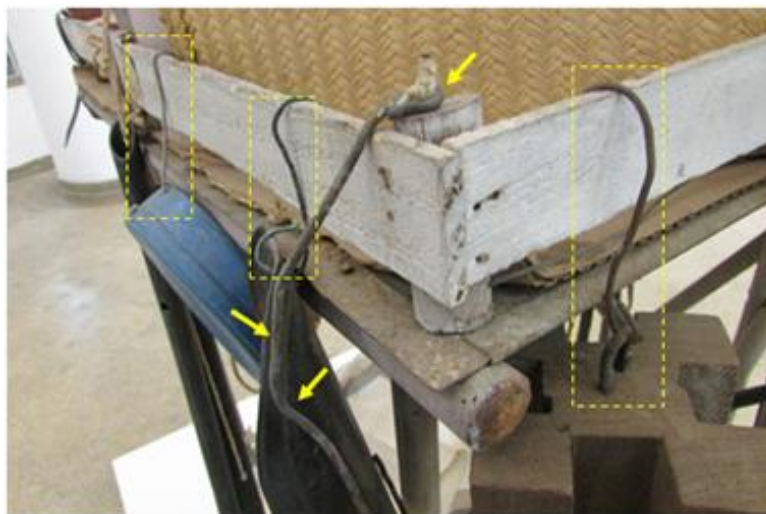


Figura 59 – Sistemas de fixação dos arranjos de objetos no *Vagão de Espera - Luvas de Operário*

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Um outro arranjo de objetos no *Vagão de Espera - Luvas de Operário* se compõe por um conjunto de embalagens plásticas de esparadrapo reunidas por meio de uma tira de tecido que passa por suas partes centrais, sendo essa amarrada na estrutura da parte superior. Um arranjo similar também foi inserido na obra *Carrinho-Arquivo I* (FIGURA 60).



Figura 60 – Composições de arranjos de objetos similares nas obras *Vagão de Espera - Luvas de Operário* e *Carrinho-Arquivo I*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Arranjos constituídos por essas mesmas embalagens foram encontrados também em outras obras do acervo, indicando outra presença recorrente de inserção de arranjos similares em obras distintas. As partes internas das embalagens de esparadrapo foram utilizadas ainda em outra composição de objetos em arranjo, dessa vez no *Vagão de Espera – Luvas de Operário*. Nessa obra, os invólucros dos esparadrapos então vazios foram reunidos por meio de um componente que perpassa pelos seus eixos, sendo esse entrelaçado na parte superior da estrutura de sustentação – semelhante à forma como as suas partes externas foram inseridas nesse mesmo trabalho plástico.



Figura 61 – Composição em arranjos de objetos no *Vagão de Espera – Luvas de Operário*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Nas vitrines, as composições em arranjos são também formadas por objetos similares entre si ou que apresentam uma mesma função. Na vitrine *Diálogo com Cristo*, por exemplo, são reunidos em diversos arranjos alguns objetos como carretéis de linhas, pregadores, chaves, escovas e outros (FIGURA 62). O método de construção desses arranjos, em geral, consiste na passagem de arames e de cabos pelos orifícios e pelas partes vazadas dos objetos – tal como ocorreu nos arranjos presentes no *Vagão de Espera - Luvas de Operário*; sendo o

arremate feito na parte posterior do suporte. As composições de arranjos usualmente apresentam um formato circular e despendem sobre o suporte da vitrine.



Figura 62 – Arranjos de objetos na vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Como uma das exceções, o arranjo composto por aparadores de unha foi fixado por meio de um gancho anexado a um arame na parte frontal do suporte (FIGURA 63).



Figura 63 – Método de fixação de arranjo de aparadores na vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Embora a maior parte das composições em arranjos se constituam por uma certa quantidade de objetos similares acumulados, alguns foram reunidos em pares, indicando uma outra variação. Além disso, os objetos que apresentam uma mesma função não se reúnem em um único arranjo, sendo separados também de acordo com as semelhanças de seus formatos, como ocorre, por exemplo, na separação feita entre os dois conjuntos de chaves na vitrine *Diálogo com Cristo* (FIGURA 64).



Figura 64 – Arranjos de objetos em pares da vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Considerando como composições em arranjos os sistemas constituídos por objetos semelhantes transpassados por uma corda, cabo ou tira de tecido, fixados a um suporte, o modo como os conjuntos de calçados encontram-se dispostos na vitrine *Congas e Havaianas* possibilita inferir que essa obra apresenta o mesmo método construtivo em análise. Os cabos de arame atravessam os orifícios dos calçados e passam pelas correntes dos chinelos, sendo esse arranjo fixado ao suporte da vitrine somente nas extremidades, o que faz com que os objetos permaneçam pendidos na parte frontal da obra (FIGURA 65).

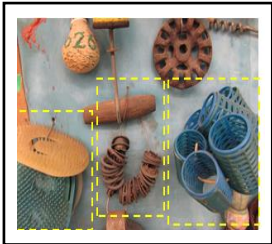


Figura 65 – Arranjos - vitrine *Congas e Havaianas*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Conclui-se, portanto, que esse método construtivo foi aplicado em diferentes padrões estruturais de obras como meio de reunir objetos similares em conjuntos, sendo utilizado tanto como método de organização no armazenamento de objetos – se considerarmos a perspectiva de Moraes (2013, p. 96) ao afirmar que os *Vagões de Espera* eram estruturas destinadas ao acúmulo de materiais que ainda seriam aplicados em obras; como também na construção do restante de sua produção plástica, tidas pelo crítico como obras acabadas propriamente ditas. Ao se caracterizar esse método de construção, buscam-se reconhecer, como modos operativos do artista, as seleções dos objetos agrupados em conjuntos e dos componentes responsáveis por suas junções, incluindo também a forma como eles foram rearranjados entre si e nas estruturas de sustentação.

Os riscos de perda das características da tecnologia de construção não se encerram apenas na precariedade dos materiais e das técnicas utilizadas pelo artista em cada uma dessas composições, mas relacionam-se, sobretudo, ao fato de estarem apoiadas, anexadas ou intrincadas umas às outras e apoiadas em estruturas de sustentação, podendo ser necessária a manipulação dos componentes para a realização de tratamentos de conservação-restauração. Dessa forma, embora as composições em arranjos de objetos estruturem-se essencialmente de maneira individual, em algumas circunstâncias, encontram-se associadas construtivamente entre si e conectadas a outras estruturas igualmente precárias, resultando em sistemas construtivos complexos no que tange à documentação e à preservação do acervo. O quadro a seguir aponta sinteticamente as questões abordadas neste estudo relativas às ambiguidades e aos riscos no âmbito da conservação-restauração que esse método construtivo apresenta:

Quadro 4 – Quadro síntese da análise das composições de objetos em arranjo.

MÉTODOS DE FIXAÇÃO DE OBJETOS	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p data-bbox="245 658 480 757">COMPOSIÇÃO DE OBJETOS EM ARRANJOS</p> 	<ul data-bbox="528 495 791 1023" style="list-style-type: none"> • O posicionamento e a forma como os arranjos e os objetos são inseridos nas obras são relevantes ou não? • Somente os objetos são relevantes ou os componentes responsáveis pela fixação dos objetos não devem ser interpretados apenas como funcionais? 	<ul data-bbox="831 495 1094 1023" style="list-style-type: none"> • Consiste em um método significativo devido a sua recorrência dentro do acervo, sendo relevante a sua presença na composição das obras de forma geral. • O posicionamento desses arranjos é relevante por muitos estarem atrelados uns aos outros e apresentarem-se semelhantes em diferentes obras. 	<ul data-bbox="1134 495 1398 1167" style="list-style-type: none"> • Extravio. • Dissociação. • Alterações de posicionamento dos arranjos e dos objetos. • Risco de alteração do posicionamento diante da necessidade de intervenções nos materiais aos quais estão entrelaçados.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

3.2.3. Entrelaçamentos e nós: padrões de arremates

Os entrelaçamentos feitos por Arthur Bispo do Rosário para unir pontas e arrematar os métodos de fixação de objetos apresentam características similares tanto em uma mesma obra quanto em obras distintas. A partir de uma pesquisa de imagens e associando os resultados obtidos com as informações biográficas do artista, levantou-se a hipótese de haver uma relação entre o modo como Arthur Bispo do Rosário trabalhou nos arremates de componentes das obras com os tradicionais nós e laços de marinheiro, difundidos nos cursos de formação desses profissionais e aplicados na prática do trabalho naval. O artista, como relatado, foi matriculado na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe em 1925, servindo à Marinha de Guerra do Brasil até o ano de 1933. Uma das principais referências iniciais para estabelecer essas relações consistiu na segunda edição do livro *Arte Naval Moderna* (1949) que contém um capítulo intitulado como “Trabalhos de Arte do Marinheiro”, no qual consta explicações sobre nós, voltas, costuras e outras técnicas consideradas pelo autor como as mais usuais (SILVA, 1949, p. 77).

Comparando os enlaçamentos feitos por Arthur Bispo do Rosário com os nós e voltas de marinheiro, reconhece-se a presença de métodos semelhantes no modo como os entrelaçamentos foram executados pelo artista para unir diferentes componentes (cabos, e fazer junções entre um mesmo componente e outros objetos. Fonseca (2002, p. 379) faz duas considerações pertinentes à análise comparativa dessas práticas: a primeira é que alguns dos nós e das voltas consideradas como clássicas nos trabalhos do marinheiro encontram-se em desuso, sendo ainda apresentadas em sua publicação por interesse instrutivo ou por servirem como ornamento; a segunda consideração diz respeito ao fato de que na consulta de figuras e no estudo da confecção de nós é preciso ter em vista que o aspecto de alguns deles variam em função do ângulo de observação. Esses apontamentos indicam tanto a importância da preservação dos nós que seguem os padrões clássicos da Marinha, ao considerar seu desuso, quanto também atenta para o fato de ocorrer risco de equívoco ao comparar os nós com as ilustrações a partir de uma única perspectiva, atentando para a possibilidade de ocorrer ambiguidades nessas identificações.

A similaridade do método aplicado pelo artista na feitura dos entrelaçamentos com os modelos clássicos permite algumas aproximações. Os cabos da vitrine *Congas e Havaianas*, os quais são os componentes que transpassam pelos objetos e os mantêm dependurados na

obra, possuem arremates na lateral esquerda da parte frontal que consistem em um dos padrões de nós utilizados pelo artista (FIGURA 66):

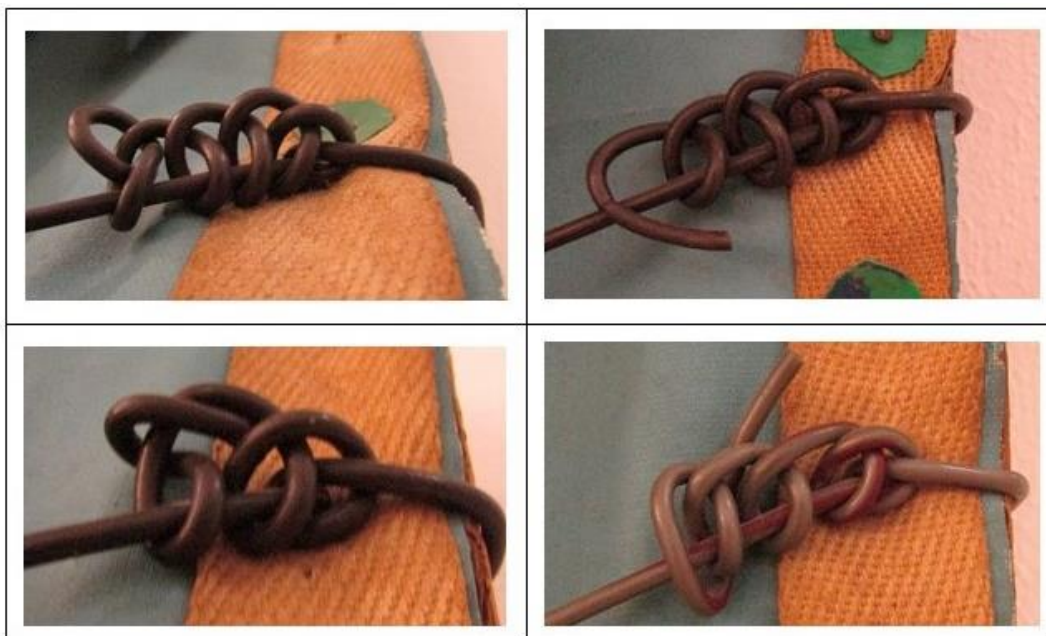


Figura 66 – Nós de arremate na vitrine *Congas e Havaianas*.
Registro e edição da autora, 2016.

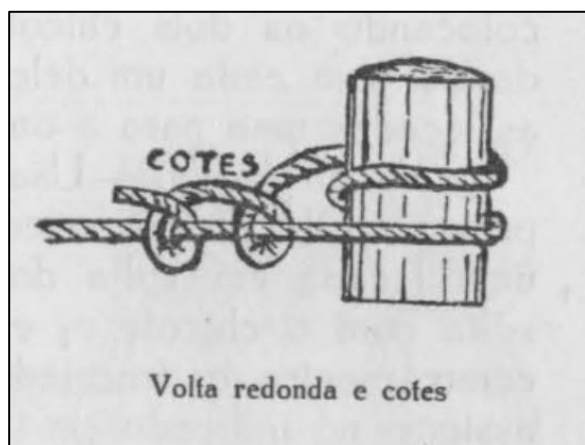


Figura 67 – Ilustração da técnica "volta redonda e cotes".

Fonte: SILVA, 1949, p. 80

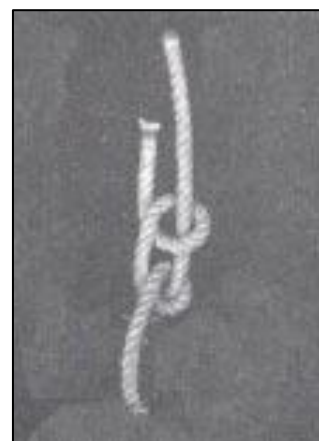


Figura 68 – Ilustração da técnica "volta singela e dois cotes".

Fonte: FONSECA, 2002, p. 382.

O padrão aplicado nos arremates desses cabos, por exemplo, assemelha-se com as técnicas “volta redonda e cotes” (SILVA, 1949, p. 80) e “volta singela e dois cotes” (FONSECA, 2002, p.382).

Ambas apresentam como característica a volta em torno de um mastro, com o entrelaçamento das pontas do cabo em cotes.³⁹ A diferença entre essas técnicas corresponde à quantidade de voltas dada no mastro. O método utilizado pelo artista se identifica com a segunda técnica, ocorrendo um prolongamento do número de cotes, entrelaçando o cabo que se encontrava livre até o fim, encurtando a sobra e reforçando o arremate.

Na vitrine *Congas e Havaianas*, o arremate do fio de nylon que reúne um conjunto de cadarços no centro da segunda fileira de calçados (FIGURA 69) foi feito utilizando a técnica denominada como “nó direito” (SILVA, 1949, p. 77). Fonseca (2002, p. 392) considera esse método como o mais antigo, sendo o seu emprego recorrente para amarrar os rizes⁴⁰ das velas em barcos.

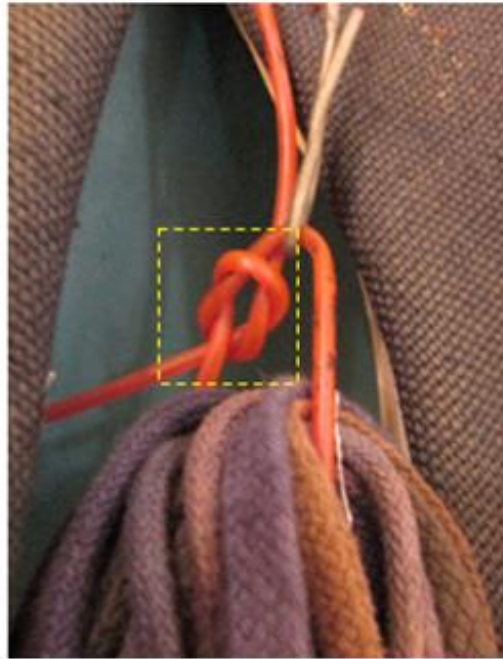


Figura 69 – “Nó direito” na vitrine *Congas e Havaianas*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

³⁹“Cote” corresponde a volta ou nó simples que se faz no chicote de um cabo de embarcação e também ao nó falso de qualquer talha ou cabo, segundo definição do Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=cote>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

⁴⁰Segundo Silva (1949, p. 200), rizes são utilizados para amarrar a parte inferior da vela dos barcos em situações de vento forte.

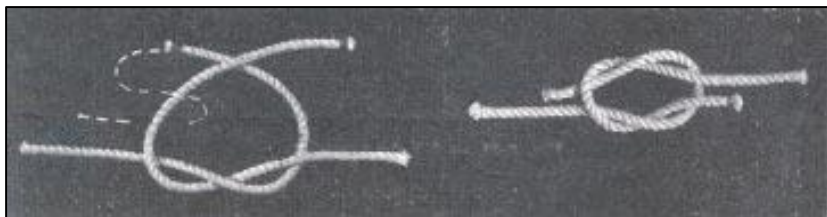


Figura 70 – Esquema de execução do "nó direito".
 Fonte: FONSECA, 2002, p. 392.

O método do “nó direito” também foi empregado como arremate em uma corda que reúne um dos conjuntos de objetos pendurados no entorno da obra *Vagão de Espera - Luvas de Operário* (FIGURA 71).



Figura 71– "Nó direito" no *Vagão de Espera - Luvas de Operário*.
 Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Esse mesmo método foi encontrado no arremate de um cabo na vitrine *Diálogo com Cristo* (FIGURA 72), constatando o uso dessa técnica de entrelaçamento em, no mínimo, três obras distintas. O mesmo nó foi aplicado em todas essas obras com a função de arrematar composições de arranjos de objetos.

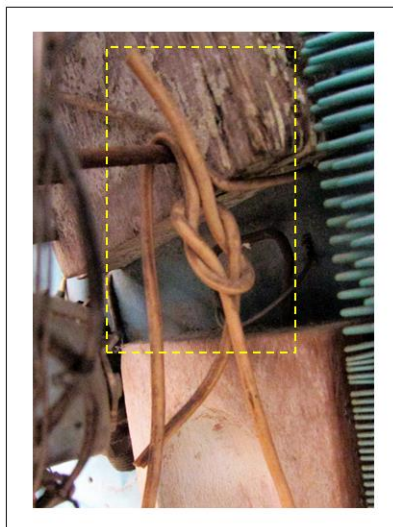


Figura 72 – "Nó direito" na vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Na obra *Carrinho-Arquivo I*, os entrelaçamentos das linhas para a composição das alças localizadas na parte superior dos conjuntos de fichas de papelão foram também feitos por meio de um método recorrente nas instruções para os trabalhos dos marinheiros (FIGURA 73). Nessas alças, as linhas utilizadas são semelhantes às empregadas nos objetos recobertos por fios azuis (ORFA).



Figura 73 – Alças das fichas de papelão da obra *Carrinho-Arquivo I*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

O método utilizado para a concepção dessas alças apresenta uma aproximação com as técnicas denominadas como “voltas de tomadouro” e “meias voltas mordidas” (SILVA, 1949, p. 81), também denominadas como “voltas trincafiadas” (FONSECA, 2002, p. 386).

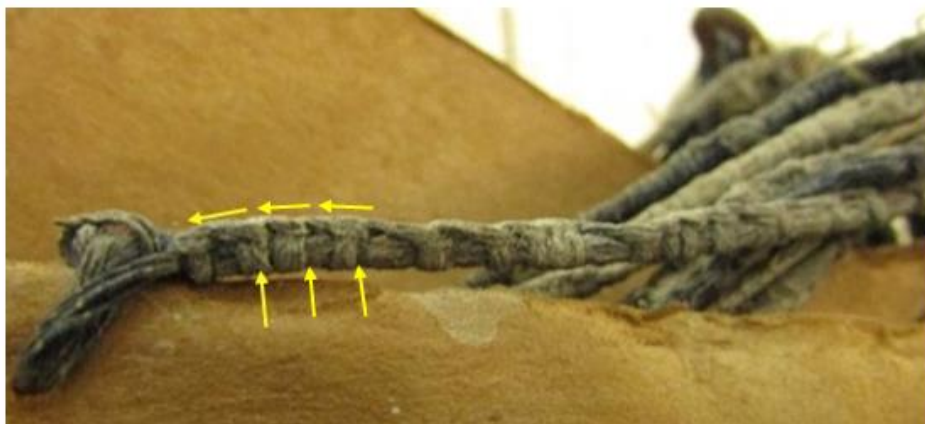


Figura 74 – Detalhe de alça dos conjuntos de fichas de papelão da obra *Carrinho-Arquivo I*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

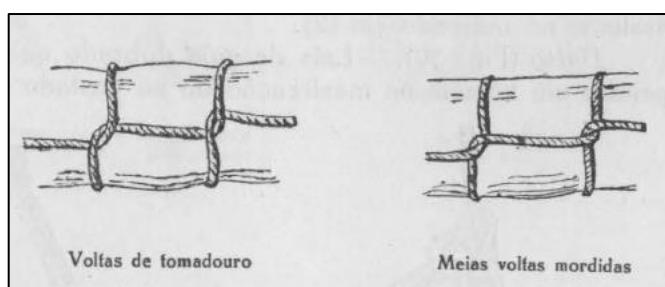


Figura 75 – Esquema gráfico dos métodos "voltas de tomadouro" e "meias voltas mordidas".

Fonte: SILVA, 1949, p. 80.

Esse método de entrelaçamento também foi utilizado de maneira semelhante nas linhas que unem os tecidos de suporte dos estandartes às tiras de tecido que os prendem nas estruturas de madeira, na parte superior dessas obras (FIGURA 76), indicando um método construtivo do artista na concepção de cordões e de alças.

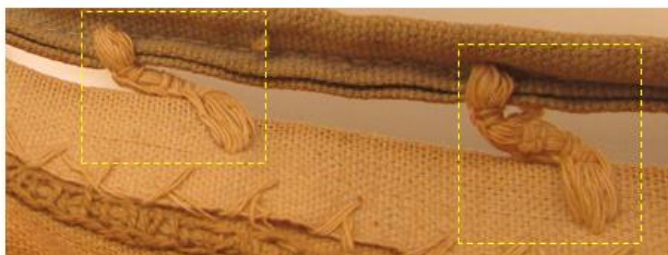


Figura 76 – Entrelaçamento de linhas do estandarte *Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o Filho de Deus*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

No mesmo estandarte, um outro entrelaçamento foi feito nas tiras de tecido localizadas na parte superior do suporte têxtil, fazendo a junção entre as diferentes tiras e tendo duas das pontas do conjunto contornando a estrutura de madeira (FIGURA 77).



Figura 77– Entrelaçamento no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

O método aplicado nesse entrelaçamento é semelhante ao modo de feitura de uma “gacheta” (SILVA, 1949, p. 91), também denominada com a variação ortográfica “gaxeta” (FONSECA, 2002, p. 431). Consiste em um “trançado utilizado para fins ornamentais em molduras, fiéis, fundas, cortinas etc. É feito com merlim, fio de vela etc., havendo variadíssimos tipos de construção” (FONSECA, 2002, p. 430). Dentro dessa definição atenta-se para a função ornamental atribuída ao método.

Entre os modos de feitura das gaxetas, encontram-se diferentes modelos em função do número de tiras que são entrelaçadas, sendo o método utilizado pelo artista similar ao modo “gaxeta simples” (FONSECA, 2002, p. 430).



Figura 78 – Gaxeta simples.

Fonte: FONSECA, 2002, p. 430.

Na vitrine *Diálogo com Cristo* foram realizados outros diversos nós com o intuito de arrematar os arames que fixam os objetos ao suporte. Um de seus entrelaçamentos aproxima-se do método “nó de trempe” (SILVA, 1949, p. 78):

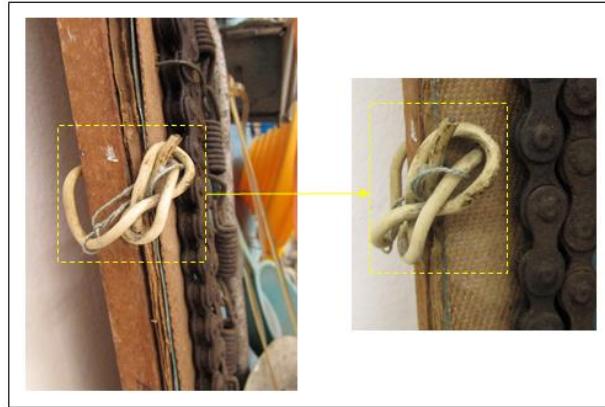


Figura 79 – “Nó de trempe” na vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

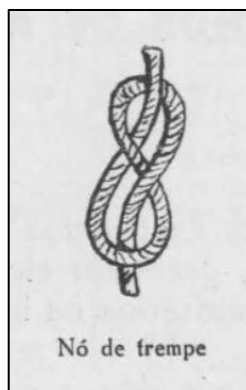


Figura 80 – Esquema gráfico de um "nó de trempe".
Fonte: SILVA, 1949, p. 78.

Nas obras do segmento dos *Carrinhos-Arquivos*, as fichas de papelão são interligadas entre si por meio da feitura de entrelaçamentos em conjuntos de linhas – compostos de maneira semelhante à forma como foram reunidas para serem trabalhadas nos sistemas de fixação de objetos nos suportes das vitrines, sendo possivelmente transpassadas nessas fichas de maneira similar (FIGURA 81). Esses entrelaçamentos apresentam aproximações com o método denominado “botões” que consistem em “uma ligadura de linha, merlim, mealhar ou passadeira, para apertar um cabo ou pau ou varão de encontro a qualquer outro”, correspondendo mais especificamente ao “botão redondo esganado” e à “barbela” (SILVA, 1929, p. 83).

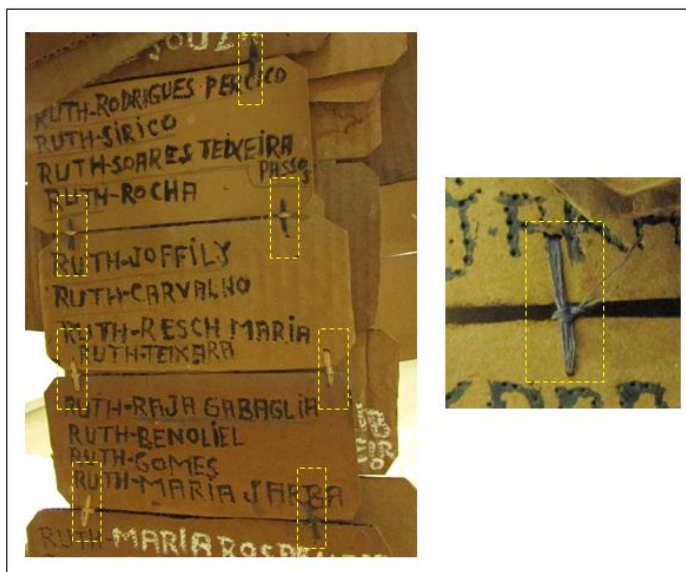


Figura 81 – Método de fixação no *Carrinho-Arquivo I*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Entrelaçamentos semelhantes a esses foram também aplicados em obras de outros segmentos. Em uma das obras da série de *Vitrines Fichários*, por exemplo, as fichas que contém inscrições encontram-se aderidas ao suporte por meio do uso de um método similar.

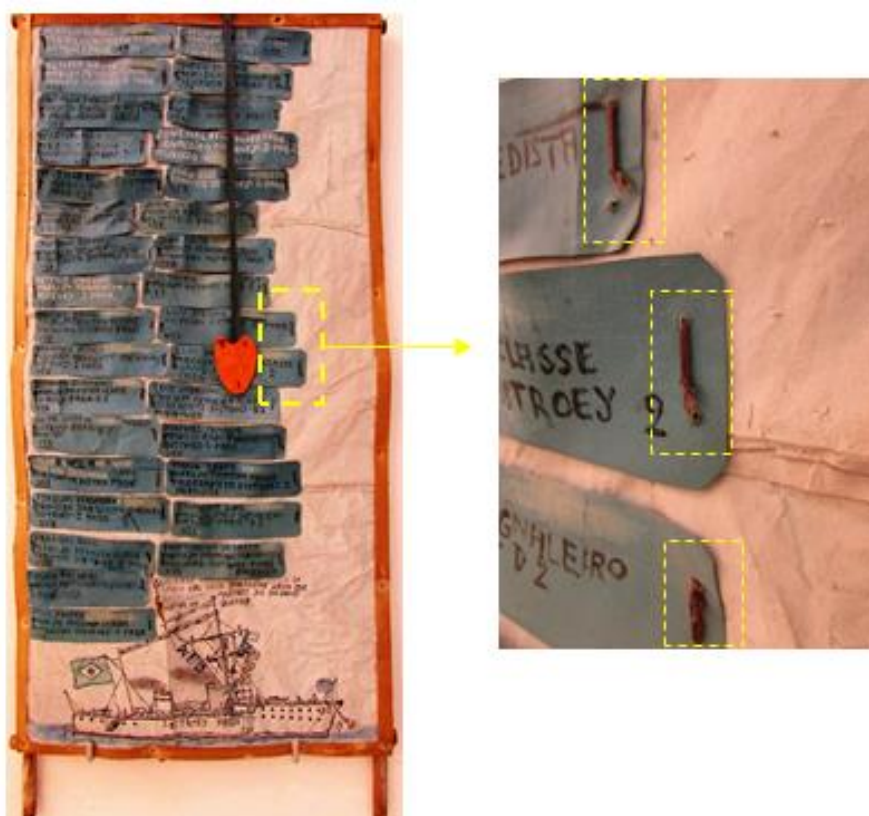



Figura 82 – Método de fixação em *Vitrine Fichário*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Embora muitos arremates sejam semelhantes entre si e enquadrem-se em métodos difundidos na prática dos nós e dos laços tradicionais, a variedade no modo como o artista trabalhou com os entrelaçamentos é ampla e diversificada, ocorrendo, em algumas circunstâncias, justaposições que resultam em arremates que não são associados diretamente à um método único e específico. Apesar disso, busca-se com a caracterização das práticas do artista evidenciar sua gestualidade na construção dessas obras. Ressalta-se, portanto, que esses componentes além de serem responsáveis pela junção entre partes das obras, trazem em si informações relevantes com relação aos modos do fazer do artista. Ao comparar juntamente os entrelaçamentos feitos pelo artista em diferentes materiais e executados com finalidades distintas, demonstra-se a presença de modos operativos que são mais uma parte determinante de toda sua produção.

A tabela a seguir sintetiza as questões abordadas neste estudo relativas às ambiguidades que podem ocorrer com relação a essas práticas do artista no âmbito da conservação-restauração, apontando algumas das considerações propostas a partir desta pesquisa e também alguns dos possíveis riscos em decorrência dessas ambiguidades:

Quadro 5 – Quadro síntese da análise dos nós, entrelaçamentos e amarrações.

PRÁTICAS DO ARTISTA	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p>NÓS E AMARRAÇÕES</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • O modo como o artista realizou os entrelaçamentos é relevante ou não? • Os componentes nos quais o artista os fez são passíveis de substituição sem que ocorram perdas de importantes informações ou não? 	<ul style="list-style-type: none"> • Presença da gestualidade do artista no modo como Bispo realiza os arremates pode ser considerada relevante tendo em vista a forma e a recorrência com que essas práticas foram executadas. • Os entrelaçamentos podem estar vinculados às experiências anteriores do artista na Marinha do Brasil. 	<ul style="list-style-type: none"> • Perda dos nós e dos arremates devido às deteriorações dos materiais onde foram realizados • Risco de alterações diante da necessidade em tratar os materiais aos quais estão entrelaçados.

3.3. Inscrições e caligrafia

Presentes em diversos suportes, as inscrições feitas por Arthur Bispo do Rosário apresentam aspectos semelhantes em diferentes obras. Essas semelhanças independem da constituição material do suporte e dizem respeito tanto à técnica utilizada quanto à caligrafia em si que se compõe a partir delas. Se nos suportes têxteis, Arthur Bispo do Rosário escreve predominantemente por meio dos bordados, em suportes rígidos, tais como madeira, alumínio e papelão, a escrita é feita por punções, com algumas variações nas quais a escrita se compõem às vezes somente com pinceladas de tinta. O ato de puncionar, neste contexto, diz respeito a ação de introduzir um instrumento pontiagudo no suporte para que ocorra uma deformação pontual ou uma perda pontual do material, resultando em um sulco ou orifício de pequena dimensão no suporte original da obra. As palavras, então, se formam a partir da composição desse conjunto de incisões. Ao se pensar no modo como se realiza a ação de puncionar os materiais, pode-se fazer uma relação com a prática da costura e do bordado: cada punção feita assemelha-se com a ação de fazer uma perfuração no tecido com uma agulha. Em alguns suportes, somada à punção, Arthur Bispo do Rosário aplicou tintas ligando os pontos dos orifícios uns aos outros. A tinta, então, assim como as linhas, faz a conexão entre as punções quando a caligrafia é complementada pela aplicação de pinceladas.

Além do registro que se produz ao fotografar e discursar a respeito do método utilizado pelo artista para realizar as inscrições sobre os suportes, a identificação do padrão operativo do artista nesses procedimentos pode contribuir para a preservação do acervo também no sentido de identificar a presença de marcas do artista em suportes estruturais, atentando para a presença dessas informações nos materiais. Ao identificar o modo como essas inscrições se apresentam, colabora-se para a solução de possíveis ambiguidades que podem ocorrer diante da necessidade de se distinguir as inscrições feitas pelo próprio artista de intervenções posteriores. Em outros acervos, essas questões podem ser consideradas axiomáticas, no entanto, as obras de Arthur Bispo do Rosário podem propiciar tais equívocos. Dessa forma, o reconhecimento desse método utilizado pelo artista e a atenção dada à presença dessas inscrições nos suportes enfatiza a importância da documentação da ocorrência dessa prática nos materiais e da preservação das estruturas que as contenha.



Figura 83 – *Muro*, 11 x 50 cm. Artista: Arthur Bispo do Rosário.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Na estrutura de madeira do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram filho de Deus* (FIGURA 84), tem-se inscrição “39 C - COLOQUE ENTRE CAVALEITES”⁴¹ feita por meio de punções.

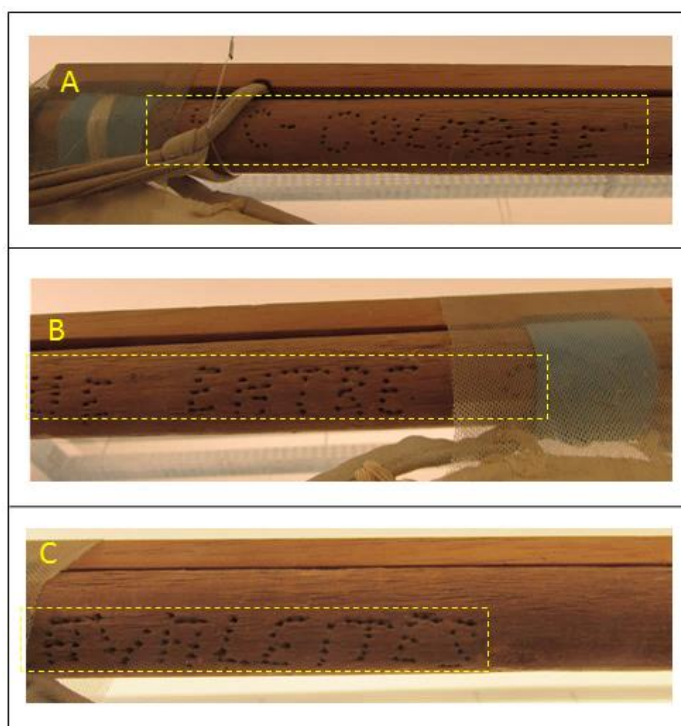


Figura 84 – Inscrições no suporte do estandarte *Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o filho de Deus*.

Legenda: A) Início da inscrição: “39 C – COLOQUE”;

B) “ENTRE”;

C) “CAVALEITES”.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

⁴¹A expressão transcrita corresponde às punções que se encontram expostas na haste de madeira. É preciso considerar que podem haver outros números e letras que não foram possíveis de serem visualizados.

Inscrições executadas com a utilização do mesmo método, feitas em um dos suportes de madeira, são encontradas na obra *Muro no Fundo da Minha Casa* (FIGURA 83). Nela, se lê: “434 - COMO É QUE EU DEVO FAZER UM MURO NO FUNDO DA - MINHA CASA-”.

Essa prática da inscrição feita por meio de punções se estende para os objetos apropriados pelo artista e inseridos nas obras, ou seja, não foi aplicada somente em estruturas de sustentação. Estão presentes, por exemplo, em elementos afixados na vitrine *Diálogo com Cristo* (FIGURA 85).



Figura 85 — Objeto com inscrições na vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

A utilização do método das punções não se restringe também aos suportes de madeira, sendo aplicado inclusive em suportes metálicos (FIGURA 86).



Figura 86 – Objeto com inscrições na vitrine *Diálogo com Cristo*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Em vista disso, constata-se que essas inscrições não foram executadas unicamente para registrar informações e instruções de uma obra em sentido absoluto, mas também foram aplicadas em objetos específicos inseridos nelas, sendo esses referenciados individualmente. As inscrições contêm letras e números que sugerem demarcar um registro daquele item, seguidas de explicações sobre a função e o modo de uso daquele objeto ou também indicando a ideia representada por meio daquele trabalho plástico, como no caso da obra *Muro no Fundo da Minha Casa*. Na inscrição do referido objeto constituído por suporte em metal (FIGURA 84), por exemplo, lê-se uma expressão semelhante a “707 – CHIA DE ÁGUA DENTRO PE DE ALVRE PROTEGE (...) CONTRA FORMIGAS (...)”. As informações contidas nas inscrições desses objetos, portanto, são predominantemente explicativas – descrevendo suas aplicações e indicando formas de utilização e posicionamentos. Essas indicações são apresentadas de maneira bastante sintética e objetiva, sendo que a forma como o artista escreve “tem clara influência do seu trabalho na Marinha, no qual utilizava, nas mensagens que enviava (e que era utilizada nas que recebia), linguagem fragmentada, minimizada à semelhança da que utilizamos em telegramas” (DANTAS, 2009, p. 126)

Nas fichas em papelão do segmento de obras dos *Carrinhos-Arquivos*, o artista também executa o procedimento de maneira semelhante ao realizado nos suportes de madeira e de metal, consistindo em incisões que gravam pontualmente o suporte sem provocar a perfuração do material⁴². Especificamente nesses suportes de papelão, o artista acrescentou às inscrições pinceladas de tinta que conectam as punções. No verso das fichas de papelão, veem-se as marcas produzidas devido à execução do método (FIGURA 87).

⁴²As esparsas ocorrências de perfurações não sugerem se tratar de perfurações intencionais, tendo ocorrido, possivelmente, de maneira acidental na execução da punção.

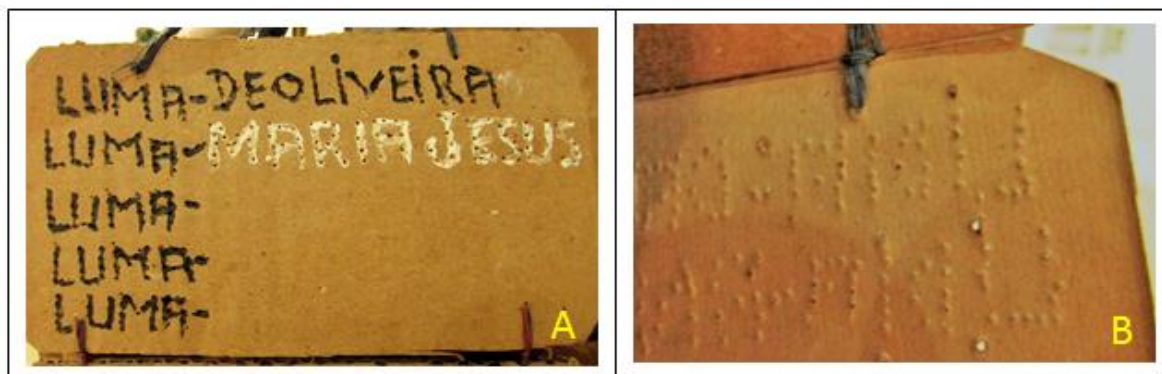


Figura 87 – Fichas de papelão da obra *Carrinho-Arquivo I*.

Legenda: A) Frente;

B) Marcas na parte posterior.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

A ocorrência desse método de inscrição em diferentes suportes evidencia a destreza do artista em empregar a mesma técnica com precisão em materiais distintos (FIGURA 88).



Figura 88 – Incisões.

Legenda: A) Suporte de madeira (clara).

B) Suporte de papelão ondulado.

C) Suporte de madeira escura).

D) Suporte de alumínio.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Ao constatar a variedade de materiais em que foram aplicadas as punções levantou-se indagações a respeito das diferentes tipologias de ferramentas que possibilitaram o emprego desse método de maneira versátil. Durante a pesquisa *in loco* no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea observou-se um conjunto de instrumentos que possivelmente ilustra algumas das ferramentas utilizadas pelo artista. Acredita-se que possam consistir em representações de ferramentas por ele utilizadas devido ao fato de que receberam aplicações de camadas de tinta, possivelmente, à base de cal e sobre essas camadas há inscrições como “ROSANGELA MARIA – 1º DE NOVEMBRO 1982 (...)”, feitas em grafite. O acabamento e a inserção dessas inscrições demonstram que esses instrumentos não se tratavam apenas de objetos funcionais. O estado de conservação das camadas de tinta e das inscrições não correspondem com a provável frequência e intensidade de uso que as ferramentas propriamente ditas teriam sido usadas. Essa observação não diminui o seu valor documental, haja visto que essas representações consistem em objetos fundamentais para a interpretação dos métodos construtivos utilizados pelo artista e consistem, até o momento, em um dos poucos vestígios materiais, além das próprias obras, ligados diretamente ao processo de construção do acervo de Bispo do Rosário.



Figura 89 – Representações de ferramentas utilizadas pelo artista.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Entre as representações das ferramentas, encontra-se um instrumento pontiagudo que pode corresponder ao utilizado na feitura de punções. A presença das punções em materiais como madeira e alumínio indica que os orifícios gravados nesses suportes foram provavelmente realizados com instrumento pontiagudo associado a outra ferramenta destinada a golpear a sua parte superior, semelhante a um prego sendo martelado sobre uma superfície sem, contudo, manter sua inserção no material. Ainda que não seja possível constatar o método de execução, a presença dos sulcos compondo inscrições nos suportes de diversas partes das obras são

indícios que apontam para possibilidade do desenvolvimento dessa prática habitual pelo artista.

Além das punções, são encontradas nas obras do artista muitas inscrições constituídas de riscos feitos com grafite, com tinta de caneta esferográfica e também com tinta aplicada em pinceladas. Um padrão que se observa nessas inscrições é a recorrência do nome “ROSANGELA”/“ROSANGELA MARIA”⁴³ aplicadas por meio dessas técnicas nos suportes, concentrando-se nas bordas das obras (FIGURA 90). Nas inscrições contidas nas representações de ferramentas, onde também aparece o mesmo nome, consta ainda a datação “1982” que coincide com o período em que Rosangela Maria frequentou a Colônia Juliano Moreira.



Figura 90 – Inscrições "ROSANGELA"/"ROSANGELA MARIA".

Legenda: A) Parte superior da vitrine *Congas*;

B) Borda do Manto da Apresentação;

C) Borda do Estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

⁴³Rosangela Maria Grilo Magalhães foi estagiária de Psicologia que trabalhou na Colônia Juliano Moreira entre os anos de 1981 e 1983, tendo um estreito contato com Arthur Bispo do Rosário nesse período.

Em alguns objetos, os riscos à grafite podem conter indícios de que tenham sido feitos pelo artista, considerando a semelhança com o conteúdo das demais inscrições. No entanto, não é possível assegurar a autoria desses registros, podendo também tratar-se de intervenções posteriores. A presença de inscrições a grafite pode ser exemplificada pela obra *Pedras* (FIGURA 91). Além das punções, essa obra apresenta riscos que conectam os sulcos e complementam a palavra inicialmente formada somente por punção, resultando no termo “PARALELEPIPED”. No lado oposto à inscrição original, a obra apresenta mais uma vez outro registro, dessa vez somente a grafite, onde se lê “PARALELEPIPEDO” (FIGURA 92). Nessa mesma obra há também outras inscrições, feitas à tinta sobre as três rochas que compõem o trabalho, ou seja, sobre os próprios paralelepípedos referidos no suporte de madeira. As inscrições nessas rochas indicam uma numeração, constando, respectivamente, os algarismos “1”, “2” e “3” – semelhante às numerações inscritas na obra *Podium*, onde também foi utilizada uma tinta de cor similar.

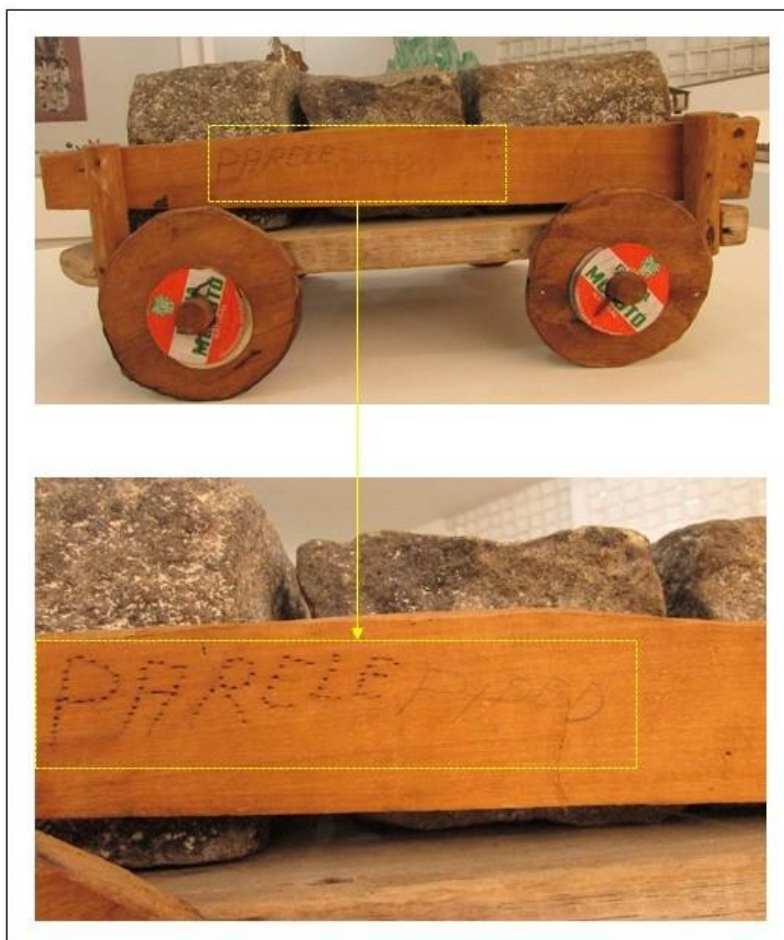


Figura 91 – Inscrições na obra *Pedras*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

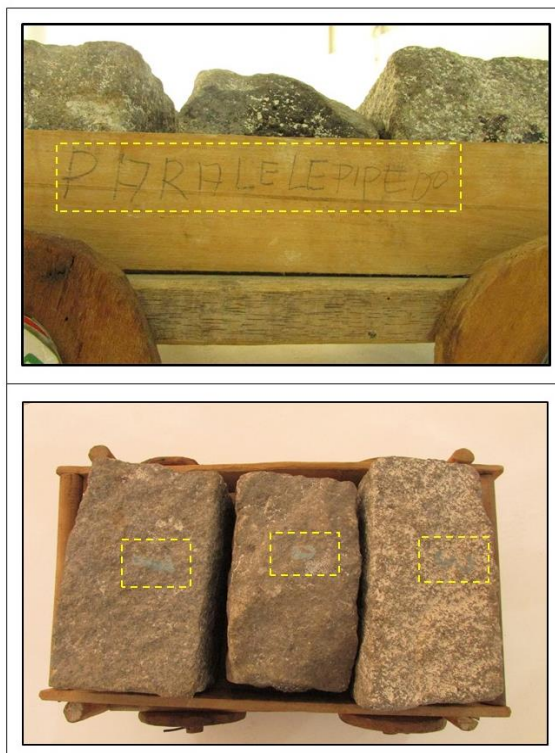


Figura 92 – Inscrições na obra *Pedras*.

Legenda: A) Inscrição a grafite;

B) Inscrição à tinta sobre as rochas.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Com relação à caligrafia, ocorrem similaridades entre os formatos das letras compostas pelo artista em diferentes suportes. Tanto nas inscrições feitas por meio de punções, quanto naquelas constituídas a tintas, o artista utiliza sempre letras maiúsculas e de fôrma. Os formatos das letras apresentam um padrão recorrente, uma mesma caligrafia, independentemente do método utilizado para realizar as inscrições. Os algarismos numéricos, igualmente, se apresentam de forma similar entre as inscrições em suportes distintos e, assim como as letras, possuem uma maior aproximação com a escrita técnica e de imprensa, a chamada letra de forma, do que com a caligrafia cursiva. Caligrafia semelhante também é encontrada nos bordados feitos pelo artista (FIGURA 93). Com a caracterização desses modos operativos do artista, tanto com relação ao método de execução quanto ao formato dos algarismos e das letras, constata-se a presença de padrões da metodologia construtiva do fazer do artista na inserção das inscrições.

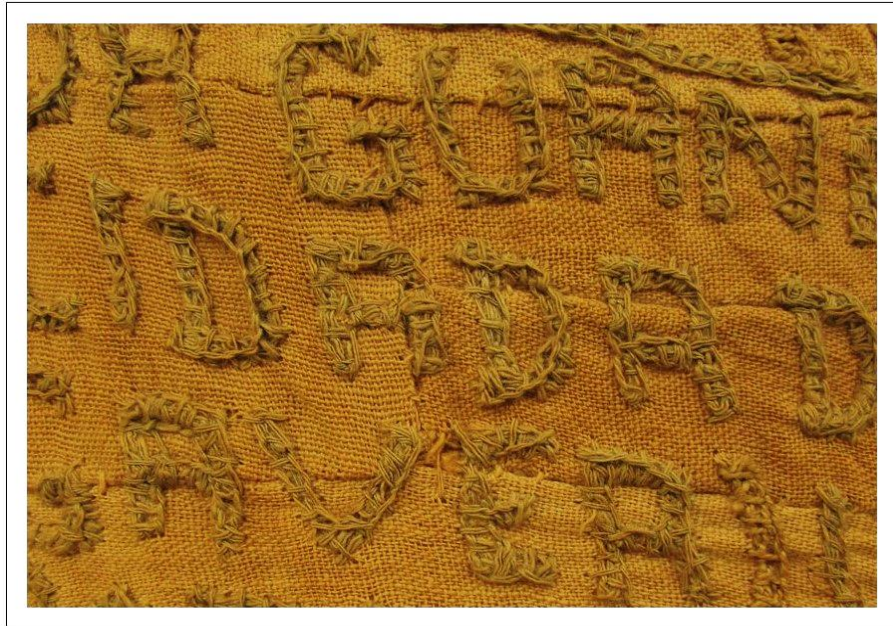



Figura 93 – Caligrafia bordada.
Fonte: Registro da autora, 2016.

A partir dessa análise, sintetiza-se no quadro a seguir os apontamentos feitos neste estudo relativos a essa prática do artista:

Quadro 6 – Quadro síntese da análise das inscrições e da caligrafia.

PRÁTICAS DO ARTISTA	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
INSCRIÇÕES E CALIGRAFIA 	<ul style="list-style-type: none"> Ocorrem padrões no modo como o artista inseriu as inscrições possibilitando distingui-las de intervenções posteriores? Quais características podem distinguir as inscrições feitas por Bispo das inscrições realizadas por terceiros? 	<ul style="list-style-type: none"> As inscrições foram feitas por meio de modos operativos relevantes entre as práticas do artista. Apresentam importantes informações. Ocorrem padrões na forma como o artista as inseriu nas obras e na caligrafia utilizada. 	<ul style="list-style-type: none"> Risco de perda das inscrições devido às deteriorações dos suportes em que estão inseridas. Risco de equívocos na identificação entre as inscrições feitas pelo artista à grafite e aqueles feitos em intervenções posteriores.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

3.4. Costuras e bordados

Predominante como método construtivo, a costura e o bordado consistem em algumas das práticas de Arthur Bispo do Rosário mais representativas entre os modos operativos do artista. Na análise dos métodos utilizados para a execução dessas práticas, buscou-se identificar algumas características gerais do processo em diferentes suportes e também especificar alguns pontos de costura e de bordado utilizados com recorrência na construção das obras. Algumas dessas características consistem em ações do artista para a elaboração dos bordados e para sua feitura. A partir de informações a respeito da execução desses métodos e da identificação dos procedimentos utilizados pelo artista, reconheceu-se a utilização de algumas técnicas usuais na prática do coser e identificaram-se algumas particularidades do artista no modo de aplicação dessas práticas.

Nos suportes têxteis, há indícios sobre o processo de feitura das costuras e dos bordados. Esses indícios consistem em vestígios que deixaram algumas evidências a respeito de procedimentos prévios realizados para a execução dessas práticas. Durante a análise *in loco* do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus* foram observados e registrados riscos subjacentes aos bordados feitos a grafite – apresentados nas figuras 94, 95 e 96; com a respectiva localização na obra, indicados por “A”, “B” e “C” na figura 97. Os riscos compõem desenhos semelhantes às figuras bordadas pelo artista no estandarte e sugerem, a partir dos estudos e análises realizados, consistir em uma elaboração prévia dos bordados.

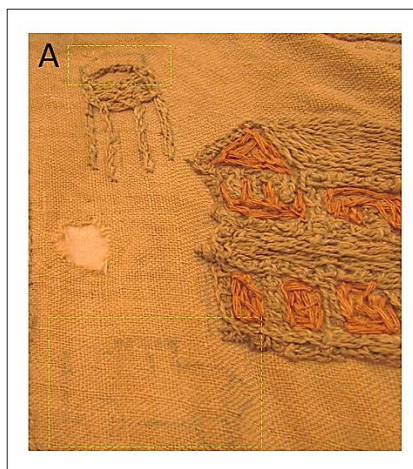


Figura 94 – Desenho a grafite no suporte do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.



Figura 95 – Desenho a grafite no suporte do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*. Registro e edição da autora, 2016.



Figura 96 – Desenho a grafite no suporte do estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

A partir da observação desses desenhos e comparando-os com os bordados realizados, percebem-se algumas ocorrências com relação a essas demarcações preliminares. Nota-se que ao realizar efetivamente a prática do bordado, em alguns casos, o artista constrói a figura em outro formato. Essa observação demonstra que não havia uma fidelidade à sua elaboração prévia. Os riscos na parte superior da figura 94 exemplificam essa análise: a figura bordada se compôs sem seguir os riscos do desenho que se encontram ainda aparentes no suporte têxtil. Em outras áreas não ocorreram variações entre a elaboração prévia e o bordado final, mas apenas um arrependimento do artista em realizar o bordado do objeto por inteiro naquele local, afinal os desenhos encontram-se completamente expostos e não há figuras semelhantes bordadas em suas proximidades. Na parte inferior da figura 94 e na figura 95, têm se outras

evidências desses arrependimentos mencionados. Uma outra ocorrência que se observa é a alteração do posicionamento do bordado realizado em relação aos desenhos prévios feitos pelo artista, como pode ser observado na figura 96. Os traços a grafite no suporte têxtil parecem compor duas figuras humanas que se assemelham às bordadas em seu entorno. Apesar de pontuarmos tais ocorrências, essas podem ser interpretadas como diversas facetas de um mesmo modo de agir: um risco inicial a partir do qual o artista elabora seu bordado sem, contudo, seguir fiel e necessariamente todos os elementos da composição inicial por ele mesmo planejada.

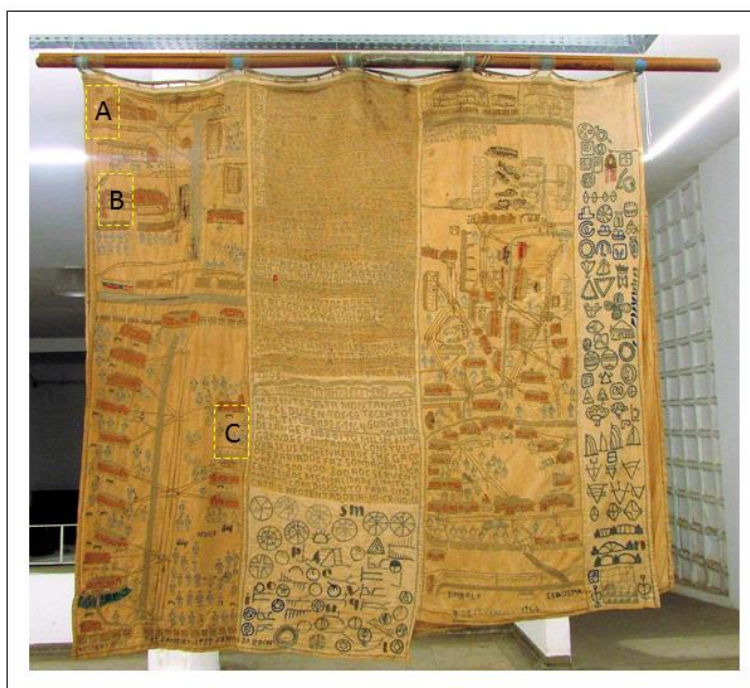


Figura 97 – Localização dos riscos a grafite no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016

Com essas marcações em grafite nos suportes têxteis, deduz-se que a diagramação dos bordados em algumas áreas do estandarte partiu de uma composição concebida previamente. Essas marcas presentes nos suportes têxteis são, portanto, registros do processo de construção da obra. Ainda que tenham sido encontrados esses traços no suporte, os desenhos foram registrados apenas em determinadas áreas do tecido com a finalidade de apresentar uma amostra da presença desse método. Destarte, não se pode seguramente afirmar, neste momento, que o artista utilizou essas demarcações em todas as áreas bordadas e nos demais estandartes, embora algumas evidências semelhantes tenham sido observadas também no estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal*.

No suporte têxtil desse último, alguns dos riscos subjacentes encontrados correspondem a traços que indicam servir para a demarcação da elaboração da diagramação do conteúdo a ser bordado (FIGURA 98), consistindo em dois traçados lineares e perpendiculares entre si, feitos a grafite.

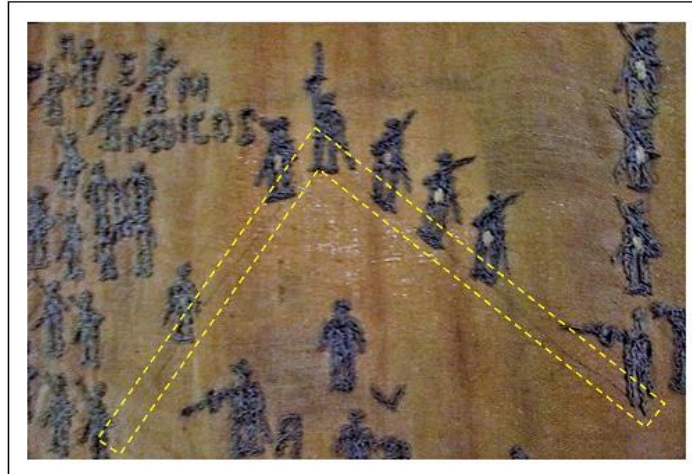


Figura 98 – Traços no estandarte Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu Apresento Suas Nações/A História Universal.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Com relação aos modos de execução das práticas das costuras e dos bordados, predominou-se o uso do “ponto russo”, além dos pontos “alinhavo” e do “ponto de casear”⁴⁴. Para a identificação dos pontos utilizados pelo artista, fez-se uma pesquisa de estilos de pontos tradicionais de costuras e de bordados feitos à mão. A partir de comparações com as ilustrações gráficas dos manuais foi possível identificar semelhanças entre os pontos aqui citados e aqueles utilizados por Bispo do Rosário. O ponto russo, presente em diversas obras, consiste em um dos métodos de bordado mais recorrentes nos trabalhos do artista (FIGURA 99).

⁴⁴ 100 Pontos de Bordado. Disponível em <http://www.coatscrafts.com.br/NR/rdonlyres/BFD5B616-D15B-48C6-8FDE-D471B6FE37C8/106590/manual_bordado.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2016.



Figura 99 – Ponto russo.

Legenda: A) Aplicação desse estilo de ponto nas bordas da bolsa de tecido da obra *Carrinho-Arquivo I*.

B) Aplicação desse estilo de ponto no estandarte Colônia Juliano Moreira/Reconheceram o filho de Deus.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

O ponto russo se compõe, basicamente, pela sobreposição das extremidades de dois pontos inclinados em diagonal e em direções opostas entre si (FIGURA 100):

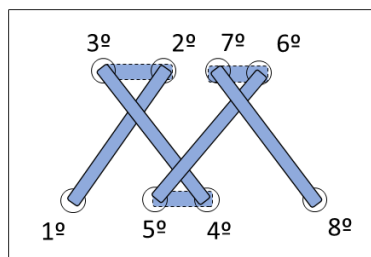


Figura 100 – Esquema gráfico do processo de execução do ponto russo. Os numerais indicam a ordem da passagem da linha na construção do ponto, sendo os segmentos pontilhados correspondentes à passagem da linha pelo verso do tecido.

Fonte: Ilustração da autora, 2016.

Esse estilo de ponto foi aplicado com maior recorrência entre as bordas dos suportes têxteis, provavelmente para reforçá-las, e em áreas de junção entre dois tecidos, para união dos suportes (FIGURA 101):

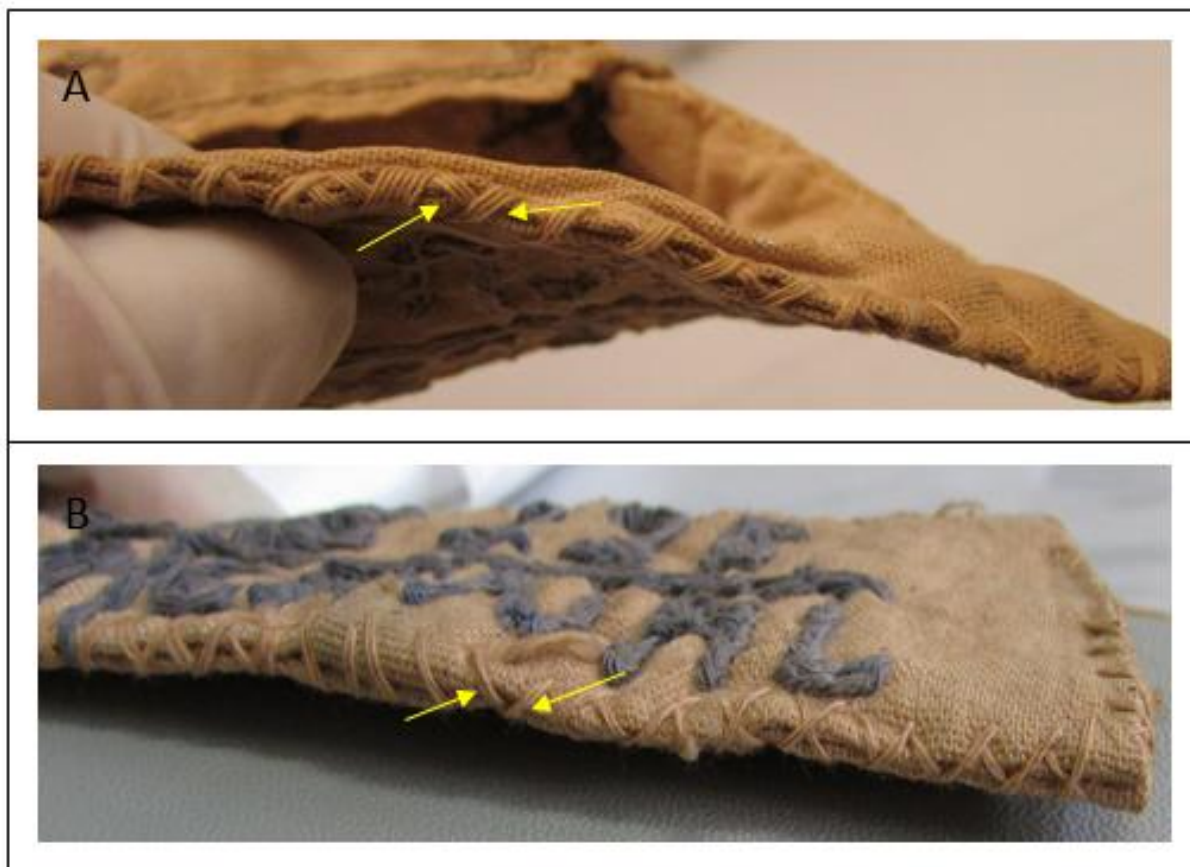


Figura 101 – Ponto russo em bordas de suportes têxteis.

Legenda: A) Borda da parte inferior do estandarte *Vós Habitantes do Planeta Terra, Eu apresento Suas Nações/ A História Universal*.
B) Borda da ORFA *Telha*.

Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Entre os métodos de costura usuais nos trabalhos dos marinheiros, encontra-se um denominado como “ponto cruzado” (FONSECA, 2002, p. 460) que se executa por meio dessa mesma técnica. Segundo o autor, as costuras para esses profissionais são aplicadas, por exemplo, para cerzir rasgos em lonas.

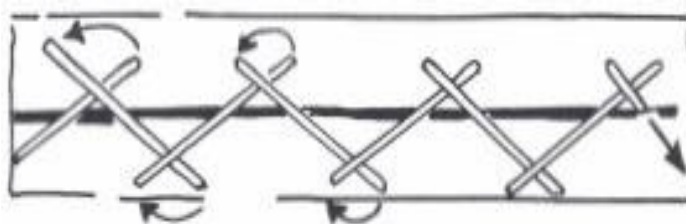


Figura 102 – Ponto cruzado.

Fonte: FONSECA, 2002, p. 460.

O alinhavo, também recorrente nas obras do artista, consiste em um dos pontos que foram mais empregados. A presença do ponto tipo alinhavo ocorre tanto em suportes têxteis, quanto em suportes constituídos por outros materiais, como na vitrine *Dentaduras* (FIGURA 103):



Figura 103 – Ponto alinhavo na vitrine *Dentaduras*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

A feitura do alinhavo se dá por meio da passagem da linha pela frente e pelo verso do suporte de forma linear, sem haver cruzamento ou enlaçamento da linha, assim como ilustra o esquema gráfico a seguir (FIGURA 104):

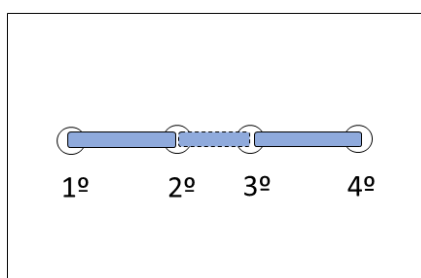


Figura 104 – Esquema gráfico do ponto alinhavo. Os numerais indicam a ordem de feitura do ponto, sendo os segmentos pontilhados correspondentes a passagem da linha pelo verso do suporte.
Fonte: Ilustração da autora, 2016.

Para a execução dos bordados utilizados para margear o suporte têxtil, dividir os demais bordados dos estandartes em seções e também para compor as figuras e as letras, o artista empregou com recorrência o ponto caseado, presença significativa em suas obras. Possivelmente, outros pontos feitos pelo artista correspondem a variações do caseado, denominado como ponto de casear aberto, sendo empregado em associação com os “palitos

de ponto de casear”⁴⁵. O caseado aberto compõe-se, basicamente, da seguinte maneira (FIGURA 105): a partir do primeiro ponto da linha inferior, introduz-se a agulha no segundo ponto, na linha superior, e nesse segundo ponto, faz-se um ponto reto para baixo com a linha posicionada por baixo da agulha; puxa-se a linha fazendo um enlaçamento que se firma no terceiro ponto. Prossegue-se repetindo o processo.

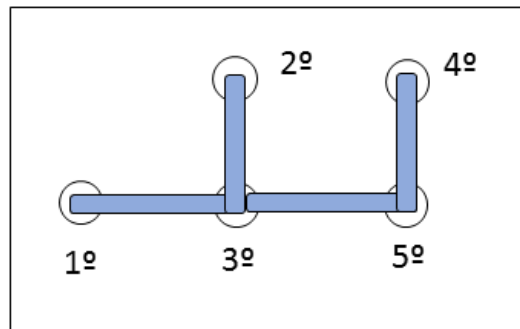


Figura 105 – Esquema gráfico do ponto de casear aberto. Os numerais indicam a ordem de feitura do ponto.
Fonte: Ilustração da autora, 2016.

Os referidos palitos de ponto de casear se tratam de uma complementação do ponto caseado e a feitura desses o antecede. Consistem, essencialmente, nos pontos em alinhavo responsáveis pelo preenchimento interno e pelo fechamento das margens do caseado. Os pontos de preenchimento do caseado, em geral, são feitos perpendicularmente às margens.

No esquema gráfico a seguir, esses pontos são representados na cor laranja, demonstrando como complementam os pontos do caseado aberto, em azul (FIGURA 106):

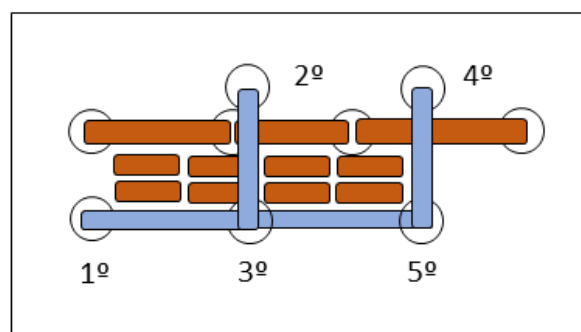


Figura 106 – Esquema gráfico do ponto caseado associado aos palitos de ponto de casear.
Fonte: Ilustração da autora, 2016.

⁴⁵ 100 Pontos de Bordado. Disponível em <http://www.coatscrafts.com.br/NR/rdonlyres/BFD5B616-D15B-48C6-8FDE-D471B6FE37C8/106590/manual_bordado.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2016.

Em seu modo operativo, o artista parece fazer uma variação da técnica, sendo os pontos de preenchimento do caseado aberto feitos paralelamente às margens (FIGURA 107).

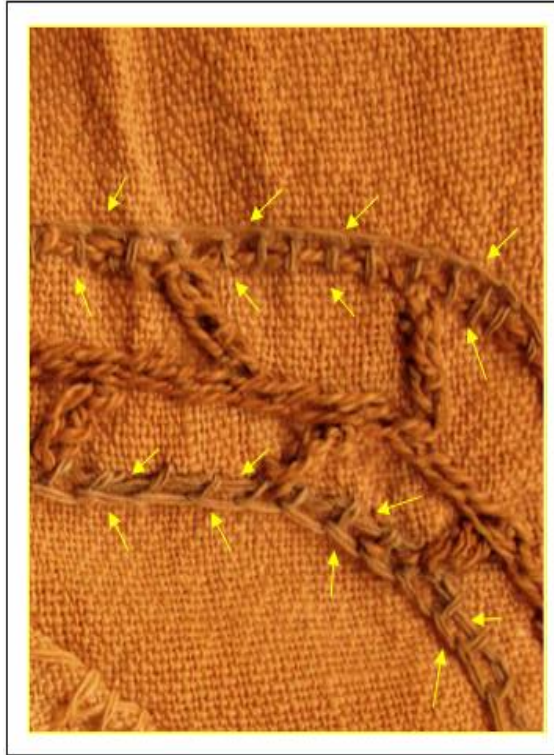


Figura 107 – Ponto de casear no estandarte *Colônia Juliano Moreira/ Reconheceram o Filho de Deus*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Embora os bordados feitos por Arthur Bispo do Rosário apresentem semelhança com alguns pontos usuais e popularmente difundidos, tais como os aqui mencionados, pequenos desvios e irregularidades constantes resultam em composições que apresentam características singulares e particulares ao modo de feitura do artista. Os ritmos de variações produzidas por essas irregularidades conferem um aspecto peculiar às figuras e às caligrafias compostas por seus bordados. Essa característica permite inferir que, caso seja feita a tentativa de bordar utilizando os mesmos tipos de pontos aplicados pelo artista, tendo como referência os modelos apresentados em guias de bordados e de costuras, dificilmente o resultado de toda a cadeia produzida por cada ponto será equivalente àquela produzida por Arthur Bispo do Rosário, justamente devido a esses padrões de desvios, os quais evidenciam seu gesto livre e próprio ao coser.

Arthur Bispo do Rosário também transcende as práticas usuais da costura e do bordado no modo como trabalha com esses métodos na confecção dos objetos recobertos por fios azuis (ORFA). O artista revestiu os materiais das estruturas de sustentação que compõem os objetos com um tecido semelhante ao algodão cru, sendo as linhas azuis trabalhadas com o uso de técnica de bordado sobre esse tecido. (FIGURA 108).




Figura 108 – Partes expostas do tecido de revestimento no ORFA *Escada*.
Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Os pontos dados nos tecidos foram feitos adjacentes uns aos outros e realizados de forma aparentemente contínua, configurando uma textura praticamente uniforme, com o intuito de cobrir todo o revestimento de tecido, aplicados mantendo o mesmo padrão inclusive em áreas sinuosas. Dessa forma, constata-se que o artista também amplia o uso da técnica do bordado ao empregá-la não apenas como um método de composição de figuras e palavras sobre um suporte têxtil que se mantém majoritariamente aparente, mas aplicando-o também como revestimento do tecido.

A tabela a seguir aponta algumas questões abordadas neste estudo relativas às ambiguidades e apresenta também algumas considerações propostas a partir desta pesquisa:

Quadro 7 – Quadro síntese da análise das práticas de costura e de bordado.

PRÁTICAS DO ARTISTA	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p>COSTURAS E BORDADOS</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • Os bordados foram feitos sobre o suporte de maneira fortuita ou há indícios de elaborações e planejamentos prévios? • Ocorrem padrões entre os métodos utilizados para a feitura das costuras de dos bordados? 	<ul style="list-style-type: none"> • Presença de desenhos e de traços feitos a grafite sobre o tecido indicando um planejamento da localização e do conteúdo bordado. • Ocorrência de padrões de pontos de bordado e de costura. 	<ul style="list-style-type: none"> • Perda dos registro das elaborações prévias feitas pelo artista em decorrência de tratamentos ou do modo de exibição do acervo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

3.5. Acumulações: objetos sobrepostos

Coletar e acumular consiste em procedimentos realizados pelo artista para a construção de todo o seu conjunto de obras, tendo em vista que o método da acumulação ocorreu desde a gênese da formação de seu acervo artístico que antecede a fase de permanência definitiva na Colônia Juliano Moreira.

A década de 1950 passou com o vaivém de Bispo entre a Colônia Juliano Moreira e as casas da família Leone (em Botafogo e depois em Copacabana; no escritório da avenida Rio Branco; além de visitar dona Auta, no antigo casarão, e depois em nova residência, onde Bispo pegou um quatinho para si). Enquanto isso, ia garimpendo todo tipo de sucata, material que daria origem a vários objetos que acabariam deixando ‘boca aberta’ críticos e ‘iniciados’ nas artes plásticas. (DANTAS, 2009, p. 34)

Quando retornou para a Colônia Juliano Moreira, em 1964, foram necessários dois caminhões para transportar os seus objetos (DANTAS, 2009, p. 35). Possivelmente, o procedimento da acumulação passa a ocorrer de forma mais intensa e efetiva em sua “cela-ateliê” (MORAIS, 2013, p. 24), onde o artista reunia e acumulava os objetos e os materiais coletados juntamente com as suas obras no hospital psiquiátrico. Esse modo operativo estende-se também como método construtivo de estruturas individuais, resultando em composições que apresentam sobreposições de objetos, como no *Vagão de Espera - Luvas de Operário* (FIGURA 109).



Figura 109 – *Vagão de Espera - Luvas de Operário*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

No *Vagão de Espera - Luvas de Operário*, objetos diversos encontram-se depositados em acumulações nas prateleiras, enquanto outros foram anexados em suas bordas, mantendo-se suspensos por meio de sistemas de fixação que consistem em encaixes e amarrações feitas com ganchos, cordas e cabos.

Os objetos acumulados e apoiados na prateleira superior e na prateleira inferior do *Vagão de Espera - Luvas de Operário*, naturalmente, não possuem nenhum sistema de fixação que os imobilize ou que os mantenham em uma organização fixa. Neste momento, a análise se volta para as características dessas acumulações, tendo como foco os elementos que se encontram apoiados em sobreposições nos suportes horizontais sem estarem vinculados a algum sistema de fixação.

Frederico Morais (2013, p. 96) considera que os *Vagões de Espera* foram construídos pelo artista para guardar os materiais coletados e por ele apropriados que poderiam posteriormente ser utilizados. Isto é, para Morais, *Vagões de Espera* em si não consistiriam propriamente em obras de arte:

Bispo do Rosário guardava tudo o que lhe caía nas mãos: botões, fichas de ônibus, moedas, bolsas, sapatos, canecas, utensílios e ferramentas de plástico, metal ou borracha. Começou abrigando estes materiais em baldes, latas ou caixotes de madeira, nestes acrescentando rodas também de madeira para facilitar seu deslocamento no espaço atravancado em que trabalhava. Eram seus *Vagões de Espera*, na correta denominação de Gerardo Vilaseca. Posteriormente, estes recipientes eram estocados em cada uma das onze celas que constituíam seu ateliê, segundo grau de afinidade material, funcional, cromática, etc. (MORAIS, 2013, p. 96)

Apesar dessa visão do crítico, a partir da perspectiva de outros curadores, os *Vagões de Espera* foram apresentados em exposições como parte do trabalho plástico do artista. O modo como Arthur Bispo do Rosário construiu as estruturas de sustentação e a forma como inseriu os objetos e os materiais nos suportes, possuem características que se relacionam com o restante de sua produção e, nesse sentido, compreende-se esse outro posicionamento dado a esses trabalhos. Além disso, os *Vagões de Espera* trazem informações a respeito do modo como o artista trabalhou com os materiais no processo de construção das obras e, portanto, apresenta interlocuções com todo seu acervo.

Na prateleira superior (FIGURA 110), apoiados sobre o suporte, predominam recipientes plásticos e de vidro. Os objetos consistem, em sua maioria, em embalagens reaproveitadas que contém elementos diversos como fichas de ônibus antigas e outras pequenas peças compostas por uma grande variedade de materiais. Entre essas embalagens, há produtos de origem de uso pessoal e farmacológicos, tal como um vidro que contém a etiqueta “Farmácia da C.J.M./ Uso externo/ Para Dermartologia”. Em seu interior, há ainda resquícios do medicamento. Também há um recipiente com a inscrição “TEM AGULHA (...)”, sendo, talvez, uma inscrição realizada pelo artista. Esses elementos indicam que além de vasilhames industrializados e reaproveitados contendo miudezas e partes de objetos por ele apropriados, há também a presença de informações particulares e de possíveis inscrições do artista entre esses materiais. Junto aos recipientes, foram depositados ainda materiais sortidos como partes de tecidos bordados pelo artista e fragmentos de objetos diversos, entre outros elementos



Figura 110 – Vista superior do Vagão de Espera - Luvas de Operário.
Fonte: Registro da autora, 2016.



Figura 111 – Acumulação de objetos no Vagão de Espera - Luvas de Operário.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Além da utilização de recipientes opacos e vedados que dificultam a identificação do seu conteúdo interno e de vasilhames que contém justaposições que impossibilitam a visualização do que está contido neles a partir apenas de exames organolépticos, objetos e materiais estão ocultados ou inacessíveis também devido aos materiais sobrepostos aos demais (FIGURA 112).

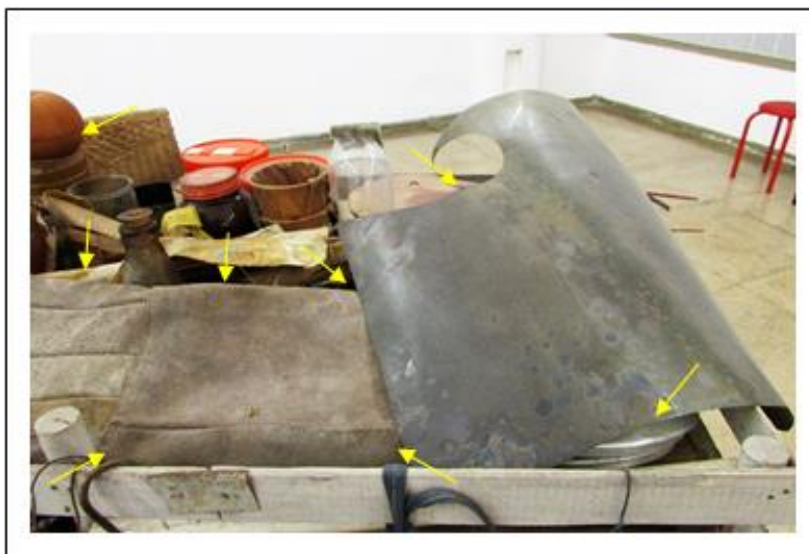


Figura 112 – Objetos sobrepostos no *Vagão de Espera - Luvas de Operário*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Subjacentes a esses objetos que se sobrepõem, há ainda uma profusão de outros elementos emaranhados entre si (FIGURA 113).



Figura 113 – Objetos subjacentes no *Vagão de espera - Luvas de Operário*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Enquanto na prateleira superior predominam recipientes, embalagens e vasilhames contendo miudezas e materiais diversos, na prateleira inferior, o maior volume da acumulação é composto por embalagens plásticas contendo caixas de ovos, conjuntos de bandejas e de copos descartáveis. Além desses pacotes, a acumulação se compõe por uma pilha de embalagens descartáveis de alumínio, bem como outros objetos que estão dispostos de maneira dissociada, sem pertencer a nenhum empilhamento ou conjunto de elementos semelhantes ou classificáveis numa organização possível e necessária. Sobrepondo os referidos pacotes plásticos, há duas radiografias e, por cima delas, cerca de cinco receituários médicos da Colônia Juliano Moreira (FIGURA 114) contendo dados referentes ao paciente. Portanto, os elementos que compõem essa acumulação tratam-se de objetos de refugio, coletados e apropriados no cotidiano da Colônia Juliano Moreira, mas também de documentos médicos pessoais emitidos pelo próprio hospital psiquiátrico.



Figura 114 – Prateleira inferior - *Vagão de Espera* - *Luvras de Operário*.
Fonte: Registro da autora, 2016.

Como propõe Flávia Corpas (2014, pp. 156-157), o procedimento da acumulação realizado por Arthur Bispo do Rosário não deve ser compreendido como um acúmulo despropositado de objetos. A autora se refere à acumulação como uma prática do artista empregada na

construção das obras de um modo geral, sendo o termo relacionado com a sua aplicação no campo da arte.⁴⁶

A acumulação não deve ser vista aqui como mero amontoamento de coisas, tampouco como um comportamento patológico, conhecido atualmente como *compulsive hoarding* (acumulação compulsiva) ou disposofobia. A série *Acumuladores*, veiculada pelo canal *Discovery*, no Brasil, nos serve aqui para fazer uma distinção entre o que fazia Bispo do Rosario e o que fazem estes sujeitos que revelam seus amontoamentos na TV. Longe de definir se estes últimos são, ou não, acumuladores patológicos, portadores de alguma desordem comportamental ou psiquiátrica, o que fica patente nestes sujeitos é que eles, diferente de Bispo do Rosario, não parecem encontrar qualquer possibilidade de uso, qualquer possibilidade de invenção, a partir do que eles acumulam. O próprio objeto de acúmulo lhes parece indiferente, qualquer coisa serve. Já em Bispo do Rosario a acumulação implica nos procedimentos de extração, reunião e, principalmente, do registro. Sua acumulação leva a uma invenção. (CORPAS, 2014, p. 156-157, grifos da autora.)


A partir disso, estendendo essa noção às acumulações de objetos sobrepostos nas prateleiras do *Vagão de Espera – Luvas de Operário*, considera-se que essas aglomerações também não se tratam de uma deposição de elementos realizada sem haver uma seleção e uma utilidade prevista. O armazenamento desses objetos visava à possibilidade de os empregarem como matérias-primas para a construção de suas obras. Essa constatação indica que essas acumulações não se constituem por sobras de materiais descartados pelo artista e também não foram provocadas por uma desordem ocasional. Além disso, tendo em vista que o acúmulo de objetos não ocorreu apenas com o intuito de constituir a acumulação em si – como pode ocorrer com a acumulação que parte de uma compulsão; significa que os elementos depositados se encontram juntos aos demais segundo uma seleção prévia do artista. Esses apontamentos reafirmam a relevância da preservação de cada item constituinte dessa profusão de elementos, os quais anteriormente tratavam-se de objetos destituídos de suas funções no ambiente da Colônia Juliano Moreira, mas que, a partir da coleta e do armazenamento feito pelo artista, tornam-se materiais que apresentam uma outra significação, além de possuírem valor documental.

⁴⁶Refere-se aqui ao vínculo da ideia da acumulação com os termos *assemblage* e *dissemblage*, cunhados respectivamente por Jean Dubuffet, em 1953, e por Argan (1992, p. 559).

Como os objetos não se encontram encadeados a um sistema de fixação ou inseridos em algum padrão de organização, além da precariedade dos materiais constituintes desses elementos, os principais riscos referentes à preservação dessas acumulações estão relacionados com a dissociação, com a perda e com a modificação do posicionamento original desses objetos. Refere-se aqui a esse risco mais por razões práticas de conservação e preservação do que por questões expográficas ou curatoriais. Esses danos podem ocasionar a descaracterização do modo como se compõem esses acúmulos de objetos, a partir da alteração da forma como o artista os inseriu sobre as estruturas de sustentação, além do risco da perda de informações contidas nos próprios materiais que constituem sua acumulação. Dessa forma, cientes da importância da preservação desses objetos, uma avaliação criteriosa deverá ser realizada diante da necessidade em se intervir nessas aglomerações, especialmente devido aos riscos de interferências provocadas pela modificação dos posicionamentos dos elementos e também pelas suscetíveis perdas ou ainda, pelo acréscimo de outros componentes. Seja por uma ou outra razão, é indiscutível a importância da documentação, do registro e da análise de cada objeto, saber sua posição e seu papel na composição final da obra para conhecer, valorizar e preservar o trabalho do artista.

Em síntese, no quadro a seguir, indica-se algumas das ambiguidades e dos riscos em torno dessa prática do artista, apontando também as considerações elaboradas a partir das informações apresentadas neste estudo:

Quadro 8 – Quadro síntese da análise dos objetos dispostos em acumulações.

PRÁTICAS DO ARTISTA	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
<p>ACUMULAÇÕES</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • O posicionamento dos objetos presentes nas acumulações é relevante ou não? • Tratam-se de materiais descartados pelo artista ou não? • São somente materiais de refugo, industrializados ou há também objetos que contém informações pessoais e feitos pelo artista? 	<ul style="list-style-type: none"> • Os objetos acumulados foram coletados e reunidos pelo artista para posterior aplicação na construção de suas obras. • Não se trata de uma acumulação despropositada, afinal, havia uma finalidade prevista para esses objetos. • Há documentos médicos pessoais emitidos pelo hospital psiquiátrico e inscrições do artista. 	<ul style="list-style-type: none"> • Extravio. • Dissociação. • Alterações de posicionamentos. • Deteriorações provocadas pelo acúmulo de particulados em áreas difíceis de serem acessadas sem haver uma manipulação dos objetos.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como finalidade realizar uma pesquisa sobre alguns dos procedimentos utilizados por Arthur Bispo do Rosário para a elaboração e para a produção de seus trabalhos plásticos a partir da análise dos métodos de construção e da identificação de alguns dos modos operativos do artista. A pesquisa visou obter informações que contribuem para compreender as técnicas empregadas por Arthur Bispo do Rosário, sendo essas informações analisadas de forma aplicada à preservação do acervo. Alguns aspectos biográficos de Arthur Bispo do Rosário podem resultar em ambivalências na interpretação de seus trabalhos, sendo bastante relevante tomar conhecimento de seus precedentes para perceber algumas nuances dos métodos de construção por ele desenvolvidos. Nesse sentido, considerou-se que para este estudo, em especial, seria também importante recorrer a informações biográficas por se tratar de uma produção concebida por um artista que não conta, naturalmente, com registros documentais sobre o processo de construção do seu acervo ou possui documentações institucionais que poderiam suprir a demanda de informações necessárias para estudo das práticas que ele desenvolveu para a produção de seus trabalhos plásticos. A partir do estudo biográfico associado à análise dos métodos construtivos observou-se que ainda que tenham se transfigurado a sua identidade e a sua perspectiva sobre si mesmo, ocorre a presença de práticas vinculadas às suas experiências anteriores tanto em seus assuntos bordados nos estandartes como nos métodos utilizados para compor as estruturas de sustentação, sendo encontradas também em seus modos operativos aplicados na construção das obras.

A partir do levantamento bibliográfico e documental acerca das circunstâncias biográficas vivenciadas por Arthur Bispo do Rosário e do ambiente de construção do acervo obteve-se informações que posteriormente foram aplicadas nas análises dos métodos construtivos. Essa aplicação demonstra a importância da utilização de fontes secundárias no estudo das práticas do artista em circunstâncias em que somente a materialidade não é suficiente para dissolver possíveis ambiguidades que ocorrem na identificação dos modos operativos e de características gestuais particulares. Em continuidade à pesquisa bibliográfica e documental, buscou-se informações relacionadas ao histórico do acervo, reunindo dados a respeito de como a produção do artista foi se constituindo naquele ambiente a partir de relatos diversos e de registros fotográficos e audiovisuais. Ainda que escassos, os recortes de relatos que contêm informações que descrevem como o acervo se encontrava dentro das celas consistiram em

relevantes fontes documentais, tendo em vista que trouxeram à tona alguns aspectos sobre como os materiais e as obras eram alocados nesse ambiente antes de serem removidos do seu local de origem. A relação de uso e de convivência do artista junto às obras e a observação a respeito do caráter imersivo apresentado pelo modo como os objetos e os materiais eram dispostos e movimentados naquele espaço foram alguns dos apontamentos feitos nesse estudo.

Os relatos também ilustram as condições ambientais em que os materiais estiveram armazenados ao longo dos anos durante o processo de formação do acervo. As informações reunidas sobre os primeiros deslocamentos percorridos pela coleção após o falecimento do artista, os dados relacionados às primeiras exposições nas quais suas obras foram apresentadas ao público e aos procedimentos realizados para tombamento das obras contribuíram para compreender questões como origem e autoria de alguns títulos atribuídos a certos trabalhos no primeiro processo de catalogação do acervo, sendo esses aplicados até os dias de hoje para denominar diferentes conjuntos de obras. Além disso, foi identificado no discurso do próprio artista, documentado em registro audiovisual e em texto jornalístico, o desejo e a preocupação com a preservação de suas obras – ainda que fosse, em sua perspectiva, para o dia do Juízo Final; afastando definitivamente a equivocada concepção de que assim como muitos artistas contemporâneos, o uso do material precário indicaria que o autor visasse ou estivesse em concordância com um tempo de permanência reduzido de suas obras. Encerrando a pesquisa bibliográfica e documental, fez-se alguns apontamentos relacionados à questão do reconhecimento de trabalhos plásticos produzidos por pacientes psiquiátricos no meio artístico e também se levantou algumas considerações da crítica de arte, emergindo a partir disso informações relacionadas ao procedimento da taxonomia aplicada pelo artista na construção dos trabalhos plásticos, indicando uma possível organização metodológica na construção de seus trabalhos.

A pesquisa realizada no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea propiciou um contato direto com os objetos de estudo, sendo coletados e registrados, naquela ocasião, os detalhes que ilustram os métodos de construção aplicados pelo artista. O levantamento e análise realizados no acervo *in loco* demonstrou-se fundamental para esta pesquisa, sobretudo devido ao fato de que não há uma documentação que possibilite o estudo da materialidade dessas obras por outros meios, sendo as fontes secundárias, até o momento, insuficientes para a finalidade deste trabalho. Além disso, considerando sua aplicação no campo da preservação, a

observação das obras na região onde foram construídas e onde permanecem armazenadas permitiu uma compreensão mais pertinente das circunstâncias em que o acervo se encontra, tanto em termos de gerenciamento ambiental quanto em relação às condições climáticas e geográficas. O período de realização da pesquisa *in loco* no ambiente do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira possibilitou não somente o contato com as obras do artista, essencial para alcançar os objetivos propostos pela pesquisa, como também proporcionou uma proximidade com aspectos daquele ambiente que impulsionam a refletir a respeito de outras questões relacionadas à comunidade local, ao museu, ao artista e às suas obras. Observou-se uma relação intrínseca entre o artista, as obras, o local de guarda e a comunidade.

Diversas dúvidas surgiram após a coleta de dados na pesquisa *in loco*. Como organizar e sistematizar, minimamente, uma profusão de informações e de métodos construtivos? Quais métodos construtivos deveriam ser selecionados? De que forma eles poderiam ou deveriam ser relacionados? Como intitula-los? Como descrevê-los? Como interpretá-los? Seria pertinente estabelecer relações entre os aspectos materiais das obras e as informações obtidas por meio das fontes secundárias? Buscamos analisar, primeiramente, os suportes e as estruturas de sustentação, segregando os objetos e os seus respectivos componentes que os mantém fixados nas obras. Constatou-se a ocorrência de padrões estruturais e de padrões de métodos construtivos, tais como a inserção das peças plásticas entre o suporte e o prego. Foram encontradas também informações que indicaram intervenções do artista no acabamento dessas estruturas, como a menção feita pelo crítico Frederico Morais (2013, p. 86) às camadas de tinta branca a base de cal ou PVA (Poliacetato de vinila) ®. Essa informação auxilia a distingui-las dos acabamentos presentes nos componentes anteriores a coleta e apropriação do material – sendo que o método e a recorrência dentro do acervo também seriam indicativos dessa característica consistir em um resultado de uma prática do artista. Ainda nessas estruturas, também se apontou a importância das marcas de talha do artista nos componentes estruturais de madeira, como no caso das rodas, as quais encontram-se presentes em muitas obras.

Na análise dos métodos de fixação dos objetos constatou-se a ocorrência de padrões, possibilitando uma sistematização das técnicas aplicadas pelo artista para esses fins. Optou-se por ressaltar três modos operativos do artista dentro desse segmento de técnica construtiva, denominados nesta pesquisa da seguinte forma: bordados de objetos, composições em

arranjos de objetos e também a prática dos nós e dos entrelaçamentos em geral. Entre esses padrões, observou-se que o artista utiliza procedimentos semelhantes na fixação de diferentes objetos e em obras distintas. A identificação desses modos operativos é relevante no que tange a preservação do acervo no sentido de que em caso de interferência ou de perda do componente, a documentação dessas práticas pode se tornar uma referência para uma necessária ação de conservação-restauração. Além disso, notou-se que embora o intuito principal possivelmente fosse o de afixar os objetos nos suportes, a forma com que o artista trabalha com os componentes responsáveis pela fixação apresenta uma gestualidade particular e característica de Bispo do Rosário. Considerando o risco de perda e de interferências devido a precariedade dos métodos e dos materiais, tais apontamentos tornam-se bastante necessários e indica a relevância da documentação e da preservação desses aspectos construtivos das obras.

Por fim, foram analisadas outras práticas do artista como as inscrições, as costuras, os bordados e os objetos acumulados em sobreposição no *Vagão de Espera – Luvas de Operário*. Foi ressaltada a presença das inscrições feitas por meio de punções, as quais apresentam uma caligrafia que se repete em diferentes suportes, sendo semelhante inclusive à caligrafia presente nos bordados. Na análise dos bordados e das costuras, um aspecto que foi observado e evidenciado diz respeito aos traços a grafite que demarcam um planejamento do conteúdo a ser bordado e foram identificados alguns pontos utilizados com recorrência pelo artista. Com relação aos objetos acumulados, apontou-se que não se trata de objetos descartados pelo artista e que os objetos coletados e acumulados visavam uma aplicação, portanto, não seria uma acumulação despropositada de materiais, tal como ocorre na acumulação compulsiva. Reiterou-se a importância da preservação desses materiais e de seus posicionamentos, sobretudo devido ao seu valor documental. A partir das informações e análises apresentadas, espera-se contribuir para a preservação do acervo a partir dos registros realizados e dos apontamentos que podem futuramente elucidar alguns aspectos a serem considerados na obra do artista, seja como obra de arte, quanto nas práticas de conservação-restauração do acervo.

REFERÊNCIAS

ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília , v. 23, n. 4, p. 74-81, Dec. 2003.

ARGAN. G. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p.

BISHOP, Claire. **But is it installation art?**, p.1, 2006. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

BONISSON, Marcos. Taxonomia como procedimento. **Revista Poiésis**, Niterói. n. 23, p. 87-104, 2014.

BOPRÉ, Fernando Chiquio. **Memória, coleção e visualidade: Arthur Bispo Do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó**. Dissertação (Mestrado em História Cultural). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 2.ed. Cotia,SP: Ateliê, 2005. 261p.

BURROWES, Patrícia. **O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

(CCI) Notes. Canadian Conservation Institute. **N13/11 Natural Fibres** (2008). Disponível em: <<http://canada.pch.gc.ca/eng/1439925170849>> . Acesso em: 10 nov. 2016.

CAMPOS, Marcelo (Org.). **Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira**. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2016.

CASSAR, May. **Environmental management: guidelines for museums and galleries**. London: Rutledge, 1995.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CODDINGTON, James. The Against Amnesia. In: CORZO, M. A. **Mortality Imortality?**. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999, p. 19-24.

CORPAS, Flávia dos Santos; VIEIRA, Marcus André. Bispo do Rosario e a representação dos materiais existentes na Terra. **Tempo Psicanalítico**, v. 44, n. 2, Rio de Janeiro, p.405-422, 2013.

CORPAS, Flávia dos Santos. **Arthur Bispo do Rosário: do claustro infinito à instalação de um nome**. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2014, 226 p.

CORPAS, Flávia dos Santos. **Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira**. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2016.

COTE. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

CRUZ JUNIOR, Eurípedes Gomes da. **Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura**. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2015.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 224 p.

DENIZART, Hugo. **O prisioneiro da passagem**. Rio de Janeiro, 1982. Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>>. Acesso em: 25 out. 2015.

FRANCO, Stefanie Gil. **22 Dezembro 1938 – Arthur Bispo do Rosário: um estudo antropológico sobre arte e loucura**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011, 150 p.

FILHO, Samuel Wainer. **Reportagem para a Rede Globo**, 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yl4AWJPdkc>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

FIRMO, Walter; CORPAS, Flávia dos Santos (org.). **Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Nau: Livre Galeria, 2013.

FONSECA, Maurílio Magalhães. **Arte Naval**. 6.ed. –Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2002. 2v.: il.

FRONER, Y.A; ROSADO; A.; CRUZ SOUZA, L. A.. **Tópicos em conservação preventiva**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA- UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.lacicor.org/index.php?option=com_content&view=article&id=80&Itemid=57>. Acesso em: 17 jan. 2017.

GABEIRA, Fernando. **O Bispo**. Série Vídeo – Cartas. Rio de Janeiro, 1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cDe52LyhFVg&list=PL4981E678B80226E5>>. Acesso em 10 set. 2015.

GÓMEZ, Jorge Rafael Cabrera. **O ritual como paradigma no processo e na criação plástica**: um estudo comparativo entre a produção artística de Armando Reverón (Venezuela, 1889–1954) e Arthur Bispo Do Rosário (Brasil, 1909-1989). Dissertação (Mestrado em artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 11, n. 23, p. 15-36, Jun. 2005.

HERKENHOFF, Paulo; LÁZARO, Wilson (org.). **Catálogo do Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, Dionne. (Ed.). **Modern Art: Who Cares?**. London: Archetype, 2005.

KUHNERT, Duda. **O trânsito entre pacientes e moradores da Colônia Juliano Moreira - A vizinhança heterogênea em formação ao redor do hospital psiquiátrico de Jacarepaguá**. Revista Beira. Nov 11, 2015. Disponível em <<https://medium.com/revista-beira>>. Acesso em: 10 out. 2016.

JIMENEZ, Rita de Cássia Garcia. **Arthur Bispo do Rosário no panorama da arte contemporânea**. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-

Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Rita de Cássia Garcia Jimenez; orientadora Kátia Canton. São Paulo, 2008. 110 f.

LEAL, Luiz Gonzaga Pereira. Entrevista com Nise da Silveira. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 14, n. 1-3, p. 22-27, 1994.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2013. 192 p.

MÉTODO. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

MORAIS, Frederico; CORPAS, Flávia dos Santos (org.). **Arthur Bispo do Rosário**: arte além da loucura. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013. 294 p.

MORAIS, Frederico. **Registros de minha passagem pela Terra**. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1989. Catálogo de exposição.

OLIVEIRA, Solange de. **Uniformes e re-bordados de Bispo do Rosario** : mundo desconstruído e ressignificado. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2012. 163 f.

OS ESTANDARTES da lucidez. Jornal **O Globo**. Rio de Janeiro, abr. 1989. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

PAULA, Tainá Reis. **Colônia Juliano Moreira: Usos, permanências e paisagem.** Simpósio temático: Arquitetura e Saúde: história e patrimônio. Experiências em rede. Rio de Janeiro, 2010.

RESENDE, Ricardo; CAMPOS, Marcelo (org.). **Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira.** Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2016. 196 p. Catálogo de exposição.

RIOS, Livia Eliana de Britto. **A função do manto do reconhecimento na obra como sinthome em Arthur Bispo do Rosário.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007. 267 p.

SANTABÁRBARA MORERA, Carlota. **La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi.** 15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2014, pp. 11-20.

SCHINZEL, Hiltrud. **Touching Vision.** Bruselas: VUB Brussels University Press, 2004.

SEHN, Magali Melleu. **Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014, 320 p.

SEITZ, William Chapin. **The art of assemblage.** The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, 1961.

SILVA, Jorge Anthonio da. **Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário.** São Paulo: Educ, 1998.

SILVA, Rogério de Castro e. **Arte Naval Moderna** (Aparelho e Manobra dos Navios). 2ª Edição. Editorial de Marinha. Lisboa, 1949.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

THE DECISION MAKING-MODEL for the Conservation na Restoration of Modern and Contemporary Art. In: HUMMELEN, Yjsbrand; SILLÉ, Dionne (Ed.). **Modern Art: Who cares?**. Disponível em <<http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

VENANCIO, Ana Teresa A. Da colônia agrícola ao hospital-colônia: configurações para a assistência psiquiátrica no Brasil na primeira metade do século XX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, supl.1, dez. 2011, p.35-52.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la Restauración**. Madrid: Síntesis, 2003. 205 p.

WHARTON, Glenn. **The Challenges of Conserving Contemporary Art**. In: ALSHULER, Bruce (Ed.). *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005, p. 163-178.

100 Pontos de Bordado – Croats Crafts. Manual de pontos de bordado da Croats Crafts. Disponível em: <http://www.coatscrafts.com.br/NR/rdonlyres/BFD5B616-D15B-48C6-8FDE-D471B6FE37C8/106590/manual_bordado.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2016.