

Jorge Rafael Cabrera Gómez

**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)**

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

Jorge Rafael Cabrera Gómez

**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 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: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora Prof^a. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

Cabrera Gómez, Jorge Rafael, 1964-

O ritual como paradigma no processo e na criação plástica
[manuscrito]: um estudo comparativo entre a produção artística de
Armando Reverón (Venezuela, 1889-1954) e Arthur Bispo do Rosário
(Brasil, 1909-1989) / Jorge Rafael Cabrera Gómez. – 2011.
220 f. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

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

1. Reverón, Armando, 1889-1954 – Teses. 2. Rosário, Arthur
Bispo do, 1911-1989 – Teses. 3. Arte - Apreciação – Teses. 4.
Performance (Arte) - Teses. 5. Artistas – Venezuela – Teses. 6.
Artistas – Brasil – Teses. 7. Tridimensionalidade na arte – Teses. 8.
Arte e literatura – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas,
1954-. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas
Artes. III. Título.

CDD: 701.18

Je vais fermer l'œil terrestre ; mais l'œil spirituel restera ouvert,
plus grand que jamais (...)

[Eu vou fechar meus olhos terrenos, mas o olho espiritual permanecerá aberto,
maior do que nunca (...)]

Victor Hugo
Testamento. Paris, 1881

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Pai Supremo e a toda sua esfera pela inspiração, pelo início e finalização desta experiência acadêmica de crescimento pessoal em múltiplas direções. Agradeço a todas as pessoas que fizeram com que a definição de um problema de pesquisa seja hoje uma resposta real:

à Cristiane Lage de Matos, minha esposa, por entender, corrigir e traduzir meus momentos de emoção e de interlíngua; pelas trocas e pela compreensão dos mergulhos e êxtases meditativos entorno deste trabalho;

à Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Cacau), minha orientadora, por toda sua generosidade e profissionalismo cheio de delicadeza, respeito, troca, disponibilidade (...);

a todas as minhas professoras das disciplinas de mestrado: Daisy Turrer, Lucia Pimentel, Maria Angélica Melendi (Piti), Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Cacau), Márcia Arbex; com as quais foram possíveis o diálogo, as trocas e a inspiração nas aulas para poder tecer muitos dos pontos que estruturam esta pesquisa;

à banca na ocasião do exame de qualificação: Élide Tessler – Instituto de Arte da UFRGS e Maria Angélica Melendi (Piti)-EBA/ UFMG pela leitura detalhada, pelas orientações e pelas recomendações bibliográficas;

à Luciana Oliveira pelas conversas animadoras no nascimento desta pesquisa;

à Moema Nascimento Queiroz, de cujas mãos recebi o primeiro livro referencial para este trabalho;

a José Joaquín López Rey, incondicional sempre, que viabilizou os encontros com as pessoas relacionadas ao mundo de Reverón na Venezuela;

à Galeria de Arte Nacional - GAN - Venezuela, que mantém e conserva a obra de Reverón, pela atenção, pela confiança, pelo acesso à sua obra e pelos materiais referenciais disponibilizados;

à Carmen Michelena, pesquisadora de arte venezuelana, da Galeria de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, pela atenção dispensada durante as visitas à instituição;

a Félix Hernández, pesquisador de arte venezuelana, da Galeria de Arte Nacional, Caracas, Venezuela, pela entrevista concedida como especialista na figura artística de Armando Reverón;

a Lauro Meller pelo *abstract*;

à Carolina Diniz pela revisão técnica em língua portuguesa;

à Maitena de Elguezabal do Projeto Armando Reverón na Venezuela, pela atenção e pelos materiais/ referências disponibilizados;

ao Museu Arthur Bispo do Rosário pela disponibilização da sua biblioteca para a pesquisa;

ao CNPq que me apoiou durante o mestrado como bolsista;

a meus pais, razão, ser e instante de minha existência;

Obrigado a todos!

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página	Identificação	Fonte de referência
Fig.1	(p.23)	Armando Reverón. <i>La Mantilla: Plaza Bolívar</i> . Sem data. Papel celofane, papel Kraft, linha, fita adesiva transparente e tule. 143,5 X 210,5 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas. 2001, p.199.
Fig.2	(p.24)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Manto da Apresentação</i> . Tecido, linha, papel e metal. 118,5 X 141,2 cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.290.
Fig.3	(p.41)	Arman. <i>Golconde</i> , 1965. Accumulations of Objects in Boxes. 48,2 X 66 X 8,8 cm.	http://www.armanstudio.com/arman-artworks-3-1-es.html
Fig.4	(p.41)	Joaquín Torres García. Capa e interior do livro <i>La tradición del hombre abstracto</i> . Asociación de Arte Constructivo, Montevideo. 1938.	http://www.flickr.com/photos/migueloks/sets/72157612059835488/
Fig.5	(p.56)	Samys Mutzner. <i>Marina con barco</i> , s.d. Óleo. 21,4 x 26,4 cm.	www.infociudadano.com/wp-content/uploads/2010
Fig.6	(p.56)	Nicolas Ferdinandov. <i>Gruta submarina en la isla de Margarita</i> . Guache. 1919. Coleção GAN.	www.infociudadano.com/wp-content/uploads/2010
Fig.7	(p.56)	Emilio Boggio. <i>Ciel Gris Sur la Mer</i> . 1908. 19 x 24 cm. Óleo sobre madeira.	www.interciencia.org/v19_03/portada.jpg
Fig.8	(p.58)	<i>El Castillete</i> . Fortaleza construída em pedra a princípio da década de 1920.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.172.
Fig.9	(p.58)	Ambientações criadas por Reverón no interior de <i>El Castillete</i> .	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.228.
Fig.10	(p.59)	Man Ray. <i>Shade</i> . 1920. Papel.	http://www.satmundi.net/satmundi/tese/top3/shade.htm
Fig.11	(p.60)	Modest Urgell. <i>Marina</i> . 1892. Museu d'Art de Girona.	http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Rusinyol_el_valle_de_los_naranjos.jpg
Fig.12	(p.60)	Santiago Rusiñol. <i>O Vale das laranjas</i> .	http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Rusinyol_el_valle_de_los_naranjos.jpg
Fig.13	(p.62)	Emilio Pettorutti. <i>Naturaleza muerta</i> , 1925. Óleo, 41 x 26 cm	www.latinartmuseum.com/barradas.htm
Fig.14	(p.62)	Rafael Barradas. <i>Hombre en la taberna</i> . 1922. Óleo sobre tela. 106X82,5 cm.	www.latinartmuseum.com/barradas.htm

Fig.15	(p.63)	Joaquín Torres García. <i>Constructivo PH5</i> , 1931. Óleo sobre tela, 81,3 x 64,8 cm	http://mascipo.in2p3.fr/art(i)bioblio/spip.php?article155
Fig.16	(p.64)	Armando Reverón. <i>Luz atrás mi enramada</i> . 1926. Óleo sobre tela. 48 x 64,4 cm. Coleção Particular.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.128.
Fig.17	(p.65)	Xul Solar. <i>Entierro</i> . 1914, Aquarela sobre papel. 27 x 36 cm.	http://www.xulsolar.org.ar/obras/10-03.html
Fig.18	(p.65)	Xul Solar. <i>Tú y Yo</i> . 1923. Aquarela sobre papel.	http://www.xulsolar.org.ar/xulobras.html
Fig.19	(p.66)	Reverón posando para um fotógrafo de Revista Elite.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.228.
Fig.20	(p.67)	Man Ray. <i>Rose Selavy</i> segundo Marcel Duchamp	www.radiocoworker.com/classes/Rose.html
Fig.21	(p.68)	Assinatura das telas de Reverón cuja forma é datada entre 1920 a 1940.	
Fig.22	(p.69)	Armando Reverón. <i>El árbol</i> . 1931. Óleo sobre tela, 64,5X80,6 cm. Coleção particular.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.135.
Fig.23	(p.69)	Kasimir Malevich. <i>Branco sobre Branco</i> . 1919.	comunidad.sol.pt/blogs/ohmaggie/default.aspx?p=2
Fig.24	(p.71)	<i>Boneca de pano</i> . Final da década de 1930.	<i>Están allí, fotografías de Luis Brito</i> . Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005,s.p.
Fig.25	(p.71)	Hans Bellmer. <i>La poupe</i> . 1935. Peças móveis articuladas.	aartemodernaesanteseaposdois.blogspot.com/20...
Fig.26	(p.72)	Emil Nolde. <i>La Entusiasta</i> / Armando Reverón. <i>Boneca de pano</i> .	http://pintura.aut.org/BU04?Autnum=11.340&EmpNum=15448 <i>Están allí, fotografías de Luis Brito</i> . Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005,s.p.
Fig.27	(p.72)	J. Torres García. Brinquedo artesanal. Entre 1914-1919.	www.coresprimarias.com.br/ed_9/torres_garcia...
Fig.28	(p.72)	Jogo. <i>Pan jogo e marionete I Ching</i> , 1950. Acrílico, madeira e metal. Dimensões variáveis.	www.interciencia.org/v30_12/portada.html
Fig.29	(p.77)	Barco. Década de 1960.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo

			do Rosário. 2007, p.248
Fig.30	(p.79)	Porta das celas-fortes da Colônia Juliano Moreira.	DANTAS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.97.
Fig.31	(p.80)	Marcel Duchamp. <i>Door II</i> . 1927.	www.aadip9.net/amandine2/2010/05/marcel-ducha...
Fig.32	(p.81)	Louise Nevelson, <i>Marea real IV</i> . 1959-1960. Madeiras recolhidas nas ruas de Nova Iorque e pintadas de maneira uniforme.	DEMSEY, Amy. <i>Estilos, escuelas y movimientos</i> . Santiago de Chile: Editorial contrapunto, 2002. p.215.
Fig.33	(p.82)	Piero Manzoni. <i>Achrome</i> . 1962. Pães.	http://www.pieromanzoni.org/EN/works_achromes.htm
Fig.34	(p.82)	<i>Canecas</i> . s/d. 32 canecas de alumínio sobre madeira e papelão. 110X47 cm	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.200
Fig.35	(p.83)	Piero Manzoni. <i>Escultura viva</i> , 1961	mol-tagge.blogspot.com/2009_10_22_archive.html
Fig.36	(p.83)	<i>Antropometrias</i> de Klein, 1960	picasaweb.google.com/.../Zssx2vJrt1KLWMrjfnpjw
Fig.37	(p.85)	Hermann Nitsch. <i>Aktion</i> . 1984.	<i>Hermann Nitsch</i> . Cat. exp. Pabellón de las Artes. Sevilla, 1992. p.87.
Fig.38	(p.86)	Herman Nitsch. <i>Aktion, Prinzendorf</i> .1982. Arthur Bispo do Rosário. <i>Assemblages</i> . s/d. Variável.	<i>Hermann Nitsch</i> . Cat. exp. Pabellón de las Artes. Sevilla, 1992. p.95. LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.205 e 210.
Fig.39	(p.87)	Ligia Clark. <i>Pedra e ar</i> . 1966. Objeto sensorial. <i>Nostalgia do corpo</i> , 1965-88. Máscara abismo	22 Bienal Internacional de São Paulo. <i>Hélio Oiticica Lígia Klark. Salas especiais</i> . Cat. Exp. s.p.
Fig.40	(p.88)	Hélio Oiticica. <i>Parangolés</i> . 1965. Técnica mista.	ensaiosdomesticos.blogspot.com/2008/04/parang...
Fig.41	(p.89)	Arthur Bispo do Rosário. Estandarte. Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 134 X 133 cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.106.
Fig.42	(p.89)	Joaquín Torres García. <i>Indoamérica</i> . 1937.	www.ceciliadetorres.com/.../paintedideas_ex.html

Fig.43	(p.90)	Joaquín Torres García. Construtivo com campana. 1932.	vieiradasilva-coloquio.blogspot.com/2008/09/1...
Fig.44	(p.90)	Arthur Bispo do Rosário. S./d . <i>Cavalinho</i> . Madeira, borracha, metal e plástico. 23x7,5x36 cm. Prateleira de automóveis. S./d. Madeira, borracha, metal, plástico, acetato, linha, papel e borracha. 150x20x84 cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.238 e 243.
Fig.45	(p.90)	Joaquin Torres García. Brinquedos. Carro com cavalo e arlequín. 1917-19. Madeira e pigmento.	www.tsuru.pt/blog/2009_12_01_archive.html
Fig.46	(p.91)	Armando Reverón. <i>Maromero</i> . S/d. Madeira, chapa, barbante e arame. 28,3 X 11,9 cm. Guitarra. S/d. Papelão, madeira, barbante, papel e pigmentos. 81 X 29 X 8,5 cm. Mandolina. S/d. Madeira, papelão, metal e pigmentos. 99,5 X 37,1 X 6,4 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.123 e 212.
Fig.47	(p.91)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Barco a vapor</i> . S./d. Madeira, cal, metal e linha. 42x21x26cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.258.
Fig.48	(p.92)	J. Torres García. <i>Construção universal. Forma 140</i> . 1929. Óleo e tempera sobre peças de madeira ensamblada, 28,7 X 47,5 X 9,3 cm.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.109.
Fig.49	(p.93)	Manto da Apresentação. S/d. Tecido, bordados e apetrechos.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.290.
Fig.50	(p.94)	<i>Teléfono</i> [simulacro]. Metal, madeira, linha, papel de alumino e pigmentos. 21,6x30x15 cm. Máquina de costura. [simulacro]. Objeto não catalogado ou perdido.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.318.
Fig.51	(p.95)	Reverón montando um dos quadros vivos que posteriormente seria levado para a tela. À direita a vista superior do atelier com as telas e a reserva técnica de suas obras penduradas, aparentemente sem um objetivo estético.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.228.
Fig.52	(p.97)	Armando Reverón. <i>Juanita</i> . 1919. Óleo sobre tela, 98 x 162 cm.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.36.
Fig.53	(p.97)	Armando Reverón. <i>La Cueva</i> . 1920. Óleo sobre tela, 101,5 X 155,3cm. Coleção particular.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.122.

Fig.54	(p.98)	Armando Reverón. <i>Paisagem</i> . 1922. Óleo sobre tela, 89X97cm. Coleção particular.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.123.
Fig.55	(p.99)	Armando Reverón. <i>A árvore</i> . 1931. Óleo sobre tela, 64,5 X 80,6 cm. Coleção particular.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.135.
Fig.56	(p.99)	Armando Reverón. Pinceis e esfuminho. Para 1930. Osso, tecido e fibras. Variáveis, Coleção GAN.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.131.
Fig.57	(p.100)	Armando Reverón. <i>Cinco figuras</i> . 1939. Óleo e tempera sobre tela, 162,8 X 227,5 cm. Coleção GAN.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.149.
Fig.58	(p.100)	Armando Reverón. <i>Bonecas de pano</i> . Para final década 1930. Fibra sintética, pano, arame, fibra de algodão, papel jornal, juta e pigmentos, 159X50 cm. Coleção GAN.	<i>Están allí, fotografías de Luis Brito</i> . Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005, s.p.
Fig.59	(p.101)	Armando Reverón. <i>Desnudo detrás de La Mantilla</i> . 1946. Coleção particular.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.224.
Fig.60	(p.102)	Armando Reverón. <i>Auto-retrato com bonecas</i> . 1948. Lápis, giz, pastel e carvão sobre papel. 64,4 X 87,8 cm. Coleção GAN.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.185.
Fig.61	(p.102)	Armando Reverón. <i>Auto-retrato com bonecas e chapéu</i> . 1949. Lápis, giz, pastel e carvão sobre eucatex, 64,4X87,8 cm. Coleção GAN.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.190.
Fig.62	(p.103)	Armando Reverón. <i>Cabeza de mono</i> . Para 1940. Tecido, papel, linha e pigmento, 10X15X15 cm. Coleção GAN.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.172.
Fig.63	(p.104)	Planta arquitetônica de <i>El Castillete</i> . Em Domus, 1954.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.27.
Fig.64	(p.105)	Armando Reverón. <i>Especjo</i> . Para d.1940. Bambu, papel Kraft, papel de alumino e arame, 111,2 X 62cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte

			Nacional, Caracas, 2001, p.178.
Fig.65	(p.106)	Armando Reverón. <i>Pajarrera</i> . Para d. 1940. Bambu, arame, papel engomado, linha, papel, papelão, metal e pigmento, 85 X 106,5 X 3,6 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.121.
Fig.66	(p.106)	Armando Reverón. <i>Teléfono</i> . Para d. 1940. Lata, madeira, papel de alumínio, linha e pigmento, 21,6 X 30 X 15cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.195.
Fig.67	(p.106)	Armando Reverón. <i>Juego de domino</i> . Para d. 1940. Papelão pintado, tecido e papel, 16,4 X 19,5 X 4,5 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.208.
Fig.68	(p.107)	Armando Reverón. <i>Cesta maniquí</i> . Para d. 1940. Cesta de vime e casca de coco, 130 X 47 X 47 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.161.
Fig.69	(p.108)	Armando Reverón. <i>Alas de murciélago</i> . Para d. 1940. Papel, cana, pigmento, linha e tecido, 105 X 108 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.152.
Fig.70	(p.108)	Armando Reverón. <i>Máscaras</i> . Para d. 1940. Tecido, papel, linha e pigmento, vários.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.202.
Fig.71	(p.110)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Estandartes</i> . S.d. tecido e bordado.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.106 e 111.
Fig.72	(p.110)	Cartografia de detalhe de pequenas regiões da costa do Brasil.	COSTA, Antonio Gilberto org. <i>Roteiro prático de cartografia (...)</i> . Belo Horizonte: UFMG.2007, p.214.
Fig.73	(p.111)	Arthur Bispo do Rosário. Fichários. <i>Merendeira cor de rosa</i> . Tecido, linha, metal e plástico. 100x47 cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.104.
Fig.74	(p.113)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Objeto ORFA</i> . S.d. Madeira, linha azul e pigmento.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.33.

Fig.75	(p.114)	Armando Reverón. <i>Esfuminos</i> . Para d.1920-1930. Madeira, tecido, papel, fibras vegetais, linha, fibra de algodão e pigmento. Vários tamanhos.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.131.
Fig.76	(p.114)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Barco</i> . S.d. Madeira, tecido, linha e pigmento.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.247.
Fig.77	(p.115)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Assemblages e acumulações</i> . S.d. Vários.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.212 e 183.
Fig.78	(p.115)	Arman. <i>Acumulação de jarras</i> . 1961.	DEMSEY, Amy. <i>Estilos, escuelas y movimientos</i> . Santiago de Chile: Editorial contrapunto, 2002. p.210.
Fig.79	(p.116)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Avesso frente do Manto da Apresentação / Do lado Eu vi Cristo</i> . Tecido, plástico e metal. 71x127x5 cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.287-292.
Fig.80	(p.116)	Príncipe Nicolau do Congo (1930?-1960)/Comemoração lembra os antepassados africanos nas cidades históricas.	antologiasemprosa.blogspot.com/2010/08/princi... santatrindade.com/.../
Fig.81	(p.126)	Yves Klein. <i>Salto ao vazio</i> . 1960.	artesuavida.blogspot.com/2009_12_01_archive.html
Fig.82	(p.130)	Arthur Bispo do Rosário vestido a rigor para a passagem.	saudementalecidadania.blogspot.com/2010/07/ar...
Fig.83	(p.131)	Fotogramas do documentário <i>Armando Reverón</i> . 1934. Direção Edgar Anzola.	<i>Armando Reverón: Edgar Anzola</i> . Silente. Trilha sonora: Alfredo Anzola. Cópia em DVD. Branco e preto. 16min. 1934.
Fig.84	(p.143)	Edgar Anzola. Fotogramas do filme <i>Armando Reverón</i> , 1934. Reverón circulando com suas telas pelas ruas de Caracas.	<i>Armando Reverón: Edgar Anzola</i> . Silente. Trilha sonora: Alfredo Anzola. Cópia em DVD. Branco e preto. 16min. 1934.
Fig.85	(p.146)	Marcel Duchamp. <i>Le Grand Verre</i> . (1914-1925). Óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e cacos de vidro sobre duas placas de vidro. 272,5 x 175,8 cm.	http://www.sescsp.org.br/sesc/galeria/20mundo/obra05.htm
Fig.86	(p.147)	Armando Reverón. <i>Espejo</i> . Para d.1930-40. Bambu, papel Kraft, papel de alumino e arame, 111,2 x 62cm	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.178.
Fig.87	(p.148)	Arman. <i>Petits Dechets Bourgeois</i> . 1959	www.arman.com/fernandez-

- Fig.88 (p.148) Arthur Bispo do Rosário. *Sem título*. Madeira, metal, tecido, plástico, linha, nylon, vidro, ferro e papel. 122x54x15 cm. LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.224.
- Fig.89 (p.156) Roberto Lucas. Fotograma do filme *Armando Reverón*, 1934. Observe-se o pano amarrado no braço para afastar a paleta do contato com o corpo, segundo o artista. *Armando Reverón*: Edgar Anzola. Silente. Trilha sonora: Alfredo Anzola. Cópia em DVD. Branco e preto. 16min. 1934.
- Fig.90 (p.156) Roberto Lucas. Fotograma do filme *Armando Reverón*, 1934. Observe-se o artista tampando os ouvidos para se isolar. *Armando Reverón*: Edgar Anzola. Silente. Trilha sonora: Alfredo Anzola. Cópia em DVD. Branco e preto. 16min. 1934.
- Fig.91 (p.162) Obras de Reverón correspondentes à década de 1930-1940 e suas assinaturas. ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. p.171-160.
- Fig.92 (p.163) Armando Reverón: processo de execução da obra e a assinatura da tela. 1939 PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.203
- Fig.93 (p.165) *Eu preciso destas palavras-escrita*. Estandarte S/d. LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.111.
- Fig.94 (p.166) Simon Hantaï. *Atelier*, 1964, <http://www.artmarketmonitor.com/2008/10/03/simon-hantai-dies/>. Visitado em maio de 2011.
- Fig.95 (p.168) Casca de tartaruga, parte inferior, com signos de escritura. CHRISTIN, Anne-Marie. *A History of Writing*. From hieroglyph to multimedia. Paris: Flammarion, 2002.
- Fig.96 (p.171) Armando Reverón e suas bonecas de pano. PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.304.
- Fig.97 (p.172) Armando Reverón na entrada de *El Castillete*, do lado da torre com o sino. PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.325.
- Fig.98 (p.173) Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana onde Arthur Bispo passou seus últimos dias de vida e a entrada às celas-fortes do Pavilhão. DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.97.

- Fig.99 (p.178) *Hija del sol*. Óleo sobre tecido de juta. 47,5x37,5cm ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007, p.140.
- Fig.100 (p.178) *Másacra y manos*. Para 1945. Óleo sobre papel, guache, carvão, papel jornal, tecido e metal. 30x24,5cm *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.175.
- Fig.101 (p.179) *Muñeca Niza*. Aproximadamente para 1940. Tecido, arame, pavio, jornal, tecido de juta e pigmentos. 150x56x20cm. *Están allí, fotografías de Luis Brito*. Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005,s.p.
- Fig.102 (p.181) ORFA. S/d. *Balão de oxigênio*. Madeira, cal, linha, papel e metal, 45x24x55cm. LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.190.
- Fig.103 (p.182) *Cocoteros*. 1931. Óleo sobre tela, 59,2x76,9cm. ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007, p.133.
- Fig.104. (p.184) *Paisaje Blanco*. 1934. Óleo sobre tela, 62x80cm. ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007, p.134.
- Fig.105 (p.185) *Caça Minas*. S/d. Metal, linha e papel, 27x4cm. LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.61.
- Fig.106 (p.187) *Moinho ORFA*. S/d..17x21cm. DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.143.
- Fig.107 (p.188) *Muñeca*. Para 1940. Tecido, arame, pavio, jornal, tecido de juta e pigmentos. 135x65x23cm. *Están allí, fotografías de Luis Brito*. Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005,s.p.
- Fig.108 (p.189) *Acordeon*. S/d. Madeira, papel Kraft e pigmento. 27,1x12x19,5cm. *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.216.
- Fig. 109 (p.190) *Figura con abanico*. Para 1945. Carvão sobre papel. 97,7x81,2cm./ Abanico de plumas, s/d. Penas de aves pigmentadas, fibra e pavio. 28,9x21cm. ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007, p.172.

Fig.110	(p.191)	George Seurat. <i>Grande Jatte</i> , 1884-86.	artrosecler.blogspot.com/
Fig.111	(p.191)	Hokusai. Duas estampas da obra <i>Cem vistas do monte Fuji</i> .	katsushika-hokusai.blogspot.com/2009_06_01_ar...
Fig.112	(p.192)	Nicolas Poussin. <i>Venus montrant ses armes à Enée</i> .1639. Museu de Rouen.	notesdemusees.blogspot.com/2009/04/rouen.html
Fig.113	(p.193)	Nicolas Poussin. <i>Os Pastores de Arcadia</i> . 1638-1639. <i>Musée du Louvre</i> .	reencontroinevitavel.blogspot.com/2008_10_01_...
Fig.114	(p.195)	Armando Reverón. Detalhe das partes íntimas das bonecas de pano.	<i>Están allí, fotografías de Luis Brito</i> . Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005,s.p.
Fig.115	(p.196)	Gustavo Courbet. <i>A origem do mundo</i> . 1866. Museu d'Orsay.	tealuimalino.blogspot.com/2010/08/lorigine-du...
Fig.116	(p.197)	Reverón com quadro vivo e a obra resultado deste: <i>Anciano, três mujeres y niño</i> . 1948.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.221.
Fig.117	(p.198)	Armando Reverón. <i>La maja criolla</i> . 1939. Óleo e temple sobre tecido de juta.Coleção privada.	ELDERFIELD, John. <i>Armando Reverón</i> , cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007.p.145.
Fig.118	(p.199)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Sandálias e Peneira</i>	http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/salas/id_bispo_9.html
Fig.119	(p.200)	Arthur Bispo do Rosário. <i>Pentes</i> . Madeira. Plástico, tecido e papel. 100x35x3 cm.	LAZARO, Wilson org. <i>Arthur Bispo do Rosário, século XX</i> . Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.208.
Fig.120	(p.201)	<i>Desnudo detrás de la Mantilla</i> , 1946.	PALENZUELA, Juan Carlos. <i>Reverón la mirada lúcida</i> . Caracas: Banco de Venezuela, 2007, p.203
Fig.121	(p.202)	Helio Oiticica e o <i>Parangolé</i> (1964) no ano de 1979.	http://seadasartes.wordpress.com/author/samyllaandrea/
Fig.122	(p.204)	Armando Reverón. <i>La Mantilla</i> . Plaza Bolívar, sem data. Papel celofane, papel kraft, hilo, fita adesiva transparente e tule. 143,5x210,5 cm.	<i>Armando Reverón: el lugar de los objetos</i> , cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p.199.
Fig.123	(p.205)	Primeiro vôo de avião em Caracas em 1912.	www.militar.org.ua/foro/gene-sis-de-las-fuerza...
Fig.124	(p.206)	Aeroplano por Mr. Henson. Desenho alegórico sobre lenço de linho.	NAZOA, Aquiles. Caracas física y espiritual. Caracas:

- Fig.125 (p.207) *La Mantilla*. Trama dos fios dos galhos das árvores e da cruz da Catedral de Caracas, localizada à direita do objeto. Fotografias GAN-2010.
- Fig.126 (p.210) Arthur Bispo do Rosário. Fase interior (avesso) do *Manto da Apresentação*. LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.292 e 293.
- Fig.127 (p.210) Arthur Bispo do Rosário. Fase exterior do *Manto da Apresentação*. LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário. 2007, p.290 e 291.
- Fig.128 (p.211) Festa de Nossa Senhora do Rosário e coroação do rei do Congo www.uba.mg.gov.br/mat_vis.aspx?cd=6565

RESUMO

Abordar o ritual como paradigma no processo e na criação plástica, por meio de um estudo comparado da produção artística de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, trouxe vários desafios, entre eles, realizar um recorte dos conceitos de mito e ritual, vastos, na Antropologia e contrapô-los ao seu equivalente conceitual nas Artes Plásticas. Falar de ritual na produção artística dos dois artistas citados é falar de suas mitopoéticas, de suas *performances*, de sua obra ficcionalizada e materializada. Assim, este trabalho trata o conceito de ritual do ponto de vista das religiões que, por sua vez, o relacionam com o mito, utilizando como referência teórica os estudos de Mircea Eliade. De uma perspectiva ampla, para a construção desses conceitos, foram também utilizadas outras referências teóricas como, na Antropologia, Martine Segalen e seu panorama histórico do conceito ritual; Stanley Tambiah, com a definição que relaciona ritual e *performance*; Emile Durkheim, com os ritos positivos e negativos; e Arnold Van Gennep e os rituais de passagem. Por sua vez, do ponto de vista da *ritual art*, nas Artes Plásticas, foram importantes as pesquisas de Lucy Lippard e Claude Lévi-Strauss, com suas relações conceituais entre a Antropologia, a Literatura e outras artes.

A metodologia seguida neste trabalho foi a análise comparativa, começando por um levantamento da situação da pesquisa no contexto da academia e da crítica, para depois apresentar os dois artistas, relacionando-os com o momento da História da Arte ao qual cada um dos artistas corresponde. A seguir, foram tangenciados os conceitos fundamentais para o trabalho e foi feita a exegese comparativa da obra, entendendo por esta última a mitopoética, o espaço construído e ficcionalizado, os procedimentos artísticos rituais e a materialização dos objetos. Para a obra materializada de Reverón, selecionamos os conjuntos das bonecas de pano, os objetos, as obras brancas e as obras figurativas que utilizam arranjos prévios antes da sua execução. Por sua vez, de Bispo foram selecionados os ORFAs e as *assemblages* ou *vitrines*.

Nestes conjuntos de obras foram detectados os conceitos de *tridimensionalidade*, que relacionam o ritual com a materialização, a partir das propostas de Donald Judd, aplicadas aos artistas dos anos de 1960; *aura*, a partir da conceituação de Walter Benjamin e George Didi-Huberman; *simulacro* e *similitude*, utilizando as referências de Mario Perniola; e de *dupla articulação*, a partir dos estudos de Claude Lévi-Strauss, na análise das obras de outros artistas. Por último, reservou-se uma atenção especial às obras *La Mantilla* de Reverón e o *Manto da Apresentação* de Bispo. Espera-se que esta pesquisa tenha podido contribuir com os trabalhos especializados sobre a obra de dois artistas de grande importância no contexto das Artes Plásticas da América do Sul e do mundo das Belas Artes.

Palavras-chave: Armando Reverón – Arthur Bispo do Rosário – ritual – *performance* – mitopoética

ABSTRACT

Studying the ritual as a paradigm in the process and in the plastic creation through a comparative study involving the artistic productions of Armando Reverón and Arthur Bispo do Rosário have brought about several challenges, among which carrying out a selection of concepts of “myth” and “ritual”, both of them vast in the field of Anthropology, and put them *vis-à-vis* their conceptual counterparts in the sphere of Plastic Arts. Talking about ritual in the artistic production of these artists is talking about their mytho-poetics, their performances, their works fictionalized and materialized. Thus, this work approaches the concept of ritual from the standpoint of the religions that have a connection with the myth, using as a theoretical reference the studies developed by Mircea Eliade. From a broad perspective to the construction of these concepts, other theoretical references were also employed: from Anthropology, Martine Segalen and her historical panorama of the concept of ritual; Stanley Tambiah, with the definition that relates ritual and performance; Emile Durkheim, with the positive and negative rites; and Arnold Van Gennep and the rite of passage. In turn, from the standpoint of *ritual art*, which comes from the Fine Arts, important researches were carried out by Lucy Lippard and Claude Lévi-Strauss, with their conceptual transfers between Anthropology, Literature and other arts.

The methodology used in this work was the comparative analysis. We started off from a survey of the situation of the researches both in the academic and in the critical contexts, and then brought in the two artists, relating them to the History of Art in the timeframe each one of them is inserted. The fundamental concepts to the work were approached, and we have carried out a comparative exegesis of their works, the latter being understood as mytho-poetics, the built-up and fictionalized space, the artistic and ritual procedures followed and the embodiment of the materials. For Reverón’s materialized work we selected a group of rag dolls, the objects, the white works and the figurative works that demanded previous arrangements in their execution. From Bispo were selected the ORFAs and the *assemblages* or *vitrines*.

Some concepts were detected in these groups of works, for instance: *tridimensionality*, which puts side by side ritual and materialization, according to Donald Judd’s proposition, applied to artists from the 1960s; *aura*, from Walter Benjamin’s and George Didi-Huberman’s concepts; *simulacrum* and *similitude*, using the references put forward by Mario Perniola; and *double articulation*, based on the studies carried out by Claude Lévi-Strauss, in the analysis of other artists’ works. Finally, we have given special attention to the works *La Mantilla*, by Reverón, and *Manto da Apresentação*, by Bispo. This research is hoped to contribute to the specialized studies that focus on the works of these two artists who are of great importance in the context of South American Plastic Arts, and in the field of Fine Arts as a whole.

Keywords: Armando Reverón – Arthur Bispo do Rosário – ritual – performance – mytho-poetic

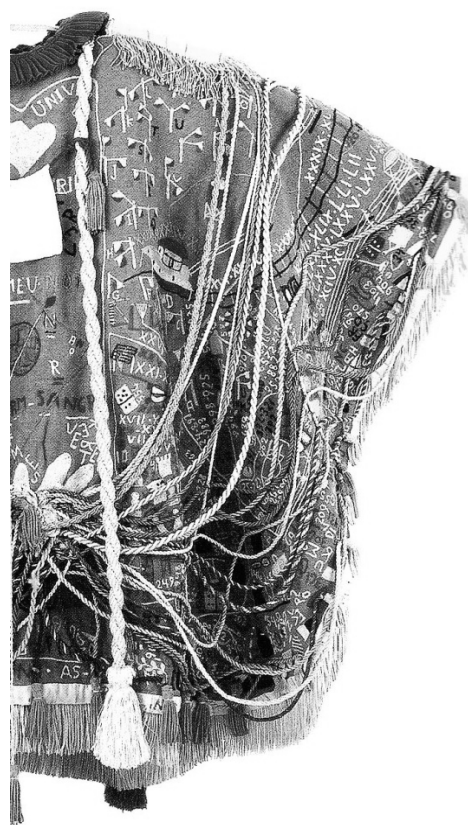
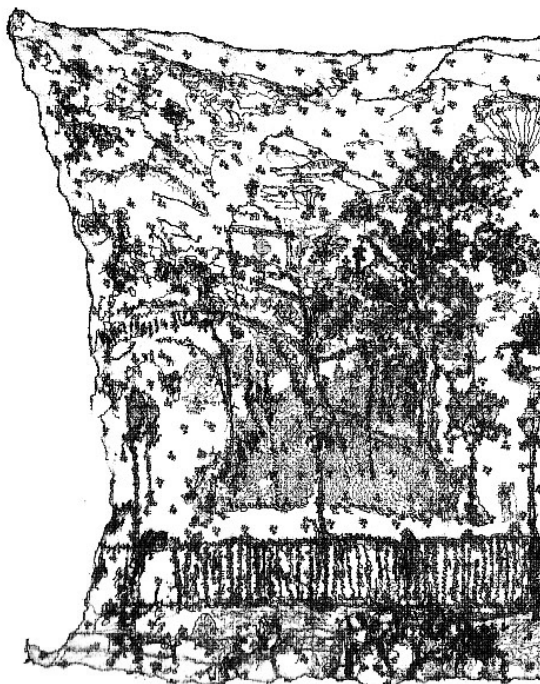
SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	22
CAPÍTULO I	33
ARMANDO REVERÓN E ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: VIDA E CONTEXTO DA OBRA	
1.1 Panorama geral sobre a crítica e a pesquisa do ritual nas obras de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário	34
1.2 Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário: caminhos que se bifurcam e se cruzam	44
1.3 Armando Reverón: dados biográficos	53
1.4 Arthur Bispo do Rosário: dados biográficos	73
1.5 A obra artística materializada de Armando Reverón	93
1.6 A obra artística materializada de Arthur Bispo do Rosário	108
1.7 A obra de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário no contexto desta pesquisa	117
CAPÍTULO II	120
TANGENCIANDO CONCEITOS EM RELAÇÃO AO RITUAL NO CONTEXTO DA ANTROPOLOGIA E DAS OBRAS DE ARMANDO REVERÓN E DE BISPO	
2.1 O ritual na antropologia; a <i>performance</i> nas artes plásticas	123
2.2 Uma definição de ritual relacionada com a <i>performance</i> nas obras de Reverón e Bispo	127
2.3 O pensamento mágico e a construção de uma mitopoética	133
2.4 Do objeto de culto nos rituais ao objeto artístico na <i>performance</i>	140
CAPÍTULO III	150
EXEGESE COMPARATIVA: O RITUAL NO PROCESSO E NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM ARMANDO REVERÓN E ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO	
3.1 A mitopoética de Armando Reverón e seus rituais	151

3.2 A mitopoética de Arthur Bispo do Rosário e seus rituais	157
3.3 A questão da autoria em Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário	159
3.4 A sacralização real e ficcionalizada do espaço e dos objetos: <i>El Castillete</i> de Reverón e a <i>Gruta dos objetos</i> de Bispo	168
3.5 A obra objetual de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário em seu conjunto: a tridimensionalidade; a aura branca e a aura azul; simulacro e similitude; a dupla articulação ou efeito colagem.	176
3.6 <i>La Mantilla</i> de Reverón. <i>O Manto da Apresentação</i> de Bispo	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
REFERÊNCIAS	216
DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	220

Armando Reverón

La Mantilla



O Manto da Apresentação

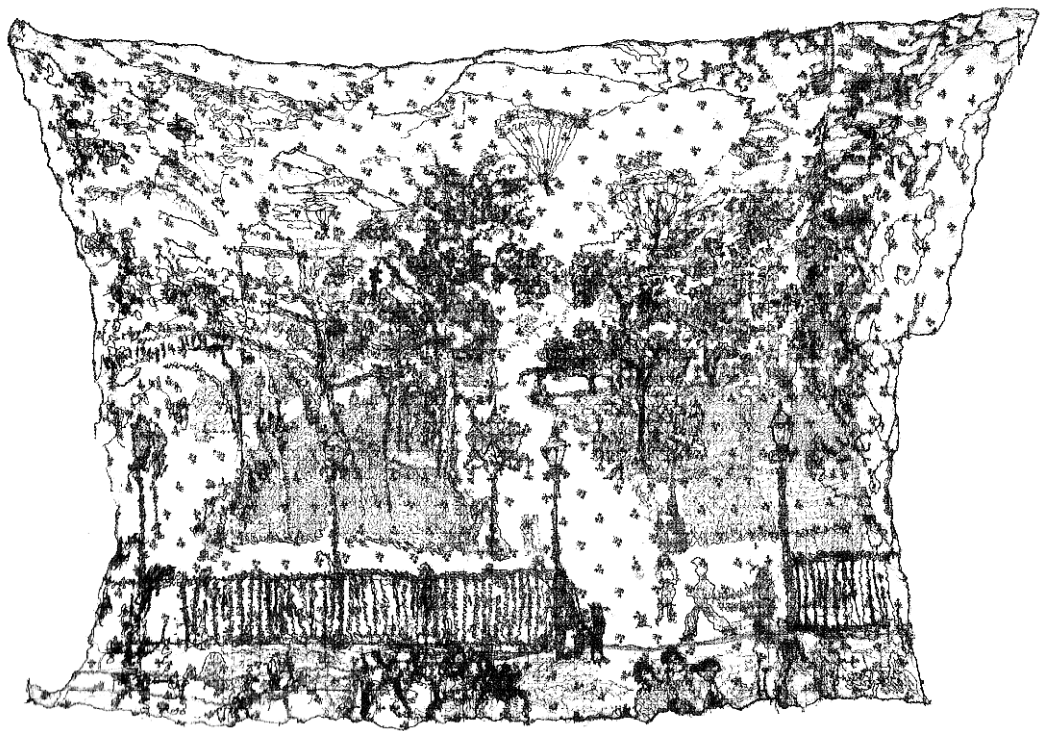
Arthur Bispo do Rosário

APRESENTAÇÃO

Quando tive contato com a obra de Arthur Bispo do Rosário pela primeira vez, observei as imagens do seu *Manto da Apresentação* e lembrei-me, no momento, de *La Mantilla* (véu) de Armando Reverón. Foi aí que aconteceu o lampejo que poderia desencadear meu trabalho de pesquisa de mestrado e a possibilidade de aproximar dois países com os quais me sinto envolvido afetivamente: Venezuela e Brasil.

A pergunta que surgiu mais adiante foi: o que existia entre aquelas duas obras que me fazia relacionar uma com a outra? Ambos os objetos foram elaborados utilizando materiais “não artísticos”, as vestimentas, que ora operam como suporte e ora configuram a obra artística propriamente dita. As duas encobrem o corpo, sem o qual não se completam como existência. As linhas de costura descrevem desenhos e signos de escrita nestes dois trabalhos. As agulhas ou similares substituem o tradicional pincel ou lápis e os traços se configuram como bordados, costuras ou como o invólucro da própria linha. Esta técnica e estes materiais superam as formas tradicionais de produção artística, podendo ser comparados com as produções Dadaístas, na arte moderna, que descortinaram novas linguagens e outras tendências da arte contemporânea das décadas de 1960 e 1970, quando se confeccionaram objetos com valores ritualísticos ou de culto permeados pela teatralidade.

As temáticas dos dois trabalhos são bem diferentes: o primeiro, *La Mantilla* (fig.1), é uma peça de roupa feminina emblemática das culturas hispânicas que funciona como uma veladura sobre o próprio corpo da mulher que a veste, seja para os rituais católicos, para as festas regionais ou para os rituais das touradas. Em todas estas situações *La Mantilla* cobre e revela, como uma veladura, a presença, nossa presença. Como obra plástica funciona também como o suporte que recebe a tradição paisagística venezuelana da primeira metade do século XX, e como tema retrata a *Plaza Bolívar* de Caracas. Essa forma de representar a paisagem local surge como proposta de um movimento em reação contra a pintura acadêmica do início do século XX na Venezuela, do qual Reverón fez parte, e que foi chamado de *Círculo de Bellas Artes* (1919).



1. Armando Reverón. *La Mantilla: Plaza Bolívar*. Sem data. Papel celofane, papel Kraft, linha, fita adesiva transparente e tule. 143,5 X 210,5 cm.

O segundo, o *Manto da Apresentação* (fig.2), é uma espécie de autobiografia em forma de “batina” cerimonial que lembra a investidura do sacerdote no ritual católico da missa e os mantos utilizados pelo rei Congo, assim como os enfeites do Capitão-Mor nos festejos do Congado: dragonas, bordados, condecorações. Este manto funciona como uma autobiografia de Arthur Bispo do Rosário sobre sua passagem por este mundo. Assim são bordados nomes, nomes e mais nomes de pessoas selecionadas por Bispo e que mereciam sua intervenção frente ao Pai Supremo. O manto foi criado para ser usado diante de Deus no dia do juízo final, de acordo com o próprio Bispo. Guardadas as diferenças entre as duas obras, podemos levantar a hipótese de que ambas são vestimentas rituais pertencentes ao universo do sagrado.



2. Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Apresentação*. Tecido, linha, papel e metal. 118,5 X 141,2 cm.

Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário são dois criadores com trajetórias bifurcadas e cruzadas: no quadro de esquizofrenia, na escassez de recursos econômicos, na ampla liberdade de expressão ultrapassando os limites da técnica convencional de uma arte acadêmica. Pretendemos apontar e demonstrar nesta pesquisa, a presença de um processo ritual e seus desdobramentos enquanto recurso criativo presente na construção da obra de ambos. Por outro lado, no contexto desta pesquisa, Bispo é considerado um artista “bruto”, segundo a definição de Jean Dubuffet e Armando Reverón, um artista “acadêmico”, no sentido de sua formação artística. Apesar desta diferença, presente na formação de ambos, realçamos a importância do trabalho desenvolvido pelos dois artistas, independente dos caminhos percorridos.

A construção da obra de Reverón e Bispo está marcada por uma espécie de teatralidade¹. Assim, Reverón constrói um espaço para sua obra, ou o grande palco, chamado *El Castillete*. Uma vez morando neste espaço, ele cria sua mitopoética, as *performances*², os *quadros vivos*,

¹ Este conceito é utilizado por Rosalind Krauss, nas artes plásticas das décadas de 1960 e 1970, para as obras que utilizavam na encenação o teatro integrado ao objeto. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 1977.

² A performance à qual nos referimos aqui é o conjunto de representações que Reverón improvisava para os visitantes de *El Castillete*, utilizando fantasias. A intenção do artista, aparentemente, era a de representar a si mesmo, e não a de caracterizar outros personagens, o que o aproximaria de encenações teatrais.

as pinturas, os objetos funcionais e não funcionais e as *bonecas* de pano, para as quais confeccionou ambientações, como se fossem seres vivos. *El Castillete* foi um espaço polivalente que tinha as funções de palco, útero de sua obra, residência e *atelier*.

A obra de Bispo se constrói a partir de sua mitopoética, tal como a de Reverón. Ele passa aproximadamente cinquenta anos de sua existência recluso numa colônia para doentes mentais, construindo seus objetos de culto. O *corpus* de seu trabalho se organiza tendo como base a criação de um espaço ficcionalizado, que nesta pesquisa chamaremos de *Gruta dos objetos*. Este espaço criado por Bispo protegia sua obra objetual, que com muita lucidez concebeu durante toda sua existência. Assim, a estética de suas obras se enriquece em meio às *performances* e aos objetos não funcionais. Estas primeiras correspondem à sua visão mística do mundo. Os objetos não funcionais são *bricolages*, termo utilizado por Claude Lévi-Strauss³ para denominar o conjunto resultante da junção ou acumulação de elementos. No caso de Bispo, foram os resíduos do entorno organizados de maneira classificatória e a partir de sua ideia de reconstrução do mundo.

Nesta primeira aproximação do universo Reverón/ Bispo podemos perguntar-nos se o principal tema desta pesquisa, o ritual, poderia separar-se das referências à mitopoética, das *performances* e da obra objetual. Neste caso, como se demonstra na história das religiões,⁴ o ritual é inseparável do mito, ao contrário das propostas que tratam o rito independente do mito.⁵ Assim, optamos pela primeira abordagem como referência conceitual deste trabalho.

Os dois artistas são importantes no panorama das artes do século XX e continuam a sê-lo na atualidade, nos dois países: Venezuela e Brasil. São artistas que influenciaram, continuam influenciando e atraindo a atenção de gerações de criadores, curadores e pesquisadores, pela particularidade e profundidade de suas produções artísticas. Nos últimos anos tem aumentado o interesse, pela pesquisa da obra de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, assim como as exposições dos dois artistas e seu reconhecimento internacional. Mesmo assim, considero que pela importância dos dois, ainda é insuficiente o registro bibliográfico e crítico publicado. Maria Elena Huizi⁶ escreve, por exemplo, que “até a presente data [2005], as

³ LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, 1976. Publicado pela primeira vez em 1962.

⁴ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*, 2008. A primeira publicação deste livro é de 1957.

⁵ PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*, 2000.

⁶ Museóloga e pesquisadora venezuelana.

abordagens especializadas em algum tema em particular [sobre a obra de Reverón] continuam sendo escassas.”⁷

Em 1954, ano do falecimento de Armando Reverón o escritor Alejo Carpentier comenta que o artista foi “construtor de um mundo plástico que lhe pertencia por inteiro e que passará a fazer parte da grande tradição plástica americana”⁸. Nesse mesmo ano a obra de Reverón foi exposta na Bienal de Veneza (1954), como primeiro reconhecimento internacional. A última grande exposição de seus trabalhos foi no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2007, aumentando o interesse por seu trabalho e pelos estudos de sua produção artística no contexto internacional.

É na Bienal de Veneza (1995) que também a obra de Arthur Bispo do Rosário se projeta internacionalmente. O artista “descoberto” e divulgado pelo crítico de arte Frederico Morais, num primeiro momento, inaugura sua primeira mostra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em outubro de 1989, ano de seu falecimento. No início de 1993, o MAM-RJ promoveu sua mais completa retrospectiva com quase oitocentas peças. Seu trabalho também foi exposto na *Mostra do Redescobrimento do Brasil + 500* (2000) em São Paulo e no final de 2001 inaugurou a exposição *Brazil: Body and Soul* no Museu Guggenheim de Nova York. Suas obras têm integrado importantes exposições coletivas como *Viva Brasil Viva* em Estocolomo (1991) e na Fundação Cartier e *Galerie Nacional do Jeu de Paume*, em Paris (2001/2003 respectivamente).

Tendo em vista a relevância da obra desses dois artistas, decidi eleger o conjunto de seus trabalhos, material e ficcional, e em particular *La Mantilla* e o *Manto da Apresentação*, como objeto de pesquisa. Pretendo, ainda, analisar como se insere o ritual e qual a importância deste no processo e na criação artística de ambos os artistas. Assim, pesquisar o ritual como elemento do processo criativo em Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, utilizando como método a perspectiva comparada, é relevante, pois desvela a obra de dois artistas “desconhecidos” (Armando Reverón no Brasil e Arthur Bispo na Venezuela) aproximando-os culturalmente no contexto do modernismo e da contemporaneidade na América do Sul⁹.

⁷ Proyecto Armando Reverón. *Armando Reverón: Guía de estudio*, 2005, p.46.

⁸ Apud PALENZUELA, Carlos. *Reverón, la mirada lúcida*, 2007, p.393.

⁹ América do Sul é uma parte do continente americano composto de países próximos, culturalmente, e distantes no que diz respeito ao conhecimento de seus artistas e sua história da arte.

Consideramos que este estudo pode ser inédito no que diz respeito à aproximação entre os trabalhos de Armando Reverón e de Arthur Bispo do Rosário. Pode ser relevante quanto ao estudo de um signo que marca a produção da obra dos dois artistas: o ritual e suas variáveis como mitopoética e magia no campo das Artes Plásticas. São importantes também os elementos implicados nesse processo tais como os objetos, os símbolos, as *performances* e, inclusive, a conceituação de suas obras como objetos com valor de culto que ganharam outros valores como o artístico, associado aos conceitos de *aura* do objeto, *simulacro* e outros, que o ritual vai imprimindo ao conjunto da produção.

O ritual como paradigma no processo e na criação plástica: um estudo comparado da produção artística de Armando Reverón (Venezuela, 1889–1954) e Arthur Bispo do Rosário (Brasil, 1911-1989), tem pois como objetivo principal: analisar a partir de uma perspectiva comparada o caráter ritualístico da produção artística dos dois artistas. Para cumprir com esse objetivo, esta dissertação foi estruturada em três capítulos, sendo o primeiro a entrada para a apresentação biográfica dos dois artistas no contexto da História da Arte em geral e relacionando-os, sem a intenção de legitimá-los, com artistas conceituados afins, do circuito das belas artes, da Europa, dos Estados Unidos e da América do Sul.

Esse primeiro capítulo apresenta, ainda, uma descrição resumida de suas obras e uma breve revisão referencial do que tem sido pesquisado sobre o ritual, em Reverón e Bispo. Os materiais citados são artigos, catálogos, livros, jornais, pesquisas de mestrado e doutorado, assim como outros trabalhos relevantes sobre este tema. Para seu desenvolvimento foram fundamentais as referências biográficas de Armando Reverón, elaboradas por Juan Calzadilla¹⁰, Carlos Palenzuela¹¹ e Maria Elena Huizi¹². Para a aproximação à vida e obra de Arthur Bispo do Rosário foram utilizadas, principalmente, as referências feitas por Luciana Hidalgo¹³. Contudo, neste primeiro capítulo, já percebemos a necessidade de maior aprofundamento nas pesquisas em torno da obra dos dois artistas, assim como a criação de um catálogo específico que analise detalhadamente cada uma de suas obras.

Uma vez apresentados os artistas para quem não os conhece e levantada a situação desta pesquisa no contexto da crítica e da academia, iniciamos o segundo capítulo que corresponde

¹⁰ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979.

¹¹ PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*, 2007

¹² Proyecto Armando Reverón. *Armando Reverón: Guía de estudio*, 2005.

¹³ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996.

a uma revisão dos conceitos chaves deste trabalho, tais como ritual, mito, e outros, a fim de criar uma base conceitual partindo da Antropologia para chegar às Artes Plásticas. Neste capítulo foram fundamentais as definições de espaço sagrado, hierofania, teofania, objetos de culto, rito e mito no campo dos estudos das religiões e na Antropologia, e seus equivalentes conceituais nas Artes Plásticas, tais como mitopoética, *ritual art*, *performance art*, objetos com valor expositivo, objetos com valor artístico. Em nenhum momento pretende-se realizar uma análise antropológica da produção artística dos dois criadores, pois não é o objetivo desta pesquisa. O objetivo é fazer uma análise a partir da perspectiva das Artes Plásticas, utilizando também referências e conceitos da Antropologia.

Ama autora considerada fundamental para a formulação deste marco conceitual é a etnóloga francesa Martine Segalen¹⁴, cujo trabalho de pesquisa aborda uma visão panorâmica e histórica do conceito de rito, no contexto da Antropologia. Ao relacionar o ritual na Antropologia e o ritual nas Artes Plásticas, sem perder de vista o caso de Reverón e Bispo, cheguei aos pesquisadores Emile Durkheim e seus ritos positivos e negativos, que dissertam sobre a relação corpo-ritual de purificação e Arnold Van Gennep,¹⁵ que define o conceito de ritos de passagem, tão presentes nas sociedades modernas e nas obras de Reverón e de Bispo. Em temas mais específicos que relacionam rito e mito, rito e magia foram também importantes os antropólogos Claude Lévi-Strauss,¹⁶ com suas pesquisas sobre a *bricolage* e o *pensamento mágico* e Marcel Mauss com a magia¹⁷. Mircea Eliade¹⁸ e Claude Lévi-Strauss me permitiram entender o funcionamento do mito em relação ao rito do ponto de vista da religião. Assim, Eliade também apresenta a construção do mundo, do espaço sagrado, separando o sagrado do profano e apontando as manifestações do sagrado por meio das hierofanias, das epifanias e dos sinais, importantes na elaboração de uma imagem simbólica de ordem mística.

Na aproximação entre o conceito de ritual na Antropologia e nas Artes Plásticas foram fundamentais as referências, mais uma vez, de Claude Lévi-Strauss¹⁹ e sua preocupação com questões de ordem estética aplicadas a campos como a fotografia, as Artes Plásticas e a

¹⁴ SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

¹⁵ Apud SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

¹⁶ LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, 1976.

¹⁷ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2000. Publicado pela primeira vez na revista *Année Sociologique*, 1902-1903.

¹⁸ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*, 2008.

¹⁹ LEVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

música e, ainda, Lucy Lippard e seu trabalho de pesquisa que relaciona arte pré-histórica e arte performática na década de 1960 e de 1970 nos Estados Unidos e na Europa.

De uma forma mais específica, os estudos sobre o rito têm início na escola antropológica francesa e inglesa. Martine Segalen aponta que, quando a Etnologia ampliou seus estudos para a modernidade, o rito adquiriu outros valores, como o profano, e foi se orientando a grupos menores. Como consequência, o rito adquire outras denominações, como o conceito de atitudes “rituais”, na medida em que um pequeno grupo de participantes do ritual interage entre si.²⁰ Em relação ao termo rito ou ritual, a mesma autora acrescenta que existe um uso muito estendido que poderia fazê-lo perder a sua eficácia como tal²¹. Assim, se pensa atualmente que todo comportamento repetido corresponde ao sentido do termo. Mas, acontece que nos dias de hoje, aqueles comportamentos que nas sociedades chamadas de primitivas eram associadas ao mito, tais como a dança, o jogo, a expressão corporal, foram dissociados do mito e des-sacralizados.

O ritual do qual trataremos nesta pesquisa está relacionado à mitopoética²² e a uma forma de pensamento mágico²³, conceituados segundo Claude Lévi-Strauss. Assim, a abordagem conceitual dada ao ritual tem relação com as *origens*, em sentido contrário às pesquisas que relacionam rituais e pensamento racional, eliminando qualquer presença sobrenatural e transformando este ato em uma sequência repetitiva nas sociedades modernas. Essa situação anterior pode ser contextualizada no início do século XX, momento temporal importante para a definição do rito na Antropologia. Segundo Segalen, os conceitos criados pelos anglo-saxões e pelo estruturalismo francês, levistrausiano, até os anos de 1970, são rejeitados atualmente. Como esta pesquisa não é Antropológica, mas no campo das Artes Plásticas, confirmo mais uma vez que adotei os conceitos de Lévi-Strauss, que relacionam o rito com a mitopoética, por considerá-lo mais adequado ao caso particular de Reverón e de Bispo.

²⁰ *Ibidem*, p.10.

²¹ SEGALÉN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p.7.

²² A mitopoética é uma bricolagem intelectual, uma elaboração a partir de fragmentos de lembranças, histórias e outros. De acordo com Wunenburger (1994) a mitopoética se origina em uma espécie de imaginação transcendental, que no caso de Bispo nasce a partir da colagem de suas narrativas místicas e dos detritos materiais da sociedade de consumo. In: DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, 2009, p.20.

²³ Segundo Lévi-Strauss, o pensamento mágico é “um sistema bem articulado; independente, nesse ponto, desse outro sistema que constitui a ciência, salvo a analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de metáfora do segundo”. In: LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, 1950, p.28.

A discussão antropológica do rito parece coincidir no tempo com sua proposta nas Artes Plásticas²⁴. Movimentos do início do século XX, tais como o Suprematismo e o Abstracionismo, propõem uma abordagem espiritual naquilo que enforma a obra de arte: as formas geometrizadas ou orgânicas não figurativas. Só na década de 1960 e 1970, a ação, o ato que representa o ritual se reconhecerá como uma manifestação artística. Os *happenings* e as *performances* dos artistas nessa época eram usados, ao vivo, como uma arma contra os convencionalismos de uma arte estabelecida. Neste contexto se localiza o trabalho da artista cubana Ana Mendieta, que fez das tradições religiosas afro-cubanas o tema das “raízes culturais” de sua obra performática.

Essas manifestações artísticas da década de 1960 e 1970 relembram a arte pré-histórica como suas danças ritualísticas e inclusive a utilização dos espaços sagrados, como cenários de apresentações. Estes acontecimentos artísticos foram objeto de estudo de Lucy Lippard²⁵. Também, dessa época, são conhecidas as manifestações rituais do grupo *Action* de Viena, nas quais o artista adquiria o papel de xamã em atos de alegoria ao sacrifício e à tradição barroca de rituais religiosos, que detalharemos no capítulo correspondente.

O terceiro capítulo apresenta uma exegese comparativa entre os dois artistas. Pelo levantamento teórico do segundo capítulo, foi apontado que não era possível isolar o ritual nas obras de Reverón e Bispo, sem abordar questões como a mitopoética que, por sua vez, nos fala de ritual performático e autoria. Assim, a mitopoética de Reverón e Bispo leva esses artistas a construir espaços sagrados onde suas obras possam existir. Tal é o caso de *El Castillete*, de Reverón, e a *Gruta dos objetos* de Bispo, ficcionalizada. É parte deste capítulo a análise dos conjuntos de obras de Reverón e Bispo e suas relações com os processos rituais criativos. Escolhi as obras de Reverón classificadas como obras brancas, os conjuntos de telas figurativas que integram performances de execução e arranjos prévios articulados, as bonecas de pano e outros objetos. Por sua vez, foram escolhidos de Bispo os ORFAs e seu ritual de desafio e embrulho e as *assemblage* ou *vitrines* e suas articulações/colagens. Por último é dedicada uma análise particular às obras *La Mantilla* de Reverón e ao *Manto da Apresentação* de Bispo.

²⁴ Em 1902-1903 é publicado na revista *Année Sociologique: Esboço de uma teoria geral da magia*, estudo elaborado por Marcel Mauss e Henri Hubert e em 1962 publica-se *O pensamento selvagem* de Claude Lévi-Strauss. Essas duas publicações são fundamentais para entender a questão ritual na Antropologia e nas sociedades chamadas de primitivas.

²⁵ LIPPARD, Lucy. *Overlay, contemporary art and the art of prehistory*, 1983.

As principais referências conceituais para a elaboração do capítulo terceiro são a mitopoética, partindo das propostas de Claude Lévi-Strauss, que relaciona este conceito com a *bricolage* e com o *pensamento mágico*²⁶. Por sua vez, a criação dos espaços sagrados de Reverón e Bispo encontram uma base conceitual em Mircea Eliade e a construção de espaços sagrados²⁷ e na *linguagem ficção* e no *neutro* elaborado por Maurice Blanchot na *Experiência do Fora* no contexto da Literatura. Esta última referência é aplicada à obra ficcionalizada de Bispo, a *Gruta dos objetos*. Por outro lado, o ritual e a mitopoética de Reverón e de Bispo imprimem em seus trabalhos uma carga estética e autoral. A carga autoral é tema de estudo do terceiro capítulo e utilizamos como principal referência Jaques Derrida²⁸ e Michel Foucault²⁹. Em Reverón a presença autoral tem uma sequência que passa por uma *performance* e uma assinatura autógrafa que mistura o monograma da cruz com seu nome artístico. Por outro lado, Bispo marca sua presença autoral por meio de sentenças escritas como, “Eu preciso destas palavras escrita” e orais como “Sou transparente, mas quando trabalho me encho de cores”.

Para a obra construída ou materializada foram definidos quatro conceitos relacionados com a mitopoética, o misticismo e o processo ritual nos dois artistas. O primeiro é a *tridimensionalidade* da obra que integra espaço e tempo, como é o caso das performances de Reverón integradas à produção de suas telas e o ritual de Bispo, relacionado aos ORFAs³⁰, com base no mesmo conceito definido por Donald Judd para os objetos minimalistas. Será analisada, ainda, a presença da *aura branca e da aura azul* nas *Obras Brancas* de Reverón e nos ORFAs de Bispo, e para cumprir com esse objetivo partirei do estudo de Walter Benjamin³¹ e George Didi-Huberman³² relacionado ao tema *aura*, e do significado das névoas nos mitos norte-americanos e sul-americanos propostos e analisados por Claude Lévi-Strauss³³.

²⁶ LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 1950.

²⁷ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, 1992.

²⁸ DERRIDA, Jaques. *Limited INC*, 1991.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 1992

³⁰ Conceito dado por Frederico Moraes para aquelas obras de Bispo consideradas Objetos Revestidos com Fio Azul.

³¹ Walter Benjamin. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, 1985. Publicada pela primeira vez em 1955.

³² George, Didi-Huberman. A dupla distância. In: DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*, 1998.

³³ LEVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Tradução Beatriz Perrone-Moises. São Paulo: Companhia das letras, 1993. Sua primeira publicação é de 1991.

A *dupla articulação ou efeito colagem* é outro conceito a ser analisado como consequência do ritual nas obras figurativas da década de 1940 de Reverón, que utilizava bonecas e objetos como modelos. Por sua vez, este conceito será abordado nas *assemblages* submetidas ao processo *bricolage* de Bispo. Este último conceito é aplicado por Lévi-Strauss³⁴ à obra mítica de Nicolas Poussin e à obra de Hokusai, em função de seus procedimentos compositivos relacionados à colagem.

Por último, o conceito de *simulacro* e *similitude* será estudado nos objetos construídos pelos dois artistas, relacionando-os com os objetos mumificados que deram origem às primeiras obras de arte. Aqui foi utilizada a referência de Régis Debray³⁵ à história da imagem no ocidente e aos objetos de culto. Por sua vez, Mario Perniola³⁶ é importante para a definição de *simulacro* relacionado à *similitude* e por fim propõe-se a análise das obras *La Mantilla* de Armando Reverón e o *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário, relacionando-os com os Parangolés de Hélio Oiticica, no contexto da arte performática da década de 1960 na América do Sul.

Finalmente espero poder, com este trabalho de pesquisa, oferecer uma pequena contribuição ao campo dos estudos comparativos entre artistas sul-americanos e aos estudos específicos sobre as obras dos dois artistas em questão.

³⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*, 1997. Publicada pela primeira vez em 1991.

³⁵ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993.

³⁶ PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*, 2000.

CAPÍTULO I

ARMANDO REVERÓN E ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: VIDA E CONTEXTO DA OBRA

Uma das primeiras questões que surgiu ao elaborar este trabalho foi perguntar como estava a situação real desta pesquisa no ambiente da academia e da crítica sobre o assunto. Assim, iniciarei criando um panorama geral sobre essa situação do ritual na obra plástica de Armando Reverón³⁷ e de Arthur Bispo do Rosário a fim de estabelecer uma base referencial a partir da qual este trabalho será desenvolvido. Citarei aqui, fundamentalmente, críticos, pesquisadores, jornalistas e alguns ensaios importantes para se entender o ritual na obra dos dois artistas, assim como as pesquisas ou artigos que focam os mitos, a magia e a obra objetual.

Será abordada brevemente uma questão que ainda é tema de discussão no campo das Artes Plásticas: a determinação de obra de arte para aqueles trabalhos realizados por pessoas diagnosticadas como esquizofrênicas, sem uma formação artística formal. Neste aspecto, será necessário deixar demarcada a fronteira entre o que seria uma obra de arte classificada como “bruta”, de acordo com Jean Dubuffet, e a chamada arte “psicopatológica”. Considero que Arthur Bispo do Rosário pertence à primeira classificação. Por outro lado, Armando Reverón passou, em alguns momentos, pelo *Sanatorio San Jorge* de Caracas e foi diagnosticado pelo Dr. Báez Finol como doente mental.³⁸ Mesmo assim, à margem de seus supostos delírios, sua obra não é considerada no âmbito do conceito de “arte bruta”, por ele ter passado por uma formação acadêmica sólida, destacando-se como um dos iniciadores da arte moderna na América do Sul.

Não é o objetivo deste trabalho investigar as relações entre arte e loucura, pois este aspecto já foi bastante estudado no contexto da obra de Arthur Bispo do Rosário. Mesmo assim, ao refletir sobre a arte feita pelos diagnosticados de esquizofrenia, abordei algumas referências ao tema. Outro assunto que será tangenciado neste primeiro capítulo é a questão da autoria e sua relação com a obra de arte, deixando maiores aprofundamentos para o terceiro capítulo quando relaciono autoria e ritual.

³⁷ Para este objetivo foi de muita utilidade a *Guia de Estudio* sobre a figura de Reverón, elaborada pelo Proyecto Armando Reverón-PAR (2005), da pesquisadora Maria Helena Huizi.

³⁸ PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón, la mirada lúcida*, 2007, p.375.

1.1 Panorama geral sobre a crítica e a pesquisa do ritual nas obras de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário

Os primeiros ensaios que mais marcaram a visão artística de Reverón para o grande público foram *El extraño caso de Armando Reverón*, que Guillermo Menezes escreveu em 1938,³⁹ e outro de Mariano Picón Salas chamado *Reverón*, 1939⁴⁰. Estes textos, afirma Maria Elena Huizi⁴¹, constituem os primeiros a emitirem um juízo de valor sobre o trabalho do artista. A crítica especializada e a biografia sobre a obra e o artista iniciam-se após sua morte. Isso não significa que Reverón não fosse importante em vida, mas que após sua morte, aumentou o interesse por sua figura de artista e por sua obra. Encontramos aqui mais um exemplo do mito do artista levantado com furor pela crítica e pela imprensa após sua morte. Para muitos que não conheciam o valor de sua obra artística, Reverón era considerado o “louco” de Macuto, um sujeito divertido e pitoresco. Após seu desaparecimento, Reverón transforma-se num ícone nacional, hoje em dia de nível internacional. Assim, a morte consolida o artista como símbolo: o pintor da luz, como “artista maldito” que triunfa apesar das adversidades, dos símbolos modernos como Vincent Van Gogh, Andy Warhol e até mesmo do seu contemporâneo, Marcel Duchamp.

O primeiro artigo que aparece sobre o artista é *O mundo real e mágico de Reverón*⁴², escrito por Alejo Carpentier quatro dias depois do seu falecimento. Carpentier publicou também o artigo *La mitología cotidiana*⁴³. Afirma Huizi que o texto “que será fundamental em nossa história crítica”⁴⁴ sobre a obra de Reverón é *Armando Reverón o la voluptuosidad de la pintura*⁴⁵, de Alfredo Boulton, publicado em 1950, antes de sua morte. Este trabalho apareceu pela primeira vez no catálogo da retrospectiva de 400 obras de Reverón, organizado pelo *Museo de Bellas Artes de Caracas*, em 1955. Boulton, assegura Huizi, “se fará imprescindível na hora de se abordar a pesquisa sobre o artista”⁴⁶.

³⁹ Guillermo Menezes, revista *Élite*, n.666, Caracas, 9 de julio de 1939.

⁴⁰ Mariano Picón Salas, *Revista Nacional de Cultura*. n.13, Caracas, noviembre de 1939.

⁴¹ Proyecto Armando Reverón-PAR. *Armando Reverón: Guía de Estudio*. 2005.

⁴² Alejo Carpentier, diário *El Nacional*. Caracas, 22 de septiembre de 1954.

⁴³ Alejo Carpentier, diário *El Nacional*. Caracas, 30 de septiembre de 1954.

⁴⁴ *Armando Reverón: guía de estudio*. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.25.

⁴⁵ BOULTON, Alfredo. *Exposición retrospectiva de Armando Reverón*. Cat.Exp. Caracas: Museo de Bellas Artes. 1955.

⁴⁶ “se hará imprescindible a la hora de abordar la investigación sobre el artista”. In Proyecto Armando Reverón. *Armando Reverón: guía de estudio*, 2005, p.25. Todas as traduções serão feitas pelo próprio autor desta pesquisa.

Alfredo Boulton cria a primeira aproximação biográfica e classificatória da produção artística de Reverón: época azul (1919-1924), época branca (1924-1933) e época sépia (1940-1946). Huizi afirma que nesse texto de Boulton de 1950, ele “aponta critérios em relação à pouca formação teórica do artista e ao conflito entre arte e loucura em Reverón”⁴⁷ que, segundo a pesquisadora, Boulton retificou posteriormente em 1966⁴⁸. A partir da publicação desse texto, para pesquisa e apreciação, quatro serão as críticas que constantemente orientarão a leitura do trabalho do artista: a influência da pintura espanhola, a influência de Nicolas Ferdinandov, Samuys Mützner e Emilio Boggio, as épocas cromáticas definidas por Boulton e por último Reverón como o pintor da luz.

Em 1957 Juan Calzadilla publica *Armando Reverón*⁴⁹ na revista *Crónica de Caracas* debatendo a necessidade de uma monografia sobre o artista e um ano mais tarde aparecem na mídia artigos como *El extraño hechicero de la pintura venezolana que através de su pintura nos mostró su tormento interior*⁵⁰ e outro intitulado *¿Loco Reverón; o más bien la sociedad y los hombres que lo rodean?*⁵¹.

Em 1963 realizou-se a primeira exposição dos objetos de Reverón, no que foi chamado de *El taller de Armando Reverón*. A exposição foi organizada por Alirio Oramas “um dos primeiros reveronianos que se interessou em valorizar a produção objetual do artista”, assegura Huizi⁵². Acrescenta, também, a pesquisadora que “Como era de se esperar, as perturbadoras peças [bonecas e objetos], até o momento pouco ou nada reconhecidas pela crítica, ou quando muito, classificadas como artesanato, causaram uma forte impressão nos jornalistas e no público”.⁵³

A obra objetual de Reverón foi o foco de um artigo publicado em 1964 pelo jornalista Lorenzo Batallán e que tinha como título “*Armando Reverón hacia el Pop-Art aún antes de*

⁴⁷ “Formula criterios en relación a la poca formación teórica del artista y al conflicto entre arte y locura en Reverón”. In: *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.2005, p.26.

⁴⁹ Juan Calzadilla. Revista *Crónica de Caracas*, Caracas, 1957.

⁵⁰ Martín Bessega. Diario *La Religión*, Caracas 10 de marzo de 1958.

⁵¹ Sin autor, diario *El Nacional*, Caracas 20 de octubre de 1964.

⁵² “uno de los primeros reveronianos que se interesó en valorar la producción objetual del artista”. In Armando Reverón: guía de estudio. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.30.

⁵³ “Como era de esperarse, las perturbadoras piezas [muñecas y objetos], hasta ese momento poco o nada reconocida por la crítica, o cuando mucho, calificadas como artesanías, causaron fuerte impresión a periodistas y público”. In: *Ibidem*.

que lo inventasen”⁵⁴. No mesmo ano, Juan Liscano escreve um ensaio chamado *Tras la experiencia de Armando Reverón*⁵⁵, no qual aborda a experiência interior do artista determinada por um sentir mágico.

A primeira monografia sobre Reverón é realizada em 1966 por Alfredo Boulton⁵⁶ e Guillermo Meneses. A abordagem desse trabalho visou unir a biografia do artista com o estilo crítico. Neste trabalho Boulton destaca, segundo Huizi, que a pintura de Reverón “em nenhum momento deixa transparecer a mínima marca de desequilíbrio, passando, pelo contrário, uma profunda solidez plástica (...). As bonecas são descritas como inertes e horríveis”⁵⁷. Um artigo que considero importante para esse ano é de Guillermo Meneses, *El castillete de Reverón*⁵⁸. Nesse artigo aborda-se pela primeira vez *El Castillete* como construção e a substituição de modelos pelas *bonecas* de pano. Oito anos mais tarde, em 1974, *El castillete* é transformado em Museu.

Em 1978 Reverón participou da XV Bienal de São Paulo dentro do tema *Mitos e Magia* e, um ano mais tarde, Juan Calzadilla introduz novos paradigmas, além da pintura, no estudo do artista. Ele publica *Reverón: El mito y El mono*⁵⁹ e em 1989 publica o ensaio *Reverón: su universo como idioma*⁶⁰, onde valoriza seus objetos artísticos, sugerindo inclusive, que sejam classificados como esculturas. Calzadilla propõe também um novo olhar nos atos rituais do artista, denominando-os *formações primitivas de uma arte corporal*.

Nas referências apontadas por Huizi encontrei um artigo escrito por Moisés Feldman em 1979 e que tem por título *Reverón acorralado por la esquizofrenia y las ansias de crear*.⁶¹ Declara Huizi que neste artigo Feldman “analisa a infância do artista como uma situação dramática e por vez como episódio relevante em sua vida e sua obra, também vê seu caso sob o prisma de

⁵⁴ Lorenzo Batallán, diário *El Nacional*, Caracas, 18 de septiembre de 1964.

⁵⁵ Juan Liscano. Revista *Zona Franca*, n.3, Caracas octubre de 1964.

⁵⁶ BOULTON, Alfredo. *A obra de Armando Reverón*. Caracas: Fundación Neumann. 1966.

⁵⁷ “en ningún momento deja traslucir la más mínima huella de desequilibrio, dando, al contrario, una profunda solidez plástica (...) Las muñecas son descritas como inertes y horribles”. In Armando Reverón: guía de estudio. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.32.

⁵⁸ Guillermo Meneses. *El castillete de Reverón*, diário *El Universal*. Caracas, 16 de junio de 1966.

⁵⁹ *Reverón: 18 testimonios*. Caracas: Lagoven, S.A., Galería de Arte Nacional, 1979.

⁶⁰ *Armando Reverón. Exposición iconográfica y documental en el centenario de su nacimiento*. Caracas: Galería de Arte Nacional, 1989.

⁶¹ Moisés Feldman. Suplemento cultural, *Últimas Noticias*, Caracas, 18 de noviembre de 1979.

outros postulados freudianos como o da (...) substituição de seres humanos por bonecos”⁶². Neste mesmo ano José Balza publica o texto *Los Objetos de Reverón*⁶³.

Em 1990 Calzadilla publica o ensaio *O Atelier Mágico de Reverón*⁶⁴ e em 1992 o ensaio *Rito, locura y sociedad*⁶⁵. Neste último, considera que o ritual do artista, na hora de pintar, representa uma forma de pensamento mágico misturado com formas teatrais. Em 1997, Juan Calzadilla escreve um ensaio chamado *Castillete, un protagonista silencioso*:

Os restos da estrutura arquitetônica [El Castillete] construído por Armando Reverón para viver e se mimetizar, segundo as necessidades de seu deslocamento frente à tela e à vida, constitui hoje um referencial do nosso patrimônio cultural. A casa de “Macuto” onde resultara a eclosão dessa obra fundamental é a representação objetivada do mundo interior do artista... Concebido em princípio como moradia e atelier, El Castillete de Macuto transcendeu essas meras formulações vitais para converter-se, com o tempo, na representação física do universo de Armando Reverón. Testamento, moradia e reino de sua utopia, albergue de seus múltiplos objetos, circo para o jogo e plataforma teatral (...) ⁶⁶.

A ideia de *El Castillete* como símbolo, universo da obra de Reverón é retomada num ensaio publicado por Luis Pérez Oramas, em 2001, cujo título é *Armando Reverón: La Gruta de los objetos y la escena satírica*⁶⁷. Nesse ensaio, Oramas exalta este espaço como lugar de elaboração simbólica chamando-o de *arte-lugar*. Pérez Oramas coloca *El Castillete* no mesmo plano de importância da pintura, dos objetos e da moradia do artista.

Observei que após a morte de Reverón, em 1954, surgiram inúmeras publicações sobre a vida e obra do artista em forma de artigos, textos, catálogos e livros biográficos. Seria muito extenso citar todos e não é este o objetivo deste levantamento. Assegura Huizi (2005), no

⁶² “analiza la infancia del artista como una situación dramática y a la vez como episodio relevante en su vida y su obra, también ve su caso bajo el prisma de otros postulados freudianos como el de (...) la sustitución de seres humanos por muñecos”. In: Armando Reverón: guía de estudio. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.35.

⁶³ José Balza. Diálogo *Últimas Noticias*. Caracas, 7 de octubre de 1979.

⁶⁴ *Armando Reverón. Obras da Coleção da Galeria Nacional de Arte*. Caracas. Venezuela. Brasília: Fundação Oscar Niemeyer, Museu de Arte Moderna de Brasília, 1990.

⁶⁵ Armando Reverón. *Esta luz como para magos*. Caracas: Fundación Armando Reverón, 1992.

⁶⁶ “Los restos de la estructura arquitectónica [de El Castillete] desarrollada por Armando Reverón para vivir y crear en una morada cosida al cuerpo, según las necesidades de su desplazamiento frente al lienzo y la vida, constituyen hoy [1997] un hito de nuestro patrimonio cultural. La casa de Macuto donde resultara la eclosión de esta obra fundamental es la representación objetivada del mundo interior del artista... Concebido en principio como vivienda y taller, el Castillete de Macuto trascendió esas meras formulaciones vitales para convertirse con el tiempo en la representación física del universo de Armando Reverón. Testamento, morada y reino de su utopía, albergue de sus múltiples objetos, circo para el juego y plataforma teatral (...)”. In Camilo Morón. *Letralia: Tierra de Letras*. Cagua. Año XIV. Nº 219, 2009.

⁶⁷ Luis Enrique Perez Oramas. *Armando Reverón: La gruta de los objetos y la escena satírica*. In: *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, 2001, p.p.13-43.

entanto, que os estudos temáticos especializados sobre a obra do artista ainda são escassos⁶⁸. Destaca o ensaio de Rafael Romero, *Autorretrato (1944)*⁶⁹ e o ensaio de John Elderfield, *El espejo*⁷⁰, como os primeiros estudos temáticos realizados sobre Reverón, além daqueles realizados por Pérez Oramas que se referem à paisagem na obra do artista.

A criação da associação civil *Proyecto Amando Reverón* em 1999 foi de grande importância, pois marca uma nova fase no que diz respeito ao estudo da obra do artista. Desta fundação saíram excelentes publicações. O livro *Armando Reverón. Guía de estudio*, sob a coordenação dos pesquisadores venezuelanos Alejandro Salas e posteriormente Maria Elena Huizi, recolhe as referências bibliográficas sobre o artista publicadas até 2005. Este guia chega ao público como parte da comemoração dos cinquenta anos do falecimento do artista.

Os últimos dez anos (2000-2010) de pesquisas e exposições sobre a obra de Armando Reverón foram representados por diversos eventos no contexto venezuelano e internacional. Em 2001 foi realizada a exposição *El lugar de los objetos* na Galeria de Arte Nacional - GAN, em Caracas - Venezuela, cujo tema central era sua produção de objetos artísticos. Segundo a crítica local, até então, “não se havia dado um espaço tão relevante, na pesquisa e nos museus, aos objetos de Reverón”⁷¹. Assim, confirma-se que a pesquisa sobre a obra deste artista é muito atual.

Em setembro do mesmo ano foi realizado em Caracas o *Primer Simpósio Internacional Armando Reverón*, que faz uma revisão de quase um século de reflexão e produção crítica sobre a obra do artista. O Simpósio contou com a participação dos pesquisadores John Elderfield, Susan Stewart, Michel Weemans, Victor Stoichita, Anna Maria Coderch e Luis Pérez Oramas. Tiveram destaque as palestras de Elderfield intitulada *Irredentas* e de Pérez Oramas *Armando Reverón. El lugar autobiográfico*, dedicadas em sua totalidade ao artista.

Em 2007 é realizada a exposição *Armando Reverón* no *The Museum of Modern Art-MoMA* de Nova York. Este evento sublinha mais uma vez a importância do artista no contexto da arte moderna americana e, especialmente, no contexto latino-americano. Esta exposição coloca no

⁶⁸ Armando Reverón: guía de estudio. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.45.

⁶⁹ Rafael Romero en *Armando Reverón. Exposición iconográfica y documental en el centenario de su nacimiento*. Cat. Exp. Galería de Arte Nacional, Caracas, 1989.

⁷⁰ In: *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, 2001, p. 89-111.

⁷¹ *Armando Reverón: guía de estudio*. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.45.

mesmo patamar a valorização dos objetos e esculturas em relação à pintura do artista⁷². Num artigo que aparece no catálogo⁷³ dessa exposição do MoMA observo, como em poucos momentos, uma aproximação da obra de Reverón a outros artistas na América do Sul, centralizada principalmente na figura de Joaquín Torres García.

Nesta pequena pesquisa de ordem referencial sobre os estudos da obra deste artista, observamos que foram dois os momentos em que seu trabalho “sobrevooou” a Amazônia em direção à terra verde-amarela, Brasil. A primeira, já citada, foi em 1978 durante a *I Bienal Latinoamericana de Artes de São Paulo* cujo tema foi *Mitos e magia* e, a segunda, durante a *XXIV Bienal de São Paulo*, em 1998, cujo núcleo histórico era *Antropofagia e história de canibalismos*. Dois anos mais tarde, em 2000, os pavilhões da Bienal, pela primeira vez, receberão a obra de Arthur Bispo do Rosário classificada como *imagens do inconsciente*, e num mega evento que teve como título: *Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento, Imagens do Inconsciente*. Neste contexto de comemoração do redescobrimento abre-se uma polêmica, na imprensa, sobre a legitimação das obras realizadas por esquizofrênicos como obras de arte, como a publicação de Luiz Camillo Osório, *Isto não é arte*, 2001, no *Jornal O Globo*⁷⁴.

Nos últimos anos foram importantes duas publicações em relação à obra de Arthur Bispo do Rosário. Em 2009 Marta Dantas publica sua tese de doutorado *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*, considerada pelo seu apresentador, João A. Frayse-Pereira, “uma referência importante no campo específico dos estudos dedicados aos artistas brutos e, por extensão, à marginalidade artística”⁷⁵. Em seu livro, Marta Dantas analisa a obra de Arthur Bispo do Rosário como “obra bruta” e dá uma atenção especial à análise dos conjuntos da obra materializada.

Em 2007 é publicado o catálogo *Arthur Bispo do Rosário, século XX*, organizado por Wilson Lázaro. Neste catálogo faz-se uma análise completa da obra de Bispo, acrescentado-se novos olhares sobre os textos críticos de Frederico Morais. Escrevem sobre novos temas, Wilson Lázaro, *Segunda pele*; Emanuel Araujo, *Santo Bispo do Rosário*; Ricardo Aquino, *Do*

⁷² No panorama criado por Maria Elena Huizi (2005), *Armando Reverón: guía de estudio*, não se faz menção a trabalhos de tipo acadêmico como dissertações de mestrado e teses de doutorado. A impressão que se tem é que foi dada maior importância aos ensaios, textos, e apresentações de catálogos de exposição e não pelo fato de que não exista pesquisa relacionada ao artista nas universidades venezuelanas.

⁷³ Pérez Oramas, Luis. Armando Reverón y el arte moderno en América Latina. In: *Armando Reverón*, catálogo exp. 2007, p.89-114.

⁷⁴ Apud WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*. Dissertação de mestrado, 2006, p. 48.

⁷⁵ DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário, a poética do delírio*, 2009, p.11.

pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia; Paulo Herkenhoff, *A vontade de arte e o material existente na terra dos homens*. Neste mesmo ano Fernanda Coutinho, Marília Carvalho e Renata Moreira organizam a coletânea de textos: *A vida ao rés-do-chão. Artes de Bispo do Rosário*, sobre a vida e a obra do artista, produto de um seminário, com o mesmo nome, realizado em Fortaleza (Ceará)⁷⁶.

O material biográfico de referência continua sendo composto pelos livros *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto*, de Luciana Hidalgo (1996) e *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, de Patrícia Burrowes (1999). São inúmeros os ensaios, apresentações de exposições e artigos escritos sobre o artista abordando os temas: loucura, esquizofrenia e arte; o inventário como sistema de organização da obra; a relação entre Arthur Bispo e Marcel Duchamp e a vida e obra do artista. Considero que os temas: magia, ritual, mito em Arthur Bispo são tocados, mas não aparecem como tema principal a não ser nos trabalhos de Marta Dantas (2009) e no Catálogo sobre o artista (2007), *Arthur Bispo do Rosário, século XX*.

A primeira aproximação especializada da obra de Arthur Bispo do Rosário foi em 1989 quando o crítico, curador e historiador da arte Frederico Moraes “descobre”⁷⁷ e introduz o criador no circuito das artes plásticas brasileiras. Assim, Moraes assume a curadoria da primeira mostra individual do artista na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Esta exposição teve como nome *Registros da minha passagem pela terra*.

Frederico Moraes escreve nessa ocasião da exposição do Parque Lage sobre o trabalho de Arthur Bispo, relacionando-o à vanguarda dos anos de 1960: à Pop-Art nos Estados Unidos quanto à utilização de objetos do mundo industrializado e os descartados; ao Novo Realismo europeu, principalmente na figura de Arman e suas *acumulações* (fig.3). Assim, Moraes com essas referências na história da arte, define as obras de Bispo como *assemblages* e o associa a outros artistas como Martial Raysse e Daniel Spoerri.

⁷⁶ COUTINHO, Fernanda e outros (org). *A vida ao rés-do-chão, artes de Bispo do Rosário*, 2007.

⁷⁷ Partiu do crítico de arte Frederico Moraes a iniciativa de organizar a biografia de Bispo do Rosário. Esta motivação veio depois de assistir uma reportagem do programa Fantástico, da TV Globo, em 1980 e estimulado pelo psicanalista Hugo Denizart, produtor do documentário *O prisioneiro da passagem*. In: WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*. Dissertação de mestrado, 2006, p. 41. Por sua vez, Ricardo Aquino levanta que o interesse plástico por Arthur Bispo do Rosário veio, primeiramente, dos próprios artistas sensibilizados por Lula Wandelei, a quem Bispo presentearia com um desenho de sua própria autoria, que segundo o próprio Bispo teria sido elaborado antes de sua internação na Colônia Juliano Moreira. In: LAZARO, Wilson (org). *Arthur Bispo do Rosário, século XX*, 2007, p.63.



3. Arman. *Golconde*, 1965. *Accumulations of Objects in Boxes*. 48,2 x 66 x 8,8 cm.

No contexto europeu, Morais também justapõe a obra de Bispo à de Marcel Duchamp, no que diz respeito aos *readymades*, e as peças esculturais são relacionadas a Tony Cragg. Os textos costurados dos estandartes, por exemplo, são aproximados dos manuscritos de Joaquín Torres García (fig.4), no contexto da América do Sul, quanto à tipografia utilizada. Em relação às artes brasileiras, o crítico relaciona *O Manto da Apresentação* com as produções plásticas de Helio Oiticica.⁷⁸



4. Joaquín Torres García. Capa e interior do livro *La tradición del hombre abstracto*. Asociación de Arte Constructivo, Montevideo. 1938.

Em 1990, para a exposição *Registros da minha passagem pela terra*, no Museu de Arte Moderna da Pampulha - Belo Horizonte, Morais escreveu:

⁷⁸ Informações segundo o catálogo de exposição de Arthur Bispo do Rosário na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1989).

As *assemblages* reúnem objetos geralmente industrializados, produzidos em série, ligados ao consumo e à cultura de massa. Em cada painel uma linha de objetos: canecas de alumínio, botões, garrafas de plástico com papel picado, ferragens, sabonetes, colheres, sapatos, botas de borracha, material elétrico e eletrônico, objetos rituais (macumba). Às vezes os objetos localizados num mesmo suporte diferem entre si, mas as texturas e os materiais se assemelham. Vistas em conjunto, essas acumulações fazem lembrar um bazar ou loja de ferragens. São como mostruários e, não por acaso, Bispo denominava-as 'vitrines'. (...) Reuniu também em suportes precários objetos de *madeira nua*, às vezes com rala mão de cal, que lembram as *merzbilders* de Schwitters. Objetos isolados, *duchampianos*, eu diria, de decifração ainda difícil, com forte carga simbólica, ou simples ente de encantadores, como estas pequenas caixas na qual papéis recortados e multicoloridos são como notas musicais.⁷⁹

Com esse texto Moraes reafirma mais uma vez sua associação da arte de Bispo com a vanguarda européia e com artistas reconhecidos na época como, aparentemente, uma forma de legitimar a obra do autor e inserí-la no contexto da História da Arte.

Em outras pesquisas realizadas sobre a obra de Bispo, Luciana Hidalgo (1996) cita uma série de textos acadêmicos voltados para o trabalho e a vida do artista. Os que consideramos mais coerentes com o tema em questão são os de Maria Clara Amado Martins: *Arthur Bispo do Rosário – O artista e seus estandartes* (Dissertação de mestrado em História da Arte da UFRJ) e de Jorge Anthonio Silva: *A arquitetura do in-sensato* (Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo)⁸⁰.

No contexto acadêmico de Minas Gerais encontramos, principalmente, dois trabalhos sobre a vida e obra do Bispo: Leonilson e Bispo - Textos de fronteira, capítulo da tese de doutorado de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX*⁸¹, onde se traça um paralelo entre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário e de Leonilson, dois artistas que produziram “textos de fronteira”; sendo o primeiro impulsionado pela AIDS e o segundo pelo delírio. O outro trabalho é de Maria Esther Maciel: *A memória das coisas*, da Faculdade de Letras da UFMG⁸², onde se faz uma reflexão sobre a memória, o colecionismo e a taxonomia enquanto componentes

⁷⁹ MORAIS, Frederico. A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In: *ARTHUR Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela terra*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1990. pp.21-24.

⁸⁰ Apud HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, O senhor do labirint*, 1996., p.197.

⁸¹ defendida na Faculdade de Letras da UFMG (2000).

⁸² MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*, 2004.

estruturantes das obras de importantes autores e artistas do século XX, tais como Borges, Perec, Calvino, Pavitch, Greenaway e Arthur Bispo do Rosário.

Foram encontrados ainda, na UFMG, até 2010, duas pesquisas relacionadas a Bispo do Rosário: Livia Rios (2007), *Função do Manto do Reconhecimento na obra como sintoma em Arthur Bispo do Rosário*; Priscila Paula (2000), *Medios gráficos visuales como soportes de fijación y notación iconográficos - estudio sobre la obra de Arthur Bispo do Rosário*, defendida na *Universidad de Valencia*, Espanha. Igualmente importante, é a dissertação de mestrado de Cecília Gusmão Wellisch, intitulada *A invenção do Bispo do Rosário*, da PUC - Rio de Janeiro, 2006. Neste trabalho a autora debate o processo de construção da figura de Bispo como artista, durante os anos de 1980, utilizando como suporte entrevistas realizadas com Frederico Morais, Luciana Hidalgo e Luiz Camillo Osório.

Entre os textos críticos destaca-se, também, o de Ivo Mesquita de 1989, valorizando o método de trabalho de Bispo do Rosário, definido por ele como *uma metáfora romântica*. Em relação ao tema, o autor afirma que “O artista desnuda-se, despoja-se para dar existência à obra, assinalando a transitoriedade do corpo em oposição à permanência do trabalho”⁸³. Em outras palavras, o artista recluso desfiando uniformes, bordando cartografias e mumificando objetos do cotidiano nos ORFAs.

Em 2000, Luis Carlos Mello escreve para a *Mostra do Redescobrimento*⁸⁴, destacando a figura autodidata de Bispo do Rosário e o isolamento, como elementos chaves do processo criativo do artista, onde também, relaciona-o a Fernando Diniz⁸⁵. Por sua vez, em 2003, Ferreira Gullar discorre sobre o *Manto da Apresentação*, destacando sua força semântica enquanto objeto que reflete *uma peça de vestuário da nobreza*,⁸⁶ pontuando os elementos simbólicos que a caracterizam como tal: dragonas, bordados e condecorações.

Percebe-se neste breve panorama, que a situação dos estudos sobre o *ritual* e sua relação com os trabalhos plásticos de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário se apresentam

⁸³ MESQUITA, Ivo. *Arthur Bispo do Rosário*. GALERIA: revista de arte, São Paulo, n. 17, p. 122.

⁸⁴ MELLO, Luiz Carlos. Flores do abismo. In: *Mostra Do Redescobrimento*, 2000, São Paulo. *Imagens do inconsciente*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2001, p. 43.

⁸⁵ Fernando Diniz (1918-1999) foi um artista autodidata e integrante do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro. Passou um longo tempo confinado no Centro Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro) e participou dos ateliês de terapêutica da Dra Nise da Silveira.

⁸⁶ GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

tangencialmente em artigos e em catálogos de exposições. Neste, nota-se a referência ao aspecto performático da obra dos dois artistas, embora isto não é desenvolvido pelos autores citados.

As análises comparativas entre os artistas Reverón e Bispo e outros artistas modernos ou contemporâneos são escassas e quando se realizam privilegiam os artistas consagrados do circuito europeu e norte-americano. Não foram localizadas análises comparativas entre Reverón e Bispo, em monografias ou pesquisas monográficas, ou de outra ordem. Além disso, também existe a necessidade de um estudo detalhado sobre os objetos materializados dos dois artistas, que ainda não foram tema de estudos específicos.

1.2 Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário: caminhos que se bifurcam e se cruzam

-Vejo que o piedoso Hsi P'eng se empenha em corrigir minha solidão. O senhor sem dúvida deseja ver o jardim?
Reconheci o nome de um de nossos cônsules e repeti desconcertado:
-O jardim?
-O jardim de caminhos que se bifurcam.
Alguma coisa se agitou em minha lembrança e pronunciei com incompreensível segurança:
O jardim de meu antepassado Ts'sui Pen.
Seu antepassado? Seu ilustre antepassado?
Avante.⁸⁷

Apresentar as figuras artísticas de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário poderia levantar, em princípio, o debate sobre dois artistas que percorreram a trilha das Artes Plásticas com uma possível bifurcação. Trata-se de comparar dois artistas que criaram suas obras seguindo direções e objetivos, em princípio, diferenciados. Armando Reverón foi um artista acadêmico⁸⁸ que estudou e se profissionalizou com uma consciência artística. Formou-se na Escola de Belas Artes de Caracas em 1908, morou na Espanha, de forma interrupta, entre 1911 e 1915. Estudou em Barcelona na *Academia de La Lontja*, em plena ebulição do modernismo catalão e, posteriormente, na *Academia de San Fernando* de Madri em 1913⁸⁹. Por sua vez, Arthur Bispo do Rosário foi um criador que não se auto-reconhecia como artista. Sua viagem estética era, segundo ele, uma missão ditada por seres do além e inspirada pelos anjos e pela Virgem Maria, segundo ele próprio. Assim, suas representações atendiam a uma

⁸⁷ BORGES, Jorge Luis. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: *Ficções*, p.102.

⁸⁸ Partindo dos conceitos de Jean Dubuffet (1945), poderíamos dizer que a obra de Reverón percorre o caminho de uma Arte Intelectual pela formação acadêmica do artista.

⁸⁹ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p.28.

espécie de inventário que seria apresentado ao Todo Poderoso no dia do Juízo Final. Em 1939, ano de sua reclusão involuntária num sanatório no Rio de Janeiro, Bispo começou sua missão e obra. Obra que “os médicos [na época] classificam como delírios místicos [e que] Bispo traduziria como desígnios da fé”⁹⁰.

Será que o caminho da arte percorrido por Armando Reverón e Bispo do Rosário apresenta uma verdadeira bifurcação, ao se pretender comparar artistas e criações cuja base está no que Jean Dubuffet chamaria de uma *arte intelectual*⁹¹ em contraposição a uma *art brut*⁹², entre uma obra produto do intelecto artístico, no caso de Reverón e uma obra produto da ingenuidade artística, no caso de Bispo?

Depois de mais de um século de debates sobre a relação entre arte e loucura, o tema parece não se esgotar, levantando mais perguntas. Embora, conforme citado anteriormente, não vou me aprofundar neste tema, mas farei alguns apontamentos necessários.

Marta Dantas⁹³ esclarece que no final do século XIX e início do XX surgiram os primeiros estudos na Psiquiatria sobre as obras produzidas por esquizofrênicos. Um dos primeiros estudos foi de Marcel Reja intitulado *L'art chez les fous*, 1907, reconhecendo nessa produção uma forma embrionária de arte. Posteriormente, em 1921, o médico suíço Walter Morgenthaler analisa a loucura não como uma limitação, mas como o estímulo para fazer emergir a capacidade artística de seu paciente Adolf Wölfli. Para Dantas, a maior contribuição, em meados do século XX, foi a do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn, em *Bildneri der Geisteskranken [Expressões da loucura]*, 1922. Hans “se apoiava na fenomenologia de Jaspers e na Psicanálise de Freud e Pfister, e, na busca de elementos que dessem conta da heterogeneidade das obras dos pacientes, submeteu-as a uma teoria geral da criação e atribuiu à noção de *Gestalt* papel central”.⁹⁴

⁹⁰ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, p.8.

⁹¹ Entendemos como *arte intelectual*, segundo Dubuffet (1945), aquela onde o artista se inspira na arte clássica ou na arte que está na moda, por exemplo.

⁹² *Arte bruta* é um termo criado por Jean Dubuffet (1945) e que diferencia aquele grupo de pessoas que criam alheios à cultura artística. São pessoas para as quais o mimetismo da suas obras e seus meios tais como temas, materiais e outros, são produtos de sua profundidade íntima. Nesta classificação Dubuffet coloca as crianças, médiuns, presos e os considerados mentais, segundo Denssey (2002).

⁹³ DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, p.13.

⁹⁴ *Ibidem*.

Com todos os estudos realizados até a década de 1980, quando é “descoberto” Arthur Bispo do Rosário como artista, e ainda hoje, se debate a possível fronteira entre “arte de esquizofrênicos” e de “artistas normais”. Estes questionamentos nos lembram aquela exposição realizada na Alemanha, na cidade de Munique, 1937, organizada pelo presidente da Câmara de Artes Plásticas do reich, Adolf Ziegler, chamada de Arte Degenerada⁹⁵. Relembrando, esta exposição era uma campanha contra a arte moderna, considerada insana pelos nazistas, *versus* a arte de padrões clássicos, “sadia”, segundo eles. Contudo, podemos perguntar: o fazer artístico como tal é uma expressão de saúde mental? Ou também a alienação pode alimentar uma boa produção artística?

As obras elaboradas por esquizofrênicos encontraram no campo artístico diferentes denominações. Mario Pedrosa as denominava “arte virgem” ou “arte do inconsciente”; Roger Cardinal, na Inglaterra, chamava de *outsider art*; nos Estados Unidos, “arte de loucos” ou *foult art*. Jean Dubuffet colocou o termo *art brut* [arte bruta]. Sobre estes trabalhos, Dubuffet declarava que:

Mas o homem primitivo não tem nem uma ideia de fraqueza da razão e da lógica, nem ele acredita em outras formas de pensar, é por isso que ele tem tanta estima e admiração pelos estados de espírito que são chamados de delírio e loucura por nós. Estou convencido de que a arte tem muito a ver com loucura e aberrações⁹⁶.

Do discurso de Dubuffet nos interessam os termos “estado de espírito, delírio e aberrações” presentes na arte, pois se olharmos ainda mais para trás, nas *origens*, nas primeiras manifestações artísticas do homem pré-histórico, as manifestações da arte, os cultos, a magia e outras questões que envolvem o espírito andavam de mãos dadas. Lucy Lippard afirma que a arte pré-histórica “teve sua origem no inconsciente e nosso próprio inconsciente ainda reage prontamente a ela”⁹⁷. Sendo assim, a arte e os chamados delírios da loucura se permeiam, pois tomam água do mesmo poço: o inconsciente.

⁹⁵ Foi o termo (*entartete Kurnst*) utilizado pelos nazistas para descrever a arte moderna e o título de uma mostra (1937) ridicularizando este tipo de arte.

⁹⁶ “But the primitive man has neither an idea of weakness of reason and logic, nor does he believe in other ways of thinking, that is why he has so much esteem and so much admiration for the states of mind which are called delirium and madness by us. I am convinced art has much to do with madness and aberrations”. In http://www.logosjournal.com/issue_5.2/dubuffet.htm. Palestra ministrada por Jean Dubuffet no *Arts Club of Chicago*. Quinta-feira 20 de dezembro de 1951.

⁹⁷ It had its source in the unconscious and our own unconscious still reacts readily to it. In: LIPPARD, Lucy R. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. New York: Pantheon, 1983, p.4.

Bispo afirmava com muita lucidez que “cada louco é guiado por um cadáver” e, por sua vez, Reverón num ritual dispersivo expressava em muitas oportunidades “ese pegoste que tengo metio” [essa coisa que gruda em mim]⁹⁸. Acaso os dois artistas não estão falando sobre a mesma presença? Arte, presença de espírito, delírios se apresentam com muita lucidez na obra de Reverón e Bispo. Em relação a isso, Lévi-Strauss afirma que:

A arte dos povos sem escrita não remete apenas à natureza ou à convenção, nem às duas juntas. Remete igualmente ao sobrenatural. Nós, que não vemos mais o sobrenatural de frente, colocamos em seu lugar símbolos convencionais ou personagens humanos enobrecidos.⁹⁹

Os povos chamados de primitivos relacionavam a figura do artista com pessoas especiais, e inclusive ligadas ao sobrenatural. Lévi-Strauss exemplifica esse quadro com o mito da *Dama Dupla*, nas planícies da América do Norte: a mulher que sonhava com a *Dama Dupla* transformava-se em uma artista genial, pois ninguém a superava na arte do bordado com espinhos de porco-espinho. Assim, acrescenta Lévi-Strauss, o conceito de artista naquelas culturas estava longe de uma imagem romântica, do pintor maldito, assim como de estabelecer uma relação entre arte e loucura.¹⁰⁰

A concepção da loucura como doença mental é recente na história do Ocidente. Segundo Foucault¹⁰¹ data do início do século XIX. Antes, a experiência da loucura era polimorfa e não possuía suporte médico. Dantas assinala que “alguns artistas brutos afirmavam produzir suas obras guiados por forças transcendentais e entrar em contato com o “mundo dos mortos” ou com outros mundos. Muitos deles foram objetos de especulação dos surrealistas, de parapsicólogos e de médicos”.¹⁰² Acrescenta a autora que artistas brutos famosos, como Augustin Lesage (1876-1954), Joseph Crépin (1869-1961), Marie-Jeanne Gil (1942) e outros, asseguravam ter poderes mediúnicos e acreditavam em doutrinas espiritualistas.

Deleuze afirma que “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido,

⁹⁸ Martín Ugalde. Reverón quiere curarse y volver a pintar. In: Fundación Armando Reverón. *Testimonios*. Vol.2, p.43.

⁹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. 2005, p.121.

¹⁰⁰ *Ibidem*. 2005, p.135.

¹⁰¹ Apud DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, 2009, p.29.

¹⁰² DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, 2005, p.29.

colmatado. A doença não é um processo, mas uma parada do processo”.¹⁰³ A obra elaborada por Bispo do Rosário pode ser vista como produto de seu lado “sadio”, de sua intenção clara de catalogar o mundo, como qualquer conceito que direcionasse o processo criativo de um artista na arte contemporânea. A obra de Bispo não nasce como um produto das oficinas de arteterapia que se realizavam nos manicômios, mas de sua afirmação pela vida, de sua liberdade interior e de seus objetivos de criação. Consideramos que a obra chamada de artística por Frederico Morais está além do acontecimento psiquiátrico de Bispo e de sua vida no hospício. Ela pode ser considerada uma arte bruta e existe por si mesma como obra.

O artista francês Jean Dubuffet, no manifesto de 1945, define arte bruta da seguinte maneira:

Nós entendemos por arte bruta as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo, contrariamente com o que se passa nas obras dos intelectuais, tem pouca ou nenhuma contribuição, pois seus autores tiram tudo (temas, materiais para colocar na obra, meios de transposição, ritmos, fragmentos de escritura, etc.) de sua profundidade, e não dos cânones da arte clássica ou da arte que está na moda. Nós assistimos à operação artística pura, bruta, reinventada no interior de todas as suas fases por seu autor, a partir somente de seus próprios impulsos. Falamos da arte que se manifesta só em função da invenção.¹⁰⁴

Tomando como base Dubuffet, a obra objetual de Bispo pode ser considerada arte bruta, diferente de arte psicopatológica¹⁰⁵, assim como a obra de Reverón tem como base seus estudos em Artes Plásticas, sendo que ele mais tarde se liberta dos academicismos, criando uma obra diferenciada. Os objetos artísticos realizados pelos dois, Reverón e Bispo, são considerados hoje obras de arte e patrimônio nacional dos seus países. A classificação de Bispo como artista bruto não desmerece o claro valor estético de sua obra, assim como os quadros diagnosticados na época como esquizofrenia, nos dois artistas, não desmerecem o trabalho realizado. Contudo, houve toda uma campanha promovida pelo crítico de arte Frederico Morais para a legitimação de Bispo frente à sociedade brasileira dos anos 1980 e 1990. Mas como foi esse processo? Foi um processo fácil frente às autoridades políticas e das artes da época?

¹⁰³ Apud Ricardo Aquino. Do pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia. In: LAZARO, Wilson (org). *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Arthur Bispo do Rosário, 2007.

¹⁰⁴ Jean Dubuffet apud DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, 2009, p.32.

¹⁰⁵ Arte psicopatológica para Buduffet é um pleonasmo. Os mecanismos da criação artística retiram suas funções do mundo inconsciente, do mesmo poço onde mergulha a loucura.

Em uma entrevista, Frederico Morais declara¹⁰⁶, “eu digo, assim, sem empáfia nenhuma, eu inventei Bispo do Rosário”. É evidente que com isto, Morais queria afirmar que Bispo não existia como artista, mas como doente mental. É verdade que após a morte de Reverón e Bispo houve uma movimentação através da mídia e da crítica em torno da figura dos dois como artistas de grande importância no contexto nacional e internacional das Artes Plásticas. Isso não significava que Reverón em vida não fosse reconhecido como artista¹⁰⁷, mas que com sua morte, cresceu seu mito de “guerreiro das artes” de vencedor da loucura¹⁰⁸, acima de tudo.

Cria-se assim o mito do após a morte, talvez com base no mito do herói guerreiro que luta contra as adversidades, que está além do bem e do mal, sublinhando-se na época, por parte de Morais e da imprensa, o fato de Bispo ter morado cinquenta anos recluso no sanatório, ser negro e pobre, um artista primitivo e genial, segundo Wellisch¹⁰⁹. Afirma-se mais uma vez o mito do pintor maldito. Este mito do artista transformador, que vence apesar das dificuldades como o herói, nasce no Romantismo e se estende ao Modernismo, refletindo ainda nos dias de hoje. Nas Letras, para Foucault, o reconhecimento do autor a partir de sua obra, como é o caso de Bispo, responde a uma tradição cristã quando “queria provar o valor de um texto através da santidade do autor”¹¹⁰. Poderíamos afirmar que essa santidade do autor nas Letras é transposta para as Artes Plásticas na figura do herói.

A exposição de Bispo no Parque Lage em 1989 resultou de grande impacto na sociedade brasileira como resultado da combinação de uma obra sólida e de uma vida comovente do autor. Assim, no final dessa década de 1980 e durante a exposição Brasil+500: Mostra do redescobrimento, 2001, coloca-se na imprensa brasileira o debate sobre a legitimação da obra de Bispo do Rosário e as poéticas de Fernando Diniz¹¹¹. Na mesma entrevista de Wellisch a Frederico Morais, citada anteriormente, ela pergunta se foi difícil legitimar Bispo, como artista, no circuito oficial das Artes Plásticas. Morais responde que não e também assegura:

¹⁰⁶ WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Pina Coco. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006, p.17.

¹⁰⁷ “Aunque no lo parezca, Reverón es uno de los venezolanos más importantes que en este momento viven”. Mariano Picón Salas. 1939. Importante escritor e intelectual da época.

¹⁰⁸ Lembremos aqui o título sugestivo de um livro de Juan Carlos Palenzuela chamado, *Reverón, La mirada lúcida*, 2007.

¹⁰⁹ WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*, Dissertação de mestrado, 2005, p.35.

¹¹⁰ FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *O que é um autor?* p.40.

¹¹¹ Luiz Camillo Osório. Isto não é arte. *Jornal O Globo*, 2001. Apud Dissertação de mestrado. WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*, 2005, p.48.

“eu já tinha um certo prestígio, um nome como crítico de arte (...) e depois pela própria obra de Bispo (...) o Bispo não é um artista popular, não é um artista *naïf*, não é fruto de uma terapêutica ocupacional, pelo contrário, ele lutava contra isso. Portanto ele é um artista na totalidade.”¹¹²

Morais relaciona a obra de Bispo com o circuito das Artes Plásticas, moderna, pós-moderna e contemporânea. Interpelado por Wellisch sobre suas intenções ao relacionar Bispo com a arte européia e norte-americana, Moraes responde: “Ele tinha um sentido estético. Ele nunca usou a palavra arte, mas evidentemente que ele tinha uma visão estética das coisas, um sentido de organização, então, esses são mais ou menos os critérios para os quais eu queria chamar atenção”.¹¹³ Ao relacionar Bispo com Arman, Tony Cragg, Marcel Duchamp, entre outros artistas de nome, Moraes estava inserindo o nome do criador dentro de uma elite de artistas, artistas mito, artistas símbolo, de uma história oficial das Artes Plásticas. Assim, observamos que para a crítica, a valorização da obra de arte e de seu autor dependem de sua inserção no circuito da arte e sua história.

Do outro lado do debate, Luis Camillo Osório defende na matéria *Isto não é arte* (O Globo, 2001) a ideia de que as obras de Fernando Diniz são feitas por um esquizofrênico e não por um artista, como na época se pretendia mostrar: “(...) O artista está cumprindo determinações de um circuito, de uma instituição, de um mercado. (...) o artista produz para um público e para um conjunto de expectativas desse público, (...) o cara que está lá dentro [esquizofrênico] não produz com um público, ele produz para se libertar dele mesmo, dos seus fantasmas.”¹¹⁴. Sabemos que Bispo não se considerava artista, segundo José Castello, pois em uma conversa ele teria respondido “Eu sou o salvador, não artista de TV”¹¹⁵.

Talvez para Arthur Bispo do Rosário, a palavra artista só tivesse relação com a TV e ele “desconhecesse” o termo associado às Artes Plásticas. Se as Artes Plásticas como instituição não existia no seu mundo, Bispo consegue assim criar um trabalho dissociado de conceitos como obra de arte, artista, galeria, exposições. Podemos então assegurar que Bispo conseguiu, em seu desconhecimento materializar uma resposta para a pergunta de Marcell Duchamp: *Como fazer uma obra de arte que não seja Arte?* Jasper Johns em *Reflexões sobre Duchamp*,

¹¹² *Ibidem*, 2005, p.56.

¹¹³ *Ibidem*, 2005, p.38.

¹¹⁴ *Ibidem*, 2005, pp.49-50.

¹¹⁵ *Ibidem*, 2005, p.59.

1969, comenta que, contraditoriamente, Duchamp brincava com o termo artista declarando algumas vezes: “Oh, sim. Ajo como um artista embora eu não seja um”¹¹⁶. Bispo agia como se fosse um artista sem reconhecê-lo e construía uma obra de elevada qualidade estética, de claro raciocínio e intenção. Então, se Bispo não se considerava artista, que *status* poderíamos dar para uma pessoa que fez uma obra daquela envergadura?

Sabemos que Duchamp colocou em crise a relação de interdependência entre objeto, artista-autor e espectador. Michel Foucault afirma que “numa civilização como a nossa, certa quantidade de discursos são providos da função “autor”, ao passo que outros são dela desprovidos”¹¹⁷. A interdependência entre autor e obra é muito forte nas nossas sociedades e a legitimação da obra ainda está muito interligada, nas Arte Plásticas, à sua autoria.

A polêmica que na época foi levantada no Brasil em relação à produção de obras por esquizofrênicos e a legitimação de Bispo do Rosário como artista tinha como alvo o autor e não a obra. A obra de Bispo é tão forte e coerente que conseguiu fornecer as luzes necessárias para a coleta dos dados sobre sua vida. A biografia do autor foi revelada a partir das informações ministradas pelo *Manto da Apresentação*, os *Estandartes* e outros. Nos registros do asilo, praticamente, não existia nenhuma informação da vida de Bispo e segundo Moraes, “Ele [Bispo] registrava [na obra] todas as coisas que ele vivenciou que ele sabia existir, que ele tinha conhecimento que existia. (...) uma das coisas que a gente teve que fazer foi a biografia de Bispo. Construir ele. (...) Quer dizer, 95% da biografia de Bispo eu criei (...)”¹¹⁸

Pode-se deduzir que ao dizer “eu criei” Moraes refere-se à construção do autor a partir dos dados biográficos que a obra ministrava. É inevitável aqui não nos lembrarmos de Foucault quando nos fala do “parentesco da escrita com a morte”¹¹⁹. A epopéia dos Gregos, explica o autor, destinava-se a perpetuar a imortalidade do herói. Assim, a morte do jovem justificava-se, pois se manteria vivo nas narrativas. Bispo registrava sua vida nos signos dos bordados num ritual de passagem, da vida para a morte. Ele escrevia e se imortalizaria como autor por meio da cisão da agulha. Lembrando mais uma vez Foucault, podemos dizer que é na cisão que se efetua a função do autor.

¹¹⁶ In: FERREIRA, Gloria e outros. *Escritos de artistas*, 2006, p.208.

¹¹⁷ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 1992, p.38.

¹¹⁸ WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*. Dissertação de mestrado, 2005, p.43.

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 1992, p.34.

O problema, como já foi dito, não era a obra, mas fazer reconhecer o autor como artista, acima do preconceito contra a loucura. Bispo não se considerava artista plástico e não reconhecia seu trabalho como artístico, como já foi dito. Mesmo assim, sua obra em conjunto apresenta os signos plásticos que definem sua autoria, quebrando a linearidade, domando o signo linguístico que se transforma em caligrama, contando sua história pessoal de uma forma original. “Eu preciso desta palavra escrita”, disse um estandarte de Bispo. Assim, ele também marca sua presença, do “Eu” do autor, do Criador, de Bispo, ou até mesmo do seu duplo. Hoje em dia a obra de Bispo é Patrimônio Nacional brasileiro e já está catalogado na História das Artes Plásticas, tanto nacional como internacional, de finais do século XX, mostrando assim, que ela já foi legitimada no contexto da arte.

Reverón se reconhecia como artista e construía uma obra com lucidez e consciência plástica, apesar dos delírios que em determinados momentos o levaram ao sanatório. Diferentemente de Bispo, as passagens de Reverón pelo asilo foram por pouco tempo. O mito de Reverón como artista antes de sua morte foi associado à história de Robinson Crusoe, “iluminado” por morar de maneira semi-isolada em *El Castillete*. Em 1939, o escritor venezuelano Mariano Picón Salas tenta libertar o artista dessa analogia afirmando que “[Reverón é] um dos venezuelanos mais importantes que neste momento vivem”¹²⁰.

As vidas de Reverón e Bispo seguem caminhos paralelos por diferentes aspectos. Residiram em localidades diferentes, Venezuela e Brasil, e tiveram objetivos de criação diferentes. Já sabemos das motivações de Bispo para criar sua obra objetual. De Reverón podemos dizer que procurava captar a luz do trópico e, segundo afirmam, o artista assegurava que “a luz é cega, enlouquece, atormenta, porque não podemos enxergá-la. A luz dissolve as cores, todas as cores, ao final, elas viram branco”¹²¹. Sob esta reflexão, Reverón cria o conjunto de telas chamadas de obras brancas (1925-1939). A obra objetual do artista faz parte do ambiente privado de seu *atelier*, aparentemente com “valor de culto”, e não com “valor expositivo”, pois ele nunca comercializou estes trabalhos, nem os apresentou em exposições. Não foram encontrados registros sobre o contato de Reverón com o Dadaísmo ou com os objetos surrealistas, contemporâneos dele e que pudessem ter inspirado sua produção objetual dentro do semi-isolamento em que vivia.

¹²⁰ In: Revista Nacional de Cultura. N.13. Caracas, noviembre de 1939; PP.63-80. Apud *Armando Reverón: guía de estudio*. Proyecto Armando Reverón. 2005, p.101.

¹²¹ ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*. Cat. Exp. 2007, p27.

É notória a diferença de vinte anos de idade entre os dois artistas. Mesmo assim, seus caminhos de vida se cruzam em alguns aspectos comuns: um quadro clínico considerado de esquizofrenia na época, mas acima de tudo, Reverón e Bispo, vão de mãos dadas quando falamos de uma produção de obras e *performances* que nos dizem sobre a construção de um mundo singular, com uma carga mística, um caráter mitopoético, um processo ritual. Enfim, a criação de objetos sob um ritual de execução ou sob um ritual de passagem.

Jorge Luis Borges (1899-1986), contemporâneo de Armando Reverón, afirmou em *O Jardim dos caminhos que se bifurcam*:

Ts'ui Pen teria dito uma vez: Retiro-me para escrever um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto¹²².

Reverón e Bispo também se “afastaram” para construir suas obras. Em Reverón a retirada foi voluntária e materializou *El Castillete* (1921). Bispo, por sua vez, retirou-se involuntariamente e construiu, na ficção, a *Gruta dos objetos*¹²³ (1964) na cela do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana (Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro). Ninguém havia percebido até pouco tempo atrás que *El Castillete*, as *performances* e a obra objetual de Reverón eram um objeto só, assim como em Bispo, a ficção da *Gruta dos objetos*, as *performances* e os objetos configuram uma única obra.

1.3 Armando Reverón: dados biográficos

*Cada hora es de un color distinto
y uno siente el paso de una hora a otra*¹²⁴

Armando Reverón

¹²² BORGES, Jorge Luis. *Ficções*, p.95-109.

¹²³ Utilizarei o termo gruta, da mesma forma que Luciana Hidalgo, para denominar o espaço performático onde Bispo criava seus trabalhos (cela do Pavilhão 10). Esta analogia surge em associação com o conto *Ali Baba e os quarenta ladrões* que abordarei adiante.

¹²⁴ De Pérez Matos Mary. Una tarde en casa de Reverón. In: Fundación Museo Armando Reverón. *Reverón a la luz del periodismo*. Vol 1, 1992, p.17.



Como já foi dito, a figura artística de Armando Reverón e de Arthur Bispo do Rosário são relativamente desconhecidas, tanto na Venezuela como no Brasil. A questão é como e o quê dizer de dois artistas tão particulares. Assim, decidi apresentar Armando Reverón no contexto da história da arte moderna e da arte na América do Sul, nas primeiras quatro décadas do século XX, quando desenvolve sua obra mais importante. Posteriormente apresentarei a figura de Arthur Bispo do Rosário a partir da década de 1940, quando estava recém recluso no asilo da Praia Vermelha no Rio de Janeiro. Bispo ingressou na Colônia Juliano Moreira, passando ali cinquenta anos de sua vida e desenvolvendo, naquele contexto, sua obra. A década de 1960 é de muita importância para as artes plásticas no Brasil e no mundo, pois a vanguarda artística se movimenta em torno do objeto e da sua expansão em direção às práticas teatrais e performáticas. A obra de Bispo insere-se neste contexto de eclosão criativa.

Em 10 de maio de 1889 nasce em Caracas aquele que virá a ser um dos artistas modernos venezuelanos de maior projeção internacional: Armando Reverón. Em 1908 ingressou na *Academia de Bellas Artes de Caracas* onde estudou por três anos, destacando-se pelo domínio técnico nas áreas de desenho e pintura. Ao formar-se em Belas Artes, recebeu uma bolsa de estudos que permitiu que entre 1911-1912, frequentasse a *Escuela de Artes, Oficios y Bellas Artes* de Barcelona, Espanha. Com esse rumo, Reverón contradizia o costume dos artistas venezuelanos de finais do século XIX de estudar na França, tal como foi o caso dos pintores Arturo Michelena (1863-1898)¹²⁵ e Cristóbal Rojas (1857-1890)¹²⁶.

Em Barcelona, Reverón estudou desenho com o professor Vicente Climent e José Ruiz Blascos, pai de Picasso. Depois de finalizar seus estudos, e de um breve retorno à Venezuela,

¹²⁵ É um dos artistas venezuelanos mais importantes do século XIX. Foi um pintor oficial que estudou em Paris na academia Julian, onde também estudaram outros artistas venezuelanos como Martin Tovar y Tovar e Cristóbal Rojas.

¹²⁶ Junto com Arturo Michelena, é um dos pintores venezuelanos mais importantes do século XIX. Estudou em Paris e faleceu de tuberculose assim como Michelena.

mudou-se para Madri em 1913, onde se matriculou na *Real Academia de San Fernando*. Viajou para Paris em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial. Lá fazia desenhos nos parques e manchas de cor nas *Tulleries*, trabalhava por encomenda, desenhava retratos a lápis para os turistas e assim se mantinha financeiramente.

Na Espanha¹²⁷, Reverón frequentava o meio teatral e fez amizade com atores e músicos populares. Em seguida trabalha como decorador de uma companhia de teatro demonstrando grande interesse pela *zarzuela*¹²⁸. Neste contexto aprende o sentido da pantomima, da comédia e da interpretação, que o acompanharia por toda sua vida. Suponho que sua paixão pelo teatro se expressava nas *performances*¹²⁹ que o artista costumava executar enquanto pintava¹³⁰, quando apresentava Pancho, seu macaco fantasiado de toureiro, e quando posava com cartola para os fotógrafos que visitavam seu atelier em Macuto.

Reverón retorna à Venezuela em fins de 1915 e se incorpora à vida artística da cidade revendo os amigos, participando da boemia onde demonstrava muita alegria¹³¹. A pintura de Reverón desses anos, segundo Calzadilla (1979)¹³² é influenciada por três artistas que moravam em Caracas naquela época: o romeno Samys Mutzner (fig.5), o russo Nicolas Ferdinandov (fig.6) e o venezuelano Emilio Boggio (fig.7) que chega da França em 1919.

¹²⁷ *Ibidem*, 1992, p.63.

¹²⁸ É um gênero lírico-dramático espanhol que alterna cenas cantadas, de música popular e faladas. O nome deriva da casa real Palácio da Zarzuela, onde foi apresentada pela primeira vez.

¹²⁹ A performance esteve presente em muitas tendências da arte do século XX, incluindo o Dadaísmo, a *Action Painting* (1940-1960) e os *happenings* (1960) dos artistas nova-iorquinos como Allan Kaprow (Dempsey.2002). Nosso interesse na performance tem como base a definição de rito como “um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica”, segundo Segalem (2007). Assim, Richard Schechner (2003), um dos pesquisadores da arte da performance, da *New York University*, coloca a performance nos rituais sagrados e seculares entre as oito situações nas quais ela está presente. Apud Peixoto, 2008.

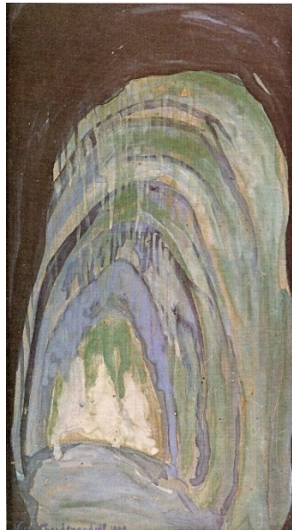
¹³⁰ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p.30.

¹³¹ PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*, 2007, p.63.

¹³² CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p. 28.



5. Samys Mutzner. *Marina con barco*, s.d. Óleo. 21,4 x 26,4 cm.



6. Nicolas Ferdinandov. *Gruta submarina en la isla de Margarita*. Guache. 1919.



7. Emilio Boggio. *Ciel Gris Sur la Mer*. 1908. 19 x 24 cm. Óleo sobre madeira.

Em 1915, ano em que Reverón retornou à Venezuela, o misticismo rondava o campo do fazer artístico. Um exemplo disto está no Suprematismo (1915), na figura de Kasimir Malevich, cujas crenças, segundo Amy Demsey¹³³, se identificavam com a crença cristã que se refletia em sua obra. Malevich, tal como seu compatriota Vasily Kandinsky, pensava que a criação e a recepção da arte eram atividades espirituais e que suas sensações místicas se transmitiam melhor com os componentes essenciais da pintura: forma e cor purificadas.¹³⁴

Nesse contexto da arte europeia, o início do século XX e principalmente da década de 1920, representa a abertura para a maturidade de Reverón, como artista da modernidade latino-americana. Em 1921, decide morar definitivamente em Macuto, em frente ao Mar do Caribe, e começa a construção de *El Castillete*¹³⁵ (fig.8). Reverón se transformou em um mito da localidade pelo estilo de vida que levou desde esse momento, sendo associado com estereótipos como Robinson Crusoe¹³⁶, como “um louco”¹³⁷, ocupando as páginas dos jornais por suas chamadas excentricidades.

El Castillete, atelier, moradia e obra de Reverón, transformou-se em referência para o encontro dos intelectuais da época e de seus amigos, além das visitas frequentes das moças *caraqueñas*,¹³⁸ que veraneavam com suas famílias no Hotel Miramar, nas proximidades. Anos mais tarde compreenderíamos que *El Castillete* era muito mais do que isso. Ele é a estrutura arquitetônica de pedra amuralhada, cuja construção foi dirigida pelo próprio artista. *El castillete* é a grande *instalação* ou *environnement*¹³⁹, cujo espaço conteria e dialogaria com as *bonecas* de pano, com os *simulacros de objetos* colocados nos cantos dos espaços e com outras obras que foram se incorporando ao local como *quadros vivos*¹⁴⁰, entre o final da década de 1930 e a década de 1940 (fig.9)¹⁴¹.

¹³³ DEMSEY, Amy. El Suprematismo. In: *Estilos, escuelas y movimientos*, 2002, p.103-105.

¹³⁴ *Ibidem*, 2002, pp.103-105.

¹³⁵ *El Castillete* foi uma construção amuralhada feita com pedras da localidade, cuja obra foi direcionada pelo próprio artista. Dentro da muralha, Reverón construiu vários compartimentos onde ficavam o atelier, os quartos, a cozinha e as ambientações que criava para as *bonecas* de pano.

¹³⁶ Mariano Picón Salas. *Revista Nacional de Cultura*, n.13. Caracas, noviembre de 1939.

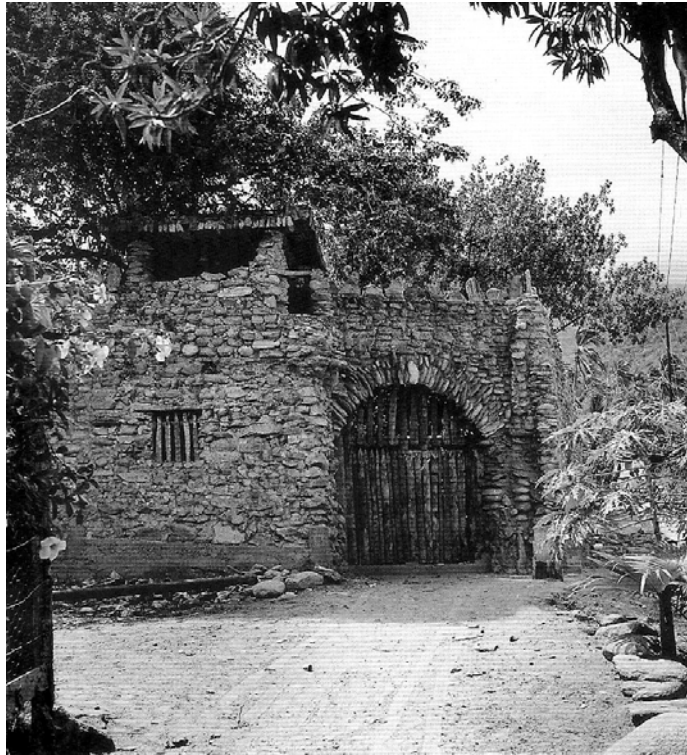
¹³⁷ Raúl Carrasquel y Valverde, revista *Billiken*, Año XIII, n.626. Caracas, 14 de noviembre de 1931.

¹³⁸ Quem nasce em Caracas é *caraqueño* ou *caraquenha*.

¹³⁹ Termo utilizado na Bienal de Veneza de 1976 para designar aquelas obras onde o artista, a partir de diferentes matérias ou objetos, interagia com o espaço.

¹⁴⁰ Rosalind Krauss define a escultura quadro vivo dentro da ideia de ambientação. In KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 2007, p.273.

¹⁴¹ Desenvolveremos mais esse aspecto de *El Castillete* como instalação em capítulo correspondente.



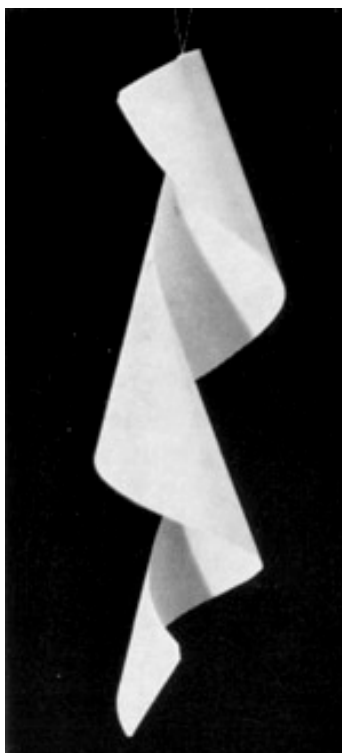
8. *El Castillete*. Fortaleza construída em pedra no início da década de 1920.



9. Ambientações criadas por Reverón no interior de *El Castillete*.

Observando a figura anterior, poderíamos aproximar essas ambientações de Reverón com artistas contemporâneos como Tatlin, Schwitters, Duchamp e Man Ray (fig.10), que na

década de 1920 exploravam o diálogo entre espaço, objetos suspensos e outras experimentações ambientais.



10. Man Ray. *Shade*. 1920. Papel.

Em *El Castillete*, Reverón elaborou, entre 1925 e 1935, seu trabalho conhecido como *Obras brancas*¹⁴² e realizou rituais performáticos para a elaboração de suas telas, e outras tantas reflexões metafísicas que o identificavam como um personagem místico. Na última fase de sua obra plástica criou uma série de obras figurativas que compreendem os retratos e autorretratos, fantasiado ou com bonecas de pano, pois os objetos que criava serviam de modelos para suas telas¹⁴³.

Retornando aos anos em que Reverón estudava pintura em Barcelona (Espanha), entre 1911 e 1913, enquanto Arthur Bispo do Rosário era apenas uma criança de quatro anos, Reverón passou pela experiência que marcaria os caminhos da sua arte, em plena consolidação do

¹⁴² No catálogo da exposição de Reverón no MoMA (2007), John Elderfield, curador chefe do museu, questiona o termo de obras brancas por considerar a proporção de branco (tinta) e sépia (fundo) por igual. In: JOHN, Elderfield. *Armando Reverón*, catálogo. exp. p.29. Mantereí o termo Obras Brancas por considerar que é assim como é conhecida até o momento essa série e porque penso que o nome remete à ideia de luminosidade das obras e não à da cor propriamente.

¹⁴³ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p.37.

Modernismo catalão em 1913¹⁴⁴. Durante esse período de efervescência da arte espanhola se supõe que recebeu referências dos pintores precursores do modernismo catalão, tais como, Modeste Urgell Inglada (1839-1919) (fig.11), Santiago Rusiñol (1861-1931) (fig.12) e Hermenegild Anglada Camarasa (1871-1959)¹⁴⁵, nas artes plásticas, e Antonio Gaudí (1852-1926) em Engenharia e Arquitetura.



11. Modest Urgell. *Marina*. 1892.



12. Santiago Rusiñol. *O Vale das laranjas*.

Nesse mesmo período artístico espanhol, o artista uruguaio Joaquín Torres García (1847-1949) também morava em Barcelona, e inclusive, já havia trabalhado com Antonio Gaudí na

¹⁴⁴ Luis Pérez Oramas. Armando Reverón y el arte moderno en América Latina. In: ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, catálogo. exp., 2007, p.92.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

reconstrução da Catedral de Palma de Mallorca (1913). Torres García foi uma figura intelectual importante na escrita de textos sobre o modernismo catalão, além de se destacar como artista muralista nesse período.

Avançando na década de 1920, Reverón já estava de volta à Venezuela e, como já havíamos dito anteriormente, mudou-se para Macuto em 1921, iniciando a construção de *El Castillete*. Essa mesma década foi de efervescência cultural em Paris, pois a cidade viraria uma usina de experimentações através de movimentos, como o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924). Paris se transformou em palco e encontro dos artistas considerados como os mais talentosos da época, coincidindo justamente com a eclosão da modernidade na América Latina.

Na América do Sul são representativos desta eclosão a *Semana de Arte Moderna Paulista* e o *Manifesto Antropofágico* brasileiro, entre 1922 e 1928, representados principalmente por um grupo de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro. A iconografia social do indianismo utilizada por artistas de alguns países como Peru, Equador, Bolívia e outros se insere também nesse período. Outros nomes de referência desse início da Modernidade latino-americana são Emilio Pettorutti (fig.13), Juan del Prete e Xul Solar (fig.17), na Argentina; Rafael Barradas (fig.14) e Joaquín Torres García (fig.15), no Uruguai; José Sagobal, no Peru; Eduardo Kingman, no Equador; Francisco Narváez, na Venezuela e Anita Malfatti, no Brasil.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Nesse contexto da década de 1920 e do surgimento do Modernismo na América do Sul, Arthur Bispo do Rosário estava se mudando para o Rio de Janeiro em 1925.



13. Emilio Pettorutti. *Naturaleza muerta*, 1925. Óleo, 41 x 26 cm



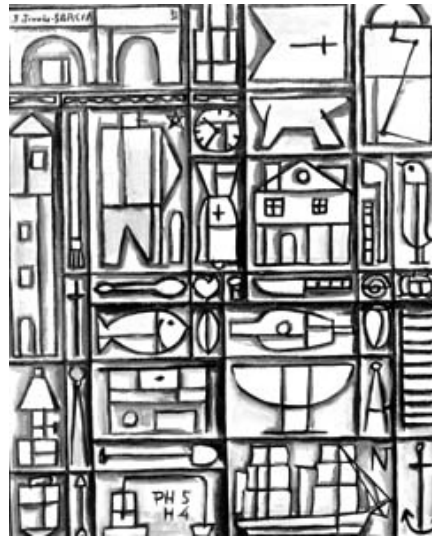
14. Rafael Barradas. *Hombre en la taberna*. 1922. Óleo sobre tela. 106X82,5 cm.

Armando Reverón e Joaquin Torres García, segundo Pérez Oramas (2007), representam as figuras emblemáticas da arte latino-americana da primeira metade do século XX¹⁴⁷. Em 1926, Torres García¹⁴⁸, num extremo da América do sul, no Uruguai, cria escola sem abandonar seu gosto pelos manifestos. No outro extremo, Reverón, em *El Caribe*, tinha optado pelo afastamento da cidade em *El Castillete*, sem manifestos e teorias oficiais, em torno da arte e de sua criação, como afirma Pérez Oramas.

¹⁴⁷ Luis Pérez Oramas. Armando Reverón y el arte moderno em América Latina. In: ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, catálogo. exp., 2007, p.93.

¹⁴⁸ Em 1926 Torres García se encontrava em Paris e só retorna ao Uruguai em 1936. Colocamos esta comparação para representar o que faziam estes dois artistas latino-americanos num extremo e outro da América do Sul.

Comparando a produção desses dois artistas realizada na segunda metade da década de 1920 e princípio de 1930, encontramos duas formas de representação da imagem em sentidos opostos. Em Torres García, já transitando num Modernismo mais construtivista após viver em Nova York, a representação configura uma série de signos tendo a linha como um elemento fundamental da figuração. Esta imagem em seu conjunto se apresenta em forma de compartimentos que remetem a formas escritas (fig.15).



15. Joaquín Torres García. *Constructivo PH5*, 1931. Óleo sobre tela, 81,3 x 64,8 cm

Em Reverón, no período compreendido entre 1925 e 1935, encontramos as *obras brancas* assim classificadas por Pérez Oramas. A produção dessa série é realizada em *El Castillete* e possui como característica a imaterialidade e a síntese da figura com poucas manchas. Na execução da obra, Reverón não reconhece os limites entre fundo, mancha e linha gráfica (fig.16). Tudo se dilui num esfumado, numa espécie de névoa ou veladura induzida pelas áreas do fundo da tela sem pintar.

Nesse breve contexto, a pintura da década de 1925 a 1935 de Armando Reverón, chamada de *Obras brancas*, é considerada por Pérez Oramas como contemporânea dos principais movimentos artísticos que caracterizaram o início da modernidade na América Latina:

(...) o baixo conteúdo simbólico [das obras brancas] que nunca deixa de estar presente na dureza dos contornos dos painéis murais [no México], na promessa das estruturas construtivas [Uruguai], na clareza com a qual a pobreza é representada pelos pintores

realistas e indianistas, nas aspirações de serem modernos, expressivos, dos modernistas brasileiros¹⁴⁹.



16. Armando Reverón. *Luz tras mi enramada*. 1926. Óleo sobre tela. 48 x 64,4 cm. Coleção Particular.

O baixo conteúdo simbólico dessa fase da obra de Reverón coincide com o caminho da desconstrução, da imaterialidade que caracterizou anos mais tarde o Novo Realismo dos anos de 1960. Assim a obra de Reverón deste período se apresenta em contraposição a outras manifestações artísticas da época inicial do Modernismo latino-americano, caracterizadas pela figuração do indianismo e das raízes africanas.

Neste contexto do estudo da obra de Reverón em relação à vanguarda artística da América do Sul, do início de século XX, ressaltamos a importância do artista argentino Xul Solar (1887-1963) pelos conteúdos místicos de tipo simbólico que sua obra carrega¹⁵⁰. Jorge López Anaya afirma que, residindo na Itália (Torino), Solar cria em 1914 a obra o *Entierro*, uma de suas primeiras telas de referências simbólicas que demonstram seu interesse pelos temas esotéricos (fig.17). O autor acrescenta que isto “não teria sido possível sem o conhecimento dos

¹⁴⁹ *Ibidem*, 2007, p.96.

¹⁵⁰ Como a magia, o mito e outros.

filósofos antimaterialistas [que Solar tinha] e dos principais conceitos do ocultismo e do misticismo [da época]”¹⁵¹.



17. Xul Solar. *Entierro*. 1914, Aquarela sobre papel. 27 x 36 cm.

As aquarelas de Xul Solar do início dos anos 1920 caracterizam-se por serem planas, geometrizadas e esquemáticas. Os personagens estão rodeados por uma *aura* (fig.18) cuja imagem nos lembra a utilização, por Arthur Bispo do Rosário, nos anos de 1960, de outros códigos performáticos e de acesso a uma consciência espiritual, superior e divina¹⁵².



18. Xul Solar. *Tu y Yo*. 1923. Aquarela sobre papel.

¹⁵¹ LÓPEZ Anaya, Jorge. Xul Solar: Um pintor visionário. In: *Lápiz*. Revista Internacional de Arte. n.181, p.44.

¹⁵² Bispo utilizaria 20 anos depois a performance na pergunta: *De que cor você vê minha aura?* Com a resposta do interlocutor ele representava de maneira interativa, tal vez, o ritual de entrada em sua *Gruta* ou cela do pavilhão do sanatório onde esteve recluso. Poderíamos supor que neste registro iconográfico de Xul Solar (1920), tais como as auras das figuras, as escadas e outros elementos simbólicos estariam presentes as primeiras mostras da presença do mito, do rito e da magia nas Artes Plásticas de América do Sul.

Xul Solar, assim como Arthur Bispo do Rosário, foi um artista que teve lampejos divinos em imagens que caracterizaram sua obra da década de 1920 e anotava suas visões em cadernos escolares. Assim, as imagens que caracterizam sua iconografia, tais como *a construção do templo espiritual*, *os sanglifos*, *os san libros* e *os san versos*, correspondem a estas revelações.

Para 1925, Reverón já executava suas telas de uma maneira ritual (fig.19). Calzadilla descreve, na *cronologia comentada*¹⁵³ de Reverón, a forma performática e corporal do artista executar seu trabalho plástico (num capítulo posterior detalharemos este processo). Lembremos que contemporâneo de Reverón, na década de 1920, Marcel Duchamp já se deixava fotografar por Man Ray como Rose Sélavy (fig.20). O trabalho de Duchamp com o corpo, assim como com as deambulações dos artistas surrealistas, consideram-se aproximações do que será chamado, mais tarde, de *performance art* no começo de 1960.

Este caráter performático da obra de Reverón poderia ser associado ao grupo de artistas latino-americanos que em princípios do século XX, percorriam trilhas de inspiração mística e se configuram como as primeiras manifestações de uma pintura de ação, de uma arte performática na América do Sul, manifestando-se ao mesmo tempo na Europa por meio do Surrealismo.



19. Reverón posando para um fotógrafo de Revista Elite em 1931.

¹⁵³ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p.17.



20. Man Ray. Rose Selavy segundo Marcel Duchamp

Como Reverón, nas décadas de 1940 a 1960, Jackson Pollock executaria uma pintura performática,¹⁵⁴ catalogada na História da Arte como *Action Painting*¹⁵⁵. Em relação a isso, Donald Judd (1928-1994) afirma que “a pintura de Pollock está obviamente sobre a tela e o espaço”¹⁵⁶ e acrescenta que “as pinturas de Klein são as únicas que são não-espaciais, e há algumas poucas quase não espaciais, sobretudo as de Stella”¹⁵⁷. Das palavras de Judd podemos deduzir que a combinação da *performance* de execução da tela junto com o suporte cria um tipo de pintura em três dimensões. Assim, Reverón, Pollock e Yves Klein criam um tipo de pintura tridimensional.

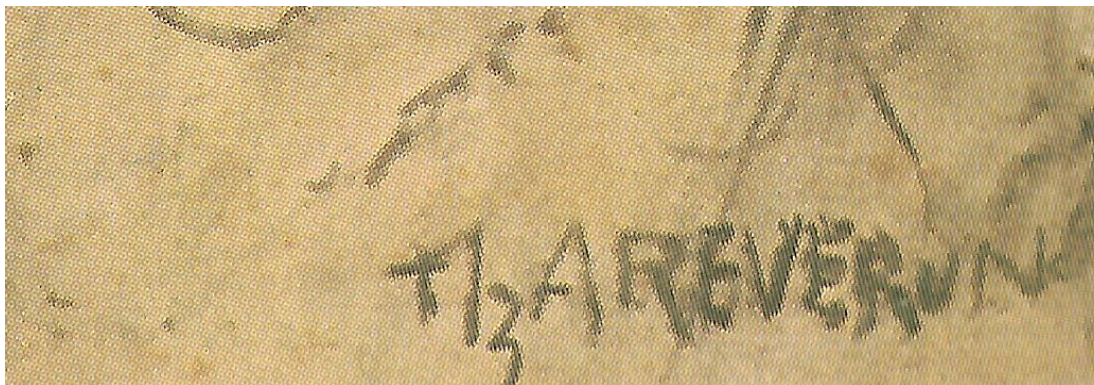
¹⁵⁴ Segundo Goldberg (2006) a ideia de uma pintura performática permeia a História da Arte desde a instituição Bauhaus (1921-1923). Picasso também trabalhou esta proposta em 1917 em seu balé *Parade* e em 1928 em *Coro de máscaras*. Coincidindo com este último ano, Vasili Kandinski utilizou as próprias pinturas como personagens da performance *Quadros de uma exposição*. In: GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance. Do futurismo ao presente*, 2006, p. 101.

¹⁵⁵ Lembremos que a *Action painting* na História da Arte oficial aparecerá uns vinte anos mais tarde, representando o processo de elaboração das telas do artista americano Jackson Pollock.

¹⁵⁶ JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória e outros. *Escritos de artistas*, 2006, p. 99.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Nas telas de Reverón é possível relacionar também essas *performances* rituais com as assinaturas das *Obras brancas*, datadas de 1920 a 1940. Podemos supor que a dança de execução de suas telas finalizaria com a assinatura do artista onde ele colocava seu nome associado ao monograma da cruz (+ ou x) ¹⁵⁸ (fig.21).



21. Assinatura das telas de Reverón cuja forma é datada entre 1920 a 1940.

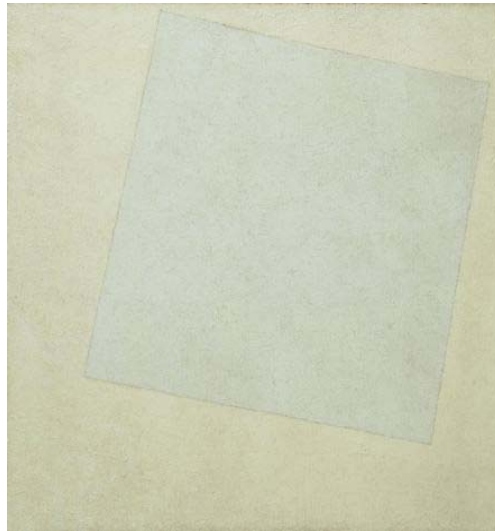
É tentador aproximar, dentro da série *Obras brancas*, a tela *A árvore* de 1931 (fig.22) do Suprematismo de Kasimir Malevich com a obra *Branco sobre branco* de 1919 (fig.23). Com doze anos de diferença de execução, poderíamos afirmar que, em ambas, se apresenta a procura da “supremacia do puro sentimento” percorrendo caminhos de representação diferenciados. Lembremos que uma das propostas que levam o Suprematismo à pintura abstrata é a representação do mundo “não-objetivo” na busca da “quarta dimensão”, aquela que tem relação com o “não visível”, com o espiritual.

Perguntamos, por conseguinte, o que aconteceria se retirássemos o título dessa obra de Reverón e nos deparássemos só com o branco e o fundo? Poderíamos encontrar, por acaso, em algumas *Obras brancas* alguma aproximação às propostas do Suprematismo e do Abstracionismo na América do Sul nos anos de 1925 a 1935.

¹⁵⁸ As *performances* e as assinaturas correspondem a uma mesma época, mas não há informação suficiente para se assegurar que correspondem a uma sequência unitária.



22. Armando Reverón. *El árbol*. 1931. Óleo sobre tela, 64,5X80,6 cm.
Coleção particular.



23. Kasimir Malevich. *Branco sobre Branco*. 1919.

Entrando na década de 1930, Armando Reverón já era considerado um artista de vanguarda no Modernismo latino-americano. Com a série de *Obras brancas*, encontramos um artista maduro e com uma proposta artística diferenciada, em 1935. Reverón entra em uma fase mais figurativa e menos paisagística, o que não significa que não pintasse mais obras da série anterior.

A partir de 1939, Reverón passa a produzir *bonecas de pano* (fig.24), que ele irá utilizar como modelos para suas pinturas. Estas *bonecas* de Reverón são contemporâneas das bonecas de Hans Bellmer (fig.25), existindo uma carga erótica comum entre elas. Bellmer as utilizava como modelo de suas fotografias, da mesma forma que Reverón as incorporou como modelos de suas telas. As bonecas de Bellmer são associadas ao Surrealismo, sendo que aquelas de Reverón apresentam características matéricas e dramáticas pelas quais poderíamos aproximá-las ao Expressionismo, lembrando-nos também os nus de Emil Nolde (fig.26).

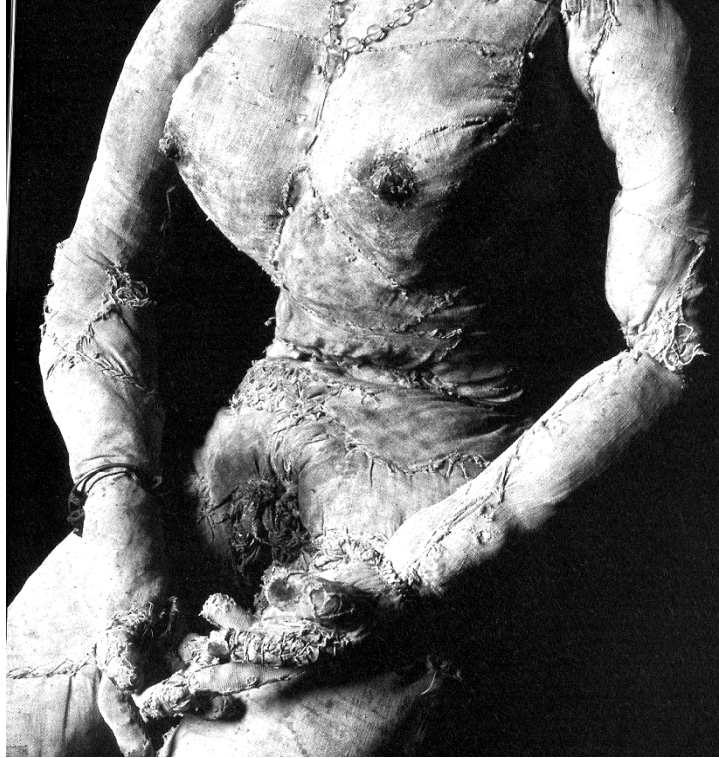
Na América do Sul cabe aproximar a essa produção de objetos de Reverón os brinquedos (fig.27) e os objetos construídos em madeira por Joaquín Torres García, nas décadas de 1910 e 1920, e os objetos (fig.28) de Xul Solar na década de 1950, estes últimos contemporâneos também dos objetos de Bispo. Algo em comum entre todos eles é a *brutalidade*¹⁵⁹ dos materiais utilizados, sendo que os objetos de Torres García eram comercializados como obras¹⁶⁰, ao contrário de Reverón e Bispo, que davam a seus objetos um *valor de culto*, tratando-os como *simulacro* e *des-funcionalizados*.

Em 18 de setembro de 1954 Reverón faleceu vítima de hemorragia cerebral, ocasionada por uma hipertensão arterial. Nesta época Arthur Bispo do Rosário já estava criando os objetos de oferenda num quatinho de uma Clínica de Rio de Janeiro, onde trabalhava prestando serviços.

Entre telas e objetos, a vida de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário viu-se marcada pelo que na época foi considerado como um quadro de esquizofrenia. Nesse contexto, os dois artistas se caracterizaram por construir um mundo particular na produção artística às margens de uma sociedade que não compreende com facilidade as formas diferenciadas de pensamento.

¹⁵⁹ Refiro-me à rusticidade da finalização da obra.

¹⁶⁰ Torres García chegou comercializar seus brinquedos, inclusive, em 1924 constitui uma empresa em Nova York chamada de *Alladin Company Toy*.



24. *Boneca de pano*. Final da década de 1930.



25. Hans Bellmer. *La poupe*. 1935. Peças móveis articuladas.



26. Emil Nolde. La Entusiasta/ Armando Reverón. Boneca de pano.



27. Joaquín Torres García. Brinquedo artesanal. Entre 1914-1919.



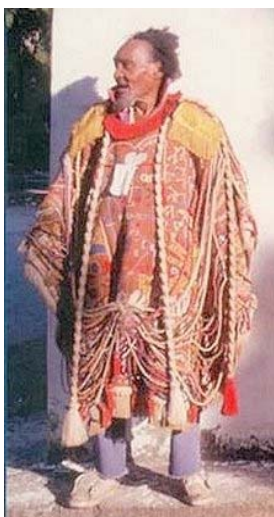
28. Xul Solar. Jogo. *Pan jogo e marionete I Ching*, 1950. Acrílico, madeira e metal. Dimensões variáveis.

Consideraremos 1938 como o ponto de encontro entre as histórias de vida e artística de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, pois nesse ano Bispo fica recluso no Hospício Pedro II da Praia Vermelha, Rio Janeiro, e estima-se que, posteriormente a esta data, começasse a criação dos seus objetos. Os objetos de *Reverón*, entre eles as *Bonecas de pano*¹⁶¹ e *La Mantilla*, são datados da década de 1940.¹⁶² Sendo assim, a produção dos objetos artísticos de Reverón e a produção inicial de Bispo são contemporâneas.¹⁶³

1.4. Arthur Bispo do Rosário: dados biográficos

*Um dia eu apareci*¹⁶⁴

Arthur Bispo do Rosário



O nascimento de Arthur Bispo do Rosário para o mundo das artes plásticas acontece quando, por meio de uma epifania¹⁶⁵, ele viu Jesus cercado por sete anjos azuis e se declara filho de Deus, adotado pela Virgem Maria e escoltado por seres angelicais. Este episódio marcará a passagem espiritual do artista do profano ao sagrado.

¹⁶¹ As Bonecas de pano, segundo Calzadilla, foram criadas por Reverón junto com sua companheira Juanita Mota.

¹⁶² Segundo o catálogo de sua exposição individual no MoMA (2007). Mesmo assim, as obras *La Maja criolla e Cinco Figuras* de 1939 já registram a presença das Bonecas de pano.

¹⁶³ Embora a produção de Reverón seja interrompida pela morte em 1954 e a de Bispo se estenda por 45 anos mais, até o ano de seu falecimento em 1989.

¹⁶⁴ Arthur Bispo do Rosário em relação à sua própria biografia. In: HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 2006, p.35.

¹⁶⁵ Segundo Micea Eliade (2008), epifania significa a manifestação do divino.

Bispo construiu sua própria mitopoética¹⁶⁶ a partir dos sinais, das vozes que orientavam suas ações artísticas, das revelações divinas e dos elementos materiais que o entorno da Colônia Juliano Moreira propiciava a ele. Ele faz uso do mito¹⁶⁷ para dar um sentido às narrativas que direcionavam sua obra de “reconstrução do mundo” e é nesse sentido que Wunenburger declara que “o mito inventa de maneira simbólica uma compreensão das coisas, encontra uma ordem e um sentido, mesmo que a explicação lógica não seja crível”.¹⁶⁸

Lembremos que o início do século XX foi permeado por artistas¹⁶⁹ que, segundo López Anaya (2002), “consideravam a arte nos termos de um espiritualismo apto para criar modelos para uma nova sociedade utópica.”¹⁷⁰ Sob essa diretriz, as vanguardas europeias chegaram ao Abstracionismo, caminho contrário ao de seus contemporâneos do princípio do século na América do Sul, que trabalharam sob propostas figurativas mais próximas, talvez, de Kandinsky.

Xul Solar é um exemplo disso. Mesmo incompreendido na época, chegou a se colocar na história como uma das personalidades que mais se destacaram na arte argentina do século XX. Assim como Arthur Bispo do Rosário, Solar também viu anjos e toda sua iconografia figurativa foi inspirada em suas visões místicas. Em 1925 escreveu textos em *neocriollo*¹⁷¹, publicando um deles, no qual afirmava: “*Otravez vi recon aquella procesión de ángeles, en otro sürcielo azur, justue sob’el templo altísimo, de columna (...)*”¹⁷².

¹⁶⁶ A mitopoética é uma bricolagem intelectual, uma elaboração a partir de fragmentos de lembranças, histórias e outros. De acordo com Wunenburger (1994) a mitopoética se origina em uma espécie de imaginação transcendental que no caso de Bispo nasce a partir da colagem de suas narrativas místicas e os detritos materiais da sociedade de consumo. In: DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*. p.20.

¹⁶⁷ Para Joseph Cambell (s.d, p.51) *mitos são pistas [narrativas] para as potencialidades espirituais da vida humana (...). Quando a história em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida*. Bispo constrói sua própria história em direção à morte, justificando seus dias na Colônia e todo o processo de catalogação dos objetos que ensablava.

¹⁶⁸ BAUZÁ, Hugo Francisco. Em torno a *l’imaginaire*: Entrevista al filósofo del *imaginaire* Jean-Jacques Wunenburger. In: Anos 90. Porto Alegre, v.14, n.26, p.223.

¹⁶⁹ Kandinsky na Alemanha, Kupka na Checoslováquia e França, Mondrian na Holanda e Malevich na Rússia.

¹⁷⁰ LÓPEZ Anaya, Jorge. Xul Solar: Um pintor visionário. In: *Lápiz*. Revista Internacional de Arte. n.181. 2002. p.44.

¹⁷¹ O *neocriollo* é uma língua inventada por Xul Solar. Esta nova língua era uma mistura de português e espanhol considerada por ele a língua do futuro na América Latina.

¹⁷² O texto está em uma língua inventada por Solar, portanto, não deve possuir uma tradução. In: *Lápiz*. Revista Internacional de Arte. n.181. 2002. p.52.

A mitopoética criada por Arthur Bispo a partir de suas visões e escutas místicas está relacionada com o que Lévi-Strauss chama de *bricolage*,¹⁷³ pois a arte de Bispo é resultado de uma junção ou colagem de elementos como matéria enformada do conjunto da obra. As suas colagens não possuíam uma intenção estética, mesmo assim, poderiam ser classificadas dentro do que Jean Dubuffet (1945) chamou de *Art Brut*. Este tipo de arte foi colecionada e estudada por Dubuffet, André Breton e Michel Tapié em 1948, estabelecendo-se como um grupo com o nome de *Compagnie de L'Art Brut*¹⁷⁴.

A vida de Arthur Bispo do Rosário se apresenta como uma *bricolage* de fatos que nas palavras de Luciana Hidalgo resultou em “uma mistura de fragmentos que ora se encaixam ora se estranham.”¹⁷⁵ Acrescenta Hidalgo que “colar pedaços desse mundo [da vida do Bispo] foi uma série de achados e perdidos”¹⁷⁶. Com essas afirmações a autora apresenta a biografia de um homem tido por louco e que depois de cinquenta anos criando uma obra à margem do circuito da arte culta do Brasil, passou a ser considerado um artista plástico, obtendo até mesmo projeção internacional.

Arthur Bispo nasceu em 1909, vinte e um anos depois da abolição da escravatura no Brasil.¹⁷⁷ Lembremos aqui as palavras do próprio artista que afirmava: “Um dia eu simplesmente apareci”. Bispo apareceu, então, em Jarapatuba,¹⁷⁸ Sergipe.

Jarapatuba é uma cidade católica descrita por Hidalgo (1996) da seguinte forma:

Os japatubenses cumpriam à risca as leis da bíblia, a homilia do padre na missa de domingo, a agenda da Semana Santa. Alguns enveredavam por um jejum de dias seguidos. Um olho na purificação, outro no reino dos céus (...). O mês de maio era outro período especial na cidade. Trinta dias e trinta noites de orações e oferendas à Virgem Maria. Procissões, rezas de terços na igreja, oferenda de flores à mãe de Cristo (...). Arthur Bispo do Rosário cresceu cercado por beatas, rituais, rosários, mandamentos, pecados, culpas e confessionários.¹⁷⁹

¹⁷³ O processo compositivo do *bricoleur* é argumentado por Lévi-Strauss no livro *O pensamento Selvagem e associado com a mitopoética*, “seja no plano da arte chamada “bruta” ou “ingênua” (...)”. *O bricoleur* para Lévi-Strauss tem seu princípio na acumulação. Os elementos que compõe o conjunto “são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir””. In: LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. p.33.

¹⁷⁴ DEMPSEY, Emy. *El Art Brut*. In: *Estilos, Escuelas y movimientos*, 2000, p. 174.

¹⁷⁵ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p. 7.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p. 30.

¹⁷⁸ É uma cidade localizada em Sergipe, no Nordeste brasileiro, conhecida por ser católica arraigada, respeitando as Quaresmas (jejuns), as procissões e as datas festivas.

¹⁷⁹ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p. 30.

Combinado a esse ambiente católico, tão bem caracterizado por Hidalgo, Bispo também esteve em contato com as tradições das festas de homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito:

Era o Dia de Reis. O reisado, dança de origem ibérica instalada em Sergipe no período colonial, desfilava glamour na pequena província (...). O enredo era histórico: retratos de temas vinculados à rotina no mar e as lutas entre cristãos e mouros. A herança lusitana exibia a moda marítima. Integrantes vestiam réplicas de trajes da Marinha e encarnavam almirantes, tenentes, grumetes. O rei mouro usava um manto vermelho cravejado de bordados, coroa e espada.¹⁸⁰

Nesse panorama de comemorações, rituais, vestimentas, desfiles, misticismo e outros, cresce Arthur Bispo do Rosário e passa sua infância, adolescência e início da juventude. Nessas festas de São Benedito, a exuberância das vestes folclóricas dos folguedos era cerzida pelas mãos das costureiras locais. Misturavam-se na técnica de bordado a cultura local e as tradições africanas, indígenas e nordestinas.

Bispo despediu-se das comemorações em sua terra natal e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1925 carregando todo o repertório cultural e místico descrito anteriormente. Entender esse ambiente onde cresceu Bispo e observar sua obra é poder compreender o mito que ele criou e sua materialização na eleição da técnica de bordado que caracterizou uma parte de seu trabalho, especialmente as vestimentas e em especial o *Manto da Apresentação*.

Bispo chegou ao Rio de Janeiro no momento mais importante da arte moderna no Brasil e sob os efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Em 1928 ingressou na Marinha onde permaneceu durante cinco anos e cinco anos depois, em 1938, encontrou o grande divisor de águas em sua vida. Nesse ano foi internado no Hospital dos Esquizofrênicos na Praia Vermelha e posteriormente foi levado para a Colônia Juliano Moreira, em 1939. Foi diagnosticado como esquizofrênico-paranóico, ao ser encontrado vagando pelas ruas do Rio de Janeiro e se apresentar frente a um monastério declarando a epifania de ter visto Jesus cercado por sete anjos azuis.

Entre 1940 e 1960, Arthur Bispo alternou sua vida entre o hospício e a realização de tarefas em algumas residências cariocas. Em 1960, seis anos depois da morte de Reverón, foram percebidas algumas de suas produções em miniaturas de barcos (fig. 20), de carros e de

¹⁸⁰ *Ibidem*, 1996, p.38.

bordados num quartinho da clínica Amiu, em Botafogo, onde trabalhava sob a direção do Dr. Bonfim.¹⁸¹

Estima-se que foi na década de 1940 que se iniciou a produção artística de Arthur Bispo do Rosário, de forma silenciosa e paralela à história da arte oficial e ao panorama de uma arte brasileira dominada, nessa década, principalmente por artistas como Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Estes artistas tiveram a hegemonia do modernismo brasileiro até o evento da I Bienal de São Paulo, em 1951.

Após a I Bienal de São Paulo, os rumos da arte moderna do país mudariam em direção a um Concretismo, em princípio, animado pelas obras de Max Bill, rumo a “uma revisão de valores [artísticos]”, segundo Mario Pedrosa¹⁸². Acrescenta Pedrosa¹⁸³ que a I Bienal de São Paulo, organizada graças à visão progressista de Francisco Matarazzo Sobrinho e do grupo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, “atualiza o mundo artístico e culto do país que retardavam em trinta anos.”



29. Barco. Década de 1960.

¹⁸¹ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p.68.

¹⁸² PEDROSA, Mario. A primeira Bienal I. In: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. p.42

¹⁸³ *Ibidem*.

Do Concretismo ao Abstracionismo, a arte no Brasil prossegue com artistas do grupo paulista Ruptura, tais como, Haroldo de Campos, Geraldo de Barros e Valdemar Cordeiro, e na linha contrária, no Rio de Janeiro, pelo grupo Neoconcretista Frente, que tinha como proposta uma arte abstrata que se aproximava da *Op-Art* e da arte cinética, elaborando obras que valorizavam a luz, o espaço e os símbolos. Seus artistas mais representativos foram Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Ivan Serpa.

Paralelamente às mudanças na arte moderna brasileira, em 1964, Arthur Bispo retorna à Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde permaneceu até o dia de seu falecimento:

Bispo voltava para a Colônia já na faixa dos 50 anos de idade. Um senhor de meia-idade com menos cabelos, fios grisalhos, retirado da escuridão da vida por seres luminosos que lhe impunham tarefas. Internos e funcionários só o chamavam de Seu Bispo e tratavam de respeitar suas manias.¹⁸⁴

A construção do mundo segundo Arthur Bispo do Rosário passa pela criação de rituais, a configuração de um espaço ou gruta contendo seus tesouros, seus objetos. O quarto forte que habitava era o útero que continha e dava segurança para sua obra. Afirma Hidalgo que “a cela entulhada de objetos chamava a atenção dos diretores da Colônia, que chegavam a visitar Bispo e, com o tempo, garantiriam a paz na trincheira”¹⁸⁵.

A maneira de Bispo lidar com a ambientação da cela a transforma num duplo espaço, ficcional e real: a gruta sagrada que contém os objetos, marcada por um ritual de acesso para os visitantes, cuja senha era - *Você enxerga a cor da minha aura?* - e a cela propriamente dita (fig.30). Tal ambientação nos faz lembrar uma obra de Duchamp, de 1927, chamada de *Door II* (fig. 31) onde uma porta se abre para deixar entrar num espaço, fechando-se ao mesmo tempo a outro espaço. A porta tem uma função dupla e cria relações ambíguas entre os dois espaços tal qual a porta da cela de Bispo. Lembremos que essa obra de Duchamp é considerada, entre outras, precursora da *Installation Art*.

¹⁸⁴ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. 1996. p.83.

¹⁸⁵ *Ibidem*. 1996. p.84.

Por essa aproximação, cabe-nos perguntar: teríamos nessa ambientação *performática* de Bispo o conceito de *campo expandido*¹⁸⁶ que os neoconcretistas brasileiros, seus contemporâneos, procuravam em suas obras dessa mesma época?

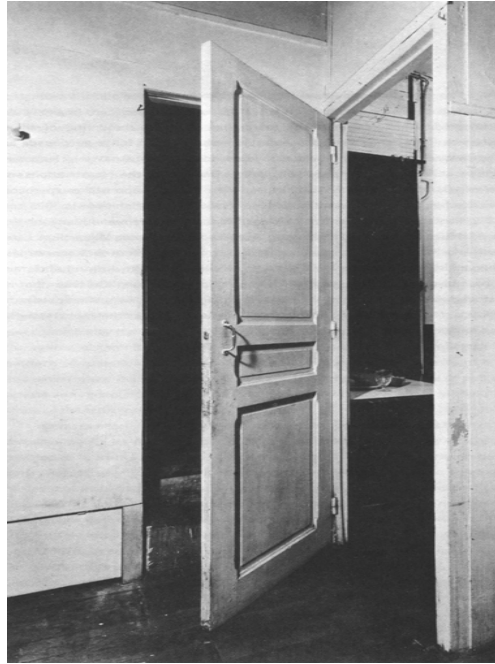
É tentador dizer que Bispo com sua *art brut*, sua mitopoética, as *bricolagens* e suas *performances*, é contemporâneo do fazer artístico da década de 1960 e 1970, no mundo e no Brasil. Estes anos foram sacudidos por grandes mudanças no rumo das artes plásticas delineando-se como as décadas que separam a História da Arte Moderna da História da Arte Contemporânea.¹⁸⁷



30. Porta das celas-fortes da Colônia Juliano Moreira.

¹⁸⁶ O conceito de *Campo Expandido* é utilizado por Michael Archer para caracterizar aquelas tendências artísticas que entre 1965 e 1975 tinham diferentes orientações como: predominância da ideia sobre a forma substancial, o objeto difuso ocupando um espaço maior, a arte encontrada fora da galeria e todas as manifestações que incorporavam uma platéia, pois a reação do público é importante para completar o objeto. In ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*, 2001, p.62.

¹⁸⁷ Lembremos que em 1968, Roland Barthes argumenta sobre *a morte do autor* cuja consequência se associa à expansão da autonomia da obra de arte frente ao excesso de ênfase dada à autoria e a história de vida do artista.



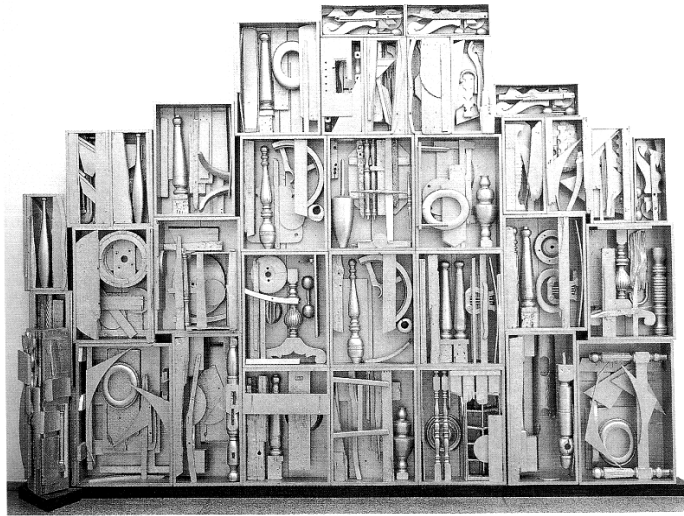
31. Marcel Duchamp. *Door II*. 1927.

Um evento internacional que marcou a década de 1960 foi a exposição *A arte da assemblage*¹⁸⁸ organizada pelo MoMA de Nova York (1961), contendo a história da colagem (fig.32). Este evento representou um marco para o reconhecimento dessa arte, sendo que o termo *assemblage*¹⁸⁹ já tinha sido utilizado por Dubuffet desde 1953 para descrever suas obras.¹⁹⁰

¹⁸⁸ As obras consideradas como *assemblage* e apresentadas na exposição do MoMA eram aquelas que tinham objetos ensamblados mais do que pintados, desenhados, modelados ou gravados. Seus elementos constituintes eram materiais, objetos ou fragmentos não considerados materiais artísticos. In: DEMSEY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*, 2002, p. 215.

¹⁸⁹ Archer esclarece que o termo *assemblage* amalgama duas ideias-chaves. Por mais que a união de certas imagens e objetos possam produzir arte, eles jamais perderão totalmente sua identificação com o mundo comum de onde foram tirados. E essa conexão com o cotidiano abre o caminho para o uso de uma ampla gama de materiais e técnicas até agora não associada ao fazer artístico. In: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*, 2001, p.3

¹⁹⁰ DEMSEY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*, 2002, p. 215.



32. Luise Nevelson, *Marea real IV*. 1959-1960. Madeiras recolhidas nas ruas de Nova Iorque e pintadas de maneira uniforme.

O termo *assemblage* permitiu novas leituras para a obra de Marcel Duchamp¹⁹¹ e para a de Arthur Bispo do Rosário, segundo a apreciação feita por Frederico Morais em 1982, sobre a produção do último. Dentro dessa nova definição de *assemblage*, em 1962, Piero Manzoni¹⁹² apresenta sua obra *Achrome* (fig.33), que consiste numa composição que lembra algumas obras de Bispo, classificadas por Morais, em 1989, de *Assemblages*, e chamadas de *vitrines* (fig.34) por Bispo. Simetria, ritmo, linearidade e configuração geral podem ser aproximadas a essa obra de Manzoni e à obra de Bispo.

Piero Manzoni também é associado à arte performática com a obra *Escultura Viva* (fig.35). Apesar disso, com relação à *performance*, Yves Klein estaria mais perto de Arthur Bispo do Rosário, no que diz respeito ao fervor místico de suas propostas. Klein procurava na suas telas a “expressão mais perfeita do azul”, chegando a falar de *Azul Internacional Klein - AIK* - como marca espiritual de seu trabalho, assim como Morais falaria de *Objetos Revestidos com Fio Azul - ORFA*, para algumas obras de Bispo. Pode-se dizer que assim como em Klein, o azul é o signo cromático da obra de Bispo. O azul é também a cor das névoas de Reverón nas obras realizadas entre 1920 e 1925, aproximando estes três artistas.

Como Bispo, Klein integrava o processo e a obra num mesmo objeto. Para ele, a modelo não era um elemento para ser pintado, mas o instrumento com o qual pintava. Surgem assim suas

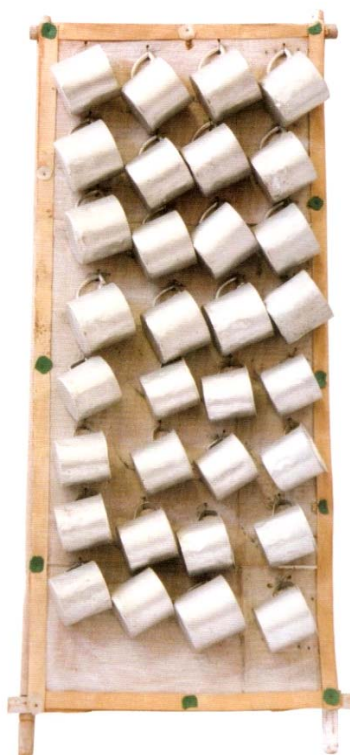
¹⁹¹ Duchamp participou também da exposição do MoMA com seus *readymades*.

¹⁹² Este artista também aparece citado na época como artista conceitual com uma de suas obras intitulada *Merda d'artista n.º 066*, 1961.

Antropometrias (fig.36), apresentadas publicamente em 1961, como resultado da pressão que a modelo realizava com seu corpo impregnado de cor azul sobre as telas dispostas no solo¹⁹³.



33. Piero Manzoni. *Achrome*. 1962. Pães.

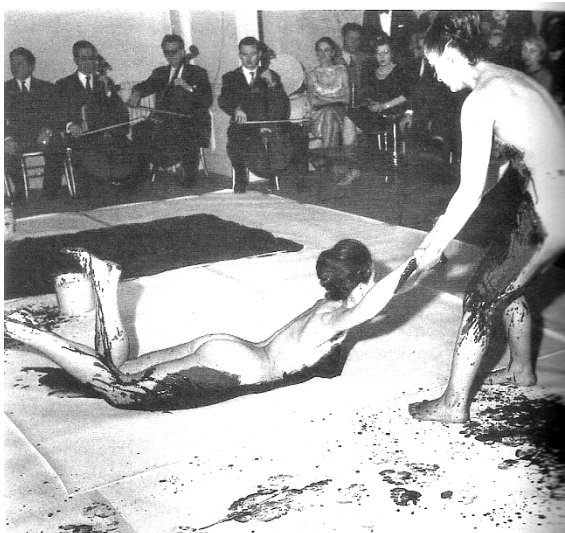


34. *Canecas*. s/d. 32 canecas de alumínio sobre madeira e papelão. 110 X 47 cm.

¹⁹³ A arte da performance começa se estruturar, como estilo, na década de 1960. São conhecidos os *happenings* apresentados por Allan Kaprow, *18 Happening in 6 Parts*, 1959, e *Eat*, 1963-1964. O grupo *Fluxus* na Alemanha, inserido também na *performance art*, valoriza as relações entre arte e objetos do cotidiano de forma irreverente, sem autoria e assinaturas.



35. Piero Manzoni. *Escultura viva*, 1961.



36. *Antropometrias* de Klein, 1960.

É importante esclarecer que as *performances* de Arthur Bispo do Rosário respondem a uma mitopoética criada por ele, imersa no misticismo que direcionava sua existência e sua obra. Lucy Lippard afirma que:

Uma série de artistas contemporâneos viaja para lugares antigos, para recriar suas próprias versões de antigos rituais. Bruce Lacey e Jill Bruce, na Inglaterra, fizeram deste o núcleo de seu trabalho. (...) Seu método é quase místico. Fantasiados, eles constroem esculturas rituais impermanentes nos locais antigos e agem em torno delas. Assumindo que a arte pré-histórica foi criada não por razões estéticas, mas com um propósito específico, para fazer algo acontecer (...) ¹⁹⁴.

¹⁹⁴ "A number of contemporary artists travel to ancient sites to reenact their own versions of ancient rituals. Bruce Lacey and Jill Bruce, in England, have made this the core of their work (...). Their method is quasi-mystical. In costume, they build impermanent ritual sculptures on the ancient sites and perform around them.

Nesse sentido podemos assegurar que Bispo resgata a essência do ritual da pré-história, já que seu objetivo é místico, não estético, e ele tem consciência disto. Bispo com sua obra vai às *origens* assim como os artistas modernos, seus contemporâneos. Lippard acrescenta que:

Os rituais de artistas modernos evocam rituais primitivos, em especial as do ciclo agrário do nascimento, crescimento, sacrifício e renascimento do deus do ano; a dança do círculo incentivando o sol e a lua a girarem, as danças de Troy da vida e da morte.
195

Pode-se afirmar que artistas na Modernidade e na Contemporaneidade¹⁹⁶ se inspiram nos rituais pré-históricos com finalidades estéticas. O culto à vida e à morte foram alguns dos motivos que na pré-história movimentaram a dança performática.

A década de 1960 no campo das artes viu-se caracterizada pela proliferação da *teatralidade*.¹⁹⁷ As *performances* que envolveram rituais místicos na década de 1960, como o movimento *Action* (1964-1970), é contemporâneo das *performances* de Arthur Bispo do Rosário. Este movimento de Viena é uma tendência na qual o artista adquire o papel de um xamã ou sacerdote, realizando uma série de ações ou expondo um objeto em torno do qual realiza uma *performance*. Herman Nitsch é um dos mais importantes representantes deste grupo. Ele utilizou o conceito *arqueologia religiosa*, apelidando suas *performances* de *teatro das orgias e mistérios* com base no Cristianismo e nas tragédias gregas. Este tipo de arte consegue escandalizar o público expectador, ao contrário dos rituais na pré-história, que envolviam espiritualmente a todos os que deles participavam.

Algumas obras de Herman Nitsch lembram *rituais de sacrifício*, pelos objetos e instrumentos simbólicos utilizados: sangue, entranhas e morte de animais (fig.37).¹⁹⁸ Não podemos deixar

Assuming that prehistoric art was created not for esthetic reasons, but for a specific purpose—to make something happen”. LIPPARD, Lucy R. Ritual. In: *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. 1983. p.167.

¹⁹⁵ “The rituals of modern artists evoke primitive rituals, especially those of the agrarian cycle of the birth, growth, sacrifice, and rebirth of the year god; the circle dance encouraging sun and moon to turn; the Troy dances of life and death.” In: *Ibidem*, 1983, p.162.

¹⁹⁶ Para Hans Belting a Contemporaneidade se inicia a partir de 1972, época em que estão em pleno auge as *performances* rituais, como as do grupo de Viena.

¹⁹⁷ Termo utilizado por Rosalind E. Krauss para caracterizar a arte cinética, a arte das luzes, a escultura ambiental, os quadros vivos, as artes performáticas, os *happenings* e os acessórios cênicos construídos por Robert Rauchenberg. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*, 2007, p.244.

¹⁹⁸ No contexto latino-americano, mais adiante, nos anos de 1980 são conhecidas as *performances* ritualísticas da artista cubana Ana Mendieta, cuja proposta artística tinha como base o espiritualismo afro-cubano da Santeria. In GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*, 2006, p.200.

de relacionar formalmente as *assemblages* de Arthur Bispo do Rosário com os objetos ritualísticos de Nitsch da década de 1970 (fig.38). As *assemblages* de Nitsch consistem em túnicas do ritual católico da missa coladas sobre painéis, com pigmento e o monograma da cruz. Por sua vez, Bispo apresenta uma colagem de toalhas de banho em uma de suas *assemblages* e na outra um conjunto de sapatos, justapostos de maneira rítmica. A apresentação das obras dos dois artistas é bem similar: painéis dominando a verticalidade, encostados na parede ou pendurados.¹⁹⁹



37. Hermann Nitsch. *Aktion*. 1984.

¹⁹⁹ No Brasil o panorama da performance remonta a 1930, quando Flávio de Carvalho apresentou *Experiência n.2*, desfilando de chapéu verde no sentido oposto a uma procissão católica. Mais tarde, em 1956, o artista repetiria a ação na *Experiência n.3*, passeando no Viaduto do Chá, em São Paulo, vestido de “Traje Tropical”. Mas, o desenvolvimento desta proposta artística no país ocorrerá a partir da década de 1970.



38. Herman Nitsch. *Aktion, Prinzendorf*.1982./
Arthur Bispo do Rosário. *Assemblages*. s/d. Variável.

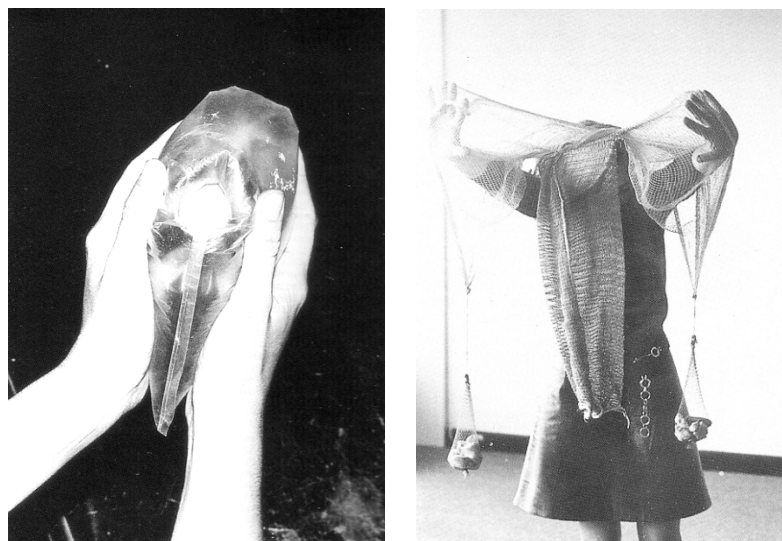
No Brasil, como em muitos países da América do Sul²⁰⁰, os anos de 1964 a 1976 foram marcados por governos militares. Neste contexto, os artistas passaram a incorporar a ação política ao objeto artístico. Seja no país ou exilados, os criadores brasileiros discutiam o autoritarismo enquanto Arthur Bispo do Rosário construía sua mitopoética,²⁰¹ na sua *Gruta dos objetos* da Colônia Juliano Moreira.

É inevitável associar a obra de Bispo, intuitiva e *brut*, com seus contemporâneos Lígia Clark e Hélio Oiticica, artistas de transgressão e de vanguarda no Brasil da década de 1960. Em 1965, Lígia Clark trabalhava os *objetos relacionais* e a *nostalgia do corpo* (fig.39) como uma proposta que abrange a *imagem sensorial do objeto* na busca do *imaginário interior*. O objeto não é o objeto de arte pela forma. O objeto é aquele que “nos revela a nós mesmos”²⁰². Por sua vez, Hélio Oiticica nessa época cria os *Parangolés*, que como vestimenta e obra só existiriam, como os *objetos relacionais* de Clark (1965), como acontecimentos e *performances*, segundo a proposta dos dois artistas.

²⁰⁰ Argentina, Uruguai, Peru e Chile.

²⁰¹ Não podemos afirmar que a obra de Bispo esteja relacionada com arte - política, pois ela transita entre o que poderíamos denominar arte e vida ou arte e morte. Armando Reverón, por sua vez, também criou uma obra na qual não percebemos traços de um discurso político sendo que a Venezuela também foi marcada por um processo de ditadura (Juan Vicente Gómez, 1908-1935 e Marcos Pérez Jimenez, 1952-1958) e coronelismo nos anos de sua produção artística.

²⁰² Lula Wanderley. Em busca do espaço imaginário interior do corpo. In 22 Bienal Internacional de São Paulo. *Hélio Oiticica Lígia Clark. Salas especiais*. Cat. Exp.s.p.



39. Ligia Clark. *Pedra e ar*. 1966. Objeto sensorial.
/ *Nostalgia do corpo*, 1965-88. Máscara abismo

A relação corpo-espaco-objeto-ambiente encontraria sua poética nas obras relacionadas anteriormente de Clark (1965), Oiticica (1964) e Bispo do Rosário na década de 1960. As *assemblages* de Bispo como objetos, encontram sua poética no *descartável*, na *bricolage* e nas *acumulações*, enquanto, os *objetos relacionais* de Clark (1965) demonstram uma simplicidade formal e monocromática, no sentido contrário às de Bispo e Oiticica, nos *Parangolés*.

O ritual, dessa série de Clark, é um “ritual belo, principalmente na relação entre o silêncio e o gesto”²⁰³ que talvez encontre sua similitude no ritual silencioso dos jejuns de Bispo do Rosário. Em ambas as obras o corpo é dilacerado no ritual. No sentido contrário, os *Parangolés* (fig.40) estão mais para um ritual de dança, no qual se pode conjurar a alegria, o profano do carnaval, o colorido e o ritmo. Associaremos mais adiante ao *Manto da Apresentação* (fig.2) de Arthur Bispo, a obra *La Mantilla* (fig.1) de Reverón e os *Parangolés* de Oiticica (fig.40).

Bispo cria sua obra entre *performances*, objetos ensamblados e costurados. Entre os anos de 1939 e 1989 foram catalogados em torno de 1.000 objetos construídos como *objetos modernos libertos de sua função*²⁰⁴ e para serem utilizados como oferenda a Deus no dia do juízo final. Por esse processo passariam: talheres de cozinha, jarras, potes, lençóis de cama e outros. Bispo criou estandartes, faixas, vestimentas, utilizando o bordado como técnica de

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*, 2000, p.23.

desenho e reaproveitando os lençóis e as linhas dos uniformes que desfiava. O tema que utilizava eram navios, brinquedos, bandeiras e palavras, muitas palavras: nomes de países, funcionários e mulheres.



40. Hélio Oiticica. *Parangolés*. 1965. Técnica mista.

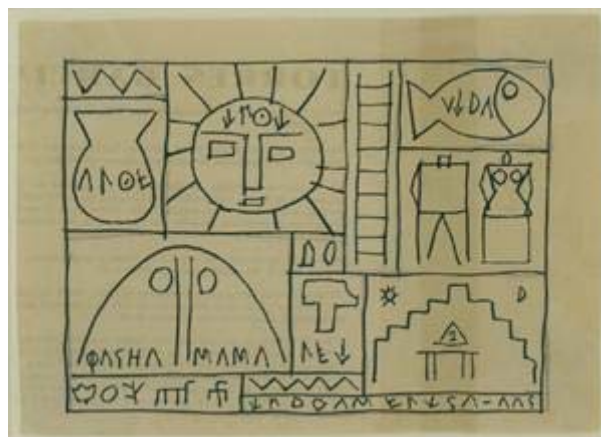
Frederico Moraes aproximou, no contexto da América do Sul, as tipografias dos *estandartes* de Bispo (fig.41) e seus signos em geral, aos manuscritos de Joaquín Torres García (fig.42). Na configuração do conjunto e na sua divisão do espaço compositivo, os *estandartes* também lembram algumas pinturas da época construtivista de Torres García (fig.43). Os signos em ambas as obras remetem à escrita.

Nesse mesmo contexto latino-americano, os brinquedos de Bispo (fig.44), mesmo que não sejam em número representativo da obra do artista, podem ser aproximados formalmente à obra de Torres García (fig.45) e de Armando Reverón (fig.46). Torres García, diferentemente de Bispo e de Reverón, trabalhou seus brinquedos em grande escala ao ponto de criar uma fábrica, em Nova York, chamada de *Aladdin Toy Company*. Como já mencionado, nesta produção trabalharia durante 15 anos. Os brinquedos de Reverón, no sentido do termo, podem se associar também às *bonecas* de pano e aos *simulacros* de outros objetos criados por ele, como é o caso dos instrumentos musicais. Mas, a Reverón também se atribuem objetos literalmente feitos para crianças. Em toda essa produção observamos que os brinquedos aparecem como uma referência na obra dos três artistas. Em Bispo, observamos brinquedos que misturam escritas e decalques com fio azul, signos característicos de sua obra. Torres García, por sua vez, utiliza a geometrização das figuras, característica de sua obra

construtivista enquanto Reverón trabalha com os materiais que seu entorno propiciava: papelão, barbante, pigmento, e seus brinquedos estariam a serviço das *bonecas*, dele mesmo ou da *teatralidade* que caracteriza seu trabalho objetual.



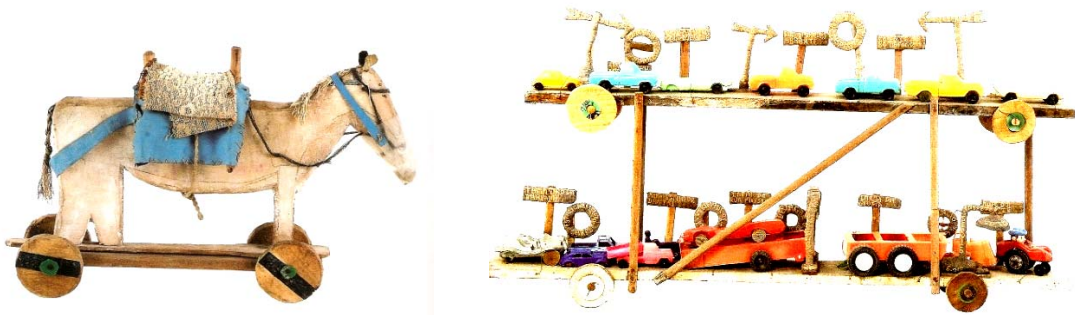
41. Arthur Bispo do Rosário. Estandarte. Madeira, tecido, metal, linha e plástico. 134 X 133 cm.



42. Joaquín Torres García. Indoamérica. 1937.



43. Joaquín Torres García. Construtivo com campana. 1932.



44. Arthur Bispo do Rosário. S./d . *Cavalinho*. Madeira, borracha, metal e plástico. 23x7,5x36 cm.
Prateleira de automóveis. S./d . Madeira, borracha, metal, plástico, acetato, linha, papel e borracha.
150x20x84 cm.

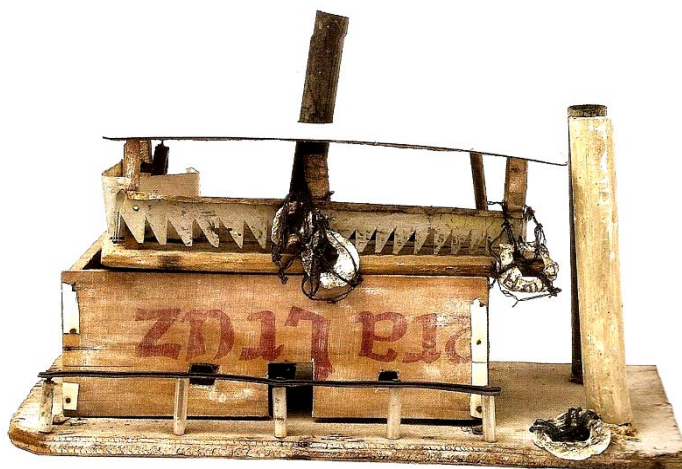


45. Joaquín Torres García. Brinquedos. Carro com cavalo e arlequín. 1917-19. Madeira e pigmento.

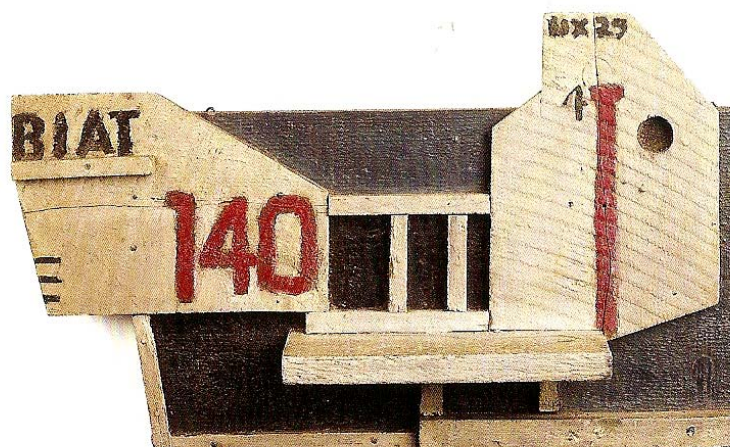


46. Armando Reverón. *Maromero*. S/d. Madeira, chapa, barbante e arame. 28,3 X 11,9 cm
 Guitarra. S/d. Papelão, madeira, barbante, papel e pigmentos. 81 X 29 X 8,5 cm.
 Mandolina. S/d. Madeira, papelão, metal e pigmentos. 99,5 X 37,1 X 6,4 cm.

Alguns objetos de Bispo (fig.47) também podem ser relacionados, formalmente, com os objetos de Torres García (fig.48), executados em Paris durante o período de 1927 a 1932, produto de sua convivência com a vanguarda Construtivista da época. Com base no contexto artístico descrito anteriormente, poderíamos afirmar que nas décadas de 1950 a 1960 a obra de Arthur Bispo já se integra ao panorama da arte contemporânea brasileira do momento, e no contexto dos países vizinhos da América do Sul. Como “arte bruta”, a obra de Bispo transita contemporaneamente às grandes mudanças artísticas acontecidas no país, no que diz respeito aos conceitos de *assemblage*, apropriação e expansão da obra no espaço, utilização de símbolos e *performance* artística.



47. Arthur Bispo do Rosário. *Barco a vapor*. S/d . Madeira, cal, metal e linha. 42x21x26 cm.



48. Joaquín Torres García. *Construção universal. Forma 140*. 1929. Óleo e tempera sobre peças de madeira ensamblada, 28,7 X 47,5 X 9,3 cm.

Paralelamente ao seu trabalho artístico de reconstrução do mundo, na vida particular dentro da Colônia, Bispo do Rosário conquistou um espaço respeitado pela sua força bruta que utilizava para dar apoio aos enfermeiros e para dominar alguns internos, recebendo, por isso, o apelido de “xerife do pavilhão”. Diante dessa aparente “normalidade” frente aos médicos e enfermeiros, ele mantinha, por outro lado, a ideia de que era um enviado de Deus na terra ²⁰⁵.

Bispo era um operário padrão, um trabalhador braçal a serviço de forças ocultas e o *mito pessoal* que tinha criado sobre sua missão e existência o mantinha vivo e com objetivos claros na terra, em direção à morte. Nos momentos de delírio e conexão com o plano superior, se transformava em rei, representante de Deus, ou Cristo, com a missão de reordenar o mundo. Para entender melhor sua espiritualidade, lembremos mais uma vez suas origens em Jarapatura, Sergipe, onde Bispo cresceu cercado por beatas, rituais católicos, rosários, mandamentos, pecados, culpas e confessionários. Não é de se estranhar, nesse caso, que na Colônia ele também tenha-se feito adotar pela Virgem Maria e em função disso, emagrecido em repetidos jejuns para virar santo.

Nesse contexto, brotava uma arte nascida de *performances* caracterizadas por sacrifícios e penitências, das mãos calejadas de Bispo. Segundo Hidalgo (1996), o artista, nestas condições, começa a cerzir o *Manto da Apresentação*, espécie de batina sagrada que bordaria durante toda sua vida: “Desvendar os mistérios do Manto da Apresentação é uma aventura

²⁰⁵ Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p.24.

lúdica. A cada olhar aparecem novos símbolos bordados com perfeição. Figuras se materializam, imagens do inconsciente surgem de uma velha manta de hospício”²⁰⁶.

O *Manto da Apresentação* (fig.49) é uma das mais significativas obras, entre as diversas produzidas pelo artista. Ele representa uma espécie de auto-retrato, de engenho barroco pela detalhada e meticulosa elaboração, síntese de sua mitopoética, de magia, de misticismo, símbolo que conectava o profano terreno com o sagrado celestial.



49. *Manto da Apresentação*. S/d. Tecido, bordados e apetrechos.

1.5 A obra artística materializada de Armando Reverón

Em conjunto poderíamos afirmar que o *corpus* da produção artística de Reverón pode ser dividido em uma produção pictórica, por um lado, e uma produção objetual, por outro. Pelos antecedentes pesquisados até agora, os valores de ambas as produções são diferenciados para Reverón, pois o artista comercializava somente a produção pictórica. Para o artista, as pinturas tinham valor artístico e em consequência pertenciam ao campo expositivo²⁰⁷. As

²⁰⁶ *Ibidem*, 1996, p.148.

²⁰⁷ Walter Benjamin é contemporâneo de Reverón, assim como seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955). Utilizaremos para os valores dos objetos de Reverón as referências conceituais definidas por ele no referido texto: objeto de culto, valor de culto, valor ritual, aura, valor expositivo e artístico e outros.

pinturas eram do espaço público, artístico e por isso nas exposições Reverón apresentava sempre pinturas e não seus objetos, que pertenciam a *El Castillete*, ao espaço privado. Os objetos pertenciam à *teatralidade*.

Os objetos de Reverón faziam parte do mundo vivo de *El Castillete* sob o signo do *simulacro*. As bonecas imitavam seres humanos e como tal habitavam os espaços, enquanto os “objetos” imitavam objetos e habitavam também *El Castillete* (fig.50). Os objetos que Reverón criava eram *simulacros* que funcionavam para as *bonecas* e para ele. Frente às pinturas os objetos eram o *ele*, pois para Reverón ocupavam a *terceira pessoa* no sentido plástico. Agora, onde se integra a produção pictórica com a outra, objetual? Onde entra a pintura tridimensional de Reverón? Onde o objeto deixa de ser *ele* e passa a ocupar sua posição *eu* como objeto de arte?



50. *Telefone* [simulacro]. Metal, madeira, linha, papel de alumino e pigmentos. 21,6x30x15 cm.
Máquina de costura. [simulacro]. Objeto não catalogado ou perdido.

Pensamos que a obra pictórica e objetual de Reverón se integram justamente onde o objeto tem o valor de culto e pertence ao ritual, à *performance* ou ao *quadro vivo* (fig.51). O ritual performático de Reverón demandava objetos criados por ele próprio: pincéis diferenciados, cintos para apertar a cintura. Ao ritual performático penduram-se pedras, incorporam-se os sons dos gemidos, incorporam-se os *quadros vivos*: as *bonecas* que ocupam o lugar da modelo e os objetos simulacros que também eram utilizados nas pinturas.



51. Reverón montando um dos quadros vivos que posteriormente seria levado para a tela. À direita a vista superior do atelier com as telas e a reserva técnica de suas obras penduradas, aparentemente sem um objetivo estético.

Na pré-história, afirma Benjamin, “o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte”²⁰⁸. Durante um tempo os objetos de Reverón só pertenciam ao espaço de seu atelier, até o momento em que *El Castillete* e seus objetos deixam seus valores de culto conquistando um valor expositivo. Passaram do espaço privado para o espaço público, como parte do grande conjunto da obra do artista.

A obra pictórica de Reverón possui signos plásticos marcantes, caracterizados pelas brumas, as cores monocromáticas, as pinceladas rápidas, as tintas de mistura caseira, os sacos de café de aniagem²⁰⁹ usados como suporte. A obra objetual, assim como o suporte das telas, tem o tecido de aniagem como matéria prima enformada, como por exemplo, as *bonecas* e o revestimento de alguns objetos. Nos objetos de Reverón, como em *Bispo do Rosário*, o material, precário pela fragilidade, marca os signos plásticos e Reverón os enriquece por meio da intervenção, do pigmento. Outros signos plásticos são os objetos des-funcionalizados, revalorizados como *readymade* ou confeccionados como *simulacros*, por ele mesmo, em madeira, papel Kraft, papelão e pigmento.

Como observamos, o conjunto da obra de Armando Reverón é bem diversificado, tendo sido feita uma atualização em sua leitura na última grande exposição no *The Museum of Modern Art - MoMA* - de Nova York (2007). Essa atualização renovou velhas visões que ainda se

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*, 1955, p. 173.

²⁰⁹ Tecido feito de juta.

tinha do trabalho de Reverón, como por exemplo, os apontamentos realizados pelo crítico de arte Alfredo Boulton em 1955.

Boulton, em 1955, havia estudado a obra do artista e centralizado sua atenção nas pinturas, em detrimento dos objetos e das bonecas, as quais recebiam o qualificativo de “enormes e horrendas”²¹⁰. Na época ele define três grandes períodos cromáticos para o conjunto das telas: azul, branco e sépia.²¹¹ Esta classificação, afirma a pesquisadora Maria Elena Huizi (2005),²¹² não era fechada cronologicamente, já que Reverón não era rigoroso ao datar suas obras e colocar os títulos.

No catálogo do MoMA, John Elderfield²¹³, curador chefe do museu e da exposição de Reverón, classifica cronologicamente a obra pictórica da seguinte forma: a primeira fase corresponde aos anos de estudo de 1908 a 1914, seguida das obras pintadas entre 1915 a 1919 (fig.52), quando pertence ao movimento artístico venezuelano de ideias artísticas liberais de princípio de século XX, chamado de *Círculo de Bellas Artes*. Afirma Elderfield (2007) que desta primeira fase chegaram até nossos dias apenas setenta telas.

A segunda fase é denominada *O azul simbolista: de Caracas a Macuto de 1920 a 1924* (fig.53 e 54) e é caracterizada pelas telas monocromáticas em azul, que cobre a obra como se fosse uma névoa²¹⁴ ou grande veladura, além dos esfumados. É representativa desta fase a obra *La cueva* (1920) onde se respira um ar de misticismo, de mistério e de uma terceira presença de tipo fantasmagórica (fig.53).²¹⁵

²¹⁰ BOULTON, Alfredo. *Mirar a Reverón*, p.18.

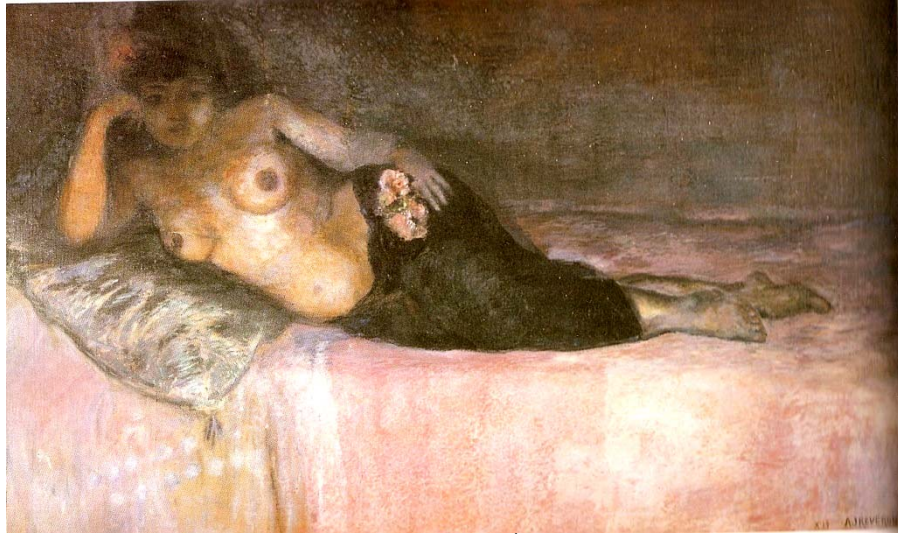
²¹¹ *Armando Reverón: guía de estudio*. Proyecto Armando Reverón, 2005, p.70.

²¹² *Ibidem*, 2005, p.71.

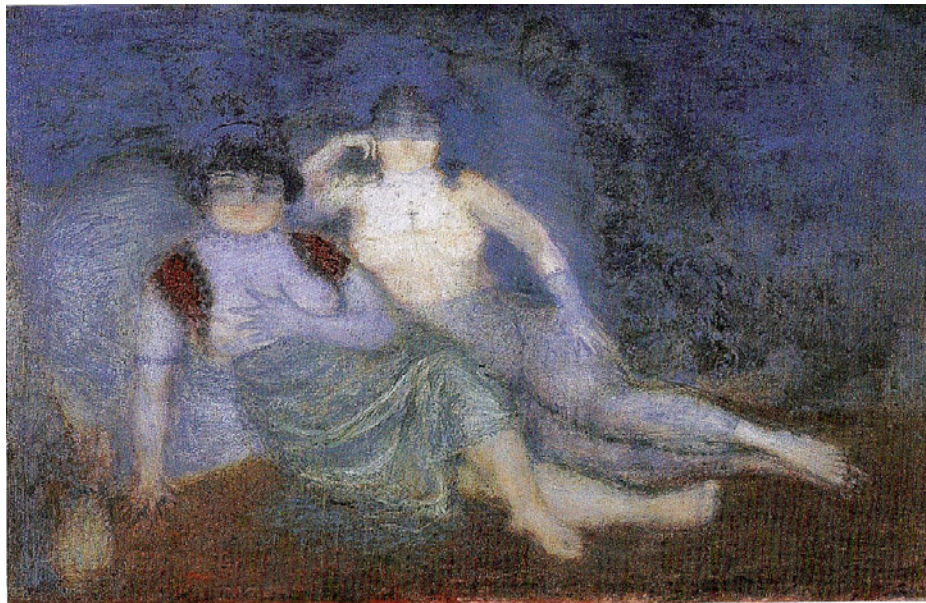
²¹³ ELDERFIELD, John. La historia Natural de Armando Reverón. In: *Armando Reverón*, catálogo exp. 2007, pp.15-87

²¹⁴ A presença da névoa é uma constante nas obras de Reverón, principalmente aquelas monocromáticas que em momentos diferentes tiveram a predominância das cores azul, branco ou sépia.

²¹⁵ Nora Lawrence. Catálogo. In: ELDERFIELD, Johnh. *Armando Reverón*, catálogo exp. 2007, p.119.



52. Armando Reverón. *Juanita*. 1919. Óleo sobre tela, 98 x 162 cm.



53. Armando Reverón. *La Cueva*. 1920. Óleo sobre tela, 101,5 X 155,3 cm.



54. Armando Reverón. *Paisagem*. 1922. Óleo sobre tela, 89X97cm. Coleção particular.

A terceira fase corresponde à *Luz e sustância*, localizada entre 1925 e 1932 (fig.55), em comparação com Pérez Oramas (2007) que, no mesmo catálogo, a denomina de *Obras brancas* e a classifica dentro do período de 1925 a 1935. Esta fase corresponde à fase da paisagem em essência e pela qual Reverón é bem conhecido. Esta série de obras foram pintadas em *El Castillete* e uma de suas características principais é seu signo cromático: a predominância do branco, do sépia do fundo, nos limites da abstração.

Segundo Nora Lawrence²¹⁶, nesta fase Reverón constrói seus próprios pincéis elaborados com bambu ou lápis e aniagem na ponta, em forma de bola ou nó (fig.56). São desta época também os suportes para as telas em aniagem, deixando à vista segmentos da base configurando figuras, assim como as *performances* rituais de elaboração das pinturas e as assinaturas que misturavam o monograma da cruz, números e o nome do artista em letras maiúsculas na forma ARMANDO REVERON X27, presente, por exemplo, na obra *Uveros* (1927).

²¹⁶ Lawrence Nora. Catálogo. In: ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, catálogo exp. 2007, p.125.



55. Armando Reverón. *A árvore*. 1931. Óleo sobre tela, 64,5 X 80,6 cm. Coleção particular.



56. Armando Reverón. Pinceis e esfuminho. Para 1930. Osso, tecido e fibras. Variáveis, Coleção GAN.

Além de enfatizarmos a importância da maneira performativa de Reverón executar algumas de suas telas, podemos acrescentar mais uma característica à sua obra: *a tridimensionalidade*. Lembremos que, como já foi apontado anteriormente, Donald Judd atribui esta valorização à obra de Klein e Pollock pela combinação da *performance* à execução do trabalho plástico, ultrapassando a característica meramente espacial dentro do retângulo da tela.

A quarta fase das pinturas de Reverón é classificada como *Figura e fantasia*, na denominação de Elderfield (2007), e se estende, segundo o curador, de 1932 a 1940 (fig.57 e 58). Nesta fase Reverón recupera sua obra figurativa, com preferência pela figura feminina. Os rituais performáticos na execução da obra se estendem também a esta fase, caracterizada pela predominância da monocromia em cor sépia, nas suas telas. Considera-se que a confecção das

bonecas de pano e dos objetos se inicia no final da década de 1939, passando a ser incorporadas como modelos em telas como *Cinco figuras* (1939) (fig.57), como modelos.



57. Armando Reverón. *Cinco figuras*. 1939. Óleo e tempera sobre tela, 162,8 X 227,5 cm. Coleção GAN.



58. Armando Reverón. *Bonecas de pano*. Para final década de 1930. Fibra sintética, pano, arame, fibra de algodão, papel jornal, juta e pigmentos, 159X50 cm. Coleção GAN.

Entre 1940 e 1945, Reverón sai do isolamento de *El Castillete* e retorna às paisagens, orientadas aos temas do porto, da cidade de *La Guairá*, com predominância da linha e da perspectiva, ausente em obras anteriores a esta data. Isso não significa que Reverón não

criasse obras figurativas e nem pintasse *obras blancas*²¹⁷. Nos anos de 1945 a 1948 retoma novamente a figuração, com destaque para os desenhos de nus femininos e obras incorporando as *bonecas de pano* e outros objetos como *La Mantilla* (fig.59).



59. Armando Reverón. Desnudo detrás de *La Mantilla*. 1946.

A última fase da produção de Reverón se localiza entre 1948 e 1951, caracterizando-se por uma série de autoretratos com as bonecas, fantasiado (fig.60) ou com outros objetos (fig.61). Durante este período cria máscaras de papel machê (fig.62), das quais Elderfield considera três como auto-retratos.

Reverón e seus objetos

Os primeiros registros que se têm dos objetos e das *bonecas* de Reverón são referências em suas telas figurativas datadas de 1939, como por exemplo, *Cinco figuras* (fig.49). Outras referências figurativas de seus objetos aparecem também na obra *Figura con abanico* (1945) e *Desnudo detrás de la mantilla* (1948) (fig.51), assim como em outros trabalhos. Os objetos, os cintos para os rituais e as *bonecas* aparecem também no filme *Armando Reverón*, de Edgar Anzola (1934), e em registros fotográficos da época. Essas referências nos fazem pensar que a produção da obra objetual de Reverón data da década de 1930. Não muito longe, no catálogo do MoMA (2007), John Elderfield os localiza no final de 1930 e principalmente na década de 1940.

²¹⁷ Em 1940 Reverón pinta a obra *Paisaje Blanco*, um óleo sobre tela, nos limites da imaterialidade.



60. Armando Reverón. *Auto-retrato com bonecas*. 1948. Lápis, giz, pastel e carvão sobre papel. 64,4 X 87,8 cm.



61. Armando Reverón. *Auto-retrato com bonecas e chapéu*. 1949. Lápis, giz, pastel e carvão sobre eucatex, 64,4X87,8 cm.



62. Armando Reverón. *Cabeza de mono*. Para 1940. Tecido, papel, linha e pigmento, 10X15X15 cm.

A revista *Domus* (1954) ²¹⁸ publica um artigo do arquiteto italiano Gio Ponti, intitulado “Reverón o la vitta allo stato di sogno. Armando Reverón, pittore venezuelano” onde aparece a planta de *El Castillete* (fig.63). Observando os diferentes ambientes da planta arquitetônica, notamos que *El Castillete* se compõe de vários espaços separados e contornados por uma muralha de pedra. Ao centro, nos extremos, existem duas ambientações ou quartos, assim como alguns objetos criados por Reverón, localizados em determinados cantos da casa e destacados no levantamento arquitetônico. Esta planta de conjunto e de distribuição das “choças” poderia ser aproximada das construções indígenas venezuelanas, não só pelos materiais utilizados (tetos de palma, estruturas de madeira), mas também pela distribuição em unidades separadas sem uma articulação materializada ²¹⁹.

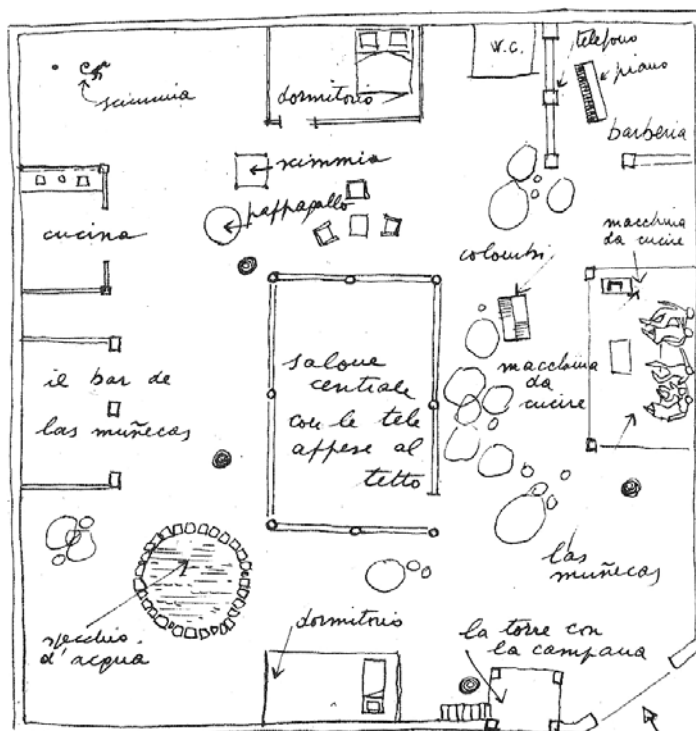
Martin de Ugalde (1953), jornalista, em uma de suas visitas a *El Castillete*, junto ao artista Manuel Cabré, descreve o interior de *El Castillete* como:

O centro [de *El Castillete*] o ocupa uma choça coberta de palma com muros e colunas de pedra de uns sete metros quadrados. [O espaço] Rodeiam salientes de rocas e

²¹⁸ Luis Enrique Pérez Oramas, Armando Reverón: La gruta de los objetos y la escena satírica. In: *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, 2001, p.27.

²¹⁹ Aprofundar sobre este aspecto seria importante em outros momentos, pois corre-se o risco neste momento de se perder o foco principal da pesquisa.

pedras de superfície lisa de enormes pedras. Sobre uma mesinha no centro há um rádio ligado. Três bonecas de pano de tamanho natural estão formalmente sentadas nas cadeiras, com uma atenção humana de escutar pasmas um ritmo louco de trompetes. Reverón só nos apresentou Teresa. [Ele] Perdeu a concentração, e suas duas companheiras de pano ficaram sem as honras da apresentação.²²⁰



63. Planta arquitetônica de *El Castillete*. Em *Domus*, 1954.

Poderíamos deduzir com tudo isso que as bonecas eram *simulacros* de entes vivos de *El Castillete* e como tal ocupavam os espaços e realizavam coisas como os humanos. Nesse sentido, Elderfield assegura que:

Das bonecas, produzidas por Reverón, cabe dizer também que eram produto pessoal e exclusivo seu e, por tanto, destinados a seu uso próprio. Enquanto as réplicas inservíveis de objetos certamente não tinham uso para ninguém que não fosse Reverón, que podia imaginar que serviam, ou para essas réplicas de objetos humanos, as bonecas, para quem devem ter sido feitas.²²¹

²²⁰ “El centro lo ocupa uno [un canel] cubierto de palma con pretil y columnas de mampostería de unos siete metros de cuadrado. Le rodean salientes de rocas y peñas con superficie lisa de enormes cantos rodados. Sobre una mesita de centro hay una radio prendida. Tres muñecas de trapo de tamaño natural están formalmente sentadas en sillas, con prestancia humana de escuchar pasmadas un ritmo loco de trompetas. Reverón sólo nos presentó a Teresa. Se torció el hilo voluble de su atención, y sus dos compañeras de trapo se quedaron sin los honores de la presentación”. In Martín de Ugalde. Reverón quiere curarse y volver a pintar. In: Fundación Museo Armando Reverón. *Testimonios*, Vol II, p.42.

²²¹ “De las muñecas, producidas por Reverón, cabe decir también que eran producto personal y exclusivo suyo y, por tanto, destinados a su uso propio. En cuanto a las réplicas inservibles de objetos, ciertamente no tenían uso para nadie que no fuera Reverón, que podía imaginar que servían, o para esas réplicas de objetos humanos, las

Além das *bonecas*, Reverón criou *simulacros* de objetos que ocupavam os espaços de *El Castillete* e o habitavam. Encontramos representados instrumentos musicais, uma garrafa, um cálice, um espelho (fig.64), uma gaiola (fig.65), um telefone (fig.66) (localizado na planta da revista *Domus*), um jogo de dominó (fig.67) e outros. Objetos próprios da vida de uma casa de campo. *Objetos mumificados* que representam para nós a sua função. Assim, encontramos também um *ready-made* conhecido com o nome de *Cesta maniqui* (fig.68).



64. Armando Reverón. *Espejo*. Para d.1940.
Bambu, papel Kraft, papel de alumino e arame, 111,2 X 62cm



65. Armando Reverón. *Pajarera*. Para d. 1940. Bambu, arame, papel engomado, linha, papel, papelão, metal e pigmento, 85 X 106,5 X 3,6 cm.



66. Armando Reverón. *Telefone*. Para d. 1940. Lata, madeira, papel de alumínio, linha e pigmento, 21,6 X 30 X 15cm.



67. Armando Reverón. *Juego de domino*. Para d. 1940. Papelão pintado, tecido e papel, 16,4 X 19,5 X 4,5 cm.



68. Armando Reverón . *Cesta maniquí*. Para d. 1940. Cesta de vime e casca de coco, 130 X 47 X 47 cm.

Sabemos, por referências anteriores, que Reverón gostava do teatro e que encenava para os turistas. Participou também de filmes, assim como posava para os fotógrafos e os amigos que o visitavam em *El Castillete*. É possível que muitos objetos e roupas possam ter sido criados pelo artista a serviço de suas *performances* cênicas, como pode ser o caso de *Alas de murciélago* (fig.69)²²² e das *máscaras* (fig.70), entre outros.

Lawrence afirma que “pelo final de sua vida, Reverón falou que a fantasia teatral e a realidade eram uma coisa só: A vida é o grande teatro. Nós, vocês, jornalistas e fotógrafos, somos os personagens que representamos na cena da vida”.²²³ Assim, o mundo construído por Reverón corresponde ao seu mito pessoal, ao mundo imaginário que manteve com muita lucidez e seriedade, construído por ele e para ele no espaço sagrado de *El Castillete*.

²²² Estes objetos junto ao conjunto da obra objetual aparecem com a referência “sem data” no catálogo da exposição de *Armando Reverón: el lugar de los objetos* (2001), realizada na Galeria de Arte Nacional-GAN, Caracas, Venezuela. Na exposição *Armando Reverón* realizada no MoMA de Nova York (2005) aparecem datados para a década de 1940.

²²³ “hacia el final de su vida, Reverón habló acerca de su impresión de que la fantasía teatral y la realidad eran una sola cosa: La vida es el gran teatro. Nosotros, ustedes, periodistas y fotógrafos, somos los personajes que representamos en la escena de la vida”. Lawrence Nora. Catálogo. In: ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, catálogo exp. 2007, pp.194-195.



69. Armando Reverón *Alas de murciélago*. Para d. 1940. Papel, cana, pigmento, linha e tecido, 105 X 108 cm.



70. Armando Reverón. *Máscaras*. Para d. 1940. Tecido, papel, linha e pigmento, vários.

1.6 A obra artística materializada de Arthur Bispo do Rosário

O *corpus* da obra de Arthur Bispo do Rosário pode ser dividido em uma obra ficcional e uma obra materializada. A primeira é composta pela mitopoética criada por ele mesmo, a criação de um espaço ou *Gruta* que protegia seus objetos e possuía uma palavra chave de acesso e um

conjunto de *performances* que acionavam a materialização de sua obra. Abordarei a obra ficcional posteriormente, sendo que neste momento focalizarei a obra materializada.

A obra materializada de Bispo foi organizada pela crítica em conjuntos, seguindo um critério formal, pois o artista não tinha interesse de registro autoral de seu trabalho e, portanto, não assinava nem dava títulos para suas criações. No princípio da década de 1960, quando trabalhava na clínica AMIU, em Botafogo, “produz boa parte de seu trabalho”²²⁴ e observam-se no seu quartinho da clínica algumas miniaturas, segundo Hidalgo:

Um dia Bispo pediu autorização para puxar a fiação elétrica até o sótão e iluminou o lugar com uma lâmpada de alta voltagem para eliminar as velas. Queria mais luz. Dr. Bonfim se rendeu à curiosidade e subiu até a gruta iluminada (...). Ousou espiar sem autorização e foi tragado pelo mundo encantado da bricolagem. No salão comprimiam-se os mais diversos bordados, navios e carros de madeira, brinquedos artesanais.²²⁵

O grande conjunto da obra objetual de Arthur Bispo pode ser dividido em dois momentos: um quando morava na clínica AMIU, de 1962 até 1964, e outro quando é trasladado ao Pavilhão 10 do Ulisses Viana, da Colônia Juliano Moreira. Este último vai da segunda metade da década de 1960 até sua morte (1989). Considerando o *corpus formal* de sua obra, podemos assegurar que ele se divide em miniaturas, vestimentas, arquivos, acumulações, estandartes, *ready-mades* e *assemblages*. Esta classificação não está longe da estabelecida por Frederico Moraes, curador e organizador da exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1989: 1- o texto: nos estandartes bordados e os fichários; 2- as roupas: o Manto da Apresentação e os fardões; 3- os objetos: *readymades* mumificados (enrolados por linhas muitas vezes conseguidas ao desfiar seu uniforme hospitalar) e construídos (barcos e miniaturas); 4- as *assemblages* (ou *vitrines*, como dizia Bispo).

Os estandartes (fig.71) de Bispo do Rosário são espécies de bandeiras bordadas utilizando como suportes os mesmos lençóis sobre os quais dormiu em algum momento. Em seu conjunto estes trabalhos se apresentam como “textos brutos”²²⁶, estruturando-se em planos verticais, horizontais, curvos, misturando palavras, frases e signos, com uma lúcida unidade e harmonia intuitiva. Estes conjuntos de estandarte lembram antigas cartografias (fig 72).

²²⁴ LAZARO, Wilson (org). *Arthur Bispo do Rosário, século XX*, 2007, p.295.

²²⁵ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, 1996, p.73.

²²⁶ Marta Dantas aponta que “Por analogia à noção de arte bruta, inventada por Jean Dubuffet, Thévoz (1978) propõe a de “escritos brutos” para designar a produção de textos que escapam à tradição literária. In: DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: poética do delírio*, 2009, p.124.



71. Arthur Bispo do rosário. *Estandartes*. S.d. tecido e bordado.



72. Cartografia de detalhe de pequenas regiões da costa do Brasil.

Nesses mundos cartográficos elaborados por Bispo, a criação dos textos fala de uma primeira pessoa *Eu*: *Eu preciso destas palavras escrita, Eu vou passar revista corpos homes cahidos*. A quem se refere esse *Eu*? Ao próprio autor ou ao *Eu supremo* criador de todas as coisas?

Dentro deste mesmo conjunto, suas cartografias nos falam de geografias: nomes de países, ilhas, cidades, espaços urbanos, portos e outros. Os *fichários* (fig.73) são verdadeiros inventários de coisas. A obra se constrói com base em fichas de tecido reciclado, combinadas em várias cores e o signo plástico é o texto, sem figuras, e a geometria do conjunto. O conjunto é um verdadeiro labirinto de coisas, que às vezes de coisas que remetem a outra coisa (8007 *Butoes ver-numero 8.005*), além de referências funcionais e utilitárias de artefatos, marcas comerciais e uma vasta classificação e descrição por códigos, cores, tamanhos, espessuras, qualidades, quantidades, e outros. Exemplo: 10.032. *Bolsa de couro preto esmalte pintada 32 por 20. Tem uma bolsa pequena (...)*; 3.030. *Cola cimento de borracha remendada*; 3.022. *Cem moedas de um centavo e um cruzeiro e conto*.



73. Arthur Bispo do Rosário. Fichários. *Merendeira cor de rosa*. Tecido, linha, metal e plástico. 100x47 cm.

Essa ideia de remarcar textualmente o objeto, por meio de sua descrição e classificação, nos fichários, corresponde ao *recalque* figurativo da coisa, realizado pelo artista, nos ORFAs (fig.74).

Em *Cem anos de solidão* (1967), obra de Gabriel García Márquez, contemporânea da obra de Bispo do Rosário, a personagem Amaranta era uma tecedora de sudários e embelezadora de cadáveres. Seus rituais reaproveitavam o cabelo dos santos esquecidos. Certa vez, Amaranta

anuncia o dia da sua morte e se prepara para o momento. Inicia assim o ritual pelo qual, utilizando a linha, teceria o objeto de sua passagem, a mortalha:

Amaranta tecia a sua mortalha. (...) Alta, espigada, ativa, sempre vestida com abundantes anáguas de escumilha e com um ar de distinção que resistia aos anos e às más recordações. Amaranta parecia trazer na testa a cruz da virgindade. Realmente a trazia na mão, na venda negra que não tirava nem para dormir e que ela mesma lavava e passava. Sua vida se escoava a bordar o sudário. Afirmava-se que bordava durante o dia e desbordava durante a noite, e não com a esperança de vencer deste modo a solidão, mas, ao contrário, para sustentá-la.²²⁷

Bispo, por sua vez, utilizou a linha, bordou nomes com a data da passagem deles, bordou o monograma da cruz e revestiu na monocromia do azul os objetos, ORFAs. Nos mesmos ORFAs (fig. 74), Bispo também colocou o nome do objeto sobre o objeto, o *recalque*, a representação dupla: escrita e objetual. É tentador aproximar a memória da coisa no inventário do mundo realizado por Bispo às evasões da memória que levaram Aureliano e José Arcadio, no mesmo romance de García Márquez, a colocar os nomes com tinta e pincel sobre os objetos da casa e de todo o povoado de Macondo.

Bispo criou *simulacros* de objetos. Os objetos imitavam os próprios objetos transparecendo em uma “segunda pele”, azul, dada para eles²²⁸. No que tinha sido descartado, naquilo que Bispo des-funcionalizou e que aparentemente parecia apagado aos olhos do artista e da sociedade de consumo, ele colocou uma *aura azul*²²⁹ e sacralizou para a passagem. Na mesma obra de García Márquez, Amaranta vê a morte, quando se apresenta para anunciar o seu próprio desencarne:

No instante final, porém, Amaranta não se sentiu frustrada, mas pelo contrário libertada de toda a amargura, porque a morte lhe concedera o privilégio de se anunciar com vários anos de antecedência. Viu-a num meio-dia ardente, costurando com ela na varanda, pouco depois de Meme ir para o colégio. Reconheceu-a imediatamente e não havia nada de pavoroso na morte porque era uma mulher vestida de azul, com o cabelo

²²⁷ GARCIA Márquez, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Record, s.d, p,145. In: <http://www.poderosodeus.com/>.

²²⁸ A ideia de pele no objeto é sugerida em princípio por Frederico Moraes na criação do termo ORFA. Mais adiante Ivo Mesquita afirmaria que Bispo “mumificava os objetos”, passando a ideia de segunda pele e posteriormente, Wilson Lázaro (2007) refere-se a “segunda pele” na apresentação do catálogo Arthur Bispo do Rosário: Século XX, dedicado à obra do artista. O que seria pele para Lázaro, objeto mumificado para Mesquita, será matéria enformada para Paulo Herkenhoff (2007).

²²⁹ Prefiro o termo *aura azul* para fazer referência aos ORFAs, criando com este uma conexão entre ritual, performance de Bispo e os conceitos levantados por Benjamin (1955) em relação ao objeto de arte.

comprido, de aspecto um pouco antiquado e uma certa semelhança com Pilar Ternera na época em que ajudava nos serviços de cozinha.²³⁰

Para Amaranta a morte não representava nada pavoroso, assim como para Bispo. Assim, a morte para o personagem de García Márquez era representada com a cor azul e não como tradicionalmente se reconhece, com a cor preta. Essa mesma relação entre cor azul e a morte poderia ser associada também aos ORFAs de Bispo. Este conjunto de obras pode ser aproximado dos objetos criados por Reverón com valor utilitário, pois ele os construía para utilizá-los em suas telas (fig.75).



74. Arthur Bispo do Rosário. *Objeto ORFAs*. S.d. Madeira, linha azul e pigmento.

²³⁰ GARCIA Márquez., Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Record, s.d, p.155, In: <http://www.poderosodeus.com/>.



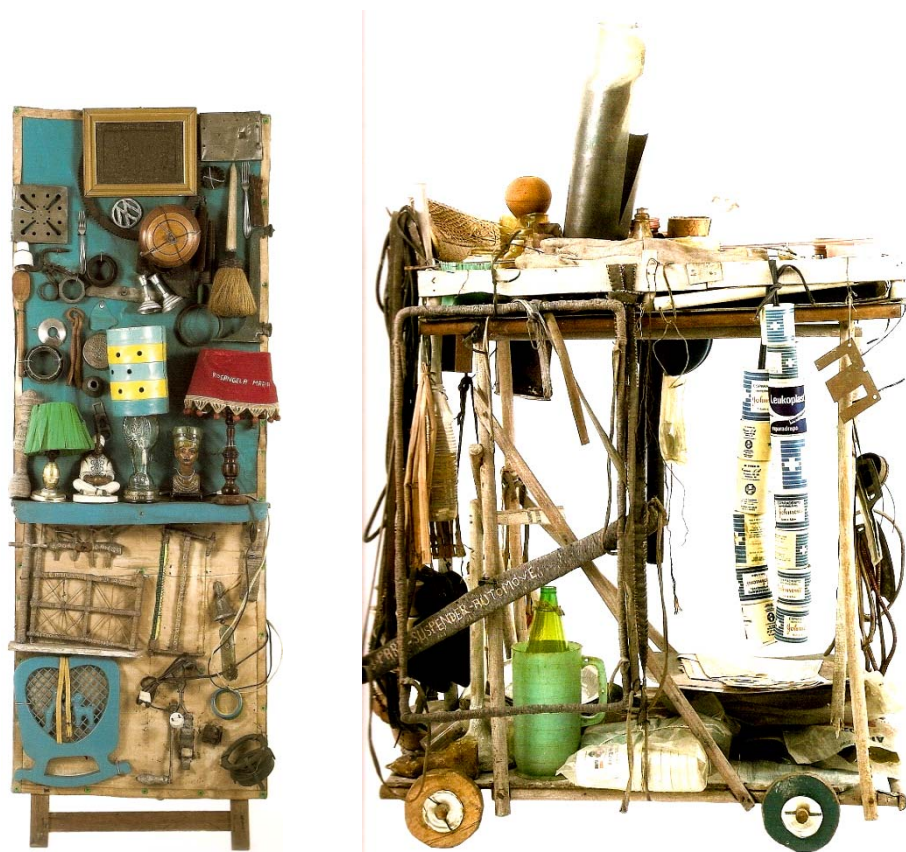
75. Armando Reverón. *Esfuminos*. Para d.1920-1930. Madeira, tecido, papel, fibras vegetais, linha, fibra de algodão e pigmento. Vários tamanhos.

As obras classificadas como miniaturas são talvez, pelas referências passadas anteriormente por Luciana Hidalgo, as primeiras obras criadas por Arthur Bispo do Rosário. Em sua maioria, estas se compõem de figuras de barcos. O tema dos navios (fig.76) é recorrente em sua obra: no bordado e na costura, nas mãos que cobriam com fio azul o objeto ou que cortavam o tecido, nas mãos que combinavam diferentes peças de madeira. Estes navios parecem estar relacionados com seu amor pelo mar, com seu passado de marinheiro.



76. Arthur Bispo do Rosário. *Barco*. S.d. Madeira, tecido, linha e pigmento.

As *assemblages* de Bispo e as acumulações de objetos são um dos conjuntos mais característicos da obra do artista. Este tipo de obra responde a uma junção de objetos, produto de um processo de *bricolage* característico dos objetos artísticos de muitos artistas da década de 1960, em que Bispo desenvolveu grande parte de sua obra. O ritmo, as simetrias, a verticalidade são signos que se destacam nestes trabalhos (fig.77). Frederico Moraes associou este conjunto também às obras de Martial Raysse, Daniel Spoerri e Arman (fig.78), dentro das propostas da Pop-Art: objetos da sociedade de consumo, acumulações e justaposições.



77. Arthur Bispo do Rosário. *Assemblage e acumulações*. S.d. Vários dimensões.



78. Arman. *Acumulação de jarras*. 1961.

Outra marca objetual da obra materializada do artista são as vestimentas (fig.79). As roupas são suportes de textos, labirintos de nomes dos escolhidos por ele para a passagem, nomes fictícios ou reais? Num outro fardão Bispo marca sua presença, EU, de autoria e de criador: *EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE.*



79. Arthur Bispo do Rosário. Averso frente do *Manto da Apresentação* / Do lado *Eu vi Cristo*. Tecido, plástico e metal. 71x127x5 cm.

Os fardões e os mantos, objetos de apropriação e de criação de Bispo, são característicos das vestimentas das festividades de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, da qual faz parte a coroação do rei Congo, personagem que desfila com sua rainha e suas mucamas pelos centros históricos das cidades que a comemoram desde a época da escravatura (fig.80). Essas festas eram muito esperadas e comemoradas na terra natal de Bispo, Japaratuba.



80. Príncipe Nicolau do Congo (1930?-1960)/
Comemoração lembra os antepassados africanos nas cidades históricas.

Todo o conjunto de obras de Bispo não teria significação se não estivesse mergulhado na *mitopoética* que ele mesmo criou para si e para sua obra, assim como a relevância do espaço, a *Gruta dos objetos*, que os gerava e que os protegia. O mito pessoal criado por Bispo teve seus atos através de rituais performáticos que ele desenvolveu no mundo que habitava, entre as pessoas que aparentemente compartilhavam sua crença e onde morou a maior parte de sua vida: a Colônia Juliano Moreira. Sabemos que o *corpus* de objetos, antes de adquirir o valor artístico e expositivo, representava para seu criador, Bispo do Rosário, objetos de culto, e como tal não deveriam abandonar o templo, a *Gruta*²³¹.

1.7 A obra de Armando Reverón e de Arthur Bispo do Rosário no contexto desta pesquisa

Em relação à *supressão do objeto* como obra de arte, nos anos de 1970, Ligia Clark (1973) afirmou²³² que o objeto foi substituído pelo corpo, seja do artista ou não. Assim, Clark acrescenta que:

O artista que perdeu sua autoria da obra teve inicialmente várias atitudes compensatórias. Cultivou a sua personalidade como obra, passou a ser a sua própria assinatura. Outros se voltaram para o misticismo, ainda na necessidade de uma poética transferente.²³³

Podemos propor que a *poética transferente* da obra objetual, em Reverón e Bispo, apresenta um caráter místico e revela a presença de uma mitopoética, que posteriormente foi associada ao mito do artista, quando os objetos adquiriram valores expositivos. Podemos acrescentar que o mito pessoal criado pelos dois artistas acabou imprimindo uma marca de assinatura da própria obra e se desdobrou em rituais performáticos, nos quais o corpo falava tanto quanto o objeto.

Não houve, no caso de Reverón e Bispo, a supressão de objetos construídos, pelo contrário. As *performances* geraram objetos de culto que, posteriormente, adquiriram valores artísticos na medida em que foram retirados dos espaços sagrados onde foram gerados: *El Castillete* de

²³¹ Em 1982 o MAM de Rio de Janeiro realizou uma exposição titulada de *À margem da vida*. A princípio, Bispo se negou a participar, mas depois cedeu algumas obras. Na época, Moraes ofereceu uma sala completa para ele se alojar e expor sua obra, mas não foi realizada, pois a “morte bateu à porta” da gruta de Bispo.

²³² Posterior à declaração de Barthes sobre *a morte do autor*.

²³³ Clark, Ligia. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, Glória e outros. *Escritos de artistas*, 2006, p. 351.

Reverón e a *Gruta dos objetos* de Bispo, ocupando os espaços expositivos dos museus e das galerias. Com tudo isso, qual seria a obra mais importante a ser analisada de forma mais detalhada em nossa pesquisa que visa ao ritual como paradigma da criação dos dois artistas? Em um primeiro momento a resposta poderia estar em outra pergunta: podemos neste estudo separar o mito pessoal dos dois artistas, do seu ritual e da obra objetual?

O grande conjunto da obra de Reverón e Bispo adquiriu, dentro de uma visão contemporânea, uma dimensão maior. Sob essa visão não valorizamos só a produção objetual construída, mas também a *tridimensionalidade* que o conjunto adquiriu, integrado às *performances* nas quais tempo e espaço se agruparam para gerar outra produção artística.

Nesta pesquisa será apresentada, no Capítulo três, a construção do mito pessoal pelos dois artistas e que, posteriormente, foi enriquecido pós-morte. Assim, em uma abordagem mística, Mircea Eliade afirma que a organização do mundo passa pela classificação e pela criação de um espaço sagrado, onde sagrado e profano estão bem demarcados. Esse espaço sagrado de que nos fala Eliade, em Reverón e Bispo, tem o nome de *El Castillete* e de *Gruta dos objetos*, respectivamente. Interessou-me analisar esses espaços enquanto *a obra que contém a obra*, a obra que se constrói na *materialização* e na *ficção* para conter os objetos e as ambientações. Para valorizar esses espaços partimos dos conceitos *linguagem ficção* e *neutro*, com os quais Maurice Blanchot define a *Experiência do fora* na Literatura, teoria esta contemporânea à criação objetual de Reverón.

Uma vez analisados os espaços de criação como a “outra obra”, analisaremos as *performances* de Reverón e de Bispo, que se desdobraram em marcas de autoria, seja pela via do mito, seja pela via do ritual. Para esta abordagem utilizarei alguns conceitos de Jaques Derrida (1991) para definir a autoria da obra de arte, como por exemplo, a assinatura em primeira pessoa, por meio do signo escrito e a fonte de um enunciado oral na forma “eu”. Também serão importantes como referências as propostas de Michel Foucault em *O que é um autor?* (1992). Assim, nessa seqüência, abordaremos primeiro a mitopoética; em seguida, o espaço sagrado: *El Castillete* e a *Gruta dos objetos*; as *performances* e, por fim, chegaremos ao conjunto da obra materializada.

Existem quatro características que são fundamentais no conjunto da obra materializada de Reverón e Bispo que são consequência de seu caráter místico, mítico e ritual. Estes conceitos

são: a *tridimensionalidade*²³⁴ do objeto, a *aura branca* e a *aura azul*²³⁵, a *dupla articulação* ou efeito *bricoleur*²³⁶ e o *simulacro*²³⁷. Estes quatro conceitos serão referências para analisar o conjunto dos trabalhos de Armando Reverón: as *Obras Brancas*, as obras figurativas que incorporam as bonecas, as *bonecas de pano* e os objetos da década de 1940. De Arthur Bispo do Rosário, vamos analisar seus grupos de obras, aplicando os conceitos anteriores às *Assemblages* e aos ORFAs. Para finalizar esta pesquisa reservamos um espaço especial para as obras particulares, *La Mantilla* de Reverón e o *Manto da Apresentação* de Bispo.

²³⁴ Este conceito poderá ser estudado partindo da proposta de Donald Judd, a tridimensionalidade do objeto, para os novos objetos no Minimalismo. JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/ 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006. Assim como algumas pesquisas de Lucy Lippard, 1997, em relação à desmaterialização do objeto artístico.

²³⁵ Pérez Oramas tangencia uma relação entre as brumas de Reverón e os mitos pesquisados por Lévi-Strauss na apresentação feita para a exposição do artista no MoMA (2007). Assim, reconhece nas notas dessa apresentação que esse tema foi sugerido por Paulo Mendes da Rocha durante a XXIV Bienal de São Paulo. Propomos nesta pesquisa aprofundar esse tema e ampliá-lo com relação à obra de Bispo. A aura dos ORFAs de Bispo é resultado do ritual que mistura o desfiar dos uniformes da Colônia, o recalque do objeto e sua dupla representação: significante e simbólica. Outros estudos importantes para a ideia da *aura* são os trabalhos de Walter Benjamin e George Didi-Huberman, assim como os rituais da dobra que Didi-Huberman analisa em relação às obras de Simone Hantai. Serão referências DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos. O que nos olha*, 1998, e do mesmo autor, *L'étoilement. Conversation avec Hantai*, 1998.

²³⁶ Este é um conceito da linguística que corresponde ao “efeito colagem” no universo das Artes Plásticas. Ele está relacionado com a mitopoética e a *bricoler* que Bispo utilizava como recurso para compor seu conjunto de obras. Lévi-Strauss utilizou a denominação *dupla articulação* para analisar a obra mítica do artista francês Nicolas Poussin e as obras de Okusai, chamadas *As cem vistas do Monte Fuji*. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*, 1997.

²³⁷ Para este conceito, serão fundamentais, mais uma vez as pesquisas de Lévi-Strauss em relação ao mito e o significado da obra de arte em algumas culturas chamadas de primitivas. Também utilizaremos como referência Mario Perniola. In: PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*, 2000.

CAPÍTULO II

TANGENCIANDO CONCEITOS EM RELAÇÃO AO RITUAL NO CONTEXTO DA ANTROPOLOGIA E DAS OBRAS DE REVERÓN E DE BISPO

Neste capítulo pretende-se tangenciar o conceito de ritual, as características dos rituais positivos, negativos e de passagem, assim como definir a mitopoética como forma narrativa de organização de memórias colagem que ao mesmo tempo se relaciona com a ideia de *bricolage* e de pensamento mágico. O objetivo é poder entender como funcionam estes conceitos na Antropologia e seu equivalente nas Artes Plásticas. O referencial teórico para atingir este objetivo parte da panorâmica histórica do ritual elaborado pela pesquisadora Martine Segalen, dos conceitos de ritos positivos e negativos de Emile Durkheim, dos ritos de passagem definidos por Arnold Van Gennep, assim como as referências de Mircea Eliade em relação ao mito do ponto de vista das religiões, Claude Lévi-Strauss e as definições de mitopoética, pensamento mágico e *bricolage*. Para abordar a evolução do objeto de culto até o objeto artístico, partirei das propostas de Walter Benjamin e algumas reflexões de Hans Belting. Ao longo deste capítulo estarei relacionando esses conceitos com o objeto de estudo desta pesquisa: o ritual na produção artística de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário.

O século XX começa com uma preocupação pelas questões espirituais na arte e que se reflete principalmente nos movimentos Suprematista e Abstracionista. Aquilo que dá forma à obra de arte procura representações fora de uma figuração acadêmica e vai em direção às formas geometrizadas e orgânicas chamadas abstratas. Estes postulados recaem na figura de Kasimir Malevich e Vasily Kandinsky, respectivamente. Para o primeiro, Malevich, “as formas geométricas, em especial o quadrado, que nunca se encontra na natureza nem na pintura tradicional, simbolizava a supremacia de um mundo maior que aquele das aparências”²³⁸. A que mundo se refere Malevich com essa caracterização de “supremacia maior”? Acaso está fazendo referência aquele mundo das *origens*, quando o sobrenatural não nos impressionava nas artes e quando o artista e o feiticeiro, parafraseando Marcel Mauss²³⁹, se confundiam em uma mesma pessoa?

Os estudos de Lévi-Strauss, na Antropologia, relacionados às tribos das planícies da América do Norte, apontam que naquelas comunidades, os homens pintavam sobre couro figuras geométricas que para eles não eram figuras meramente decorativas. Elas estavam relacionadas

²³⁸ DEMSEY, Amy. *Estilo, escuela y movimiento*, 2002, p.103.

²³⁹ MAUSS, Marcel. *Esboço para uma teoria geral da magia*, 2000.

com o sobrenatural, pois as formas eram retiradas dos sonhos ou das visões dos artistas inspirados por uma divindade de “dupla fase”, mãe das artes: a *Dama Dupla*²⁴⁰. Esta divindade fazia parte do mito das artes daquelas comunidades e as formas geometrizadas que ela ditava para os artistas, a “voz” como diria Bispo, eram compartilhadas por todos os criadores. O fazer dos artistas ainda não havia sido influenciado pela individualidade da autoria. Assim, podemos afirmar que as artes, na sua *origem*, estiveram permeadas pelo mito, pelo ritual, pela magia, pelo trabalho coletivo e por uma forma de pensamento fora do racional, ou seja, o *pensamento mágico*²⁴¹.

Falar do ritual, do ato, da *performance* artística nas artes é falar das *origens*, é falar da arte que era feita por comunidades chamadas de primitivas, que faziam dela um espaço seguro em suas vidas diárias, um espaço coletivo e não individualizado. A forma mais antiga de arte, segundo Lucy Lippard em suas pesquisas sobre arte performática ritual, na década de 1960 e de 1970²⁴², é representada pelas danças coletivas rituais. Marcel Mauss acrescenta a isto que “na origem da magia encontramos a forma primeira de representações coletivas, que posteriormente vieram a se tornar os fundamentos do entendimento individual”.²⁴³ É por isso que os artistas da década de 1960, ao procurarem resgatar o sentido coletivo da arte, olham para o passado na sua *origem* - a pré-história.

Lippard afirma que nas comunidades pré-históricas as formas simbólicas como a serpente ou a espiral, esta última símbolo do moinho cósmico, estão associadas ao movimento da água. Assim, esse sistema de representação nessas comunidades passa pelo que a autora denomina “metáforas visuais ou *justaposição colagem*²⁴⁴ de duas realidades diferentes”²⁴⁵, conceito que coincide com o que Lévi-Strauss chama de *pensamento mágico*, associado pela estrutura à *bricolage*²⁴⁶, e que definiremos melhor mais adiante. A arte se configurava então como o universo e sua representação visual, ligados pela experiência e pelos símbolos retirados da

²⁴⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*, 1997, p.134.

²⁴¹ Conceito utilizado por Lévi-Strauss para designar a forma de articular ideias utilizando as metáforas em forma de imagens e como a forma mais antiga de acesso ao conhecimento. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*, 2005, p.29.

²⁴² LIPPARD, Lucy. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1983.

²⁴³ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*, 2000, p.181.

²⁴⁴ Este termo *justaposição colagem* relaciona-se com o que Claude Lévi-Strauss chama de *dupla articulação*, termo este da lingüística, prestado por este autor para sua aplicação nas Artes Plásticas.

²⁴⁵ LIPPARD, Lucy. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1983, p.3.

²⁴⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*, 2005.

natureza, num processo de abstração, quando da forma da cobra se chegava à forma do espiral como representação do cosmos.

O interesse que nos anos de 1960 e 1970 levou os artistas contemporâneos a se interessarem pelas imagens antigas, os artefatos, as *performances* e os locais pré-históricos representou, segundo Lippard, a nostalgia de uma época de vida caracterizada por ser mais simples que a nossa, e na qual a arte e a vida se misturavam. Este olhar dos artistas ao passado das *origens* na pré-história veio coincidir com um momento de contestação contra a tradição política, institucional e estética de finais dos anos de 1960²⁴⁷. Em relação a isso a pesquisadora acrescenta que “os monumentos de pedra pré-históricos ainda transmitem a necessidade das pessoas se comunicarem através de um *intermediário simbólico* que sempre permitiu que os desejos dos criadores e os receptores se fundissem”²⁴⁸ e foi isso o que chamou a atenção dos artistas daquele momento histórico, contestatórios de um mundo individualizado e um mercado consumidor de objetos artísticos como investimento financeiro.

No manifesto de uma arte ritual feito por Hemann Nitsch em 1960, ele a define da seguinte forma:

A pintura existencial sagrada o que procura é fazer da arte algo sagrado e com isso uma profunda espiritualização da existência através da qual o homem seja o sacerdote do ser, não, como até agora a besta mais repugnante entre os animais. A arte radica numa promessa mítica, o intelecto, o mito nascido no cultivo do êxtase psicológico, o gozo científico de estados meditativos, a ritualização espiritualizada e sacramentada do desejo carnal na inutilidade do ato original, a mística do ser, a embriaguez do ser, a redenção mediante o rito jubilar da festa da vida. A arte será manifestação sacramental da existência no teatro de orgias e mistérios²⁴⁹.

Este manifesto sobre uma arte ritual, com pequenas mudanças, poderia ser apropriado para uma leitura das obras de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário. Assim, nessa conceituação sublinharíamos os conceitos de *mítico*, *ritualização da vida*, *arte como manifestação sacramental da existência e o teatro como performance*. Estes conceitos permitem caracterizar a arte ritual em Reverón e em Bispo, e para isso pretendo realizar uma revisão dos mesmos na Antropologia, sem perder de vista que esta é uma pesquisa em Artes Plásticas. O ritual de que falo aqui é aquele ligado às *origens*, ao místico, a uma arte

²⁴⁷ *Ibidem*, 1983, p.17

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ WEIERMAIR, Peter. *Herman Nitsch*. Cat. Exp. Pabellón de las artes. Sevilla, 1992, p.11.

espiritualizada, que talvez coincida com aquela que Malevich e Kandinsky procuravam na modernidade, pela via das formas e que em Reverón e em Bispo se fazem realidade, na contemporaneidade talvez, em uma obra construída e objetual, em uma *performance* e em uma obra ficcional.

2.1 O ritual na Antropologia; a *performance* nas Artes Plásticas

As imagens através da história tiveram papéis diferentes a partir de suas ações simbólicas. Os valores pelos quais elas passaram desde os tempos primitivos vão desde o valor de *culto* ao valor *expositivo* e *artístico*. A ameaça que estas representavam, pelo poder que lhes era concedido levou, muitos invasores a profaná-las e destruí-las²⁵⁰. O valor de culto da imagem na pré-história fez com que muitas vezes elas fossem ocultas ou reservadas para os rituais dos sacerdotes ou aqueles autorizados para o seu manuseio. “E sempre que os descrentes tocavam tais símbolos materiais da fé como imagens, relíquias ou a Eucaristia, confirmavam-se como sabotadores da unidade da fé que, em princípio, não tolerava nenhuma infração”.²⁵¹ O temor do manuseio inapropriado da imagem de culto está no que Hans Belting chama de temor à “contaminação” e isto ocorre quando uma pessoa alheia à crença representada no objeto o contamina pelo contato, inclusive visual. Observamos aqui a importância que se estabelece entre o ritual, a crença e os objetos simbólicos mimetizados em uma unidade de fé e sacralização, que nos faz lembrar algumas reações de Bispo quando foi solicitada a participação dos seus objetos no circuito das artes do Rio de Janeiro, e também, de Reverón quando suas bonecas participaram do documentário realizado pela cineasta venezuelana Margot Benacerraf (1953)²⁵².

Walter Benjamin acrescenta que “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”.²⁵³ Quando o objeto ritual adquire valor expositivo, adquire também valor artístico. Assim, quando acontece a separação do objeto de culto de seu ritual mágico, ele se “emancipa”, passando o objeto, do espaço privado do templo ao espaço público do museu para ser contemplado e entrar em outros processos de sacralização. E quando o objeto, segundo as regras da arte, é concebido com valores artísticos

²⁵⁰ BELTING, Hans. *Semelhança e presença*, 2010, p.1.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Estes episódios serão tratados de maneira detalhada no capítulo três.

²⁵³ Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, 1994, p.173.

associado a processos rituais de criação? O objeto também adquire uma carga cultural que tem sua significação no campo das Artes Plásticas fora da magia: “A imagem, daí em diante produzida de acordo com as regras da arte e decifrada em seus termos, se apresenta ao contemplador como um objeto de reflexão”²⁵⁴, adquirindo valores simbólicos fora dos rituais de magia e da religião.

Segundo o lingüista Émile Benveniste²⁵⁵, a palavra “rito” vem de *ritus* que significa “ordem prescrita”, associado a formas gregas como *artus* (ordenação), *ararisku* (harmonizar, adaptar), *atthmos* (evoca o laço, a junção). Junto à raiz *ar* que deriva do indo-europeu védico (*rta*, *arta*), sua etimologia remete à ordem do cosmo, “à ordem das relações entre os deuses e os homens e à ordem dos homens entre si”. Marcel Mauss, por sua vez, escreve que na Índia a palavra que melhor corresponde a “rito” é *karman*, que significa ato, criando, assim, uma conexão entre os dois significados da palavra “rito” associado a uma “ordem” de “atos” ou de ações.²⁵⁶

Esse ato ou ação feita de maneira ordenada e que define o rito, na Antropologia, parece estabelecer uma “relação estreita entre natureza e cultura (...), entre um homem que vive com os olhos direcionados para o céu e a terra, mais perto dos fenômenos naturais e de suas forças”²⁵⁷, diferente do homem que somos hoje em dia. Os artistas contemporâneos da década de 1960-70, “ressuscitaram esse padrão perdido trazendo para o público as imagens e as ações exumadas da arte antiga”²⁵⁸. Assim, a arte na natureza, ao ar livre, nas ruas, nos parques, “transforma-se num meio eficaz para comunicar essas descobertas.”²⁵⁹ Esta nova arte chamada de *arte performática* pode ser mais intimista e acessível, mais próxima das pessoas, em contraposição a uma arte “brutalmente hierárquica (museus parecem tribunais, casas, escolas ou igrejas) ou num ambiente elegante e exclusivo.”²⁶⁰ A nova arte inspirada nos ritos pré-históricos, faz do artista, como nas *origens*, “o responsável pela imagem, um xamã, os intérpretes [no sentido teatral da coisa] e professores, contrário ao artista decorador e fabricante de objetos”²⁶¹. Esta última ideia pode se relacionar com os objetos com *valor de culto* na obra de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, no sentido que os objetos

²⁵⁴ BELTING, Hans. *Semelhança e presença*, 2010, p.17.

²⁵⁵ Apud SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p.17.

²⁵⁶ MAUSS, Marcel. *Esboço para uma teoria geral da magia*, 2000, p.17.

²⁵⁷ LIPPARD, Lucy. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1983, p.12.

²⁵⁸ *Ibidem*, 1983, p.12.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*, 1983, p.13.

criados pelos dois estão fora do dito “mercado da arte”. Esses objetos existem a serviço da *performance*, do ritual, mas neste caso, não pertence à ordem do coletivo, como na pré-história, mas ao universo intimista do artista.

As pesquisas sobre o rito e as criações artísticas performáticas parecem coincidir na mesma época²⁶². A discussão antropológica do rito percorre os primeiros setenta anos do século XX e, ainda hoje, os novos etnólogos não aceitam esses postulados por considerá-los muito limitados, contraditórios e etnocentristas²⁶³. Neste contexto, até os anos de 1970, são fundamentais os estudos de Claude Lévi-Strauss.²⁶⁴ Na arte é característica da época citada a proposta de ritual do grupo de Viena *Action* e as propostas de Allan Kaprow, nos Estados Unidos. Neste momento e relacionado ao que está sendo discutido, Kaprow escreve que “a quase destruição de Pollock com sua tradição [pictórica] poderia ser mais um retorno ao momento em que a arte estava envolvida mais ativamente em rituais, magia e vida²⁶⁵”.

É conhecida nos inícios da arte performática, a obra *Salto no vazio*, de 1960, de Yves Klein, cuja proposta era “desvincular o espírito criativo do mundo dos objetos e do comércio, representado pela aparente intenção de voar. Para Klein, a cor azul patenteada por ele, representava a mesma ambição cósmica”²⁶⁶ (fig.81). Lembremos, como já foi dito, que na mesma década de 1960, era azul a cor que vestia a morte, vista de frente, pelo personagem Amaranta em *Cem anos de Solidão*, assim como a cor que recobria os ORFAs de Bispo no seu inventário, ritual de passagem para a morte, e eram azuis, nos primeiros anos de início do século, as brumas das telas de Reverón. A cor azul poderia, então, ser associada a uma questão cósmica²⁶⁷ em todas estas propostas artísticas.

²⁶² Isto não significa que a *performance* não estivesse presente em outras manifestações artísticas ao longo do século XX. Tal é o caso do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e outros.

²⁶³ SEGALIN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p 10

²⁶⁴ LÉVI-STRAUSS. *Pensamento selvagem*, 1962.

²⁶⁵ “La práctica destrucción de Pollock de su tradición [pictórica] bien podría ser un retorno al momento en que el arte estaba envuelto más activamente en rituales, magia y vida”. Apud DEMSEY, Amy. *Estilo, escuela y movimientos*, 2002, p.222.

²⁶⁶ DEMSEY, Amy. *Estilo, escuela y movimientos*, 2002, p.222.

²⁶⁷ Pertencente ao universo ou originário dele.



81. Yves Klein. *Salto no vazio*. 1960.

Retornando ao campo da Antropologia, as definições de rito conceituadas pelos diferentes autores ao longo do século XX, mostram uma tendência para o campo de pesquisa de cada um deles. Por exemplo, James Frazer associava rito com magia, Emile Durkheim e Marcel Mauss relacionam rito com sociedade, representações e religião. Mas, uma questão é clara: a conceituação do rito procede em sua *origem* do campo religioso, como em outros momentos tínhamos apontado:

(...) rito e mito vêm do estudo das religiões e com o estudo das sociedades modernas o conceito se expande para aspectos mais profanos e menos coletivos. Na atualidade o conceito de rito deixou o domínio das sociedades primitivas e exóticas para se tornar um analisador do contemporâneo²⁶⁸.

O rito, pois assim como o mito, tem sua origem na magia, na religião. O homem teve a necessidade de explicar sua existência na terra e sua transitoriedade e para isso utilizou a magia e o rito como base para a compreensão dos fenômenos do entorno. A crença num ser superior intrínseca ao ser humano, segundo Mircea Eliade²⁶⁹, e a necessidade de organizar o espaço e o tempo, leva o homem a criar dois conceitos extremos e próximos: o sagrado e o profano. O sagrado representa a ordem diante do caos do profano e para poder ir e vir entre esses dois estados de tempo e espaço o homem utiliza os mitos e os ritos e dentro destes os símbolos, os objetos, as palavras, os gestos, a *performance* que permitem veicular o transporte entre esses dois mundos²⁷⁰.

²⁶⁸ SEGALEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p 15.

²⁶⁹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, 2008.

²⁷⁰ Definiremos mais adiante os ritos de passagem segundo Arnold Van Gennep.

Para Eliade a manifestação do sagrado se dá através das hierofanias²⁷¹, as epifanias²⁷² e os sinais que, por sua vez, não deixam de ser instrumentos utilizados pelos ritos. Num contexto religioso, os ritos, como já tínhamos assegurado, utilizam recursos para serem ativados enquanto operações, tais como gestos, palavras e objetos que representam símbolos além da crença, em uma espécie de transcendência.

2.2. Uma definição de ritual relacionada com a *performance* nas obras de Reverón e Bispo.

Ao buscar uma definição de rito que atendesse ao foco desta pesquisa em Artes Plásticas, foi encontrada uma extensa variedade de abordagens na Antropologia e em outras áreas desse conhecimento. Esse conceito deveria tangenciar aspectos como: critérios morfológicos; um sentido coletivo e individual para quem o compartilha; marcas de rupturas e descontinuidades e momentos de passagem individuais e sociais. Neste sentido, optei pelas definições dadas por Martine Segalen e por Stanley Tambiah, além das colocações de Emile Durkheim e a definição de “rito de passagem” do folclorista Arnold Van Gennep.

Para Segalen,

O rito ou ritual é um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica. O rito é caracterizado por uma configuração espaço-temporal específica, pelo recurso de uma série de objetos, por sistemas de linguagens e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns de um grupo.²⁷³

Por outro lado, Stanley Tambiah²⁷⁴, também contemporâneo de Segalen, relaciona ritual com *performance* afirmando que:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios (...). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como

²⁷¹ Uma hierofania é uma manifestação reveladora do sagrado. Foi uma hierofania que revelou para Bispo sua missão de reconstruir o mundo e para isso os sinais, as vocês, que Bispo ouvia e que como no mito da Dama Dupla, descrito em outros momentos por Claude Lévi-Strauss, ditavam os procedimentos pelos quais Bispo criava sua bricolagem.

²⁷² A epifania é a manifestação de Deus através de um símbolo. O símbolo se dá através de uma imagem concreta que evoca um significado.

²⁷³ SEGALEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p. 31.

²⁷⁴ Antropólogo nascido em Sri Lanka (Costa sul da Índia), professor da Universidade de Harvard desde 1976. Realizou pesquisa em contextos asiáticos contemporâneos, em torno de questões como o ritual.

performativa em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma *performance* que utiliza vários meios de comunicação e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a *performance*²⁷⁵.

A definição de Tambiah associando ritual com *performance*, se insere no foco da nossa pesquisa. Assim, relacionando estes dois conceitos, de Segalen e Tambiah, à obra de Reverón e Bispo, podemos afirmar que os valores que o ritual destes dois artistas infere pode se referir à mitopoética²⁷⁶, ao mito pessoal criado por eles mesmos, ao *corpus* que movimenta seus trabalhos. Os meios e os objetos aos quais o ritual recorre e que Segalen aponta, estariam diretamente relacionados com a produção de *objetos de culto*, produtos também originados da mitopoética criada pelos artistas. Por último, falar é um ato, como afirma Tambiah e em outros momentos Marcel Mauss, e representa também uma ação, característica performática de Reverón e Bispo e que caracteriza misticamente seus trabalhos. Chama a minha atenção o fato de Martine Segalen definir rito e ritual como uma mesma questão.²⁷⁷

Richard Schechner²⁷⁸ apresenta oito situações em que a linguagem artística da *performance* acontece, entre elas “nos rituais sagrados e seculares”. Schechner atribui também sete funções para a *performance*: entreter, fazer alguma coisa que é bela, marcar ou mudar de identidade, fazer ou estimular uma comunidade, curar, ensinar, persuadir, *lidar com o sagrado* e com o demoníaco. O pesquisador afirma que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse *performance* e analisado em termos de ação, comportamento, exibição”²⁷⁹. Assim, a *performance* está presente nos rituais, inclusive sagrados, como afirmam Tambiah e Shechner, respectivamente, mesmo que não tenha uma finalidade artística.

O ritual de que falamos nesta pesquisa é uma ação de conteúdo místico, de culto e foi com esse nome que os artistas, como Hermann Nitsch, chamaram suas ações artísticas. Neste sentido Lippard assegura que:

²⁷⁵ Apud PEREIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*, 2003, p.11.

²⁷⁶ A mitopoética tem relação com a bricolagem intelectual, “utiliza resíduos e fragmentos de fatos, testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade ” resultando uma junção de narrativas que criam um todo. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*, 2005, p.37.

²⁷⁷ Em relação ao nivelamento dos conceitos rito e ritual, escrevi para a pesquisadora e ela me respondeu que estes dois eram praticamente a mesma questão.

²⁷⁸ Especialista em *Performance Studies*, da *New York University*. Apud PEIXOTO, José Mario. *Breve histórico da Performance art no Brasil e no mundo*, 2008, pp.2-3.

²⁷⁹ *Ibidem*, 2008, p.3.

Daqueles [artistas] que tentaram substituir as expectativas da sociedade passiva frente à arte por um modelo mais ativo [de ação], muitos têm optado por chamar a sua actividade de "rituais". A palavra é usada de forma muito ampla, mas seu uso indica uma preocupação com esse equilíbrio entre o individual e o coletivo, teoria e prática, abjeta e ação que está no cerne de qualquer sistema de crença. A divisão de Durkheim dos fenômenos religiosos em crenças e ritos é aplicável à estética. "O primeiro", diz ele, "são estados ou opiniões e consistem em representações, e o segundo são determinados modos de ação".²⁸⁰

As observações de Lippard sobre arte ritual, e não sobre arte performática, coincidem com as definições de Hermann Nitsch em seu manifesto. Em princípio, a definição daquela teatralidade na arte era chamada de ritual pelos artistas e não de *performance*. Por outro lado, as pesquisas de Emile Durkheim associam religião e rito na mesma medida em que esse pensamento inclui dois elementos: as crenças e os ritos. As crenças são opiniões e representações da natureza das coisas sagradas, enquanto os ritos são regras de conduta, são modos de ação em relação às coisas sagradas. Durkheim cria uma classificação²⁸¹ das manifestações rituais relacionadas às mutações entre profano/sagrado. A primeira são os cultos negativos que introduzem o profano ao sagrado (à vida religiosa). É uma passagem marcada por abstinência sexual ou alimentar (jejum), esforços físicos e uso de vestimentas ou adereços específicos. Esta classificação de Durkheim lembra uma classificação de Arnold Van Gennep chamada de rito de passagem que veremos mais adiante.

Esse conceito de Durkheim lembra também que na construção do mundo sagrado, segundo Bispo do Rosário, a passagem ao além estava permeada pelas "crenças" do artista. Bispo usou os cultos, produtos de suas convicções religiosas apreendidas na sua terra natal de Japaratuba. Assim, utilizou os jejuns, que não deixam de ser sacrifícios, para se depurar, pois seu corpo era também um conteúdo de sua obra. Hidalgo afirma que:

A virgem que lhe soprava conselhos ao pé do ouvido proibia o fumo, a bebida, o dinheiro. Até a comida era controlada: um cafezinho de manhã e uma sopa com pão à noite. Só às vezes ele permitia uma refeição completa no almoço. Agüentava o batente

²⁸⁰ "Of those who have tried to replace society's passive expectations of art with a more active model, many have chosen to call their activities "rituals." The word is used very broadly, but its use indicates a concern with that balance between individual and collective, theory and practice, abject and action that is at the core of any belief system. Durkheim's division of religious phenomena into beliefs and rites is applicable to esthetics. "The first," he says, "are states or opinions and consist in representations; the second are determined modes of action." In: LIPPARD, Lucy. *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, 1983, p.160.

²⁸¹ Essa classificação é feita a partir da etnografia dos aborígenes da Austrália e dos índios da América do Norte. In: SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p.20-21.

de estômago vazio até as nove horas da noite, quando saía de cena. Cortina fechada, ninguém mais o via.²⁸²

A potência do sagrado constitui uma realidade por excelência. “Quando o sagrado se manifesta, cada espaço, cada objeto natural ou construído, se converte em “outra coisa” sem deixar de ser ele mesmo”²⁸³. Assim, Bispo sentia a necessidade de sacralizar tudo o que estava no seu entorno, inclusive seu corpo. E este último é um elemento importante para o ritual mágico-religioso onde existe a necessidade da purificação. O *Manto da Apresentação*, como nos rituais de passagem, viabiliza o trânsito do profano ao sagrado que no caso permite se apresentar a rigor frente ao Ser Supremo (fig.82). Citemos mais uma vez Hidalgo quando afirma que o doutor Bonfim perguntou a Bispo: “Para que serve? [se referindo ao manto] – Este é para eu usar quando me apresentar à Nossa Senhora para quando chegar ao Reino dos Céus.”²⁸⁴



82. Arthur Bispo do Rosário vestido a rigor para a passagem.

²⁸² HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p.72.

²⁸³ Lélia Deldado. Armando Reverón. Lo ritual y lo sagrado. In: CALZADILLA, Juan (org). *Esta luz como para magos*, 1992, p.155.

²⁸⁴ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p74.

A segunda classificação de Durkheim são os cultos positivos que estão ligados à festa religiosa, associando comunhão através da ingestão de elementos sagrados e oblações. Estes normalmente são alegres. O autor também define os ritos expiatórios ou piaculares que são caracterizados pelo sentimento de angústia, como por exemplo, os ritos de luto: silêncio e gemidos e injúrias corporais. Esses ritos, segundo o pesquisador, têm como finalidade devolver a confiança na vida.

Esse conceito de ritos expiatórios de Durkheim lembra as imagens do filme *Armando Reverón*, 1934, de Edgar Anzola, onde o cineasta mostra a maneira como Reverón amarrava sua cintura (fig.83). No ato de execução da tela, Reverón utilizava uma corda estrangulando a metade de seu corpo, além de um cinto confeccionado por ele mesmo, utilizado inclusive como porta pincéis. Seja na lucidez de um ator, seja na lucidez do delírio, Reverón executava sacrifícios corporais apertando sua cintura, que segundo ele, tinham o objetivo de separar o corpo do animal, parte inferior dele, do intelecto ou espiritual, parte superior de seu corpo. Juan Liscano escreve que em uma entrevista concedida pela companheira de Reverón, Juanita, ela tinha declarado que o artista havia sido casto durante 34 anos de convivência matrimonial. Assim, Liscano acrescenta que as práticas descritas anteriormente respondiam a duas finalidades declaradas pelo artista: “a de preservar ou facilitar a absorção do que ele [Reverón] chamava de fluido vital e a de propiciar a concentração do espírito criador, descompromissando-o, no imediato e no por vir, do constrangimento exterior, das dependências subalternas e das distrações”²⁸⁵.



83. Fotogramas do documentário *Armando Reverón*. 1934. Direção Edgar Anzola.

²⁸⁵ Juan Liscano. Tras la experiencia de Armando Reverón. In: CALZADILLA, Juan (org). *Esta luz como para magos*, 1992, p.103.

Durkheim, a partir da classificação anterior de cultos negativos e positivos, cria um paralelo entre os ritos positivos do totemismo australiano e os ritos cristãos. No totemismo australiano, os participantes criam cerimônias que se realizam em duas fases: uma que assegura a prosperidade do totem (animal ou planta) e outra, final, onde este é consumido. Assim, em religiões mais “desenvolvidas”, o sacrifício é representado no mesmo princípio da comunhão com o divino, como por exemplo, a hóstia que representa o corpo de Cristo.

Nesse contexto das pesquisas de Durkheim, existem duas características importantes do rito que são a plasticidade e a eficácia²⁸⁶. Na plasticidade o jejum, por exemplo, prepara para uma passagem como também serve de expiação. Nesse aspecto o autor acrescenta:

A função real de um rito não corresponde aos efeitos particulares e definidos que ele parece visar e pelos quais costuma caracterizar-se, mas a uma ação geral que, permanecendo sempre e por toda parte semelhante a ela mesma é, no entanto, capaz de assumir formas diferentes de acordo com as circunstâncias.²⁸⁷

No que diz respeito à eficácia do rito, Durkheim assegura que os ritos são meios pelos quais o grupo social se reafirma periodicamente, portanto precisam possuir uma repetição periódica.

Retomando as ideias expostas anteriormente por Lippard, em relação a uma arte ritual na década de 1960, aquilo que posteriormente foi chamado de *Performance Art*, que talvez pudesse ter sido chamada de *Ritual Art*, eram ações com um sentido estético ou artístico. Pelos conceitos anteriores e a partir da perspectiva de Lippard, ritual e *performance* são conceitos que circulam paralelamente, confundindo-se no campo artístico. O que muda entre um conceito e outro é, de modo geral, sua natureza, a intenção do ato e a recepção dos envolvidos. Assim, na recepção do ritual mágico pré-histórico, os envolvidos participavam ativamente do acontecimento num ato de crença; porém, na *performance* artística a platéia pode se escandalizar e se negar ao envolvimento, pois na arte a crença não necessariamente é compartilhada por todos.

²⁸⁶ Para Segalen a antropologia contemporânea também se esforça em resolver este aspecto da eficácia. In: SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p.22.

²⁸⁷ Apud SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p.23.

Na Antropologia do rito, a classificação de ritos de passagens continua vigente hoje em dia e devemos sua definição ao grande folclorista francês Arnold Van Gennep²⁸⁸. Este último estava à procura da compreensão do princípio universal que o ajudasse a compreender as passagens na sociedade, tanto individual como coletivas, no tempo e no espaço. Nesse contexto, a sociedade possui uma lei de organização das coisas que segue certa ordem ou seqüência que se expressa pelos ritos, pela poesia, pela música e até mesmo pela pintura e pela escultura. O rito de passagem recompõe a ordem social que é questionada a cada nova etapa do ciclo biológico do homem. Certos rituais servem para marcar a passagem do profano ao sagrado e o retorno ao primeiro estado, como por exemplo, nos sacrifícios estudados por Mauss e Hubert²⁸⁹.

O rito de passagem se deve à necessidade de conferir origem sagrada a um fato de especial importância. A ficção ritual determina que o fato natural não seja levado em consideração, pois importa apenas o ato religioso. Assim, em muitos povos primitivos o recém-nascido não vem à luz até que seja submetido ao rito prescrito. Na Igreja Católica, se um recém-nascido morre sem batismo, sua alma não pode subir ao céu e é condenada a um lugar ambíguo chamado limbo.

Para Segalen todo rito possui três estados: separação, margem e agregação²⁹⁰. O tempo de duração desses estados dependerá do tipo de ritual. Os ritos de separação serão mais intensamente marcados nas cerimônias fúnebres e os de agregação, nos casamentos. A margem é um estado de preparação que às vezes adquire autonomia como, por exemplo, no caso do noivado na igreja católica. Assim, observamos que ao que parece, o que Durkheim chama de cultos negativos como passagens do profano ao sagrado, Van Gennep chama de ritos de passagens, simplesmente.

2.3 O pensamento mágico e a construção de uma mitopoética

O tema do rito na Antropologia é muito amplo e sua teorização muito extensa. É por isso que para nossa pesquisa foi necessário realizar um recorte teórico que permitisse explicar e dar a

²⁸⁸ Fundador da moderna etnologia francesa. Propôs um esquema de estudo dos ritos cujo valor heurístico é atual. Interessava-se pela ligação entre rito e sociedade.

²⁸⁹ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*, 2000.

²⁹⁰ SEGALLEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*, 2002, p.44.

resposta apropriada a nosso problema de dissertação: a importância do ritual no processo criativo em Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário. Dentro deste recorte partimos da hipótese de que os dois artistas se caracterizam por perceber, compreender e organizar o mundo por meio de uma forma de *pensamento mágico* ou *mítico*, em contraste com o que poderia ser uma forma de *pensamento racional* ou *científico*, conceitos estes utilizados por Claude Lévi-Strauss²⁹¹ para caracterizar as comunidades chamadas de primitivas em contraste com as sociedades chamadas de civilizadas.

O *pensamento mágico* é associado, em muitos momentos, à *loucura*, pois ele funciona de maneira diferente do *pensamento racional*, caracterizado este último por uma seqüência lógica e linear. Lévi-Strauss assegura que o *pensamento mágico* faz uso das imagens e trabalha por analogias e aproximações e, como na *bricolage*, suas criações representam arranjos,²⁹² ou seja, composições colagem ou composições fragmentadas. Assim, essa forma de pensamento constrói universos mitológicos, que segundo Boas, “dizer-se-ia (...) estão destinados a ser desmontados assim que formados, para que novos universos possam nascer de seus fragmentos”²⁹³.

Nesta ordem de ideias, podemos afirmar que o *pensamento mágico* pode ser considerado uma forma de colagem de imagens com uma ordem e um sentido de conjunto e não linear. Lévi-Strauss acrescenta que “assim como na *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos”²⁹⁴. Ainda mais, na observação anterior definida por Boas, apresenta-se a estrutura da reflexão mítica, ou mágica, que depende de um inventário prévio dos meios disponíveis, para poder criar o conjunto. Dessa estrutura de pensamento, os Surrealistas souberam tirar proveito, consciente ou inconscientemente, afirma Lévi-Strauss. Quando as partes desfragmentadas do conjunto, que aponta Boas, veem-se separadas da intenção inicial do conjunto, então se constroem novas combinações com novas intenções. Lévi-Strauss relaciona isto com o que os Surrealistas chamam de “acaso objetivo”.

²⁹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*, 2005, p.28.

²⁹² Lévi-Strauss chama de pensamento mágico ou mítico aquele aprisionado pelas imagens, generalizado e científico, que trabalha por analogias e aproximações onde, como no caso da *bricolage*, suas criações se reduzem a arranjos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*, 2005, p.36.

²⁹³ Apud *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*, 2005, p.32.

Lévi-Strauss coloca a arte a meio caminho entre o conhecimento científico e o *pensamento mágico*, pois considera que o artista possui algo de científico e de *bricoleur*. Por exemplo, o artista utiliza meios materiais e a *bricolage* para criar seus objetos e estes, por sua vez, são objetos de conhecimento. O artista faz uso do conhecimento do mundo, do conhecimento científico para criar. Considero que esta visão de Lévi-Strauss em relação à arte como *bricolage*, que pertence ao início dos anos de 1960, poderia adaptar-se ao contexto da arte moderna. Cabe agora perguntar: funciona essa relação para o artista contemporâneo que utiliza a palavra, a *performance*, a ideia? Poderia o artista contemporâneo se localizar entre o cientista e o feiticeiro?

Em relação a isto, Marcel Mauss afirma que:

A magia é, essencialmente, uma arte de fazer e os feiticeiros utilizam com cuidado o seu saber-fazer, a sua destreza, a sua habilidade manual. Ela é o domínio da produção pura, *ex nihilo*; ela faz com as palavras e com os gestos o que as técnicas fazem com o trabalho. Felizmente, a arte da magia nem sempre gesticulou em vão. Ela tratou as matérias, fez experiências reais e até descobertas.²⁹⁵

O feiticeiro faz uso da ação, da palavra e dos gestos com uma significação igual à da *performance* artística. Acaso arte e magia não se alimentam juntas no imaginário, sendo fontes, as duas, de uma manifestação simbólica? Os xamã, os feiticeiros, os artistas e os loucos não se colocam entre vários sistemas simbólicos?

O processo de separação entre a ciência e a magia, acontecida nos séculos XVII e XVIII, divide as formas de organizar o mundo segundo dois pontos de referências: o mundo real e o mundo ilusório. Cabe à ciência o mundo real, um mundo de propriedades matemáticas às quais podemos chegar pela via do intelecto, do *pensamento racional*. Corresponde ao mundo ilusório o que vemos, cheiramos, saboreamos, sentimos e percebemos. Se compararmos os séculos de racionalidade do homem em relação aos séculos de uma construção mágico-ilusória, observaremos que a história do conhecimento está praticamente sobre a base desta segunda forma de pensamento.²⁹⁶

²⁹⁵ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*, 2000, p.178.

²⁹⁶ Lévi-Strauss assegura que “Entre os povos sem escrita, a arte ocupa, ao contrário, um lugar importante e, muitas vezes, o mais elevado.” Podemos pensar que o paradigma que levou o homem a substituir uma forma de pensamento por outra, deslocou automaticamente a importância da arte em nossas sociedades chamadas de civilizadas.

A racionalidade conquistou o espaço da credibilidade no campo do conhecimento diante da magia. Contudo, percebemos que a magia sobrevive, alimentando com imagens nossos pensamentos, mesmo que seja nas redondezas da racionalidade. Joseph Campbell afirma que uma vez perguntaram para o Buda: “qual é o sentido de uma flor? (...) e ele simplesmente colheu uma flor e a entregou-a ao seu interlocutor”. Numa linha de *pensamento racional* não teria sentido a resposta-gesto do Buda, pois a mente analítica se ocupa do sentido, da razão das coisas e não “da coisa”. Campbell acrescenta que “qualquer formulação racional nos dá uma ideia linear da coisa, mas mata a beleza da coisa em si”²⁹⁷.

Nessa linha de ideias e sustentado pelas teorias de Marshall McLuhan na obra intitulada “La galáxia Gutenberg”, Tomás Facundo²⁹⁸, tomando como referência o trabalho de Mauss sobre a magia²⁹⁹, associa o *pensamento racional* com a ordem estabelecida pela escritura alfabética, em função da linearidade de sua morfologia e de sua sequência lógica. Diante dessa estrutura de pensamento, Facundo desloca para o outro extremo o *pensamento mágico* que, por sua vez, substitui a linearidade do *pensamento racional* pela multidimensionalidade. A magia em vez de hierarquizar e segregar a realidade cria um mosaico em que cada peça não pode existir independentemente do todo: “a magia se conforma a partir da infinita mobilidade dos significantes”³⁰⁰.

Facundo sustenta que em uma linha de produção racional observa-se uma articulação hierarquizada dos elementos que a compõe, sendo que, os produtos artísticos se apresentam como imitação do real no qual se separam objeto e representação³⁰¹. A representação em uma forma de produção racional é caracterizada pela similaridade, pela seleção e pela substituição. O real é substituído pela representação do real. Em contrapartida, na produção de objetos pela via do *pensamento mágico*³⁰² observa-se como característica de representação um *continuum* ininterrupto no qual os elementos com caráter material ou espiritual (humano, natural) se integram ao conjunto. A contiguidade³⁰³ e a contextura³⁰⁴ são operações básicas da magia e sua estrutura de pensamento.

²⁹⁷ O mito e o mundo moderno em conversa com Bill Moyers. In: *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d, p.47.

²⁹⁸ FACUNDO, Tomás. *Escrito, pintado*, 2005, p.20.

²⁹⁹ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. 2000.

³⁰⁰ FACUNDO, Tomás. *Escrito, pintado*, 2005, p.22.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Nas definições de Frazer e Mauss os produtos das culturas mágicas relacionam-se com o mundo pela *contiguidade* e a *semelhança*. Apud FACUNDO, Tomás. *Escrito, pintado*, 2005, p.22.

³⁰³ No sentido de adjacência.

O resultado desta forma de pensamento mágico resultou também, nas culturas chamadas de primitivas, em conjuntos de narrativas que deram lugar aquilo que foi chamado de mito:

Ulisses (Fernando Pessoa)

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo -
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Embaixo, a vida, metade
De nada, morre.*

A poesia *Ulisses*, de Fernando Pessoa, possui uma carga de significantes e significados referentes ao mito. Aqui o mito aparece como: um ente flexível, elástico³⁰⁵, que se desloca do nada ao tudo; a criação do mundo que revela a sacralidade porque relata a atividade criadora dos deuses; o ente que dá luz àquilo que não se compreende e que, compartilhado socialmente, pode construir realidades. Mircea Eliade acrescenta que “uma vez dito, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodíctica: funda a verdade absoluta. (...) o mito é solidário da antologia: só fala de realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente”³⁰⁶.

Eliade explica que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa que pode ser tratada em múltiplas perspectivas”³⁰⁷. Construir uma definição única do mito que atinja todos

³⁰⁴ Refere-se ao argumento.

³⁰⁵ Apud RUTHVEN, K.K. *O mito*. 1997.p.16.

³⁰⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. 2008.p.85.

³⁰⁷ O mito faz parte de uma ampla gama de disciplinas: a antropologia, o folclore, a história das religiões, a lingüística, a psicologia e a história da arte, entre outras. Cada um o vê à luz de suas próprias abordagens: “(...) um leigo curioso passando promiscuamente de um para outro chegará à conclusão de que os vários

os tipos e todas suas funções e que esteja ao alcance de todos os especialistas e não especialistas é impossível. K.K. Ruthven explica que quando alguém lhe pede uma definição de mito ele fica perplexo. Nesse sentido cita Santo Agostinho quando declarava, em suas *Confissões*, a aflição de toda pessoa que é obrigada a dar uma definição curta e inclusiva do mito.

Nas inúmeras definições sobre o mito percebemos que elas atingem diferentes sentidos, como o religioso, o dogmático e também os registros fictícios de sociedades “arcaicas” que procuravam compreender e explicar o mundo e para isso utilizavam relatos criativos, verídicos ou não. Joseph Campbell (1904-1987) considera que:

Aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos. Eles são histórias de nossa vida, de nossa busca da verdade, da busca do sentido de estarmos vivos. Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, daquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente.³⁰⁸

Segundo o autor, são quatro as funções do mito: a mística que representa o espanto frente ao mistério; a cosmológica como compreensão do mundo, da qual se ocupa também a ciência; a sociológica como suporte e validação de uma ordem social; a pedagógica como orientação nas diversas etapas da existência.

Mircea Eliade, estudioso da história e da filosofia das religiões, define que o mito conta uma história sagrada, um acontecimento que teve lugar no início dos tempos. Acrescenta que contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério:

O mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos. Dito de outro modo: o mito conta como, graças às façanhas dos Seres Sobrenaturais, uma realidade veio à existência, seja esta a realidade total, o Cosmos, ou somente um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, pois, sempre o relato de uma criação: se narra como algo foi produzido, começou ser. O mito não fala do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são Seres Sobrenaturais. Conhecem-se, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos começos. Os mitos revelam, pois, a atividade criadora e desvelam a sacralidade (ou simplesmente a sobrenaturalidade) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, às vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no Mundo.³⁰⁹

especialistas não falam do mesmo assunto, mas de coisas diferentes, sob o mesmo nome”. In: RUTHVEN, K.K. *O mito*. 1997.p.15.

³⁰⁸ In: Joseph Campbell no livro “O poder do mito”, entrevistado por Bill Moyers.

³⁰⁹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. 2008.p.84.

O mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles, embora existam muitos atos que de sagrados passaram a ser profanos, pois tiraram a investidura que deu ser a sua origem. A agricultura, por exemplo, em uma sociedade dessacralizada perde o simbolismo religioso pela sua exploração objetivando o lucro e a alimentação.

Diante da sua carga simbólica, cheia de significantes, os mitos aparecem representados em disciplinas como a Literatura e as Artes Plásticas. Assim, os artistas podem utilizar a imaginação, fonte do ato, do fazer, do *pensamento mágico* para criar mundos onde se criam histórias pessoais ou resgatam-se histórias antigas, como é o caso de Reverón e Bispo. E assim, o inconsciente individual ou coletivo se realiza. E como é que se relaciona o mito com o ritual?

Mário Perniola afirma que “contrariamente à concepção mais difundida na Antropologia cultural e na história das religiões, que considera o rito dependente do mito, a religião romana oferece o exemplo de um rito sem mito (...)”³¹⁰ Com isto Perniola explicita que existem repetições de atos culturais cuja significação fica esquecida, ignorada. Ocorre o que ele denomina “esvaziamento”. Os comportamentos, os gestos e os rituais são hoje autônomos em relação às crenças, aos mitos. Perniola assegura que “o rito sem mito é uma espécie de “rito do rito”, uma emancipação do gesto e dos comportamentos em relação à sua funcionalidade e às suas motivações (...)”³¹¹. O ritual de que trata esta pesquisa tem mais relação com a perspectiva do estudo das religiões que relaciona mito e ritual. Assim, o ritual que este trabalho aborda se relaciona com a mitopoética criada pelos dois artistas estudados, Reverón e Bispo.

A mitopoética é um conjunto de fragmentos ou resíduos de fatos que representam “testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade”³¹². A mitopoética é uma *bricolage* intelectual, uma elaboração a partir de fragmentos de lembranças, histórias e outros. De acordo com Wunenburger, a mitopoética se origina em uma espécie de imaginação transcendental que no caso de Bispo nasce a partir da *bricolage* de suas narrativas místicas e

³¹⁰ PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*, 2000, p.230.

³¹¹ PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*, 2000, p.29.

³¹² FACUNDO, Tomás. *Escrito, pintado*, 2005, p.22.

dos materiais descartados pela sociedade de consumo. A mitopoética, ou a criação do mito, relaciona-se com o *pensamento mágico* do qual se origina.³¹³

Para finalizar, utilizarei o termo *ritual artístico* para caracterizar as *performances* de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário, carregadas de um *valor sagrado*. Para esta caracterização incluiremos todos os atos ou ações que os dois artistas praticaram em relação ao conjunto da obra, à inventiva e ao catalogador do cotidiano, incluindo as falas³¹⁴ documentadas e a relação destes atos com a materialização, dos então objetos de culto. Reverón e Bispo utilizaram o corpo como ser e suporte estético de seus rituais purificadores, seja para o ato de pintar as telas, nos jejuns de sagração ou para a passagem completando a obra o *Manto da Apresentação*, no caso de Bispo. Lembremos que o corpo nos rituais é um depósito de profundas experiências, físicas, mentais e principalmente divinas.

2.4 Do objeto de culto nos rituais ao objeto artístico na *performance*

O processo de sacralização do mundo profano se caracteriza por atingir o conjunto das coisas como um todo. Normalmente o homem sacralizado sente a necessidade de transpor esse sentido para o espaço que o rodeia, tal é o caso de Reverón em sua relação com *El Castillete* e de Bispo em sua relação com a *Gruta dos objetos*. O primeiro espaço, *El Castillete*, materializado e o outro, *A Gruta dos objetos*, ficcionalizado. Assim, esse homem sacralizado expande esse sentido também para seu corpo por meio de processos de purificação, representado pelos sacrifícios. A sacralização do mundo atinge também as pessoas que rodeiam o homem sacro, selecionando, este, aquelas pessoas que compartilham suas crenças ou que ele considera puras. Lembremos aqui que os nomes de pessoas que Bispo recolhe em seu inventário do mundo, são em sua maioria “aquelas que ele prometeu salvar do apocalipse”³¹⁵, todas as escolhidas por ele, como as virgens³¹⁶. As pessoas que não eram consideradas pelo artista, eram rejeitadas com o apelativo de impuras: “Essas mulheres [as enfermeiras da clínica] têm que ser postas fora daqui [declarava Bispo ao doutor Bonfim] (...) Minha mãe me disse que elas são umas perdidas (...)”.³¹⁷ Por sua vez, citado em outros momentos, Reverón casou-se com Juanita, mantendo-se os dois virgens. Assim, o único ser vivo que Reverón

³¹³ Apud DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*, 2009, p.20.

³¹⁴ A fala representa uma ação nos atos da magia. In: MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. 2000.

³¹⁵ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário (...)*, 1996, p.148.

³¹⁶ “Venham as virgens em cardumes” afirma Bispo num estandarte.

³¹⁷ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p.p.79-80.

incorpora ao seu mundo privado, mágico-religioso, de *El Castillete*, é sua companheira, casta e símbolo de pureza.

Assim, o homem sacralizado procura converter tudo o que o rodeia em sagrado, inclusive ele mesmo e os objetos. Mas, como pode se converter uma coisa profana em sagrada? É aí que o homem faz uso do ritual e sua efetividade. Para ativá-lo utiliza a simbolização. Não obstante, uma vez sacralizado um objeto, o feiticeiro ou artista não pode utilizá-lo livremente. Os objetos sacralizados ou a serviço de um culto precisam ser preservados, pois suscitam sentimentos de veneração e de temor ao mesmo tempo. Lembremos aqui duas passagens da obra e vida de Reverón e de Bispo.

Em 1951 a cineasta venezuelana Margot Benacerraf filma um documentário sobre a vida de Reverón³¹⁸. Nesta obra cinematográfica, as bonecas de pano têm um papel preponderante. Talvez fosse a primeira vez que aquelas obras eram reveladas fora do espaço privado e sagrado do atelier. Em uma conversa entre Reverón e a cineasta, esta última reproduz:

Comportei-me bem, Margosita, verdade? [Logo após as filmagens]. Agora você vai se vestir de padre e vai perdoar todas estas bonecas que são todas umas pecadoras. Então, às três da manhã, tive que me vestir com um manto que ele mesmo fez, preto e um birreto. Ele ajoelhou todas as bonecas como em uma catedral, e tinha que passar e benzê-las a todas.³¹⁹

Esta passagem é um exemplo de como o objeto sagrado precisa ser preservado no espaço sagrado, e uma vez que ele é profanado, a sacralização deve ser refeita. O objeto sacralizado cobra vida e poder concentrado nele mesmo. Hans Belting assegura que “A tais profanações [quando uma cultura invadia outra cultura], as imagens “feridas”, como Leopoldo Kretzenbacher as chamou, reagem como pessoas reais, chorando ou sangrando”.³²⁰ Por sua vez, Luciana Hidalgo afirma que quando Maria Amélia Mattei organizou a exposição dos pacientes da Colônia no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, Bispo foi o curador da própria obra. Ele determinou o que poderia sair para o mundo. “O *Manto da Apresentação*,

³¹⁸ http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Eduardo_Planchart_Margot.asp: Eduardo Planchart Licea. Margot Benacerraf, 1956: Diário y entrevistas.

³¹⁹ “¿Me porté bien Margosita, verdad? Ahora tú te vas a vestirte de cura y me vas a perdonar a todas estas muñecas que son todas pecadoras. Entonces, a las tres de la mañana, me he tenido que vestir con un manto que me hizo él, negro y un birrete. Él arrodilló a todas esas muñecas como en una catedral, y tenía que pasar para bendecirlas a todas.” In *Ibidem*.

³²⁰ BELTING, Hans. *Semelhança e presença*, 2010, p.1.

nem pensar”, assegura Hidalgo. Na hora em que Bispo se despediu dos seus trabalhos, ele conversou com as peças e pediu para não se deturparem mundo afora.³²¹

Sendo Reverón e Bispo homens sacralizados, como é que os objetos produzidos no mundo sagrado de *El Castillete* e a *Gruta dos objetos* poderiam ser retirados e deslocados ao mundo profano dos museus e das galerias? Em relação a isso, Walter Benjamin afirma que:

O valor de culto como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emanciparam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.*³²²

As obras objetuais de Reverón e Bispo pertenciam ao mundo privado do *atelier*. Como objetos de culto, não eram para serem expostas. Assim, Reverón participava na época de exposições, e inclusive comercializava suas telas na cidade de Caracas (fig.84), mas suas bonecas e seus objetos permaneciam habitando *El Castillete*. Por sua vez, Bispo reservava seus objetos ao espaço privado de sua *Gruta*, inacessível ao mundo profano, e cuja entrada estava selada, na ficção, por uma contra-senha: “Você enxerga a cor da minha aura?”.³²³ Só quem tinha a resposta conseguia, por meio da linguagem falada, a passagem do profano ao sagrado e atingir o interior do templo, sua *Gruta dos objetos*.

³²¹ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p.154.

³²² Benjamin Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, 1994, p.173.

³²³ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p.143.



84. Edgar Anzola. Fotogramas do filme *Armando Reverón*, 1934.
Reverón circulando com suas telas pelas ruas de Caracas.

Lévi-Strauss afirma que:

O mito tlingit concebe a obra de arte de modo diferente. O comportamento do viúvo [que mantinha relações sexuais com uma estátua de madeira, simulacro de sua mulher] não choca, tanto que todos vão para sua casa para admirar a obra-prima [a estátua]. Mas o autor da estátua era um grande mestre, e ela fica a meio caminho entre a vida e a arte. O vegetal só pode gerar um vegetal, uma mulher de madeira só pode parir uma árvore. O mito tlingit faz da arte um reino autônomo, a obra se encontra aquém e além das intenções de seu criador. Este perde o controle sobre ela assim que acaba de criá-la e ela irá desenvolver-se segundo sua própria natureza. Em outras palavras, o único meio de a obra de arte perpetuar-se é dar origem a outras obras de arte, que, para seus contemporâneos, parecerão mais vivas do que aquelas que as precederam imediatamente.³²⁴

No mito, o objeto de arte adquire múltiplas funções e valores, ao ponto de substituir o morto, inclusive em suas funções mais íntimas. Essa ideia de Lévi-Strauss sobre a perda do controle do artista sobre a obra de arte, uma vez criada, é reconhecida por Jasper Johns na obra de Marcel Duchamp. Segundo Johns, Duchamp “parecia imaginar a obra de arte como envolvida

³²⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*, 1997, p.139.

em uma espécie de reação em cadeia até que fosse de algum modo capturada ou parada, marcada pelo veredicto final da posteridade.”³²⁵ Uma vez que Reverón e Bispo perderam o controle de seus objetos de culto, pois estes agora pertencem ao espaço profano do mundo expositivo, os objetos ganharam outros valores. Libertas, será que estas obras, parecerão mais vivas, como afirma Lévi-Strauss? Benjamin relacionaria esta situação com a perda da aura ao serem estes objetos retirados do “seu espaço”. De outra forma, estas obras ganharam outros “brilhos”, outros valores que têm crescido “em cadeia”, adquirindo hoje valores artísticos e de certa forma uma nova sagração, de culto, nos museus de arte.

A produção de objetos com valor expositivo caracterizou grande parte da produção objetual do século XX. Tal é o exemplo dos objetos artísticos dadaístas e surrealistas, contemporâneos da obra de Reverón, e os objetos do Novo Realismo na Europa e da *Pop-Art* na América do Norte, contemporâneos da obra de Bispo. Os objetos criados por Marcel Duchamp, como os *readymades*, foram crescendo em valor. Em relação a esses objetos, Johns afirma que “As consequências desse rearranjo [*readymades*] ainda não se esgotaram.”³²⁶. Duchamp libertou o objeto da exclusiva apreciação retiniana, incorporando também a linguagem extra-pictórica e o pensamento. Assim, os objetos ganharam não só outros campos de recepção, mas também outros materiais na ficção e na materialização, inclusive, adiantando-se aos postulados contemporâneos de uma arte atual: detalhes técnicos, mentais e visuais.

Nos *readymades*, Duchamp poderia estar realizando, sem o desejar, um ritual artístico, representado pela transposição do objeto do mundo profano ao mundo artístico e para isso tentava apagar a memória dele. John Elderfield afirma que os objetos *readymades* de Duchamp podem ser interpretados como tendo evitado a representação, mas isso não acontece de maneira absoluta, pois eles representam o acontecimento do momento da sua eleição. Assim, o *readymade* poderia acumular associações afetivas tendo como consequência a relação que o espectador, imaginariamente, poderia criar com o ente e o espaço ao qual o objeto pertenceu. E esse, segundo Elderfield, era uma questão que Duchamp procurava restringir em seus *readymades* ³²⁷. Contudo, estes objetos criados por Duchamp se libertaram de serem hoje *objetos de culto* no campo artístico? A verdade é que mesmo Duchamp tendo

³²⁵ Jasper Johns. Reflexões sobre Duchamp. In: FERREIRA, Gloria (org). *Escritos de artistas*, 2006, p. 208.

³²⁶ *Ibidem*, p.209.

³²⁷ ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, 2007, p.51.

resistido em dar a eles um valor artístico, pois os chamava ironicamente de estas “coisas”³²⁸, hoje encontraram seu valor de culto nas belas artes, nas galerias e nos museus.

Colocando lado a lado o *Grand Verre* (1914-1925) (fig.85) e o *Espejo* (para 1940) (fig. 86) de Reverón, observamos que as duas obras compartilham um conteúdo jocoso, na sua proposta artística. O espelho de Reverón é uma quadrícula de papel prateado ou de alumínio, reciclado talvez de envoltórios de caixas de cigarro, que num primeiro momento acreditamos nos devolverá a nossa imagem refletida, mas isto não acontece. Então que figura deformada é essa que vejo refletida naquela superfície? A dualidade na recepção da obra se impõe: Sei que eu estou, mas não sou eu. O xadrez de quadradinhos prateados nos devolve nossa meia imagem, difusa, deformada, experimentando leves mudanças segundo as reflexões da luz sobre o suporte. Por sua vez, o *Grand Verre*, segundo Jasper Johns, representa:

Uma estufa para a sua intuição. Maquinaria erótica, *a noiva*, mantida em uma jaula, visível - “uma pintura hilária”. Suas referências cruzadas de visão e pensamento, o foco cambiante de olhos e mente, deram um sentido renovado ao tempo e ao espaço que ocupamos, negaram qualquer preocupação com a arte como arrebatamento. Nenhum fim está à vista nesse fragmento de uma nova perspectiva. “No final você perde o interesse, então não senti a necessidade de terminar.”³²⁹

Pelos apontamentos de Johns, esta obra emblemática de Duchamp se caracteriza pela ironia, na qual a recepção passa pelo exercício do ver e do pensar. Este exercício pode se estender, inclusive, criando novas leituras a cada aproximação. A tudo isto Marcel Duchamp acrescenta que o *Grand Verre* é “a minha concepção duma noiva expressa pela justaposição de elementos mecânicos e de formas viscerais”³³⁰. Esta obra guarda em si mesma a alusão de referências extrapictóricas combinando especulações divertidas sobre a física, a mecânica, a linguagem, as geometrias, e outros. Estas referências presentes no *Grand Verre* se constroem de maneira diferenciada no *Espejo* de Reverón. A física e a mecânica da primeira obra foram pensadas e estruturadas no suporte para dar uma seqüencialidade à leitura. Na segunda, a física da imagem refletida no espelho pela escolha dos materiais é uma provocação³³¹. Ambos

³²⁸ Antonio Rodrigues. Duchamp ou o mundo no infinito. Posfácio. In DUCHAMP Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*, 2002, p.187.

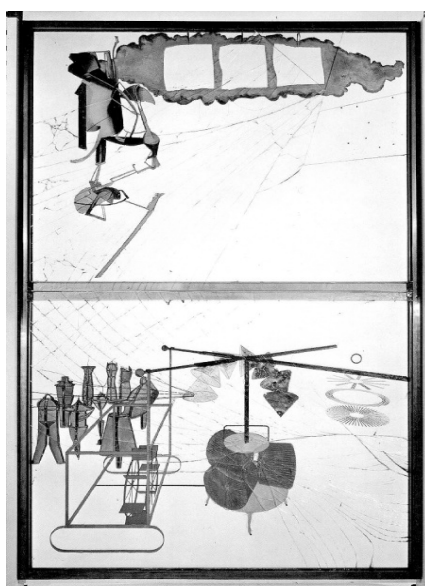
³²⁹ Jasper Johns. Marcel Duchamp. In: FERREIRA, Gloria (org). *Escritos de artistas*, 2006, p.204.

³³⁰ Antonio Rodrigues. Duchamp ou o mundo no infinito. Posfácio. In: DUCHAMP Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*, 2002, p.196.

³³¹ E não posso evitar lembrar aqui as provocações de René Magritte, na linguagem pictórica, entre o espelho e aquilo que reflete.

são objetos artísticos que se renderam aos valores estabelecidos posteriormente pelo culto às belas artes, não sendo este, inicialmente, o objetivo dos dois artistas.

Em outra ordem de ideias, se Duchamp procurava apagar a memória que os *readymades* poderiam estimular, Reverón, por sua vez, vai em sentido contrário. Os objetos de Reverón possuem uma carga simbólica, uma *aura*, que os relaciona com *El Castillete* e talvez com a memória que remete a alguns objetos da época colonial venezuelana, como é o caso do *Especo*. Assim, também a memória é fundamental na recepção dos objetos de Bispo. É inevitável não relacionar este conceito com os decalques que este último artista faz nos ORFAs, cuja essência passa pelo processo de aproveitamento dos dejetos, a posse de sua individualidade de objeto des-funcionalizado e sua valorização como objeto de culto.



85. Marcel Duchamp. Le Grand Verre. (1914-1925).
Óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e cacos de vidro sobre duas placas de vidro. 272,5 x 175,8 cm.



86. Armando Reverón. *Espejo*. Para d.1930-40.
Bambu, papel Kraft, papel de alumínio e arame, 111,2 x 62cm

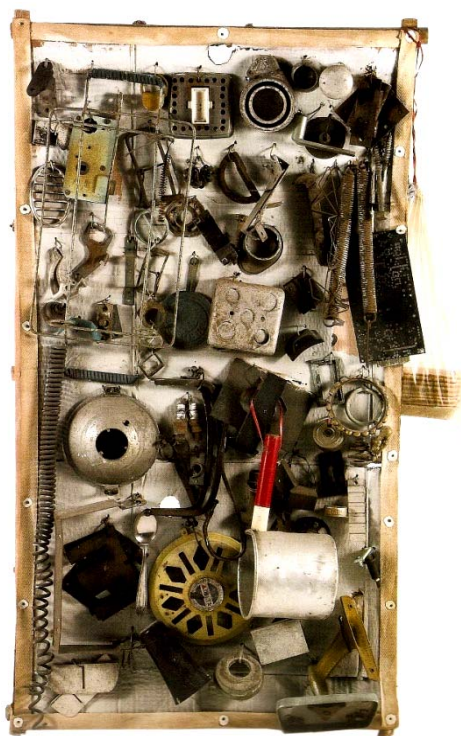
Outros objetos emblemáticos do século XX são as acumulações de Arman (fig.87), dentro do Novo Realismo. Esta manifestação procurava uma releitura de Duchamp. Na entrevista a Sacha em Paris, Arman declara que “a definição de Novo Realismo, novas abordagens perceptivas do real, é inapropriada.”³³² Em todo caso, as acumulações de objetos catados das ruas, por ele, procuravam expressar novas maneiras visuais da realidade, suprimindo e trocando, inclusive, neste ato o pincel. No sentido contrário, Arthur Bispo faz do precário, do objeto descartado, não a representação da realidade como o desejava Arman, mas a sacralização, utilizando para tal o sistema de inventário do mundo (fig.88).

Os objetos Dadaístas e Surrealistas, assim como os objetos do Novo Realismo, apresentam-se com valores artísticos, pois foram criados com o objetivo de serem expostos ao grande público, seja para escandalizar, seja para serem elogiados, em contraposição aos objetos de culto de Reverón e Bispo, que como obra pertenciam ao espaço privado e sagrado do *atelier*. Assim, como os objetos artísticos do século XX, a obra objetual de Reverón e de Bispo passa também por novos campos de recepção, tanto na ficção como na materialização, no campo mental, no campo visual, fazendo uso de materiais não artísticos marcados pela precariedade.

³³² Yves Clain, Martial Raysse, Arman. Os novos realistas. In: FERREIRA, Gloria (org). *Escritos de artistas*, 2006, p.53.



87. Arman. *Petits Dechets Bourgeois*. 1959



88. Arthur Bispo do Rosário. *Sem título*. Madeira, metal, tecido, plástico, linha, nylon, vidro, ferro e papel. 122x54x15 cm.

Depois de todo este panorama, posso assegurar que Reverón e Bispo eram homens de crenças e esta característica os conduziu a criar um processo de sacralização do mundo que passa pela construção de uma mitopoética, a invenção de um espaço sagrado. Isto torna viável a criação de um mundo possível para eles dois, seja no real, seja no ficcional, e por último, processos rituais e performáticos, com os quais se criam objetos com valor de culto. A obra desses dois artistas não é possível sem essa visão de conjunto, pois configuram uma unidade. O ritual

artístico de que tratamos nesta pesquisa se relaciona primeiro com a *performance* com base no conceito já citado de Stanley Tambiah; com a mitopoética criada pelos dois artistas que os aproxima dos estudos antropológicos que relacionam uma dependência do ritual e do mito no campo das religiões e por último com o processo criativo, que constitui um ritual que cria objetos com valores de culto imprimindo-lhes uma certa magia.

O processo criativo ritualístico de Reverón e de Bispo os distingue dos seus contemporâneos da *performance art* da década de 1960 e de 1970 e dos rituais da época pré-histórica. O ritual deles pertence ao universo intimista dos dois e não a um espaço coletivo-contemplativo onde se compartilham as mesmas crenças. Por outro lado, Reverón e Bispo ritualizavam materializando objetos e sacralizando o mundo ao seu redor. Assim, o corpo entra como um elemento que deveria também ser isolado ou purificado, tal é o exemplo dos ritos expiatórios caracterizado pelos sacrifícios nos quais Reverón amarrava fortemente sua cintura e tampava seus ouvidos para propiciar a concentração do “espírito criador”. Bispo, por sua vez, purificava seu corpo por meio dos jejuns contínuos. Os objetos sagrados dos espaços eram dos espaços sacros, como nas origens e era por tal razão que Reverón e Bispo não os expunham. Era neste aspecto que os dois artistas, ao que parece, temiam a “contaminação” fora dos limites de *El Castillete* e da *Gruta dos objetos*. Uma vez que suas obras foram libertas do valor de culto, adquiriram valores expositivos e artísticos. Os rituais desse conjunto materializado imprimem no objeto conceitos que podem ser associados ao campo cultural, tais como a *tridimensionalidade*, a *aura*, o *simulacro*, a *similitude* e a *dupla articulação*, que desenvolverei no capítulo a seguir.

CAPÍTULO III

EXEGESE COMPARATIVA: O RITUAL NO PROCESSO E NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DE ARMANDO REVERÓN E ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Esta pesquisa aborda a obra de Armando Reverón e de Arthur Bispo do Rosário por meio de três elementos essenciais: o processo criativo como obra ritualística; o espaço do “atelier” como obra indissociável da obra artística materializada e a obra objetual propriamente dita. O fio condutor da análise é o ritual artístico e a forma como ele se insere por meio de palavras pronunciadas, gestos e objetos manipulados ou criados.

O ritual por si só não determina a produção dos objetos em Reverón e em Bispo. Ele se revela a partir da mitopoética criada pelos dois artistas. Esta, por sua vez, representa a base de reflexão artística dos trabalhos materializados e ficcionalizados. Assim, ao falar de pensamento e reflexão estou me referindo ao conceito de mito, lembrando que o rito, por sua vez, representa a ação, a prática.

Abordarei neste capítulo, em primeiro lugar, a definição e a caracterização da mitopoética criada por Reverón e por Bispo no processo de sacralização do mundo. Esta sagração se caracteriza por rituais que vão imprimindo uma aura cultural em tudo o que estes artistas tocam, imaginam ou olham. Assim, entre reflexões e ações, eles vão desenvolvendo a autoria de seus trabalhos, que será outro dos temas tratados neste capítulo.

Sabemos, pelos conceitos tangenciados no Capítulo II, que o homem sacro precisa fundar também seu espaço de ação. Assim, *El Castillete* materializado e a *Gruta dos objetos* ficcionalizada são espaços sacros, criados pelos dois artistas com o objetivo de acolher, materializar os objetos e recriar o mundo inventado pelos dois. O conjunto de obras de Reverón, selecionadas para a reflexão analítica, são as chamadas *Obras Brancas*; as obras figurativas; as bonecas e os objetos que serviam de arranjos retratados nas suas telas. Por sua vez, de Bispo selecionei os ORFAs e as *assemblages* ou vitrines. Para a análise dessa materialização objetual, referencio quatro conceitos que se destacam quando associados ao processo ritual de produção artística. Eles são a tridimensionalidade; a aura branca e a aura azul; o simulacro e a similitude; a dupla articulação ou o efeito colagem.

A tridimensionalidade é um conceito utilizado por Donald Judd para caracterizar a obra de Jackson Pollock e Yves Klein, e que para ele, seria um novo conceito de objeto. Este novo objeto resulta da combinação de um ritual artístico com a execução da tela ou objetos integrados.

O conceito de *aura* do objeto artístico é utilizado por Walter Benjamin num conhecido ensaio³³³ e que Georges Didi-Huberman desenvolve em seus trabalhos³³⁴. Assim, busca-se relacionar esse conceito místico com os procedimentos artísticos de sagração, que Reverón e Bispo davam a seus objetos-telas e outros objetos de culto. Finalmente as obras únicas, *La Mantilla* e o *Manto da Apresentação*, que foram a fonte de inspiração inicial deste trabalho, serão analisadas.

O simulacro e a similitude são conceitos presentes em toda a história da criação artística. As referências conceituais para estruturar a análise a ser feita fazem parte das propostas de Régis Debray³³⁵ e o processo evolutivo da imagem no ocidente e de Mário Perniola e o simulacro nas artes³³⁶. A dupla articulação é um conceito da Lingüística do qual Claude Lévi-Strauss³³⁷ se apropria para analisar algumas obras artísticas, como a de Nicolas Poussin, e que relacionei também com os procedimentos de Reverón e Bispo.

3.1 A mitopoética de Armando Reverón e seus rituais

A obra de Reverón, em seu conjunto, foi vista até o momento sob três perspectivas: a primeira delas considera só sua produção materializada, etiquetando de “extravagâncias” suas performances, seus rituais; a segunda perspectiva recria suas chamadas “extravagâncias” por meio de escritores e jornalistas que encontraram uma matéria fértil para suas publicações e a última observa sua vida e obra como um caso particular de delírio.

Sabemos pelos jornais da primeira década do século XX que Reverón levava uma “vida excêntrica” em *El Castillete* e que o caracterizavam como uma pessoa esquizofrênica. Esta

³³³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, Arte e política*, 1983.

³³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Prefácio de Stephane Huchet; tradução de Paulo Neves, 1998.

³³⁵ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993.

³³⁶ PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*, 2000.

³³⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*, 1997.

versão não corresponde exatamente ao que declaravam oralmente seus amigos artistas, que frequentemente o visitavam. Para estes últimos e na entrevista que realizei com o pesquisador Félix Hernández da Galeria de Arte Nacional-GAN, em 2010, as chamadas “excentricidades” de Reverón correspondiam, supostamente, às performances premeditadas do artista para atrair a atenção pública e de uma possível clientela para suas telas. Isto contradiz os relatórios médicos do Dr. Báez Finol que em 1953 diagnostica que “su dolencia [de Reverón] es de orden psicológico”³³⁸ [sua doença é de ordem psicológica].

Nesse sentido, Juan Calzadilla declara que “Não existem, por outro lado, provas de que o ritual [de execução das telas], tal como fora fotografado, acontecesse nas jornadas normais de trabalho do artista, já sem seu público e muito menos quando pintava ao ar livre, tendo Juanita [sua companheira] como única testemunha”.³³⁹ É verdade que os registros do ritual de Reverón existem com um público presente, principalmente fotógrafos e câmeras que possam registrá-lo. Calzadilla acrescenta que “até que ponto o ritual não foi um pretexto narcisista para Reverón reforçar inconscientemente sua necessidade de se identificar com alguns dos papéis de sua personalidade dividida, confundindo-se neste caso com o ator que existia nele”.³⁴⁰ Contudo, existem registros suficientes para indicar que aquilo que fora diagnosticado na época pelo Dr. Finol, do Sanatório *San Jorge* de Caracas, como “esquizofrenia atenuada”³⁴¹, correspondia a representações de uma vida mítico-mágica permeada por crenças e rituais, sendo ficcionalizada ou real. Reverón, então, colocou esse personagem, que é ele mesmo, no seu imaginário e no coletivo da época, o que está além de uma representação teatral, tratando-se de um conjunto de performances.

Não saberíamos datar o momento em que o artista inicia a mitopoética que permite definir o caráter ritual de sua obra, tal como Hidalgo demarca o momento em que Arthur Bispo do Rosário declara as visões místicas que determinaram sua vida e sua obra artística. Alguns escritores, como Juan Liscano, asseguram que a mitopoética de Reverón se inicia com seu relacionamento amistoso com o artista russo Nicolas Ferdinandov, residente em Caracas naquela época.

³³⁸ PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón, la mirada lúcida*, 207, p.375.

³³⁹ Juan Calzadilla. Ritual, locura y sociedad. In: CALZADILLA, Juan (Org). *Esta luz como para magos*, 1992, p.138.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p.45.

Ferdinandov era um mestre místico e amigo de Reverón, que influenciou sua pintura no início de sua carreira artística. Assim, Liscano afirma que:

Ferdinandov, está claro, não somente influenciou a personalidade de Reverón, abrindo para ele perspectivas vitais e espirituais através das quais poderia alcançar seu cumprimento como artista criador, mas também o ajudou materialmente, convidou-o para dividir seu *atelier*, organizou sua primeira exposição (...).³⁴²

O processo de construção da mitopoética de Reverón tem um referencial forte com a construção de *El castillete* e sua mudança para o litoral caribenho. Ali começa para o artista o início da sacralização do mundo, segundo ele próprio, deixando para trás a cidade de Caracas, e morando, relativamente isolado, de maneira simples, e sem apegos materiais. Na única entrevista dada pelo artista no Sanatório *San Jorge* de Caracas, ele declara que:

Para pintar a realidade é suficiente vê-la diariamente. Essa foi a razão pela qual saí de Caracas, para morar em Macuto, num mundo cheio de luz, de vegetação incrível, de mar e onde ninguém me incomoda me perguntando: Armando por que você pinta assim? (...) Por isso vim morar em Macuto para não saber nada de nada e para que me deixem tranquilo. É por isso que os muros da choça [*El castillete*] foram subindo pouco a pouco. Não quero que me chamem mais de o louco de Macuto. Podem ir para o caralho.³⁴³

A construção do mito de Reverón, sua mitopoética, no litoral venezuelano diz muito sobre a relação do homem com a natureza, como ela se integra em sua vida e como ele a interpreta para construir assim seu dia a dia. Reverón à beira mar se esvazia como nos provérbios chineses, para reiniciar sua “história procurando a luz”. A mitopoética do artista passa por pequenos relatos de como seus cinco sentidos lidavam com esse ambiente que acabava de trocar e que estava disposto a sacralizar, para criar o conjunto de sua obra. Na mesma entrevista citada anteriormente, Reverón assegura também que:

O movimento é o que representa a vida e quando eu pinto estou pintando a vida da natureza, por isso é que devo movimentar todo meu corpo, isolar certas partes dele, não escutar barulhos e ficar só com meus olhos para encontrar em mim, o que só eu sei

³⁴² Juan Liscano. Tras la experiencia de Armando Reverón. In: CALZADILLA, Juan (org). *Esta luz como para magos*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p.112.

³⁴³ “Para pintar la realidad basta con lo que de ella vemos a diario. Esa fue la razón por la cual salí de Caracas, me vine a vivir en Macuto, en un mundo de luz, de vegetación increíble, de mar y donde nadie me fastidia preguntándome: ¿Armando por qué pintas así? (...) Por eso me vine a vivir en Macuto para saber menos de nada y que me dejen tranquilo. Esa es la razón por la cual los muros del rancho [de *El castillete*] los he ido subiendo poco a poco. No quiero que me llamen más el loco de Macuto. Que se vayan a la porra. In: ELDERFIEL, John. *Armando Reverón*, 1997, p.226.

que estou procurando. É como um sonho em que você não sabe porquê acontecem determinadas coisas.³⁴⁴

Segundo as palavras do próprio artista, existia nele uma necessidade de isolamento, de criar um mundo à parte onde só existissem ele e seu trabalho artístico. Nessas palavras entendemos o sentido de seus rituais, de suas performances, pois o que procurava com elas era isolar cada sentido de seu corpo deixando apenas seu olhar direcionado para seu interior, existindo no mundo apenas ele e seu trabalho artístico.

A jornalista Mary de Perez Matos registra num artigo, uma visita, num dia chuvoso, a *El Castillete*. Referindo-se a Reverón afirma:

Sinto-me um pouco humilhada pela minha falta de compreensão e penso que pode haver muito de verdade no que chamamos loucuras de Reverón. Este homem mora em contato com a natureza; dorme deitado no chão, “porque a terra nos dá força” (como o gigante Anteo). Ele deve ter uma percepção mais fina que a nossa, uma sensibilidade maior. É possível que perceba coisas que não expressa com clareza; e nós, por falta de compreensão, com a suficiência dos ignorantes, lhe damos o qualificativo de doido³⁴⁵.

Na mitopoética de Reverón, o sentido do *tato* é de muita importância na relação do seu eu e seu contato com o mundo. Por um lado ele procura isolá-lo por temer perdê-lo e por outro, procura o contato com elementos naturais como forma talvez de descarrego ou energização. Reverón também costumava isolar seu corpo do contato com instrumentos pictóricos, possivelmente evitando a distração enquanto trabalhava. Para cumprir estes objetivos, o artista dormia ou se deitava no solo para receber as energias da terra, deitava-se também sobre o tronco de uma árvore, pois afirmava, segundo sua companheira Juanita, que um índio havia recomendado isso para que a madeira chupasse sua doença³⁴⁶. Tudo isto acontece depois de uma crise de depressão que o levou ao sanatório em 1945. Muitas vezes tenho me perguntado se a doença de Reverón não estaria associada a fortes crises depressivas.

Reverón não tocava os objetos diretamente com as mãos ou com o corpo, principalmente os de metal. Para amortizar o impacto do contacto direto com eles, o artista utilizava panos. Sua companheira, Juanita, declarava: “Armando me põe doida com o *tato*. Ele não quer fazer

³⁴⁴ ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, 2007, p.227.

³⁴⁵ Mary De Pérez Matos. Una tarde en casa de Reverón. In: CALZADILLA, Juan (Org). *Reverón a la luz del periodismo*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p.16.

³⁴⁶ Juan Liscano. Tras la experiencia de Armando Reverón. In CALZADILLA, Juan (Org). *Esta luz como para magos*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1992. Vol 1, p.124.

nada, nem tocar nada porque pode perder o *tato*".³⁴⁷ Na mesma reportagem citada, de Pérez Matos, Reverón explica a necessidade de carregar panos suaves na bolsa dos pincéis, assim como a necessidade de colocar os pincéis no cinto confeccionado por ele e que era amarrado na cintura durante a execução das telas. Este fato levaria o artista a preservar o contato da pele ao extremo de não tocar diretamente os objetos.

Na construção do mundo sagrado, os objetos sacralizados devem ser protegidos do contato direto com o profano, seja visualmente ou pelo toque direto. Sabemos que na história dos povos chamados de "primitivos", alguns objetos ritualísticos eram reservados à intimidade dos espíritos divinos ou para aqueles seres humanos verdadeiramente gabaritados, e não para o contato direto com o profano. O corpo para Reverón apresenta polaridades como o bem e o mal, o puro e o impuro, como ele mesmo declarava explicando a necessidade de amarrar a cintura, durante a execução da tela e assim, separar bem esses extremos³⁴⁸. Essa ideia de não colocar o corpo diretamente em contato com os objetos conduz o artista, também, a utilizar um pano entre a paleta e o braço (fig.89), assim como colocava tampões nos ouvidos com a possível intenção de se isolar durante a execução de suas telas (fig.90).

O sentido da visão em Reverón adquiriu uma significação pela maneira como ele entendia principalmente a luz do Caribe. Em certos momentos, declarou a De Pérez Matos, numa fina percepção da coisa, que "cada hora era de uma cor diferente e que ele sentia assim o passar de uma hora após a outra"³⁴⁹. A jornalista não entendeu a física da questão. Neste sentido, Liscano assegura que pernitoou em *El Castillete* e viu Reverón se ajoelhar antes de iniciar o dia e cumprimentar o sol. Com seu ritual de saudação, Reverón demonstra que a luz não é só um acontecimento físico, pois existem valores sagrados envolvidos em seu processo ritualístico.

³⁴⁷ *Ibidem*, p.16.

³⁴⁸ As imposições que homem coloca para evitar a comunicação entre o mundo profano e o sagrado é conhecido como tabu. Este representa um imperativo "não" caracterizado pela proibição que permite a não poluição do sagrado com o profano.

³⁴⁹ Mary De Pérez Matos. Una tarde en casa de Reverón. In: CALZADILLA, Juan (Org). *Reverón a la luz del periodismo*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p.16.



89. Roberto Lucas. Fotograma do filme *Armando Reverón*, 1934.
Observa-se o pano amarrado ao braço para afastar a paleta do contato com o corpo.



90. Roberto Lucas. Fotograma do filme *Armando Reverón*, 1934.
Observa-se o artista tampando os ouvidos para se isolar.

No fim de seus dias, em 1953, em meio a uma forte crise de depressão que o levaria ao Sanatório San Jorge mais uma vez, Reverón recebe uma visita do artista Manuel Cabré e do jornalista Martin de Ugalde em *El Castillete*. Ugalde escreve que “A Reverón, que não foi indiferente em matéria religiosa, preocupa o além, vivendo rodeado de vozes e das imagens que ele cria, convicto da ideia de que a representação máxima da divindade é o próprio homem”.³⁵⁰ Ugalde descreve também que o artista pede licença a Jesus, ao Pai Eterno e à Maria Santíssima para fazer alguma coisa ou mudar de lugar, evidenciando o sensacionalismo que atraía para a imprensa da época a figura do artista.

3.2 A mitopoética de Arthur Bispo do Rosário e seus rituais

O mundo mitopoético de Bispo parece começar no final do ano de 1938 quando “dopado por um exército angelical, entre visões e quimeras, Bispo saiu pela rua deserta, na abafada noite de 22 de dezembro”.³⁵¹ A partir desse ponto de referência começa o percurso de um caminho em direção à morte e uma missão guiada “pela voz”, pelo outro que direcionava sua obra. Nesse dia Bispo se consideraria o “eleito”, inclusive com a marca do que ele chamava de cruz luminosa nas costas.

A *teatralidade* e a ficção marcariam o começo do percurso e a trajetória do artista até o momento de sua apresentação final no palco do “Tribunal Supremo”, das esferas divinas, vestido com o *Manto da Apresentação*. Bispo assumiria entre *performances* seu personagem de enviado de Deus durante, aproximadamente, 50 anos de reclusão numa colônia de doentes mentais. Nestas condições começam a se misturar para ele, a ficção e a realidade, naquele divisor de águas psíquico. Não era fácil ser rei ou eleito na condição de descendente de escravos, negro e pobre naquele princípio de século XX na cidade de Rio de Janeiro, mas era possível governar no seu mundo ficcionalizado. Assim, Bispo foi construindo sua ficção nos limites de sua cela, da Colônia Juliano Moreira, sacralizando tudo o que estava em seu entorno. Ele se considerava um ser divino e como tal fundaria o novo mundo.

³⁵⁰ “A Reverón, que no ha sido indiferente en materia religiosa, le preocupa el más allá, viviendo rodeado de voces y de imágenes que él crea, convencido de la idea de que la representación máxima de la divinidad es el propio hombre”. Martin de Ugalde. Reverón quiere curarse y volver a pintar. In: CALZADILLA, Juan (Org). *Reverón a la luz del periodismo*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p.47.

³⁵¹ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p.13.

Bispo seria o enviado de Deus e isso frequentemente o expunha para os outros e para si mesmo. O único ser divino e puro que o acompanhava era a Virgem Maria e sua *voz* seria o elemento que movimentaria sua obra de *sacralização*, inclusive a obra artística.

“Recriar o mundo” implicava para Bispo em selecionar também as pessoas, pois para ele o mundo estava polarizado em bons e maus, perdidos e divinos, puros e impuros. Assim, era necessário classificar, registrar e apresentar ao “Tribunal Divino” as pessoas: “Eu vim pra salvar a humanidade, então tenho que ter esses mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando acabar o mundo.”³⁵² O manto representa aqui, dentro da mitopoética de Bispo, o elemento que o diferencia como rei diante dos homens e de Deus, além de servir de suporte dos registros de pessoas que seriam salvas por ele, no seu papel de Noé dos homens. O manto é por excelência a vestimenta apropriada para seu ritual de passagem e para sua apresentação ao divino.

Marta Dantas assegura que o “duplo libertador que se manifestava na mitopoética de Bispo como força, como poder sobrenatural, como potência divina que julgava e, ainda, projetava o mundo. Essa categoria de duplo não se manifestava em alucinações auditivas ou visuais; ela era o próprio Bispo, renascido do sacrifício.”³⁵³ A ideia do duplo lembra mais uma vez a história citada por Lévi-Strauss de um mito das planícies da América do Norte, contado por um velho índio. No mito da *Dama Dupla* o personagem ou espírito, do mesmo nome, se apresentava para as mulheres durante um sonho, no delírio do sonho. A partir desse momento a pessoa era transformada em outra. Passava a viver o duplo, como Bispo, e convertendo-se numa mulher cheia de atributos, inclusive nas artes, o que a transforma numa artista genial.³⁵⁴ Consideramos que em Bispo, o duplo combinado com seus rituais o aproxima da *teatralidade* na medida em que ele encarna o personagem. Assim, RoseLee Goldberg assegura que “Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional”.³⁵⁵

A sacralização do mundo permeava Bispo e as pessoas que conviviam com ele. Seu corpo foi alvo desse processo e para tal era necessário purificá-lo por meio dos rituais de sacrifício que

³⁵² *Ibidem*, 1996, p.98.

³⁵³ DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário, a poética do delírio*, 2009, p.63.

³⁵⁴ LÉVI-STRAUSS. *Olhar, escutar, ler*, 1997, p.134.

³⁵⁵ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*, 2006, S.P.

o jejum permitia. Lembremos que Emile Durkheim assegura que o jejum, como ritual negativo, está inserido nas mutações entre o profano e o sagrado. Hidalgo, por outro lado, descreve que “Os jejuns minavam-lhe o equilíbrio do corpo (...). O interno que tentava manter corpo, alma e cela limpos não dava conta dos inimigos. As chuvas desafiavam a ordem no cubículo, os fungos faziam a festa e Bispo se fechava”.³⁵⁶ Segundo Bispo, a Virgem aconselhava que se afastasse do fumo, da bebida, do dinheiro e até da comida. Assim suas refeições se resumiam ao café e à sopa com pão. Com suas crenças e rituais, Bispo se afastava dos pecados e dos pecadores que representavam uma ameaça para ele e para sua obra de sacralização. O *tabu* está presente dentro das proibições rituais de Bispo. Ele implica um imperativo negativo, não faça isto ou aquilo, que tem como eficácia manter a ordem e o equilíbrio de seu mundo.

Recriar o mundo segundo Bispo do Rosário representava também, reconstruir o entorno e aqui está a fonte de criação de seus objetos. O artista fez uso de suas habilidades de *bricoleur* e começou a acumular, selecionar e classificar. As junções se deram utilizando a *bricolage* como sistema de organização dos conjuntos e foi assim que construiu suas *vitruines* (*assemblages*), miniaturas, estandartes e mantos. Se os mantos servem para sua apresentação ao divino então, para que poderiam servir os outros objetos?

Como havíamos referenciado no Capítulo I, Bispo do Rosário não se considerava artista. Mesmo assim, sua vasta obra, sua mitopoética e suas performances, em primeiro lugar, consagraram-no como tal. Somado a isto a crítica especializada dos anos 1980 e o público brasileiro comovido pela sua história pessoal o declaravam um criador, um gênio. Isto trouxe como consequência, também, a preservação, a conservação e a restauração de seu trabalho e seu reconhecimento internacional.

3.3 A questão da autoria em Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário

Uma assinatura implica a não presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá num agora futuro por tanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência.

Jacques Derrida³⁵⁷

³⁵⁶ HIDALGO, Luciana, 1996, p.114.

³⁵⁷ DERRIDA, Jaques. *Limited INC*. 1991, p.35.

Entendo como assinatura a presença do autor na obra de arte expressa com seu nome próprio ou signos que o identifiquem como tal. Para Derrida uma assinatura “deve ter uma forma repetível, iterável, imitável”³⁵⁸ que a meu ver, transferido este ponto de vista para as Artes Plásticas, representaria a marca que o artista deixa no seu trabalho, como um conjunto de signos plásticos que caracterizam sua obra. De outra perspectiva, Michel Foucault define o autor como “uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc”.³⁵⁹ Acrescenta também que o autor permite “explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas”³⁶⁰. Assim, Derrida nos fala da assinatura ou marca que deixa um autor na sua obra e que o define como tal e, por sua vez, Foucault se refere ao personagem que pode ser identificado na linguagem do trabalho.

Sendo a escrita o veículo, a marca ou signo que define a presença de um autor, Derrida acrescenta que ela, como significante, apresenta o *valor de extensão*, pois seu poder sígnico se estende em direção a uma comunicação oral e gestual percorrendo grandes distâncias. Na escrita se somam o som da oralidade, o movimento e o gesto que também diz respeito à comunicação, em outras palavras, a escrita expressa a comunicação no sentido amplo da coisa.

Com base nesses conceitos anteriores podemos assegurar que Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário utilizaram o signo da escrita como uma forma de imprimir nas suas obras a presença do autor, seja de forma intencional ou não. Em Reverón encontramos a assinatura autógrafa do artista impressa de maneira pouco convencional, podendo-se inclusive relacioná-la com um processo ritual que antecede à colocação da marca-assinatura. Arthur Bispo do Rosário, por sua vez, utiliza a escrita como signo plástico e em textos brutos de conteúdo autobiográfico, que identificam sua presença de autor e artista plástico, mesmo que ele não se reconhecesse no sentido amplo de seu significado, mas sim na paternidade de suas produções

³⁶¹

³⁵⁸ *Ibidem*, 1991, p.36.

³⁵⁹ FOCAULT, Michel. *O que é um autor?* [Porto] Veja, 1992, p. 40.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Hidalgo assegura que Bispo “reafirmou que a obra não deveria sair do pavilhão 10 do Ulisses Viana, só devendo ser exibida ali, perto dele. As peças eram como filhos, ele disse”. In: HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*, 1996, p. 154.

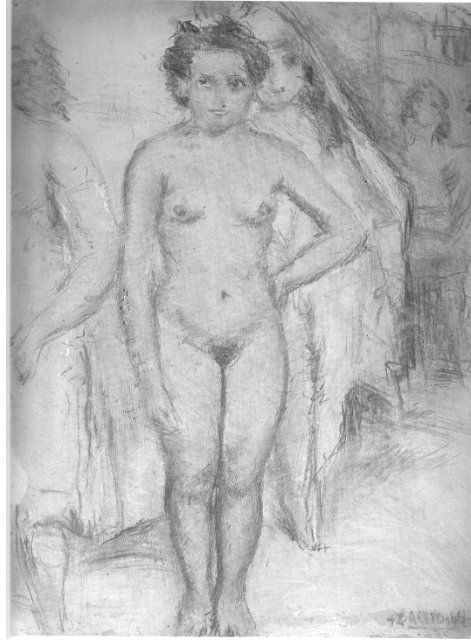
A presença do *signo escrito* como assinatura das telas de Armando Reverón revela um possível processo ritual e um sentido místico: o artista assinava seus trabalhos com um monograma definindo sua presença de artista e autor da obra em primeira pessoa, *eu*.³⁶² Reverón cria uma assinatura com o símbolo da cruz cristã, às vezes repetido duas vezes, combinado com seu nome. Ao que parece, as cruzes substituem o ano de execução da obra combinadas com números das seguintes formas: ++ AREVERON ou ++40 AREVERON. A forma do sinal da cruz associada à assinatura do autor se apresenta de forma recorrente nas pinturas do artista. Frente a esta forma não usual de registro cabe perguntar, qual poderia ser a intenção da sinalização da cruz para este artista?

Segundo Hans Biedermann, o símbolo da cruz é “o mais universal dentre os signos simbólicos”³⁶³. A cruz representa coordenadas que possibilitam a orientação no espaço e no tempo, portanto, o resultado final do símbolo utilizado por Reverón é homônimo à intenção de datar e se identificar como autor, função da assinatura de uma tela, mas ainda, parônimo em relação à precisão do registro no tempo da obra, principalmente naquelas nas quais não existe numeração, como por exemplo, ++AREVERON (fig.91). As assinaturas com monogramas nas telas de Reverón são encontradas nas produções das décadas de 1920, 1930 e 1940 e pressuponho que seu processo de produção e representação poderia haver sido antecedido por um processo ritual, de tipo performático durante sua execução, misturando um ato, uma representação e símbolos próprios da magia. Não é a cruz um signo e um ato de sacração das coisas?

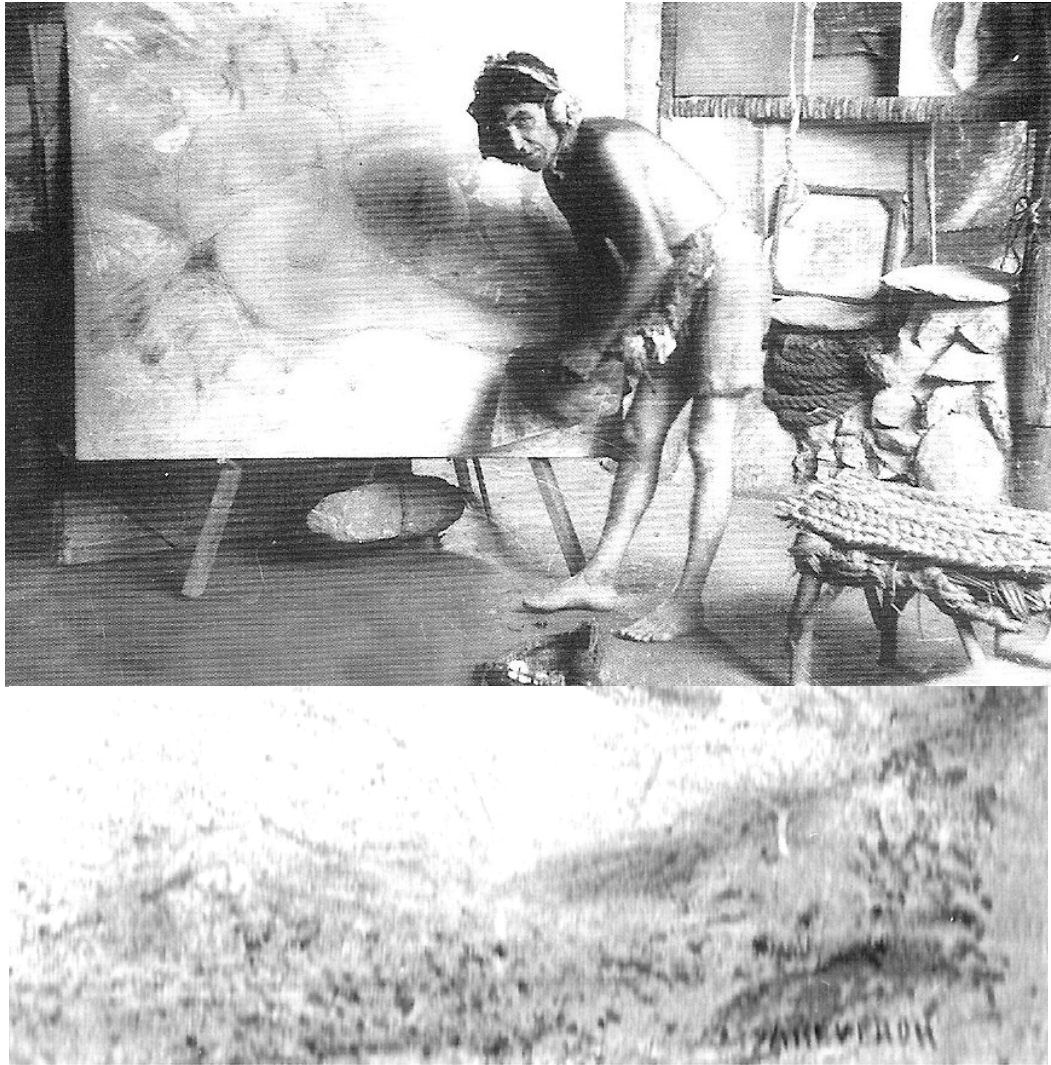
Alfredo Boulton (1934) descreve a forma excêntrica e ritualística em que Reverón executava uma obra: o artista tampava os ouvidos com grandes maços de algodão e, amarrando a cintura, dividia seu corpo em duas partes fazendo gestos e ruídos, como se estivesse entrando em transe frente à tela. Esta improvisação representava o ato de pintar “sem pintar”, para depois do pré-aquecimento chegar à tela, quando, às vezes, a força dos golpes sobre o suporte perfurava o tecido. (fig.92)

³⁶² A escrita do autógrafa não seria a presença do *eu* na obra?

³⁶³ BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*, 1996



91. Obras de Reverón correspondentes à década de 1930-1940 e suas assinaturas (+8AREVERON e ++AREVERON).



92. Armando Reverón: processo de execução da obra e a assinatura da tela (+?9AREVERON). 1939.

Nora Lawrence escreve que o artista “não costumava dar título ou datar suas obras de maneira sistemática”³⁶⁴. Em algumas oportunidades assinava apenas na hora da venda. Diante desses dados históricos podemos efetivamente relacionar a maneira performática e ritualística de Reverón executar a obra com os monogramas das assinaturas de seus trabalhos? Necessariamente a obra de arte deve ser assinada ao finalizar a execução da tela ou a tela pode ser considerada finalizada no momento da sua assinatura? Estas situações se referem quando o artista utiliza a assinatura autógrafa como marca de autoria da obra.

Derrida distingue três possibilidades de identificação da assinatura de uma obra: aquela reconhecida pela marca de identidade do nome próprio; aquela reconhecida pelo estilo de um

³⁶⁴ ELDERFIELD, John e outros. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007. Catálogo editado pelo MoMA de Nova York, na ocasião da exposição dos trabalhos de Reverón.

autor e aquela reconhecida pela própria escrita. Podemos dizer que a obra de Armando Reverón se localiza na primeira classificação, aquela que localiza a marca de identidade pelo nome próprio, seja no final da execução da tela ou no momento da venda, contrária a Arthur Bispo do Rosário que estaria na segunda classificação de Derrida, reconhecida no estilo da obra, nos signos plásticos do trabalho.

Arthur Bispo do Rosário não colocava uma assinatura como marca, pois ele não se considerava *autor* e não criava seus objetos motivado por intenções artísticas. Mesmo assim, a utilização da escrita-imagem nos seus trabalhos, associada a seus depoimentos, enquanto aquilo que motivava seus produtos criativos, possui um estilo tão pessoal que marca sua presença autoral ultrapassando os limites do anonimato.

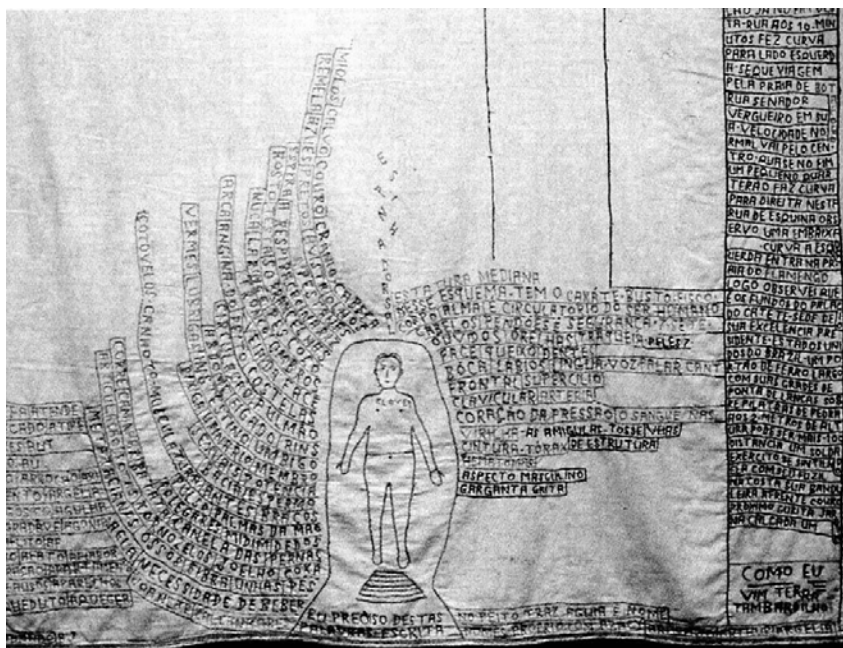
Derrida (1991) afirma que o *autor é a pessoa que enuncia (isto é, a fonte da enunciação)* e essa enunciação vem na primeira pessoa, *eu*. Podemos, então, considerar que a presença autoral nos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário se reflete nos *enunciados verbais*, na primeira pessoa *eu*, como quando declarava: *Sou transparente, mas quando trabalho me encho de cores*.

A escrita na obra de Arthur Bispo do Rosário pode representar, parafraseando Blanchot, o seu “falar”, seu “ver, a imagem como fascínio”³⁶⁵ e a sua assinatura. *Eu preciso destas palavras-escrita*³⁶⁶, assina o artista num estandarte que lembra um hieróglifo ou talvez um caligrama (fig. 93). Na etimologia corrente a escrita é associada ao corte, à incisão. Bispo do Rosário escreve começando pelo ritual de desfiar lençóis e de bordar textos e, para isso, não utiliza estilete, mas agulha e linha. Faz com a agulha o que o estilete faz com a escrita: o corte, marcando, assim, sua presença, sua autoria. E assim, Foucault nos lembra que “a função autor efetua-se na própria cisão”.³⁶⁷ O autor se afirma também no processo ritual de elaboração da obra.

³⁶⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra. São Paulo: Escuta, 2001.

³⁶⁶ Mais uma vez evidenciamos a presença do autor através da escrita em primeira pessoa, *eu*.

³⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* [Porto] Veja, 1992, p.41.



93. *Eu preciso destas palavras-escrita*. Estandarte S/d.

George Didi-Huberman nos traz outro artista que por meio da temporalidade ritual da dobradura, sem uma assinatura autógrafa, também afirmava sua presença autoral:

Encontrado nesta – em movimento – sequência técnica, a “dobradura como método” manifestará mais de um aspecto na pintura de Hantaï: temporalidade ritual, o trabalho de base, paciência mecânica, desprovida de afeto, os gestos necessários; a magia – “delícia visual”, disse Hantaï - o resultado, que perturba a percepção, que surge depois de uma metamorfose que a simplicidade cromática e textural do processo tornaram impensável, imprevisível.³⁶⁸

O ritual da dobradura, como ato e como objeto, da pintura de Simon Hantaï (fig.94) pode se aproximar à obra de Bispo do Rosário de maneiras diferentes. Quem nega que através daquele ritual de dobradura o artista não imprime sua carga autoral, mesmo que Hantaï no momento desta série já fosse um artista reconhecido, apesar de sua resistência em entrar nos circuitos institucionalizados das Artes Plásticas. A dobradura para Hantaï representa um retorno para coisas mais familiares ou mais arquetípicas, pois responde a uma tradição popular do povo húngaro de se tingir os tecidos. A técnica cria uma unidade formal que revela a sua presença, a memória de um povo e sua autoria. Assim, Bispo também traz a memória das tradições de Japaratuba, Sergipe, e as técnicas de bordado dessa localidade. No seu ritual, Bispo não só

³⁶⁸ "On retrouve, dans cette - émouvante - séquence technique, plus d'un aspect que le "pliage comme méthode" manifesterá dans la peinture de Hantaï: la temporalité rituelle; le travail au sol; la patience mécanique, sans affect, des gestes requis; le caractère magique - un "émerveillement visuel", dit Hantaï - du résultat, qui trouble la perception, qui surgit au terme d'une métamorphose chromatique et texturale que la simplicité d u processus rendait impensable, imprévisible." In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L' étrétement...* 1998, p.201.

constrói caligramas, mas também faz seus registros de tipo autobiográficos. Se na escrita, como assegura Foucault, o autor morre, nos caligramas de Bispo ocorre o contrário. Ele renasce e aparece como autor e como nas epopéias gregas, brilha na sua obra e se imortaliza como artista, como herói vencedor por cima dos seus delírios, de seus padecimentos no asilo.



94. Simon Hantai. Atelier, 1964.

Está claro que na década de 1980 houve a necessidade de dar a Bispo o lugar de autoria que merecia com aquela obra tão forte, recém descoberta num quarto forte da Colônia Juliano Moreira, hospício carioca, e que comoveu, posteriormente, o povo brasileiro durante sua exposição no Parque Lage. O meio artístico, a opinião pública e os espectadores, ultrapassando preconceitos, deram o reconhecimento artístico a uma produção feita por um doente mental e o estatuto que mereciam a obra e o autor. É pela intervenção do público, pela intervenção do espectador, que é reconhecido o artista, afirma Duchamp³⁶⁹. Em relação à necessidade de dar autoria ao trabalho³⁷⁰, Foucault também assegura:

o autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano ou tal individuo é o autor, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro (...) e que deve, em uma determinada cultura, receber um certo estatuto.³⁷¹

³⁶⁹ DUCHAMP, Marcel. Engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne, 2002, p.110.

³⁷⁰ Roland Barthes em “A morte do autor” dá a qualidade do neutro à escritura, na qual o autor entra na sua própria morte, contrastando isso com a tendência positivista na literatura de elevação da postura do autor. In: BRATHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁷¹ Ibidem, p.38.

A assinatura escrita nas telas de Reverón, como já foi demonstrado, era precedida de um processo ritual. Em contraposição, a escrita em Arthur Bispo do Rosário diz respeito ao ritual da costura e do bordado, assim como também à estrutura de um mito, como elemento simbólico de união entre dois mundos: o profano que classifica e registra e o sagrado que funciona, neste caso, como destinatário. Esta afirmação nos remete a um mito da cultura Juruna, *Alapá - A água que rejuvenesce*³⁷², analisado por Marco Heleno Barreto.

Nesse mito aparece uma escada pela qual o velho Juruna consegue chegar ao céu, entrar em contato com Alapá, uma espécie de Deus, rejuvenescer com banhos mágicos e se casar com uma das suas filhas. O Juruna descia à terra e subia ao céu quantas vezes fosse necessário e para isso a escada sempre foi o elemento facilitador, o elemento da passagem. Esse elemento simbólico, seja objeto ou *coisa*, que facilita a passagem entre os planos inferior e superior também é recorrente, por exemplo, nos rituais de magia. Lembremos que os objetos da pré-história que conhecemos hoje em dia com *valor artístico* foram criados em função de um ritual, com um *valor de culto*, inclusive, concebidos como objetos anônimos, pois não existia então a preocupação com a autoria da obra.

A escrita como signo plástico é um elemento articulador entre o céu e a terra, entre o sagrado e o profano. Assim, encontramos outro belo exemplo desse fato na pré-história, principalmente na Dinastia Shang (China 1706 a.C.). Na arte da *escapulomancia* e *pyroscapulimancy*³⁷³ os adivinhos ou mágicos utilizavam ossos de animais e cascos de tartarugas para o exercício da predição (fig.95).

³⁷² BARRETO, Marco Heleno. *Imaginação simbólica*, 2008.

³⁷³ CHRISTIN, Anne-Marie. *A History of Writing*. From hieroglyph to multimedia, 2002, p.90.



95. Casca de tartaruga, parte inferior, com signos de escritura.

Na parte inferior, plana, do casco do animal, eram realizadas arranhaduras-signos que remetem às formas primordiais de escrita. Uma vez feita a decodificação, a parte inferior era submetida ao calor do fogo, que conseqüentemente, originava rachaduras na parte superior, curva, da casca, que corresponde ao lombo do animal. Essas rachaduras também eram interpretadas como mensagens divinas em resposta às perguntas previamente postuladas pelo consulente. Simbolicamente, pode-se interpretar que o casco inferior do animal denota o plano terrestre e a parte superior o plano celestial. A ligação entre um e outro era realizada pelos signos esculpido no suporte.

Podemos considerar, então, que a escrita em Reverón se articula como assinatura que marca sua autoria na primeira pessoa, *eu*. Os antecedentes dessa assinatura estão contextualizados por atos ou performances de execução da tela. A assinatura, provavelmente, nem sempre era executada imediatamente durante a finalização da obra. Em Arthur Bispo do Rosário a presença da escrita articula seu trabalho de integração com o plano superior e inferior o que caracteriza a estrutura de alguns mitos e rituais. A presença de sua autoria está definida no estilo do seu trabalho e nos enunciados verbais que motivavam a sua produção.

3.4 A sacralização real e ficcionalizada do espaço e dos objetos: *El Castillete* de Reverón e a *Gruta dos objetos* de Bispo

A arte é real na obra. A obra é real no mundo, porque aí se realiza porque ela ajuda a sua realização e só terá sentido no mundo onde o homem será por excelência.

Blanchot

Há muito, muito tempo, numa cidade lá para os lados do Oriente, vivia Ali Babá, que ganhava a vida comprando e vendendo coisas nas aldeias próximas à sua. Numa bela tarde, ao regressar à casa, ele viu uma longa caravana de quarenta homens carregados com grandes caixas, que as puseram no chão ao chegarem junto a uma rocha. Então, espantadíssimo, Ali Babá viu o chefe aproximar-se da parede rochosa e gritar:

- *Abre-te Sésamo!*

Como que por milagre abriu-se uma grande fenda na rocha e apareceu uma enorme gruta, no interior da qual os homens depositaram as caixas e saíram.³⁷⁴

Em 1980 o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, um dos primeiros a ultrapassar, na época, os limites do hospício de Jacarepaguá, trouxe-nos para conhecimento o mundo artístico construído por Arthur Bispo do Rosário em: *O prisioneiro da passagem – Arthur Bispo do Rosário*, 16 mm, 1982. Num primeiro contato entre o fotógrafo e o artista, Denizart chega ao pavilhão habitado por Bispo. Este abriu o visor da porta e perguntou [seguindo o ritual de entrada na *Gruta dos objetos*]:

Você enxerga a cor da minha aura?

Hugo Denizart, pouco afeito a assuntos esotéricos, optou pela sinceridade. Afirmou que nada via. Passagem vetada. Ele lhe dizia que queria fazer um filme, a resposta era evasiva. Após sucessivas tentativas Hugo resolveu entrar no jogo e num belo dia adivinhou-lhe a aura (...).³⁷⁵

Essa aventura narrada por Luciana Hidalgo nos lembra aquela historia contada na Antiga Pérsia por Sherazade ao rei Sheriar: *Ali Babá e os quarenta ladrões*, traduzida pelo francês Antoine Gallano³⁷⁶ no livro *As mil e uma noites*.

A entrada na *Gruta dos objetos* de Arthur Bispo do Rosário e na gruta de *Ali Babá e os quarenta ladrões* vêm ativadas por um comando que abre a fresta na rocha e que representa a transição entre dois mundos separados perfeitamente. O mundo profano do caos, localizado lá fora, e o mundo sagrado, dentro, construído, organizado, que contém os tesouros, os objetos de Bispo.

³⁷⁴ Ali Babá e os quarenta ladrões. In http://sotaodaines.chrome.pt/sotao/histor74_1.html

³⁷⁵ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

³⁷⁶ Orientalista francês do século XVIII. Ele pode ter ouvido essa historia de um contador de contos, árabe, de Alepo. Ali Babá e os quarenta ladrões foi traduzida, com outras histórias, no livro *As Mil e uma Noites*. In: <http://pt.shvoong.com/books/1656608-ali-bab%C3%A1-os-quarenta-ladr%C3%B5es/>.

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. No campo da religião esse *contexto* se relaciona com o que estava e pertencia ao templo, à igreja, àquela cultura. Quando os objetos adquirem valores expositivos e artísticos passam a ocupar o espaço dos museus ou galerias. Pode-se questionar se o poder aurático dos mesmos se mantém, nesse novo contexto.

Mircea Eliade assegura que “Para viver no mundo é preciso fundá-lo e nenhum mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano (...)”.³⁷⁷ A instalação de um templo ou um museu segrega um espaço sagrado do quotidiano, delimita um território onde o religioso e o artístico se revelam em mútua origem.

El Castillete, no caso de Reverón, e o pavilhão 10 de Ulisses Viana, que chamamos de forma figurada de *Gruta dos objetos*, no caso de Bispo do Rosário, representam a construção desse espaço possível. *El Castillete*, situado às margens do Mar do Caribe, representou o universo de Reverón e de seus objetos. Um elemento não era possível sem o outro:

“(...) *El Castillete* é o primeiro objeto, o objeto-casa que inaugura toda a produção de objetos de Armando Reverón; objetos que virão mobiliar a casa-objeto e que encontrarão nela sua referência, seu limite, seu verdadeiro entorno, seu ambiente, seu contexto, o horizonte de expectativa que os trouxe ao mundo, que os trouxe à luz nesse refúgio de sombras que foi *El Castillete*”.³⁷⁸

Os anos de moradia de Reverón em *El Castillete*, semi-isolado, serão os anos mais representativos de sua obra. Neste lugar ele constrói um ambiente no qual integra a produção de pinturas sobre tela, de objetos artísticos como instrumentos musicais, jogos, máscaras,

³⁷⁷ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 17.

³⁷⁸ Armando Reverón: *el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas, 2001.p.

roupas, acessórios feitos com os materiais do lugar, além da confecção de *bonecas* de pano em tamanho real (fig.96). Assim, no espaço interior Reverón monta suas instalações com as *bonecas* de pano para posteriormente pintar estes arranjos nas telas, retiradas dos dejetos do entorno, como dos sacos de café.

Com a ajuda de sua companheira Juanita ele criava as bonecas para depois fazer intervenções, tais como detalhamento de seus rostos e de suas partes íntimas. Elas recebiam nomes próprios, roupas que ele confeccionava, perucas e outros acessórios para o dia a dia. As *bonecas* eram personagens humanizadas que habitavam seu *atelier*.



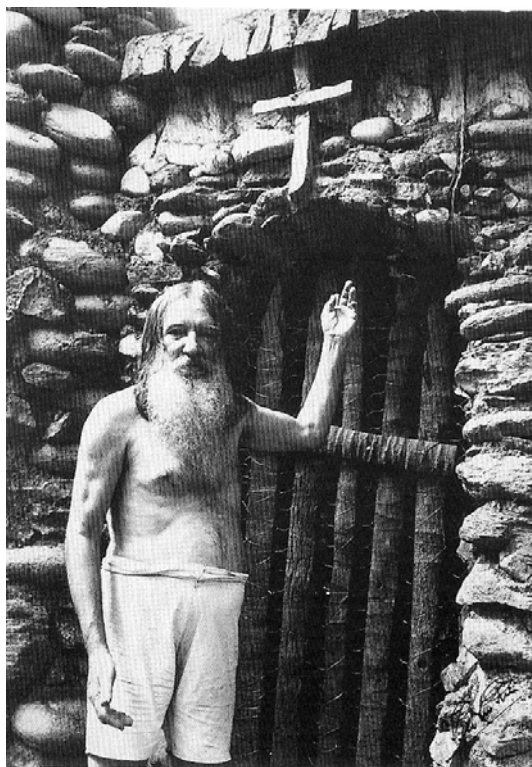
96. Armando Reverón e suas bonecas de pano.

Com Arthur Bispo não foi diferente. Depois de receber a teofania, a manifestação do anjo que lhe anunciava que era um enviado de Deus na terra, e de ser transferido ao sanatório como deficiente mental, conseguiu construir um universo localizado dentro de outro universo: o espaço sagrado habitado por seus objetos, situado dentro do espaço profano da Colônia Juliano Moreira. Foi ali que Arthur Bispo construiu sua obra.

É importante observar o recorte que os dois artistas, Reverón e Bispo, realizam do universo profano e da criação de um universo sagrado possível para suas obras, como homens sacralizados e sacralizadores que eles eram: “Todo espaço sagrado implica uma hierofania,

uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente”³⁷⁹.

Para um homem religioso, como é o caso de Reverón e de Bispo, o espaço não é homogêneo, ele apresenta rupturas, quebras. Vale utilizar o mesmo exemplo acima com a figura do templo: o templo, seja igreja ou mesquita, é a representação do sagrado que interrompe a continuidade do espaço profano e sua porta de entrada é o elemento de descontinuidade e interrupção, que diferencia os dois mundos³⁸⁰. A porta de entrada do templo tem muita importância na hierofania, pois representa o símbolo e o veículo de passagem. Nos templos, de Reverón e de Bispo, a ideia da passagem está bem demarcada. No primeiro, por uma torre de controle ou mirante na entrada de *El Castillete* (fig.8 e fig.97). No segundo, pela contrassenha de entrada no lugar em forma de pergunta e resposta: *Você enxerga a cor da minha aura?* E a resposta deveria ser: *Azul*.



97. Armando Reverón na entrada de *El Castillete*, do lado da torre que contém um sino sobre a porta e uma capela.

Na pergunta de Bispo observamos *o sinal* que indica a sacralidade do local que o outro se dispõe a ultrapassar. Em relação a isso, mais uma vez, Eliade nos explica que o homem religioso organiza e quer se mover num espaço santificado. “É por esta razão que se elaboram

³⁷⁹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, 1992, p. 20.

³⁸⁰ *Ibidem*, 1992, p.19.

técnicas de orientação, que são propriamente falando, técnicas de construção do espaço sagrado”.³⁸¹ Em Arthur Bispo do Rosário, sua cela, seu pavilhão, seu templo ou sua *Gruta dos objetos*, constituíam uma construção sagrada, um todo que ultrapassava o campo da ficção, do imaginário, cujo acesso (fig.98) foi elaborado ficcionalmente pelo artista. Neste sentido, Tatiana Salem Levi afirma que “A linguagem da ficção tende justamente a criar um objeto, e não a representá-lo. Seu poder consiste em dar materialidade àquilo que nomeia. E a coisa nomeada pela Literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas como já foi dito, sua própria realização”.³⁸²



98. Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana onde Arthur Bispo passou seus últimos dias de vida – Entrada às celas-fortes do Pavilhão.

Por meio da palavra, Arthur Bispo conseguia transformar o pavilhão em templo. A construção desse espaço sagrado, do útero que gera a obra, pode ser relacionada também com o conceito da *experiência do fora*³⁸³ na sua criação ficcional. Encontramos assim, um exemplo nas Artes Plásticas do que acontece na Literatura, na qual se cria outro mundo do mundo por meio do conjuro, do poder da palavra, que no caso de Bispo, é a palavra falada e ouvida, diferente dos

³⁸¹ *Ibidem*. 1992, p.21.

³⁸² LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.21.

³⁸³ Segundo Tatiana Salem Levy, a *experiência do fora* é um conceito criado por Maurice Blanchot para designar a prática estética e ética que a literatura desenvolve. Blanchot liga este conceito com outros de sua autoria: a impossibilidade, o neutro, a negação e o imaginário: “O *fora* está em Blanchot diretamente associado a uma concepção de imaginário”. In: LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, 2003, p.27.

registros textuais. Isso nos lembra o poder da palavra nos rituais mágicos. Assim, Marcel Mauss afirma que na magia a fala representa um ato, uma ação.³⁸⁴

Uma vez construídos os espaços real e ficcional, os objetos de Reverón e de Bispo nascem costurados a eles, pois os habitam, são uma extensão do local, o que os relaciona com a *origem* das primeiras obras de arte que nasceram a serviço de um ritual. Na pré-história, as primeiras manifestações materializadas da arte eram simbólicas e permitiam a viagem do homem por meio da magia, do profano ao sagrado e vice-versa. Nesta época nos permitíamos ficcionalizar, nos permitíamos transitar pelo *fora*, éramos *homens da crença*.³⁸⁵

Revedo o que contextualizamos historicamente em outros momentos, os objetos criados por Reverón e por Bispo são produzidos a partir dos anos 30 e 40 do século XX. São contemporâneos dos objetos surrealistas e dos *readymades* dadaístas, com a característica de que estes eram confeccionados com uma intenção artística e com valor expositivo, portanto, com foco no espaço público. Os *readymades* eram objetos encontrados, pois eram confeccionados com a intenção de criar também uma reação no espaço público. Tanto os objetos surrealistas quanto os dadaístas nasciam com um valor comercial, artístico e expositivo, cheios de provocações.

Reverón criava pinturas e objetos com valores diferenciados. Os objetos habitavam as telas, utilizados como modelo, desenhados ou pintados, mas eles não eram comercializados nem apresentados nas exposições pelo artista. Pertenciam ao mundo privado do atelier e possuíam um valor de culto. O artista vendia as pinturas, elas circulavam no espaço sagrado de *El Castillete*, num fluxo de dentro para fora, da produção para a venda ou para a exposição. Isto não acontecia com os objetos.

O mundo da crítica nos anos de 1940 criava uma delimitação categórica e valorativa entre os objetos e as pinturas de Reverón. Os objetos habitavam o mundo de *El Castillete* e as pessoas que visitavam o atelier os viam, mas os objetos eram de Reverón, do seu mundo privado, do mundo do atelier. Assim, John Elderfield assegura que “(...) os objetos de Reverón só

³⁸⁴ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*, 2000.

³⁸⁵ “O homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba”. In: DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*, 1998.p.48.

possuíam valor de uso para ele; por sua vez o valor de uso de suas telas, que se trocam por dinheiro ou bens no mercado, se convertiam em valor de câmbio (...).”³⁸⁶

O *objeto de culto* nos primórdios da arte estava integrado, como acontece em Reverón e em Bispo, ao entorno, ao ato, ao pensamento, à palavra e ao ritual. Ele permitia o trânsito pelo cosmo, estendendo sua significação ao mundo da ficção, inserido no mundo da magia. E é nesse mundo da ficção que Blanchot define “o outro de todos os mundos”³⁸⁷ na Literatura. Precisamos repetir mais uma vez que Reverón criava seus objetos, não como *objetos artísticos*, mas como modelos que posteriormente habitariam suas telas em arranjos que o próprio artista montava como se fossem instalações. As *bonecas* de Reverón nasciam para suas telas em *terceira pessoa*, definição que na teoria da *experiência do fora* representaria o *Ele*, o *neutro* para Blanchot:

O *neutro* de que nos fala Blanchot é a própria impessoalidade: é o que está fora, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças³⁸⁸

Os objetos de Reverón são o *neutro* de sua obra porque eles estão, para ele, à margem de sua criação artística. Eles pertencem ao espaço do atelier e entram e saem da obra sem outra significação que não seja a do objeto des-funcionalizado. Por sua vez, Arthur Bispo do Rosário criou aproximadamente 1.000 objetos durante sua vida. Em todos esses anos de produção materializou seu ideal de reorganizar o mundo para ser apresentado ao plano superior após a morte.

Toda essa reflexão mística que materializa obras de arte, como em Bispo, vai à origem do *pensamento exterior*, pois se supõe que este nasceu do pensamento místico que desde os textos de Pseudo-Denys³⁸⁹, rondou as fronteiras do Cristianismo. Talvez ele tenha se mantido durante um milênio ou quase, sob a aparência de uma teologia negativa. Novamente nada é menos certo, pois se em uma experiência é preciso passar para “fora de si” é para finalmente

³⁸⁶ Jonh Elderfiel é curador chefe do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) e coordenador da exposição da obra de Reverón, neste museu, em 2007.

³⁸⁷ LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

³⁸⁸ PELBART, 1997. Apud LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

³⁸⁹ Monge sírio que viveu até 490. É o autor dos tratados os cristãos e da teologia mística, sendo uma das principais fontes da espiritualidade cristã.

se reencontrar, envolver-se e se recolher na fascinante interioridade de um pensamento que é legitimamente Ser e Palavra. Acaso as hierofanias como revelação do sagrado não representam também uma *experiência do fora*? Viver no pensamento *ficção*, no pensamento místico é uma *experiência do fora*, porquanto representa uma espécie de autoexílio, é como viver expatriado, fora do mundo, dentro do mundo.

Em Arthur Bispo do Rosário encontramos a *linguagem da ficção*, assim como na Literatura, que tende a criar o objeto e não a representá-lo. Bispo nomeia e materializa envolvido como em uma *performance*, cria seu trabalho com base em sua própria reflexão, como os artistas conceituais, e tudo isso representa a própria criação do objeto. Os procedimentos e a coisa se fundem num elemento só, o objeto e o não-objeto. A *experiência do fora*, em Bispo, manifesta-se na linguagem da ficção que, por sua vez, tem o poder de dar materialidade àquilo que nomeia como nos rituais de magia.

Com base nas reflexões anteriores podemos assegurar que os *objetos* criados por Armando Reverón e por Arthur Bispo do Rosário nascem com valores do *neutro*, do impessoal, pois não tinham a intenção de uma realização artística. Desta forma foi construído também *El Castillete* e a *Gruta dos objetos* na ficção e sua relação com objetos costurados simbolicamente ao espaço.

3.5 A obra objetual de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário em seu conjunto: a tridimensionalidade; a aura branca e a aura azul; simulacro e similitude; a dupla articulação ou efeito colagem.

O conjunto da obra objetual de Armando Reverón e de Arthur Bispo do Rosário revela conceitos que poderiam ser associados à presença do ritual, ao sentido místico e à mitopoética dos dois artistas, como já foi dito. De todo esse conjunto objetual selecionei para esta análise as chamadas *Obras Brancas*, as *bonecas* e os objetos simulacro de Reverón. Por sua vez, do grupo de obras de Bispo, analisarei os ORFAs, as vitrines ou *assemblages*. O primeiro grupo de obras de Reverón, conhecidas como *Obras Brancas*, foi produzido entre 1925 e 1935. Estas obras são consideradas como o conjunto amadurecido do artista após a decisão de viver semi-isolado em *El Castillete*. Elas fazem de Reverón o chamado “pintor da luz” (fig.99). Neste grupo de telas, o artista começa a revelar uma materialidade expressa pela densidade do fundo, produto este, da planta chamada juta reciclada dos sacos de café pelo artista. Esta materialidade poderia aproximar esta série ao conceito de quadro-objeto, sendo que este

suporte não só é utilizado por Reverón para criar esse conjunto de obras, mas também para a confecção das *bonecas de pano*.

Segundo Foucault, o pintor Manet “reinventa o quadro-objeto, o quadro como materialidade”³⁹⁰ e é na materialidade das *Obras Brancas* que encontramos o nascimento do objeto na obra de Reverón. Contudo, poder-se-ia afirmar que os cheios e os vazios das texturas dos fundos dessa série de obras alcançam sua potencialidade de objeto nas bonecas de pano, considerando a matéria prima comum a ambas as produções. Outro ponto de vista poderia apontar uma fase intermediária na evolução do objeto em Reverón quando observamos o conjunto das *Obras Brancas*, a confecção de algumas máscaras de papel (fig.100) e das bonecas de pano (fig.101). Assim, a presença do objeto na obra de Reverón é forte também em suas obras conhecidas como bidimensionais.

Sabemos que Reverón realizava um ritual antes da execução de suas obras pictóricas, como foi detalhado anteriormente. Essa dimensão performática cria uma tensão entre o procedimento criativo, a expressão corporal e a materialização das telas. Como poderíamos denominar a unidade desse conjunto ritual, combinado com a materialização dos quadros-objeto? Donald Judd estabelece que “a pintura de Pollock está obviamente sobre a tela e o espaço”³⁹¹. Lembremos da dança performática de Jackson Pollock durante o processo de materialização da obra. Poderíamos aproximar o caráter performático e tridimensional da pintura de Reverón à obra de Pollock.

Judd utiliza o termo tridimensional no princípio da década de 1960, aproximadamente 25 anos depois da produção das obras de Reverón. A *tridimensionalidade* caracteriza aquelas produções artísticas que representavam uma reação à pintura e à escultura da época. A tridimensionalidade da obra superaria a pintura, segundo Judd, considerada por ele como “um plano retangular chapado contra a parede” e suas limitações plásticas estariam nas bordas em si. O artista acrescenta que “uma pintura é quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências”³⁹².

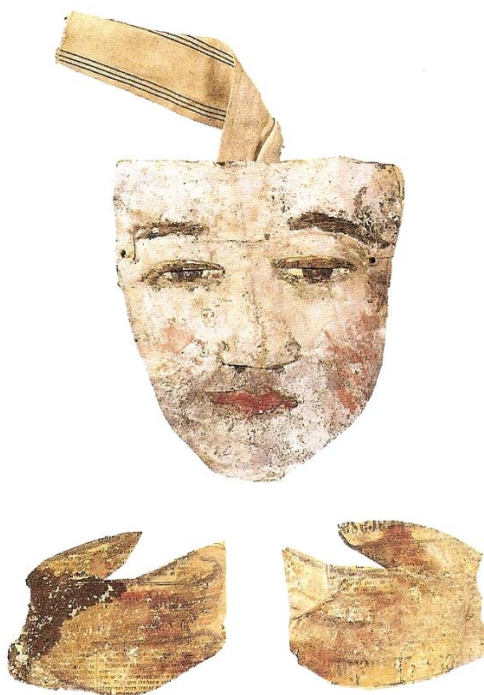
³⁹⁰ FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, p.14. Apud Lola García y otros. *Hernandez Pijua: cuando la pintura se vuelve objeto*, p.113. In: Revista *Estúdio*, Artistas sobre outras obras. Vol.2, N.3, 2011.

³⁹¹ JUDD, Donal. *Objetos específicos*. In: FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/ 70*, 2006, p.99.

³⁹² *Ibidem*, p.98.



99. *Hija del sol*. Óleo sobre tecido de juta. 47,5x37,5cm.



100. *Máscara y manos*. Para 1945.
Óleo sobre papel, guache, carvão, papel jornal, tecido e metal. 30x24,6cm.



101. *Muñeca. Niza*. Para 1940.
Tecido, arame, pavio, jornal, tecido de juta e pigmentos.
150x56x20cm

A partir destas colocações podemos afirmar que o conjunto da obra de Reverón pode ser definido como uma obra “aberta e em extensão”. Seu trabalho artístico integra: um ritual performático combinado com a materialização das telas. Por outro lado, Reverón cria arranjos, ambientações ou instalações prévias com bonecas de pano e objetos simulacros para sua posterior representação em quadros-objetos. A obra deste artista poderia, também, ser aproximada das obras não-espaciais como as de Yves Klein, que integra performances, misticismo e formas extra-pictóricas de execução das telas.

A *tridimensionalidade* definida por Judd poderia ser aplicada também ao ritual e ao método da dobradura nas pinturas de Simon Hantaï, iniciados pelo artista no ano de 1960. Esta série gera nas obras tensões e desdobramentos que vão além do conceito tradicional de pintura sobre tela. O procedimento criativo de Hantaï, influenciado por Pollock, passa pela extensão de grandes superfícies de tecidos dispostos no solo, sobre os quais ele vai caminhando e realizando as dobras num procedimento de *action-painting*. As telas de Hantaï não são meras representações espaciais e não possuem molduras. Elas são quase uma escultura de dobras. Bispo, por sua vez, em lugar da dobradura, utiliza o ritual que combina o desfiar dos

uniformes azuis, o ato de embrulhar e decalcar os objetos des-funcionalizados dando origem aos ORFAs.

Este conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário, ORFAs, foi denominado por Frederico Moraes devido ao método de desfiar e de revestimento³⁹³. Estas obras também são espaciais, integrando um ritual lento e paciente, a magia que envolve o desfiar e embrulhar o objeto como num processo de sagração. Didi-Huberman assegura que “ele [Hantai] sabe que, independentemente das hipóteses sobre a origem dos tipos de têxteis, a aparente simplicidade e neutralidade do procedimento da dobradura pode causar algo como um excesso ou uma aura.”³⁹⁴ Os rituais de Reverón e Bispo originariam, também, *auras* nas telas chamadas *Obras Brancas* e nos ORFAs, respectivamente. Estas *auras* podem, inclusive, materializar-se nas brumas ou nevoeiros das *Obras Brancas* e no encobrimento com fio azul dos ORFAs.

Walter Benjamin nos fala da *aura* associada à existência da obra na sua unicidade enquanto objeto único irreprodutível³⁹⁵. Outros elementos que fortalecem a *aura* do objeto é sua significação no contexto que ele habita e, se for um objeto de culto, por exemplo, acrescentam-se suas emissões de memória e história de um povo. Estabelecer uma relação da *aura* com os procedimentos criativos, como deixa entrever Didi-Huberman, é uma perspectiva para ser observada, pois expressa uma tensão *aura*-ritual.

A *aura* para Didi-Huberman refere-se a “uma trama singular de espaço e tempo (...) um espaçamento tramado”³⁹⁶ comparável com um sutil tecido, acrescenta o autor, “como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede (...) E acabaria por dar origem (...) a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo”.³⁹⁷ O ritual imerso no processo criativo de Reverón e Bispo poderia ser uma via para imprimir ao objeto a *aura* de que nos fala Benjamin e Didi-Huberman. O ritual se relaciona com o temporal-espacial, com o ato, com a repetição, da qual

³⁹³ Fiz a seleção deste grupo de obras em função de serem objetos que aparecem pouco nas publicações sobre o artista, conhecido fundamentalmente pelas vitrines, as acumulações, os mantos e os estandartes. Somam-se ao anterior os valores plásticos e a particularidade do ritual de confecção desta série.

³⁹⁴ « qu'il sait, indépendamment des hypothèses sur l'origine textile des styles, que l'apparente simplicité et neutralité d'une procédure telle que le pliage peut engendrer quelque chose comme une démesure ou comme une aura ». In DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'étoilement – conversation avec Hantai*, 1998, p.49.

³⁹⁵ BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: W. Benjamin. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*, 1985.

³⁹⁶ George, Didi-Huberman. A dupla distância. In: DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*, 1998, p.147.

³⁹⁷ *Ibidem*.

vai emergindo a “metamorfose visual”, que no caso de Reverón e de Bispo constitui o objeto, o *objeto aurático*.

Didi-Huberman acrescenta que o *objeto aurático* está relacionado a uma sequencia de imagens que se desencadeia como consequência da *mémoire involuntaire*³⁹⁸ quando a obra nos olha e nós a olhamos. Poderíamos ser omissos e não poetizar diante de um ORFA de Bispo (fig.102) ou de uma *Obra Branca* de Reverón (fig.103)?



102. ORFA. S/d. *Balão de oxigênio*. Madeira, cal, linha, papel e metal, 45x24x55cm.

³⁹⁸ *Ibidem*, p.149.



103. *Cocoteros*. 1931. Óleo y tempera sobre tela, 59,2x76,9cm.

É inevitável não criar uma rede em torno destes objetos e se perder, parafraseando Didi-Huberman, no “bosque de símbolos” que eles estimulam. Como não relacionar as *Obras Brancas* com o trópico venezuelano, com o fenômeno da luz, com o local específico retratado, com a paisagem local, com a própria mitopoética de Reverón. Como não procurar nos ORFAs a memória do esquecido, do objeto que se esconde detrás do invólucro de fios azuis, da sua procedência. Como não relacioná-lo com o próprio ritual de desfilar lençóis para cobrí-los. Como não relacionar Bispo, artista aurático azul, com seus objetos cheios de seu próprio resplendor e de sua própria cor.

A *aura*, nas obras escolhidas de Reverón e de Bispo, é explicada, como já foi afirmado, primeiro, pela memória que elas estimulam; segundo, pelo valor de peças únicas, irreprodutíveis; também pelo valor de culto e ritual que imprime nesses trabalhos o fato de haverem sido criadas em espaços sagrados. *El Castillete* e a *Gruta dos objetos* envolveram estes objetos em uma rede de mistério e de culto que ao mesmo tempo imprimiu neles algo de longínquo no sentido do inacessível, como é o caso dos objetos de Bispo. O poder de sagrar pertenceu, por muito tempo, às sepulturas e às igrejas. Não é em vão que Régis Debray afirma que “as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos

primeiros colecionadores”³⁹⁹. Os espaços íntimos de trabalho de Reverón e de Bispo seriam associados a templos que tiveram esse poder de sagrar, tanto quanto os museus de hoje em dia.

A materialidade *aurática* das *Obras Brancas* se destaca como nevoeiros (Fig.104) brancos, assim como nos ORFAs esse nevoeiro azul é ainda mais denso, podendo ser associado ao embrulho de um objeto embalsamado dentro de sua própria mortalha. Poderiam estar ligados à morte, ao Renascimento, à nova vida.

Um mito dos índios Nez-Percé e Sahaptin da América do Norte, desdobrado em duas versões, foi analisado por Claude Lévi-Strauss e nele encontramos algumas significações dos nevoeiros para os nativos do lugar. Nas duas versões, Gato Selvagem ou Lince era o senhor do nevoeiro, “criando-o ou dispersando-o a seu bel-prazer”.⁴⁰⁰ Em uma das versões míticas, esta bruma apresentava polaridades. Ele podia ser benéfico ou maléfico, frio ou quente. Por outro lado, Lévi-Strauss esclarece que o nevoeiro, para os nativos, junta extremos, desempenhando um papel de intermediário. Pode servir para reuni-los ou para separá-los, dependendo do caso, por exemplo, unir ou separar o céu e a terra, o alto e o baixo, assim como os objetos simbólicos, de culto, nos rituais de magia. Seriam assim as representações significantes do sagrado e do profano.

O nevoeiro para os índios da América do Norte ocupa um andar do mundo, acima do nosso, segundo Lévi-Strauss, dentro de uma classificação de quatro andares. O autor afirma que “Todas as crenças parecem dar ao nevoeiro uma conotação positiva. Pode-se cortejar mitos em que o nevoeiro, confundindo o céu e a terra, permite que um determinado protagonista escape de seus perseguidores”.⁴⁰¹ Sendo assim, o mesmo autor assegura que as lendas celtas atribuem ao nevoeiro ambiguidades tais como abrir ou impedir a entrada a um outro mundo.

Relacionando as *Obras Brancas* de Reverón com o significado dos nevoeiros para os índios da América do Norte, encontro alguns elementos formais que podem ser significativos. Em algumas telas a divisão entre céu e terra, a linha do horizonte dilui-se chegando a desaparecer em obras como *El árbol*, 1931 (fig.55, Capítulo I), na qual o nevoeiro é bem espesso e se

³⁹⁹ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993, p.22.

⁴⁰⁰ LEVI-STRAUSS, Claude. *Historia de Lince*, 1993, p. 23

⁴⁰¹ *Ibidem*, p.22.

materializa como a própria superfície da tela sem pintar. Existem outros elementos que me vêm mais como perguntas que como respostas. Sabemos que Reverón e Bispo eram homens sacros e que as coisas que faziam ou expressavam mostravam polaridades de conceitos, fato analisado em outros capítulos. Existiria alguma relação formal, dos nevoeiros das *obras brancas* e os embrulhos dos ORFAs, com a necessidade de Reverón e de Bispo em sagrar o mundo criando uma *aura* materializada? Assim como Reverón apertava sua cintura com uma corda no momento em que pintava com o objetivo de dividir ou separar conceitualmente o corpo (fig.83, Capítulo II), os nevoeiros estarão cobrindo ou separando como um tecido alguma polaridade, por exemplo, o sagrado e o profano? Neste caso, o que é o sagrado e que é o profano? Somos nós que olhamos para o sagrado ou é a obra que observa o profano? Não posso evitar lembrar com esta última pergunta um depoimento de Reverón: “Quando criança fui muito doente e quando tinha dois anos tive febre tifóide (...) desde então gosto do mundo do fantástico, das bonecas que são como personagens vivos, mas não falam. Somente olham. Sou eu quem fala com elas. Elas olham para mim e escutam o que digo.”⁴⁰²



104. *Paisaje blanco*. 1934. Óleo sobre tela, 62x80cm.

⁴⁰² “De niño fui muy enfermizo y a los dos años tuve fiebre tifoidea. (...) desde entonces me ha gustado el mundo de lo fantástico, de las muñecas que son como personajes vivos, pero que no hablan. Solamente miran. Soy yo quien les hablo. Ellas me ven y me escuchan” Entrevista com Reverón no Sanatorio San Jorge de Caracas em 16 de março de 1953. In: ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*. cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007, p.226.

Os ORFAs de Arthur Bispo do Rosário lembram também a presença da morte ou a renovação da vida. Bispo tira a função do objeto e o renova com outras formas simbólicas mais transcendentais do que aquelas que remetem à sua origem de dejetos. Afirma Debray que

Nosso primeiro objeto de arte: a múmia de Egito, cadáver feito obra; nossa primeira tela: a mortalha pintada da copta. Nosso primeiro conservador: o embalsamador. (...) A tíbia ou a víscera dessecada do santo ou mártir local exige o relicário; logo o oratório, ou o santuário; (...) o retábulo, o díptico, o afresco, o quadro. Assim, passa-se do amor dos ossos ao amor da arte.⁴⁰³

Quando observamos o ritual, a *performance* e os processos de decalque dos ORFAs, pode-se afirmar que a obra de Bispo diz respeito à *origem* da arte. O que os nossos antepassados faziam com os cadáveres no processo de mumificação, Bispo faz com os dejetos da nossa sociedade de consumo (fig. 105). E no caso particular da obra *Caça Minas* faz também referência à memória de seu passado na marinha brasileira. Vemos nesta série o cadáver do objeto, matéria-prima de sua criação. E não sendo suficiente, Bispo escreve sobre o objeto, decalcando sua própria existência de ser com signos linguísticos. Estaria assim preservando sua identidade? Não, realimentado-a porque o artista, nessas obras, faz aparecer novas formas. A atividade ritual do embrulho dá aos ORFAs outra vida, uma renovação possuída de magia e simbolismo. Ao des-funcionalizar o objeto, Bispo toma posse dele e o transforma em objeto ritualístico.



105. *Caça Minas*. S/d. Metal, linha e papel. 27x4 cm.

Pode-se dizer que existe neste ritual dos ORFAs um processo de *simulacro*, a partir da existência primária do próprio objeto, e/ou um exercício de *similitude* por meio do seu decalcar.

⁴⁰³ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993, p.28.

No *simulacro* não existe o original como elemento único, não existe o verdadeiro e o falso. Para a teoria do *simulacro* de Jean Baudrillard, o simulacro é o “curto-circuito da realidade e a implosão do sentido”⁴⁰⁴. No *simulacro* já não há cópia, mas relações de *similitude*. A isto Mario Perniola acrescenta que “o simulacro é uma imagem que não possui protótipo, é a imagem de algo que não existe.”⁴⁰⁵ Assim, no *simulacro* acaba a relação modelo/ imitação para dar lugar à anulação do real como referente. Os ORFAs de Bispo são objetos artísticos *simulacros*, pois não são as cópias dos objetos decalcados. Por outro lado, os seus procedimentos rituais impregnam de *similitude* o elemento, ativando-se na sua recepção a memória que evocam de uma existência primária des-funcionalizada. Afirmando a qualidade de objetos artísticos porque eles passam pela construção manual e por seus valores estéticos nos quais se descortinam também valores de culto que remetem aos voduns na magia.

Marcel Mauss afirma que os objetos impregnados dos princípios da magia passam pelas leis da simpatia: “São as leis da contiguidade, da similaridade e do contraste: as coisas em contato estão ou mantêm-se unidas, o igual produz o igual, o contrário atua sobre o contrário.”⁴⁰⁶ A lei da *similitude* consiste no fato de que tudo o que se assemelha a alguma coisa atrai essa coisa. Já a lei do contágio garante que coisas que estiveram uma vez em contato continuam a agir umas sobre as outras. Assim, nos ORFAs de Bispo encontramos a *similitude* que já foi explicada e o *contágio* que, como nos voduns, explica-se no ritual do manuseio e dos fios dos lençóis que dão o poder de impregnação aurática ao objeto. Isto pode ser aproximado à utilização dos cabelos de pessoas ou outros elementos nos objetos de magia para veicular o *contágio*.

Por sua vez, John Elderfield classifica funcionalmente os objetos de Reverón em “instrumentais” e “não-instrumentais”⁴⁰⁷. No primeiro grupo entram as paletas, os cavaletes, e outros. No segundo grupo estão aqueles confeccionados para serem representados nas suas obras, apresentando uma *dupla articulação*, termo que definiremos um pouco mais adiante. Os objetos “não-instrumentais” apresentam duas subdivisões: os conformados por “figuras substitutas” e seus acessórios assim como as máscaras, os esqueletos e as bonecas de pano e suas indumentárias e os instrumentos musicais, a gaiola, o telefone, o espelho e outros. Nesta

⁴⁰⁴RAMOS GUADIX, Juan Carlos e outros. *Ensayos sobre reproductibilidad*, 2008, p.176. Apud BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*, 1991, p.46.

⁴⁰⁵PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual*, 2000, p.134.

⁴⁰⁶MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*, 2000, p.76.

⁴⁰⁷John Elderfield. El Espejo. In: Armando Reverón, El lugar de los objetos. Cat.Exp, 2001, p.110.

segunda classificação “não instrumental” prefiro falar de objetos que Armando Reverón, da mesma forma que Arthur Bispo do Rosário, criou com o signo do *simulacro* e da *similitude*, da morte ou do renascer.

A mortalha presente nos ORFAs (fig.106) de Bispo se materializa de maneira diferente nos objetos *simulacros* de Reverón. Mesmo assim, nas materializações objetuais destes dois artistas a presença da morte e da vida palpita no objeto mumificado. As bonecas, por exemplo, sem seus acessórios, têm uma carga fúnebre (fig.107) que estabelece uma relação entre elas e a imagem arcaica da morte.



106. *Moinho* ORFA. S/d. 17x21cm.



107. *Muñeca*. Para 1940. Tecido, arame, pavio, jornal, tecido de juta e pigmentos. 135x65x23cm.

Debray afirma que “a verdadeira vida está na imagem fictícia e não no corpo real.”⁴⁰⁸, ou seja, no *simulacro*. As máscaras mortuárias da Roma antiga assim o demonstravam: olhos bem abertos e bochechas rechonchudas. Aqui a cópia supera o original. Assim, o autor acrescenta que existe “uma transferência de alma entre o representado e sua representação.”⁴⁰⁹ A ideia de “figurar e transfigurar” é a essência da magia do vodu. Um exemplo disso são as representações dos animais atravessados por flechas feitas nos muros das cavernas. Nossos antepassados envolviam estas representações de *similitude* e *contágio*, mesmo que este último acontecesse na ficção, que é uma das essências da magia.

As bonecas de Reverón, como já foi apontado, habitavam *El Castillete* como seres vivos, com suas ambientações, com suas identidades. São um *simulacro* vivo com as quais o artista convivia. Por sua vez, os tratamentos de *simulacro* e *similitude* dados aos outros objetos fazem com que eles lembrem cadáveres dissecados deles próprios (fig.108). Em todos eles o jogo vida-morte e vice-versa está muito presente em uma interdependência com o espaço que os possuía: *El Castillete*.

⁴⁰⁸ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993, p.26.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

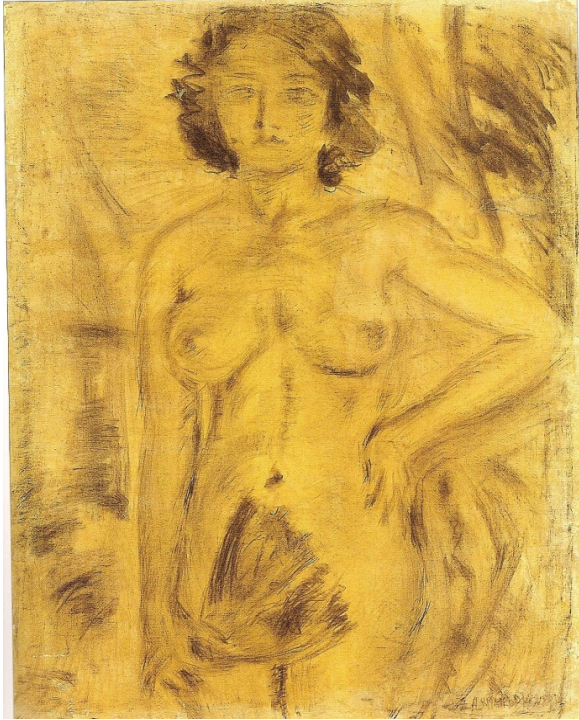


108. *Acordeón*. S/d. Madeira, papel Kraft e pigmento. 27,1x12x19,5 cm

A dupla articulação na obra de Reverón e de Bispo

As relações desses objetos/ simulacro com suas representações nas telas criam outra tensão que chamaremos de *dupla articulação* (fig.109). Ele é um conceito utilizado por Lévi-Strauss⁴¹⁰ para se referir ao efeito colagem nas obras de Katsushika Hokusai, Nicolas Poussin e Georges Seurat, nas Artes Plásticas e Marcel Proust na Literatura. Tanto na linguística como nas Artes Plásticas, ela consiste em uma técnica de colagens e montagens. Isso significa que existem unidades de primeira ordem que representam uma obra por si só e que são combinadas e dispostas para produzir uma obra de um nível ainda mais elevado.

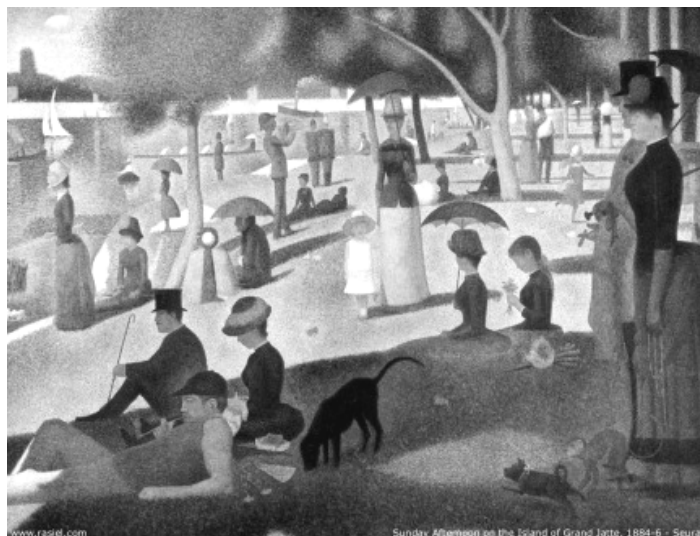
⁴¹⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*, 1997.



109. *Figura con abanico*. Para 1945. Carvão sobre papel. 97,7 x 81,2 cm/
Abanico de plumas. S/d. Penas de aves pigmentadas, fibra e pavio. 28,9 x 21,5cm.

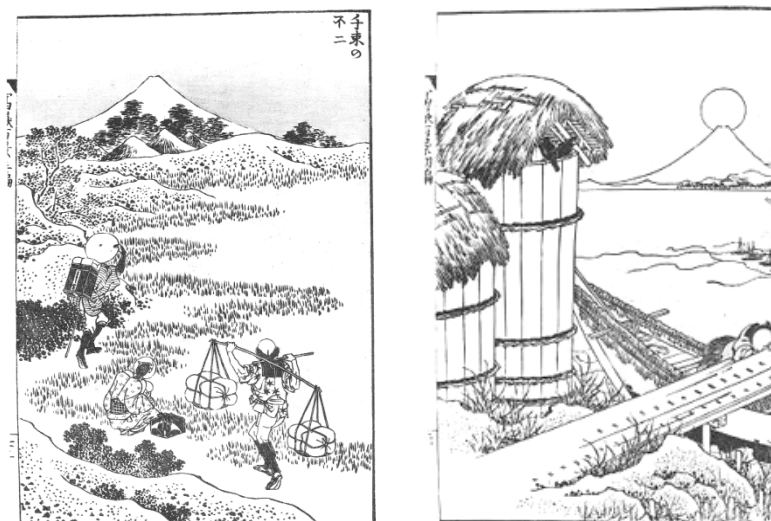
Isso nos lembra que no livro desse mesmo autor, *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss chama de *bricolage* um tipo de pensamento, de narrativas míticas ou mitopoéticas, que são resultado da junção de imagens pré-fabricadas. Essas unidades justapostas dão como resultado um conjunto que, por sua vez, pode resultar em outros conjuntos, dependendo de suas possíveis combinações. Assim, a *dupla articulação* na Literatura pode ser associada à *bricolage* nas Artes Plásticas.

Na obra de Georges Seurat, a *Grande Jatte* (fig.110), observamos um conjunto de personagens imóveis que, apesar de estarem num local público, cada uma parece muda e inerte, sem nenhum tipo de articulação entre elas. O conjunto é resultado de uma justaposição de figuras que poderiam sair ou entrar no conjunto sem grandes consequências.



110. George Seurat. *Grande Jatte*, 1884-86.

Como propôs Lévi-Strauss, seria possível afirmar que o procedimento de construção dessa obra é comparável com a forma como Hokusai compôs as *Cem vistas do monte Fuji* (fig.111). Em Hokusai, a *dupla articulação* é o resultado de uma colagem ou junção de fragmentos com uma aparente falta de unidade no conjunto. Esta falta de unidade resulta das diferenças de escala entre as subunidades ou elementos, como na obra citada de Seurat, pois sabemos que Hokusai realizava pequenos esboços em *sito* que depois eram juntados, criando os arranjos de seu trabalho artístico.



111. Hokusai. Duas estampas da obra *Cem vistas do monte Fuji*.

Esse procedimento de Hokusai é relacionado com aquilo que Proust realizava nas suas composições literárias: “(...) como Proust com seus papezinhos, ele [Hokusai] reutilizou,

justapondo-os, os detalhes, os fragmentos de paisagem provavelmente desenhados *in loco*, anotados em seus carnês, e posteriormente transferidos para a composição sem levar em conta as diferenças de escala”⁴¹¹.

Esses resultados-colagem presentes na obra de Seurat e Hokusai estão presentes também na obra de Nicolas Poussin, o que nos lembra Delacroix se referindo às obras deste último: “[existe] uma secura extrema [das] figuras sem ligação umas com as outras e [que] parecem recortadas”⁴¹². Só que em Poussin, assegura Lévi-Strauss, a dupla articulação é tratada de maneira diferente.

Se observarmos a obra *Vénus montrant ses armes à Enée* (fig. 112) a deusa, que flutua no centro, parece haver sido concebida fora e depois transferida para a tela, como se estivesse costurada, enquanto que a figura do personagem Enée parece petrificada ou mineralizada. Observando na mesma obra as figuras femininas deitadas, notamos uma diferença de escala em relação aos outros personagens do conjunto.



112. Nicolas Poussin. *Venus montrant ses armes à Enée*. 1639. Museu de Rouen.

Em outro caso, a obra *Les bergers d’Arcadie* (Os pastores de Arcádia) (fig.113), a mais popular de Poussin, observamos, em destaque, a presença de uma mulher misteriosa com “aparência dos personagens mitológicos”⁴¹³, que contrasta com a figura dos três pastores. Ela vem da direita, como se entrasse na obra, e neste contexto rústico aparece sofisticada e estilizada, assim como uma esfinge clássica. Esta obra, comparada com a tela anterior, possui

⁴¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. 1997, p.12.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*, 1997, p.19.

também um tratamento das figuras humanas como se fossem de pedra ou estátuas e, como no caso da Vênus flutuando no ar, a mulher mitológica dos pastores da Arcadia parece costurada ou colada na tela.

Em Hokusai e Proust este resultado é consequência da junção de esboços que constroem o conjunto da obra. E em Poussin, como ele chega a esse resultado?



113. Nicolas Poussin. *Os Pastores de Arcadia*. 1638–1639. Musée du Louvre.

Sabe-se que Poussin gostava de preparar maquetes e modelar as figuras em cera antes de iniciar a pintura. Vestia os bonecos com papel úmido ou tafetá fino e marcava as dobras dos tecidos com um pequeno bastão pontudo para posteriormente passar a cena para a tela ⁴¹⁴. A luz e a sombra da composição tridimensional eram controladas com pequenos furos numa caixa que continha a maquete. Assim, deslocava de um lado para outro os bonecos de cera até definir a composição. Esse procedimento na época de Poussin estava em desuso, mas já havia sido utilizado em outros momentos por antigos mestres. No seu conjunto temos uma obra tridimensional, as maquetes, por detrás da obra pictórica. Afirma-se “por detrás”, em função da visão da arte na época, mas que sem dúvida, numa perspectiva contemporânea, as telas em relação às maquetes seriam obras com um mesmo grau de importância. ⁴¹⁵

Este procedimento criativo de dupla articulação em Poussin, representado pela criação de maquetes e bonecos de cera que posteriormente seriam representados na tela, chama nossa

⁴¹⁴ *Ibidem*, 1997, p.13.

⁴¹⁵ Nessa afirmação destaca Lévi-Strauss a Delacroix quem se referia à produção das maquetes de Poussin como obras acabadas em primeiro grau em relação à produção pictórica do artista. In: *Ibidem*, 1997, p.14.

atenção, não para legitimar, mas para relacioná-lo com os procedimentos utilizados por Armando Reverón e por Arthur Bispo do Rosário, em outra geografia, e no contexto da História da Arte.

Armando Reverón se insere no grupo de artistas chamado de *Círculo de Bellas Artes*, que inicia o modernismo no trópico venezuelano. Contudo, o artista renuncia a uma permanência direta na cidade e troca a urbe pela vida no interior. Assim, Reverón sai de Caracas e vai morar em Macuto construindo sua moradia e atelier: *El Castillete*. Neste espaço de usos múltiplos ele cria um ambiente propício para o que seria sua obra de maior maturidade artística. Nesse espaço cria também as *bonecas* de pano e outros objetos que habitariam suas obras:

Junto com Reverón e Juanita, as grandes donas e anfitriãs do lar eram as bonecas, de imponente tamanho de mulher humana. Serafina, Graciela, Alicia, Niza. Terríveis e hieráticas, de antecipada modernidade dentro da plástica venezuelana, as bonecas exibem uma difícil e enaltecida beleza em sua fenomênica fealdade (...).⁴¹⁶

Mas, qual seria a origem da palavra boneca, batizada assim pelo artista, e que foge das denominações plásticas, como esculturas moles?

A palavra manequim se origina no neerlandês *manneken*, diminutivo de *man* (homem) e foi usada, a princípio, para denominar os bonecos de madeira que os pintores e escultores utilizavam como modelos, até que o empresário francês Charles Frédéric Worth (1825-1895), proprietário da casa de alta costura Worth, decidiu em 1858 utilizar aqueles bonecos para mostrar seus modelos de roupas à clientela. O termo original neerlandês foi então adaptado para *mannequin*. Em espanhol e em português uma palavra relacionada com manequim é boneco, e os bonecos eram utilizados por Reverón, como já foi relacionado em outros momentos, como modelos para suas obras chegando, inclusive, a confeccionar roupas e acessórios para eles⁴¹⁷.

Reverón confeccionava as bonecas costurando panos e criando os recheios com papel jornal. Sobre a superfície de pano pintava as partes íntimas e modelava os detalhes do rosto a partir

⁴¹⁶ Maria Elena Huizi. Armando Reverón y la belleza sublepada. In: *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001, p. 55- 83.

⁴¹⁷ No livro *Reverón, amigo de um niño*, de Eyidio Moscoso (1997, p39), o autor comenta que Reverón “sentia um íntimo prazer em obsequiar a suas adoradas bonecas com lindas jóias de arame, pedrinhas marinhas, pedacinhos de vidros coloridos ou búzios, que ele elaborava com suas mãos milagreiras, convertendo essas humildes coisas em verdadeiras jóias de um delicado bom gosto (...)”

de uma concepção de esculturas moles. Quando observamos o produto final, é inegável o sentimento que despertam aqueles seres: uma mistura de temor e respeito ao mesmo tempo. São criaturas particulares, cheias de mistério e erotismo (fig.114).

Observando os detalhes de suas partes mais íntimas, não podemos evitar nos lembrarmos da famosa obra de Gustave Courbet, *A origem do mundo* (1866) (fig.115) que mostra frontalmente as coxas e o sexo de uma mulher, contribuindo talvez, no contexto de abertura para a modernidade francesa, como um manifesto contra o academismo e a falsidade vigente na arte e na sociedade da época. Reverón, sem dúvida, assim como Courbet, abre com o conjunto de sua obra, as portas da Venezuela para além da modernidade.



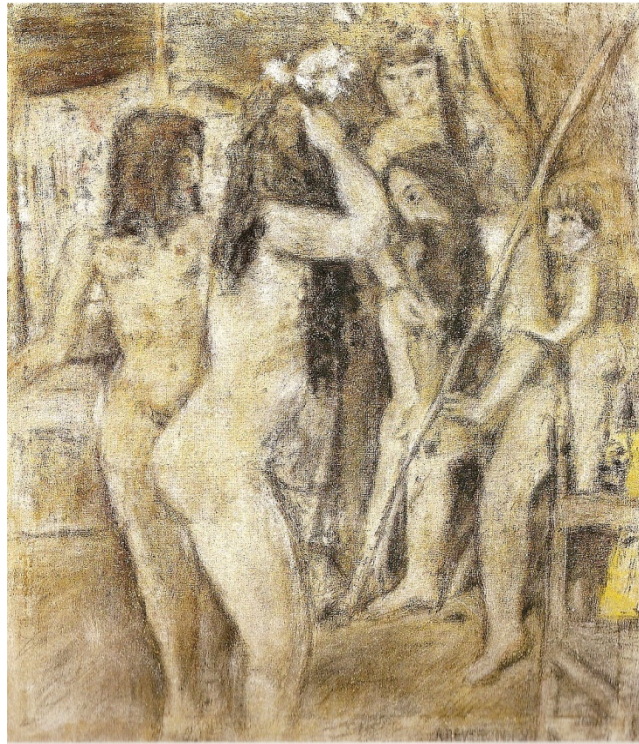
114. Armando Reverón. Detalhe das partes íntimas das *bonecas* de pano.



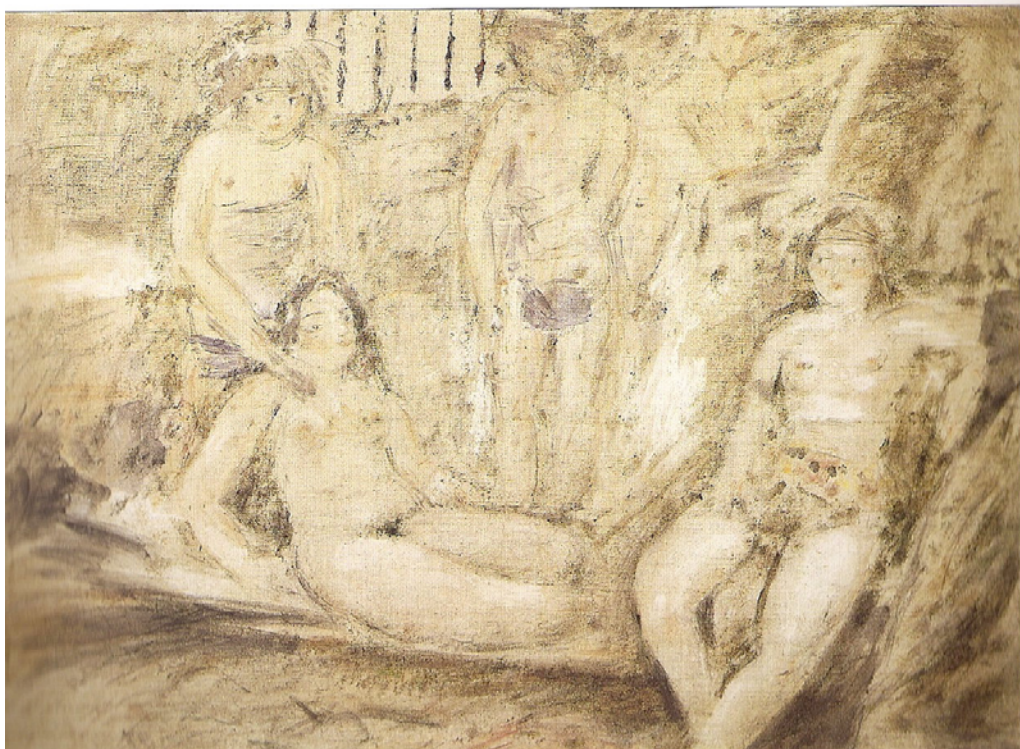
115. Gustavo Courbet. *A origem do mundo*. 1866. Museu d'Orsay.

O processo criativo de Armando Reverón passa pela *dupla articulação*, se comparado a Poussin. Em primeiro lugar, o artista monta os quadros vivos ou instalações com as *bonecas* de pano e outros objetos, para depois transferir essa composição para a tela (fig.116). Temos assim três produtos artísticos acabados: as bonecas como esculturas moles, as instalações e as telas, o que ilustraria um paralelo e uma articulação, ao mesmo tempo entre diferentes produções artísticas, percorrendo quinze anos de trabalho entre 1934 e 1948, aproximadamente.

O registro final de todo esse processo criativo, como em Poussin, são as telas, que por sua vez, revelam-se como figuras esfumadas nos fundos, com movimento na composição e na pincelada e certa maleabilidade, tal como a obra *Cinco Figuras* (1939) (fig.117). Em Reverón, podemos afirmar que o efeito colagem ou de *dupla articulação* se manifesta apenas no início do processo criativo, na montagem das instalações que servirão de quadro vivo para a composição das telas. Observamos assim, uma diferença no resultado final deste conceito quando comparado com as outras obras analisadas de Seurat, Hokusai e Poussin que, por sua vez, apresentam figuras petrificadas.



116. Reverón com o arranjo de um quadro vivo e a obra resultado deste: *Anciano, tres mujeres y niño*. 1948.



117. Armando Reverón. *Cinco Figuras*. 1939. Óleo e temple sobre tecido de juta. Coleção privada.

O conjunto da obra de Arthur Bispo do Rosário apresenta uma *dupla articulação* desde a construção de sua mitopoética, na ficção. Lembremos que as narrativas do artista passam pela junção de passagens místicas, que o caracterizariam como filho de Deus. “Minha mãe, a Virgem Maria, diz que é bom para mim ficar em lugar com muita criança”⁴¹⁸, assegura Bispo, se auto-definindo como filho também de Nossa Senhora. Muitas passagens da mitopoética de Bispo lembram apropriações de relatos bíblicos: “Eu vim para salvar a humanidade”⁴¹⁹. Assim, Bispo se declara como “o eleito”.

O resultado formal deste efeito colagem na sua obra materializada se expressa principalmente nas *assemblages*, que foram as obras escolhidas para esta análise. Vale reiterar que Arthur Bispo do Rosário criava suas *vitruines* (fig.118) a partir da reciclagem dos dejetos que encontrava em seu entorno dentro da Colônia Juliano Moreira, portanto, grande parte da sua obra é feita como uma *bricolage*. Este procedimento de Bispo é equivalente ao procedimento que Hokusai realizou para criar o conjunto de obras as *Cem vistas do Monte Fugi*, ou seja, a junção de esboços diferentes em uma só composição.

⁴¹⁸ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*, 1996, p.72.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.98.



118. *Sandálias e Peneiras*. S/data.

Comparando as *vitrines* com os ORFAs, os procedimentos criativos a partir do dejetos são diferentes. Nos ORFAs Bispo eleva o objeto des-funcionalizado à categoria de obra por meio do ritual de desfiar e de embrulhar. Por sua vez, nas *vitrines*, os objetos perdem sua identidade individual para atender a uma acumulação ou a uma estruturação por categorias. Para reforçar este sistema último de organização criado por Bispo, Lévi-Strauss afirma que

Numa coleção finita de elementos juntados ao acaso, ou que o *bricoleur* encontra em seu tesouro, como estabelecer uma ordem? A noção de ritmo recobre a série das permutações permitidas para que o conjunto forme um sistema. (...) a repetição é essencial para a expressão simbólica.⁴²⁰

O símbolo nestas obras de Bispo, chamadas de *vitrines* por ele mesmo, encontra sua fixação por meio da repetição. É nessa repetição que o efeito colagem entraria como recurso compositivo. Não possuímos dados suficientes para definir os procedimentos que antecederiam à montagem das *vitrines*, para compará-las com os procedimentos das maquetes realizadas por Nicolas Poussin e as instalações arranjadas por Armando Reverón, e que antecederiam a fase da elaboração das pinturas dos dois artistas. Mas é evidente que estas obras de Bispo devem haver passado, em princípio, pela acumulação, pela classificação e pela justaposição intuitiva

⁴²⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*, 1997, p.125.

do artista, resultando em conjuntos que revelam uma unidade em relação aos objetos selecionados e, portanto, sua simbolização. (fig.119)



119. *Pentes*. Madeira. Plástico, tecido e papel. 100x35x3 cm.

Esporadicamente encontramos nas *vitrines* de Bispo um ruído visual dentro do conjunto, que interrompe a unidade da leitura, seja ela formal, ou de tipo classificador, como é o caso do que acontece, por exemplo, com as figuras mineralizadas das telas de Poussin.

3.6 *La Mantilla* de Reverón e o *Manto da Apresentação* de Bispo

No Brasil, afirma Hélio Oiticica, a chegada do objeto data de 1954 em diante. A referência para esta afirmação, segundo o artista, é a arte concreta⁴²¹. Em uma geografia maior, no contexto da América do Sul, o século XX nos deixou três objetos, obras emblemáticas como vestes rituais no circuito das belas artes: *La Mantilla* de Armando Reverón, confeccionada no final de 1930 ou princípio de 1940, os *Parangolés* de Helio Oiticica, 1964, e o *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário, confeccionado por longo tempo a partir da década de 1940.

⁴²¹ Helio Oiticica. Esquema geral da Nova Objetividade. In FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/ 70*, 2006, p.156.

Estas três vestimentas possuem alcances simbólicos muito diferentes, mas também um sentido mítico que as une, além de se completarem quando cada uma envolve o corpo na poética do gesto, do conteúdo ritual. Neste ritual o corpo não é o suporte, mas integra a obra completando-a. Assim, poderíamos relacionar a *performance* e o objeto propriamente dito com seu caráter *tridimensional*. Reverón não declarou as motivações que levaram à criação de *La Mantilla*. Mesmo assim, observo que ela faz parte de um conjunto de vestes que ele criou talvez com motivações performáticas ou teatrais, como por exemplo, as roupas confeccionadas para o seu macaco de estimação, Pancho, ou como objeto *articulado* às suas telas (fig.120). Pode ser mais um exemplo da *dupla articulação*, que Reverón estabeleceu entre seus objetos e sua produção pictórica. *La Mantilla* pode ter nascido como objeto de culto, da mesma forma que os outros objetos “não-instrumentais” de Reverón, sem valor expositivo e, portanto, sem valor artístico para ele.



120. *Desnudo detrás de la Mantilla*, 1946.

Por sua vez, Parangolé em língua portuguesa significa “malandragem” e essa malandragem manifesta-se no próprio ritual da dança com esta veste, relaciona-se com o carnaval e a maneira esperta do estereótipo carioca. Oiticica afirma que “o sentido que nasceu com o *Parangolé*, de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), [de uma] participação dialético-social e poética (...), [de uma] participação lúdica (...) e o principal motor: o da

proposição de uma “volta ao mito” ⁴²². Essa obra se aproxima das *origens* do ritual, das primeiras manifestações de que se tem registro. Lembremos em relação a isso Lucy Lippard. *Parangolé* reúne um sentido coletivo da arte, um valor coletivo não contemplativo, pois não só se compartilha a dança, mas também a crença, talvez do carnaval. O *Parangolé* nasce como uma proposta do *não-objeto* de Oiticica na sua procura de uma desmaterialização da obra de arte. *Parangolé* não nasce como objeto para ser observado numa galeria ou num museu, mas com um valor artístico ritual na liberdade própria do carnaval. Nos *Parangolés* o espectador é trocado pelo participante, por aquele que veste a obra (fig.121).



121. Hélio Oiticica e o *Parangolé* (1964) no ano de 1979.

O *Manto da Apresentação* convertia Bispo em rei, o que imprime nele certa *teatralidade*. Ele foi confeccionado para a apresentação frente ao Pai Supremo e, por essa razão, sua elaboração foi cuidadosa, cheia de magia e de conteúdos simbólicos, trabalhado nos mais minuciosos detalhes. Na sua criação, esta obra não se completa sem a presença de Bispo, que sabe como vesti-lo, daí sua *tridimensionalidade* associada à *performance*. Neste sentido, o corpo é fundamental para completar o manto.

La Mantilla e o *Manto da Apresentação* funcionam como suportes que recebem uma grande quantidade de signos plásticos que dizem sobre a mitopoética de Reverón e Bispo. Por sua vez, o *Parangolé* é de uma simplicidade cuja significação alcança sua máxima expressão no movimento, na dança, na *performance*. Estas três vestes ilustram uma arte fronteiriça, talvez, entre o objeto e sua tendência à desmaterialização, na América do Sul.

⁴²² *Ibidem*.

La mantilla e o Manto da Apresentação

La Mantilla e o *Manto da Apresentação* são duas obras emblemáticas e inovadoras do conjunto dos objetos de Reverón e de Bispo do Rosário. As duas correspondem a objetos com valor de culto, a princípio, e como já foi apontado, evoluindo para atingir outros valores como o artístico e de exposição, após a morte dos artistas. Analisar as circunstâncias nas quais foram criadas estas obras é entender o porquê daquela iconografia utilizada nas vestimentas.

Reverón, nas primeiras décadas do século XX, vivenciou a experiência de duas Guerras Mundiais, sendo que no ano de 1914, morando na Espanha, instala-se a Primeira Guerra Mundial. Não sabemos se foi por isso que decidiu retornar à Venezuela em 1915. Em sua única manifestação em público, durante uma entrevista realizada no Sanatório *San Jorge*, em 1953, ele declara: “Estive em Paris, durante poucos meses. Foi na época da Primeira Guerra Mundial e todos os museus estavam fechados, fato pelo qual não consegui ir a Luxemburgo onde estavam os mestres impressionistas franceses. Fiquei muito triste.”⁴²³

É possível que *La Mantilla* tenha sido feita entre 1918 e 1945, datas de finalização das duas guerras, pois em 1946 já aparece em uma de suas telas. Em 1945, quando finaliza a Segunda Guerra Mundial, o artista já morava em *El Castillete* e talvez a iconografia bordada sobre o tecido: paraquedas e aviões, possa remeter a esse contexto. Por outro lado, *La Mantilla* ou véu, em português, é um símbolo forte, como vestimenta, nas culturas hispânicas: americanas e peninsular.⁴²⁴ No período em que os objetos de Reverón foram criados (princípios do século XX), e a obra *La Mantilla*, o véu havia caído em desuso socialmente. Substituindo sua função, as senhoras usavam nas igrejas um lenço triangular pequeno, chamado *toquilla*, que se colocava no topo da cabeça.

La Mantilla de Reverón é uma obra monocromática que retrata com bordados a Praça Bolívar de Caracas. A obra é feita sobre tule, o tecido mais comum neste tipo de vestimenta, papel celofane, papel Kraft, que dá o toque cromático ao conjunto, e fita adesiva transparente. Esta obra corresponde a um tipo de arte bordada, com desenhos em linha de costura, característico

⁴²³ ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*. Cat.exp. 2007, p.226.

⁴²⁴Em sua evolução como vestimenta, o véu se viu influenciado por fatores religiosos, sociais e climáticos. Nas zonas mais quentes eram utilizados tecidos com uma finalidade ornamental. Os véus de festa eram ricamente adornados, os de uso diário eram mais simples. Ele foi popularizado no século XIX pela rainha Isabel II da Espanha e foi, mais tarde, símbolo de revoluções como a conhecida “*conspiración de las mantillas*”, como uma forma de resistência que levou Amadeu I, rei de Espanha, a renunciar ao trono no final do século XIX.

de produções artísticas na arte contemporânea (fig.122). Observando a obra e os desenhos no céu, detalhamos dois paraquedistas e um monomotor, bi-plano, sem cauda⁴²⁵, localizado do lado esquerdo, na parte superior, sobre a figura da torre da Catedral de Caracas. A figura do monomotor e dos paraquedistas chama a atenção como um elemento curioso na paisagem, pois num cartão postal da época (1912) (fig.123) aparece uma ilustração semelhante: o monomotor de Frank Boland no céu, no final da rua do lado direito da Praça Bolívar. Sabemos que Reverón esteve na Espanha entre 1911 e 1912, retornando à Venezuela por um breve período neste último ano.



122. Armando Reverón. *La Mantilla*. Plaza Bolívar, sem data. Papel celofane, papel kraft, linha, fita adesiva transparente e tule. 143,5x210,5 cm.

⁴²⁵ Chama a atenção que o primeiro avião que sobrevoou a cidade de Caracas foi um monomotor, bi-plano sem cauda, sob a ordem do americano Frank Boland em 29 de setembro de 1912.



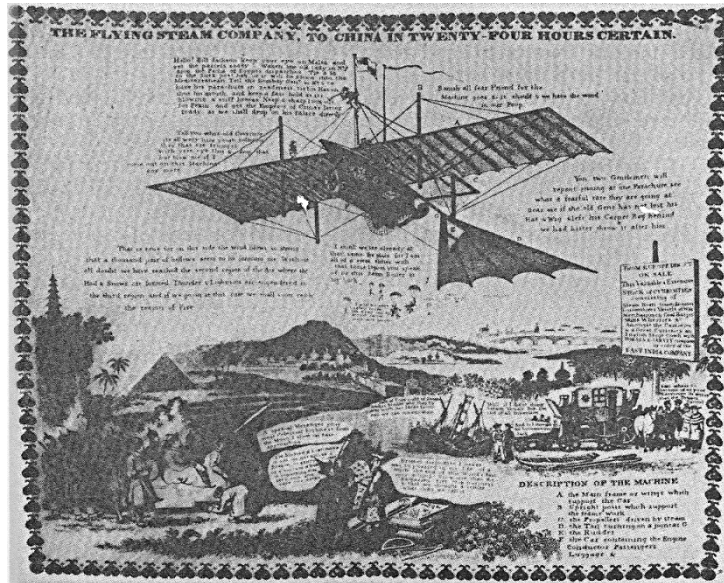
123. Primeiro voo de avião em Caracas em 1912.

Cabe-nos perguntar se existe algum evento real na vida do artista que relaciona a imagem do véu com a imagem do postal. Será que este acontecimento foi tão importante para Reverón, a ponto de levá-lo a retratá-lo na obra *La Mantilla*?⁴²⁶

Existe também outra imagem da época que poderia ser relacionada com esta obra. O jornal *El Venezolano*, de 8 de agosto de 1830, em seu número 194, publica uma nota sobre a invenção do aeroplano e a ilustra com uma gravura muito eloquente (fig.124).⁴²⁷ Trata-se do aeroplano desenhado por Mr. Henson, sendo que o desenho é uma alegoria do artefato sobre um lenço de linho. É verdade que Reverón nasceu 69 anos depois da publicação desta ilustração, mas não deixa de chamar a atenção a correspondência entre as imagens e os suportes de ambas as obras, *La Mantilla* e a gravura.

⁴²⁶ Para o acontecimento do primeiro voo sobre Caracas, Reverón estava com 23 anos de idade.

⁴²⁷ NAZOA, Aquiles. *Caracas física y espiritual*. Caracas: Editorial Panapo. 1987, p.69 - 71.



124. Aeroplano por Mr. Henson. Desenho alegórico sobre lenço de linho.

É surpreendente o processo de construção das figuras de *La Mantilla*. Para traçar dos fios foi provavelmente utilizada uma agulha ou similar, uma vez que na obra aparecem diferentes espessuras de linha, inclusive os tratamentos dados na folhagem das árvores e na cruz da catedral, à direita, lembram os embrulhos com linha que Bispo realizava nos ORFAs (fig.125). Este recurso pode ter permitido dar espessura às imagens.

Chama a atenção a coloração dos fios, principalmente os de maior espessura, pois parecem reaproveitados do desfió dos tecidos à base de juta. Pela coloração que apresentam é provável que tenham sido tingidos com tons de pretos cinzentos para se integrar ao conjunto e a coloração do tecido, inclusive a sua aparência, lembra as texturas de cabelos.



125. *La Mantilla*. Trama dos fios dos galhos das árvores e da cruz da Catedral de Caracas, localizada do lado direito da obra.

Por sua vez, o *Manto da Apresentação* é uma obra bordada sobre tecido que data, possivelmente, da década de 1940, quando a família Leone começou a notar este manto bordado com tanto capricho e usado por Bispo em dias especiais: “Bispo dizia que precisava

de um manto à altura de seu fervor sagrado para assumir o trono de Deus. E foi no refúgio do pequeno quarto dos fundos em Botafogo que ele começou a tecer este e outros bordados.”⁴²⁸

La Mantilla e o *Manto da Apresentação* são parentes no sentido etimológico. A palavra manto deriva da palavra latina *mantus*, sendo *mantellum* a palavra mais antiga em sua etimologia. Este sentido pode ser associado ao significado de *encobrimento*, capa ou pano que em épocas remotas servia para embrulhar objetos⁴²⁹. Outros dicionários definem o manto como grande véu. Assim, podemos assegurar que o manto de Bispo tem um significado próximo do véu de Reverón.

Sendo o manto e o véu dois objetos que servem para *encobrir*, eles não seriam completos sem o que eles contêm que, no caso, são o corpo de Bispo e o corpo de Reverón, atores principais desse ritual de magia. Estas obras de Bispo e de Reverón não acontecem como objetos isolados. Elas precisam da ação e do personagem que eles encobrem. Assim, o *Manto da Apresentação*, *La Mantilla* e os *Parangolés* são uma extensão do corpo. Essas vestes remetem à importância que Arnold Van Gennep atribuía à vestimenta nos rituais de passagem.

O manto de Bispo, ao ser vestido por ele, o faz encarnar o personagem de filho de Deus, o que dá um caráter teatral ao seu ritual, na representação de seu duplo. Por sua vez, Reverón encarna a si mesmo encoberto com o véu. Assim, com base nas distinções conceituais de RoseLee Goldberg⁴³⁰, já citadas, a representação de Reverón está mais próxima da *performance* artística.

Os signos gráficos do *Manto da Apresentação* de Bispo nos remetem ao passado de sua juventude em Japarutuba, portanto, esta obra nasce ligada a uma história individual e a uma história coletiva. A história individual do manto recolhe, na face interna, os nomes de pessoas eleitas por Bispo: “Eu vim pra salvar a humanidade, então tenho que ter esses mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando acabar o mundo.”⁴³¹ A configuração formal desta face da vestimenta lembra corredores sem saída, labirintos fechados, preenchidos em sua maioria por nomes de mulheres (fig.126). Já a face externa frontal do manto (fig.127), em seu aspecto formal, pode ser associada com cartografias. Formalmente, a divisão dos planos laterais preenchidos com numerosos signos marca o

⁴²⁸ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.57.

⁴²⁹ COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico*. 1980, p.829.

⁴³⁰ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. 2006.

⁴³¹ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário*. 1996, p.98.

grande plano central da vestimenta. Por sua vez, este plano é visualmente cortado por cordões que saem e entram nos ombros, dando um ritmo ao conjunto e suavizando a verticalidade da peça. Parte do valor estético da obra se relaciona com estes elementos.

Essa fase externa é descrita da seguinte forma por Marta Dantas:

Na parte central da fase direita do manto, logo abaixo da abertura da cabeça, alguns elementos bordados se destacam. Há um coração, bordado em fio branco, entre as palavras FIO HOM e UVIVERSO - que na interpretação de Quiner, significa: “Bispo, que se diz Jesus Cristo, o filho do homem que ama o universo, ou: Bispo tem no coração o universo”. Mais abaixo há uma balança, símbolo tradicional da justiça e que, naturalmente, diz respeito ao julgamento final; à direita da balança, bordado em fio preto, está a palavra TREVAS; à esquerda, VOS CEU. Segundo Quinet, de um lado temos a voz que o ordena a criar, a voz do céu, de Deus; do outro, o que é criado e as trevas. Acima da balança está a palavra PAI, o Pai que julga com o auxílio de uma balança que pende, ligeiramente, mai do lado da voz e do céu. As vozes, seus duplos nascidos do seu delírio, salvaram-no das trevas.⁴³²

A história coletiva do manto revela uma espécie de batina cerimonial, que lembra o ritual católico da missa e o festejo da coroação dos reis do Congo, na festas de Nossa Senhora do Rosário, em Japarutuba, Sergipe (fig.128). Sabemos, por Luciana Hidalgo, que essas festas eram muito esperadas e organizadas na terra natal de Bispo, onde o artista passou grande parte de sua juventude. Dentro da preparação, as bordadeiras teciam as vestimentas coloridas para os desfiles, o que levava meses, pois eram feitas com muito capricho. Tanto o *Manto da Apresentação* de Bispo, quanto *La Mantilla* de Reverón, possuem uma carga simbólica que remete ao tema da memória, seja a memória pessoal, seja a memória histórica. Os dois objetos são, em suma, um recorte da memória cultural de um povo que posteriormente ganha outros brilhos, a partir de sua relação com a política expositiva à qual eles são submetidos.

⁴³² DANTA, Marta. *Arthur Bispo do rosário, a poética do delírio*, 2009, p.207.



126. Arthur Bispo do Rosário. Face interior (avesso) do *Manto da Apresentação*.



127. Arthur Bispo do Rosário. Face exterior do *Manto da Apresentação*.



128. Festa de Nossa Senhora do Rosário e coroação do rei do Congo.

Para finalizar, pode-se dizer que *La Mantilla* como obra artística se apropria do objeto descartado e faz dele uma nova leitura. Estamos aqui frente a uma maneira diferenciada do *simulacro* e da *similitude* na obra de Reverón. Outros objetos do artista, como as bonecas de pano, a sanfona, o espelho, apresentam a ideia de *simulacro* pela via da *similaridade*, construídos a partir de materiais efêmeros como papelão, jornal, tecido, madeira e outros. Na obra *La Mantilla*, o artista parte da apropriação do objeto, o véu, e sua des-funcionalização, tal como Bispo fez nos ORFAs. No caso de *La Mantilla*, ela poderia ser funcional novamente, apesar das intervenções artísticas sobre o véu, mas seu caráter de obra de arte e sua conservação o impedem. Poderíamos entender esta obra como um *ready-made*? Observamos que Reverón se apropria de um véu, intervém sobre ele e o transforma em objeto artístico. Por outro lado, sua *tridimensionalidade* nos chega por duas vias. Primeiro pelo ritual do bordado sobre o véu no processo de sua confecção, e segundo, pela *performance* que se experimenta ao vesti-lo, pois é um objeto que serve para encobrir. A presença desta obra nas telas de Reverón o aproxima dos objetos classificados por Elderfield como “não-instrumentais”, aparecendo representado em *dupla articulação* em uma tela de 1949, tal como acontece com os arranjos feitos com bonecas de pano que posteriormente são retratados. A *aura* alcança uma materialidade em *La Mantilla*, entendida literalmente como uma rede, alimentando-se com os valores culturais e simbólicos deste objeto. Esta materialidade aurática pode ser associada também aos nevoeiros das obras brancas e aos embrulhos azuis dos ORFAs.

O *Manto da Apresentação* de Bispo, por sua vez, apresenta-se como uma obra confeccionada nos mínimos detalhes pelo artista. Sua carga de obra *simulacro* poderia estar em sua *similaridade* com os mantos utilizados nas festas do congado, daí sua carga cultural. O manto é confeccionado em dois tipos de tecidos: um de cobertor, do lado externo, e um branco do lado interno. O trabalho de *bricoleur* de Bispo aparece nos enfeites com alamares e cordas de cortinas colocados cuidadosamente. Se para o artista o manto tinha um valor cultural, espiritual, valores estes fora do campo da contemplação da forma, para nós que não compartilhamos sua crença, este representa um banquete de cores e formas, entendidos como valores estéticos da obra artística. À diferença dos ORFAs, o manto passa pela confecção como tal e não pela apropriação do objeto descartado. Seu caráter de *tridimensionalidade* se imprime na sua própria extensão do corpo e da *performance* articuladas: vestir, andar, dançar, penetrar, carregar e no ritual do bordado, do próprio processo construtivo da obra. Para Bispo vestir o manto fazia dele “o rei”, daí a carga *aurática* dessa obra e sua *teatralidade* como

objeto. A *dupla articulação* ou *efeito colagem* está no plano memorial deste trabalho, na mitopoética de seus significantes, dos labirintos de nomes bordados, a partir dos resíduos das memórias de vida, das memórias festivas e da utilização simbólica de tradições de sua cidade natal, Japaratuba, Sergipe. O manto junta uma série de significações que passam pela tradição da coroação de reis negros, em meio de festas, danças e enfeites.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Responder à pergunta de *como se insere o ritual e qual a sua importância no processo e na criação artística em Armando Reverón e em Arthur Bispo do Rosário* implica discursar não só sobre o ritual, mas também sobre como ele se correlaciona com as reflexões dos dois artistas no mundo e em seu entorno; ideias e atos que se integram e se materializam na vasta obra desses dois criadores. O ritual em Reverón e em Bispo funciona como nas religiões, ligado a uma crença. Assim, esse ritual, de que falamos nesta pesquisa, se integra, dando valores de *tridimensionalidade* às obras materializadas, valores que vão além de um bloco de mármore como escultura sólida: a obra material conjugada ao ritual se vê carregada de valores que envolvem magia, emoção e espiritualidade e que lembram três momentos na História da Arte: as *origens* na Pré-História, a busca da espiritualidade na obra de arte dos supematistas e dos abstracionistas e a *ritual-art* das décadas de 1960 e 1970. Reverón e Bispo se sentiam pessoas sacras, inclusive, foram considerados assim por alguns. Essa condição os levou a recriarem o mundo segundo eles mesmos. Esse mundo criado por estes artistas tinha duas polaridades: o sagrado e o profano. Por um lado, no mundo de Bispo ele se considerava o rei, o salvador. Bispo encarnava “a personagem”, o duplo que o aproximava da teatralidade. Reverón, por outro lado, não procurava nas suas *performances* representar outro personagem que não fosse ele mesmo. Sua mitopoética o converte num personagem singular, como o “artista louco”, no contexto da pequena cidade de Macuto daquela época.

As polaridades sagrado-profano levaram estes dois artistas a encobrir com o véu, com o manto do sagrado, a todos aqueles que habitavam seu entorno, seja no ato da *performance*, seja na palavra ou na sentença ou no ritual criativo dos embrulhos, das costuras, dos bordados e na própria estética do objeto: com névoas brancas ou com os encobertos com fio azul. O processo de sacralização, por outro lado, os levou a utilizar o próprio corpo como objeto de purificação, daí as necessidades dos jejuns prolongados, como nos ritos expiatórios, nos quais Bispo se viu submetido e nas cordas com as quais Reverón amarrava fortemente sua cintura e tampava seus ouvidos, a fim de propiciar a concentração do “espírito criador”. Por outro lado, esses homens de crença, que são Reverón e Bispo, sentiam a necessidade de fundar o templo como um espaço próprio, para seus objetos de culto e tudo o mais que os acompanhava. É assim que nascem *El Castillete* e a *Gruta dos objetos*, criados como espaços possíveis para sua sobrevivência e a de suas obras. Essa fundação do espaço é, assim, materializada, pedra sobre pedra, na construção de *El Castillete* por Reverón ou ficcionalizado, por meio da

sentença, da palavra, como em *Ali-Babá e os quarenta ladrões*, na *Gruta dos objetos* de Bispo, onde apenas quem conhecesse a senha: “De que cor é a minha aura” podia entrar, a partir da resposta “azul”.

A sacração por meio do ritual de Reverón e de Bispo confere à obra materializada, particularidades que nos lembram os processos de mumificação nas *origens*. Como afirma Debray, “Nosso primeiro objeto de arte: a múmia do Egito, cadáver feito obra”⁴³³. E é com os “cadáveres” dos objetos des-funcionalizados que Bispo realiza seus ORFAs, impregnando uma *aura azul* materializada a partir do ritual de desfilar os uniformes do sanatório onde morava, assim como Reverón criava suas múmias representadas pelas bonecas de pano. O ritual de Bispo em desfilar e encobrir com fios azuis tem seu contraponto em Reverón costurando, enchendo com jornais, modelando até os mínimos detalhes os membros feitos em aniação de suas bonecas. E não satisfeito com isto, Reverón encobre suas telas das obras brancas com névoas, ampliando as formas de sagrar seus objetos. O ritual, nesses exemplos, tem uma importância relevante porque ele representa o procedimento artístico, além das noções transcendentais de que são possuídas as obras para os dois artistas. Por outro lado, se o corpo foi objeto de purificação, para Reverón e para Bispo, ele também foi parte integral da obra, como o demonstram *La Mantilla* e o *Manto da Apresentação*. Elas funcionam de maneira performática como uma extensão do corpo na função de encobrir. A obra se completa ao andar, ao dançar, ao virar, ao vestir-se. O ritual não é só o procedimento criativo, é também obra performática.

Bispo do Rosário não se considerava artista. Entretanto, não é necessário se denominar artista para ser reconhecido como tal. Poderia assegurar-se que é o público quem atribui esse *status* a partir da reflexão de Marcel Duchamp: “O que é um artista? É tanto o fabricante de móveis, como Boule, como o indivíduo que possui um “Boule”. O Boule também é feito da admiração que se lhe atribui.”⁴³⁴ A crítica especializada dos anos 1980 e o público brasileiro, comovido pela obra de Bispo e pela sua história pessoal, o declaravam um criador, um gênio. Parafraçando mais uma vez Duchamp, “O espectador faz o quadro”,⁴³⁵ e foi o espectador brasileiro quem também contribuiu para a entrada de Bispo ao mundo das Artes Plásticas. O ritual e o mito nas obras de Reverón e Bispo são também importantes porque imprimem a

⁴³³ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993, p.28.

⁴³⁴ DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*, 2002, p.110.

⁴³⁵ Duchamp Apud PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da Pureza*, 1977, p. 55.

marca do artista. Em Reverón, a escrita se articula como assinatura que marca sua autoria na primeira pessoa: *eu*. Os antecedentes dessa assinatura estão contextualizados por atos ou performances de execução, combinando o monograma da cruz com o seu nome sobre a tela. A assinatura, provavelmente, nem sempre era executada imediatamente durante a finalização da obra, mesmo assim, pode ser aproximada do ritual de execução. Em Arthur Bispo do Rosário a presença da escrita articula seu trabalho de integração com o plano superior e com o inferior o que, por sua vez, caracteriza a estrutura de alguns mitos e rituais. A presença de sua autoria está definida no estilo do seu trabalho e nos enunciados verbais que motivavam a sua produção: “Eu preciso destas palavras escrita”.

Sendo assim, o ritual na obra de Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário é representativo porque ele funciona em múltiplos sentidos: como procedimento artístico, como obra associada às performances e à *tridimensionalidade* integrada aos trabalhos materializados, ou ainda, como marca de autoria, precedendo o momento da assinatura das telas de Reverón e das *auras* impressas nos objetos de Bispo.

Para finalizar, Armando Reverón e Arthur Bispo do Rosário são artistas de grande importância na reafirmação de uma arte latino-americana. Suas obras percorrem desde a representação pictórica, como é o caso de Reverón, até a representação performática, objetual e *tridimensional* presente na produção dos dois artistas e de muitos criadores no panorama internacional moderno e contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Taxonomías*. In: *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. p53-59.
- Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001.
- Armando Reverón*: Alberto Torrija. Roteiro: Miguel Arroyo, Juan Calzadilla. Artevisión USB. Trilha sonora: Stefano Gramitto. Edição Alberto Torrija. Cópia em DVD. Cor. 27 min. 1992.
- Armando Reverón*: Edgar Anzola. Silente. Trilha sonora: Alfredo Anzola. Cópia em DVD. Branco e preto. 16min. 1934.
- ARROYO, Miguel. *El puro mirar de Armando Reverón* in *Arte, educación y museología*. Caracas: Academia Nacional de la historia, 1989. p87-95
- BATAILLE, Georges. *Lo sagrado* in *La Conjuración Sagrada: ensayos 1929/1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. p262-267.
- BATAILLE, Georges. *El aprendiz de brujo* in *La Conjuración Sagrada: ensayos 1929/1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. p.232-252.
- BARTHES, Roland. *O mito hoje* in *O poder do mito*. São Paulo: Editora Martin Claret, s.d.
- BARRETO, Marco Heleno. *Imaginação simbólica*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In W. Benjamin. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra. São Paulo: Escuta, 2001.
- “Borges the Taxonomist”. Conferencia impartida el 18 de octubre de 1989 en Londres (Royal Society of Arts), transcrita en *The Borges Tradition*, Norman Thomas di Giovane (ed.). London, Constable London (colab. Anglo-Argentine Society), 1995. pp. 35-47. Traducción de Alfonso Montelongo.
- BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Editora FGV, 1999.
- CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1979.

- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Coleção debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- CAVALVANTI, Maria Laura e outros. *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- COROMINAS, Joan y otros. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *A History of Writing*. From hieroglyph to multimedia. Paris: Flammarion, 2002.
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- DEMSEY, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*. Santiago de Chile: Editorial contrapunto, 2002.
- DERRIDA, Jaques. *Limited INC*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Prefácio de Stephane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34. 1998.
- DIDI-HUBERMAN, George. *L'étoilement. Conversation avec Hantäi*. Paris : Minuit, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do tempo perdido*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2002.
- ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva York, 2007.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ELIADE, M. *Mito y Realidad*. Traducción Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- ELIADE, M. *Função dos mitos* in O poder do mito. São Paulo: Editora Martin Claret, s.d.
- Están allí, fotografías de Luis Brito*. Cat.exp. Galería Spazio Zero. Caracas: Ex Libris. 2005.
- FACUNDO, Tomás. *Escrito, pintado*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva:1972.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- Hermann Nitsch*. Cat. exp. Pabellón de las Artes. Sevilla, 1992.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus Editora. 12 Edição, 2008.
- JUDD, Donal. Objetos específicos. In FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.
- KATO, Gisele. *O artista redentor*. Revista Bravo. São Paulo: D'Avila, Agosto 2003, ano 6, n. 71, p.p. 34-5.
- KRAUS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna/ Rosalind Krauss*; tradução de Julio Fischer. 2 edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LAZARO, Wilson org. *Arthur Bispo do Rosário, século XX*. Rio de Janeiro: Museu Arthur Bispo do Rosário. 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ver*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Tradução Chaim Samuel Katz e outros. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70 Lda., 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Historia de Lince*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.
- LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LIPPARD, Lucy R. *Overlay. Contemporary Art and the art of Prehistory*. New York: Pantheon books, 1983.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamaparina, 2004.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MAUS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MAUS, Marcel e Hubert, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MOSCOSO, Eyidio. *Reverón, amigo de un niño*. Macuto: Fundación Museo Armando Reverón. 1997
- NAZOA, Aquiles. *Caracas física y espiritual*. Caracas: Editorial Panapo, 1987.

Notas sobre *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. (Lucien Dällenbach).

PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela, 2007.

PAZ, Otavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Perspectiva, 2004.

PEIXOTO Santos, José Mário. Breve Histórico da *Performance Art* no Brasil e no mundo.. Revista Ohun, ano4, n.4, p.1, dez 2008.

PEREIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PIZA, Daniel. *Explosão e controle*. São Paulo: D'Avila, Agosto 2003, Ano 6, N 71, p.37.

Proyecto Armando Reverón. *Armando Reverón: Guía de estudio*. Caracas: Editorial Ex Libris, 2005.

Projeto Armando Reverón. *I simposio Internacional Armando Reverón: Ponencias*. Caracas: Projeto Armando Reverón PAR, 2001.

RAMOS, Celeste (organizadora). *O mito: perspectivas e representações*. Capinas, SP: Alínea Editora, 2005.

Reverón: Roberto Lucca. Silente. Em *amateur*. (Deteriorado créditos). Cópia em DVD. Cor. 16 min. 1945.

ROBBE – GRILLET, Alain. *Le manequin. Trois visions réfléchies*. In: *Instantanés*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1962. Tradução de Márcia Arbex e outros.

RUTHVEN, K.k., *O mito*. Coleção debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário*. Trivium, Rio de Janeiro, Ano I, Edição I, 2009.

SEGALEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SILVA, Jorge Anthonio. *Arthur Bispo do Rosário: Arte e loucura*. São Paulo: Editora Quaisquer, s.d.

VENEROSO, Maria do Carmo. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. Tese de doutorado em Letras (Literatura Comparada).

WELLISCH, Cecília. *A invenção do Bispo do Rosário*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Pina Coco. Rios de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

PLANCHART, Eduardo. *Margot Benacerraf, 1956: Diário y entrevistas*. Disponível em: http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Eduardo_Planchart_Margot.asp. Consulta em abril de 2011.

DUBUFFET, Jean. *Anticultural Positions*. Disponível em: http://www.logosjournal.com/issue_5.2/dubuffet.htm. Consulta em maio de 2010.

GARCIA Márquez, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Record, s.d. Disponível em: <http://www.poderosodeus.com/>. Consulta em novembro de 2010.

Anônimo. Ali Babá e os quarenta ladrões. Disponível em: http://sotaodaines.chrome.pt/sotao/histor74_1.html. Consulta em dezembro de 2009.