

BISPO DO ROSARIO E A REPRESENTAÇÃO DOS MATERIAIS EXISTENTES NA TERRA

*Flavia dos Santos Corpas**
*Marcus André Vieira***

RESUMO

Este trabalho aborda o delírio e a obra de Bispo do Rosario como formas de tratamento do Real na psicose, soluções encontradas pelo sujeito diante daquilo que é inapreensível. A partir de entrevistas concedidas pelo artista e da leitura de seus trabalhos, propomos um novo enfoque sobre o delírio, baseado em outra leitura da missão que Bispo afirmava ter. Entendendo esta como a representação dos “materiais existentes na Terra para o uso do homem” é possível destacar o endereçamento desta obra também para os homens e não somente para Deus, como é comumente interpretada. Ao ressaltarmos o destino também mundano de seus objetos, demonstramos de que maneira esta obra funcionou para Bispo como estratégia suplementar ao delírio, permitindo a ele maiores possibilidades no laço social. Longe de reduzir a obra ao delírio, visamos apontar a complexidade que marca a relação entre eles no caso específico de Bispo do Rosario.

Palavras-chave: Bispo do Rosario; arte; psicose; metáfora delirante.

ABSTRACT

BISPO DO ROSARIO AND THE REPRESENTATION OF THE MATERIALS ON EARTH

This paper is a study on the delirium and the artwork of Bispo do Rosario as ways to treat the Real, solutions that the subject might find when confronted with whatever seems to be inapprehensible. From the interviews made with the artist himself and the reading of his artworks, we propose a new approach to delirium, based on another interpretation of Bispo's mission. Understanding this mission as the representation of “different

* Psicanalista; curadora de artes visuais e documentarista; doutoranda e bolsista da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

** Psicanalista; Prof. Dr. Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Doutor pela Université de Paris VIII, França.

materials existing on Earth for the use of humans”, it was possible to highlight the address of this artwork not only towards God, as it is usually described, but also towards human beings. By highlighting the mundane destination of the objects he created, we demonstrate the ways through which his works acted as a supplement strategy of the delirium, allowing better possibilities of social bond. Far from reducing this artwork to delirium, we will aim at the complexity which defines the connection between them, in the specific case of Bispo do Rosario.

Keywords: Bispo do Rosario; art; psychosis; delirious metaphor.

AO PÉ DA LETRA: A MISSÃO COMO REPRESENTAÇÃO

Quem foi Arthur Bispo do Rosario? Artista? Louco? Ou Jesus Cristo, tal como ele se dizia, guiado por seu delírio? Bispo do Rosario não se considerava nem artista, nem louco. Ele acreditava ser Jesus e ter uma missão na Terra – fundamental na incansável produção de objetos que vieram a constituir sua obra. Sua crença delirante, entretanto, não impediu que estes objetos, criados ao longo de vários anos de trabalho e internação, fossem considerados arte; uma das mais importantes, surpreendentes e debatidas coleções de arte brasileira do século XX.

Segundo consta frequentemente na literatura sobre o artista, sua missão era reconstruir o mundo para mostrá-lo a Deus no dia do Juízo Final. Trata-se, contudo, de uma interpretação com relação ao que movia Bispo, elaborada pelos primeiros profissionais que se dedicaram à sua obra – Hidalgo (1996), Morais (1989b) e Quinet (1997) – e reproduzida, posteriormente, por muitos outros autores. Proporemos, neste texto, uma leitura distinta da missão de Bispo.

Buscando ter sempre em mente a advertência de Lacan quanto ao que ouvimos do sujeito na psicose, aquele que chamamos louco, tomaremos “ao pé da letra” (Lacan, 1955-1956/1988: 235) o que Bispo nos conta. Recorremos a fontes distintas: às obras de Bispo do Rosario, aos filmes de Hugo Denizart (1982) e Fernando Gabeira (1985) e à entrevista feita pela assistente social Conceição Robaina

(1988). Através de depoimentos gravados ou de escritos bordados em suas obras, Bispo nos conta sobre sua identidade messiânica, adotada a partir de 1938, e sobre sua missão, recebida, provavelmente, em 1967 (Morais, 1989b).

Duas passagens sintetizam a relação de Bispo com sua missão delirante. Para Robaina (1988), Bispo revelou que sua missão implicava o ato de “representar”:

Robaina: *O senhor pode me falar dessa missão?*

Bispo: *Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que táí, tudo que eu fiz.*

No filme de Denizart (1982), o artista fala sobre esta *representação*:

Bispo: *Esse é material usado na Terra pro uso do homem que eu represento.*

Denizart: *E essas miniaturas são representações?*

Bispo: *É o material existente na Terra do uso do homem.*

Denizart: *E uma representação de tudo o que existe na Terra?*

Bispo: *É, são trabalhos que existe.*

A missão de Bispo era, portanto, representar “os materiais existentes na Terra para o uso do homem”¹. Neste contexto, o que seria “representar”? No senso comum, “representação” tende a remeter à noção de *mimesis*, ou seja, de imitação. Superpor esta significação ao que visa Bispo com sua missão poderia ensejar interpretações redutoras, esvaziando seu caráter de criação e invenção (Miller, 2003). De fato, seus objetos não eram reproduções, mas verdadeiras recriações e intervenções, como as vitrines que acumulavam objetos industrializados.

Portanto, longe de afiançar leituras da obra de Bispo como de um “copiador” de imagens e objetos, consideramos que vale explorar

a singularidade e originalidade que o termo *representação* comporta no discurso do artista, dando a ele um lugar central. Privilegiaremos este termo, na expressão “representar” os materiais existentes no mundo, em toda sua polissemia, em lugar de “reconstruir” o mundo ou de “apresentá-lo” a Deus. Trata-se de trazer para primeiro plano o significativo produzido pelo próprio Bispo, como uma das formas de fazer valer a advertência lacaniana anteriormente aludida e trabalhar seus desdobramentos.

O fato de “reconstrução” não ser um termo do artista não impediria, necessariamente, sua utilização². É possível pensar que a noção de reconstrução poderia até mesmo evitar o tipo de imbróglio semântico acima referido, na medida em que porta o caráter de invenção já citado e afasta a ideia da representação como reprodução imaginária do objeto em questão. Sua desvantagem é que, pelo uso que dele foi feito, tal termo ficou aderido à ideia de que esta produção era endereçada somente a Deus, o que acabou obscurecendo outra característica fundamental: Bispo também produzia seus objetos visando os homens na Terra.

Enfatizar este endereçamento permite destacar uma característica essencial da intensa produção de objetos realizada por Bispo: a de que ela já nascia em um campo de relações humanas, envolvendo de forma intrínseca o meio em que eram gerados, o que muito provavelmente contribuiu para a acolhida de sua produção por parte da crítica no campo da arte.

Vale repetir: “representação” no discurso de Bispo deve ser tomada com ênfase em sua singularidade (Miller, 2003). Ser Jesus Cristo e representar os materiais existentes na Terra implicava em uma série de ações e medidas que se definem tanto em seus efeitos sobre Deus quanto sobre os homens³. Esta dimensão convoca um destino mundano ao fazer incansável do artista, que é essencial para a produção dos objetos que lhe deram um lugar no mundo e no campo da arte.

No escopo deste artigo, a ênfase recairá sobre os aspectos desta missão dita delirante pela tradição psiquiátrica, envolvendo uma cosmologia imaginária que reconstitui uma nova realidade na qual a identidade do delirante é redefinida (Schneider, 1978). Não discutiremos em nenhum momento se o delírio é ou não patologia, pois partiremos do postulado freudiano de que o delírio é sempre uma produção do sujeito, ou, em seus termos, uma “tentativa de cura” (Freud, 1924/1977), que como tal deve ser acolhida, mesmo que trabalhem para que o sujeito encontre um caminho condizente com uma vida reconhecida e aceita pela comunidade em que se insere (Vieira, 2007).

Nossa hipótese é a de que, por ter sido incapaz de estabelecer um delírio estável unicamente por meio desta recriação imaginária de si, Bispo recorreu à produção de objetos que vinham sustentá-lo. É o que se pode evidenciar a partir da sua ambivalência quanto à relação entre sua identidade como Jesus e o mundo dos homens⁴. Embora Bispo tenha afirmado esta identidade por mais de 50 anos, ainda assim ele precisava que os homens o reconhecessem como Jesus. Os objetos construídos, as roupas bordadas ajudariam Bispo a ser reconhecido por eles no dia de sua apresentação. “Ninguém pode encontrar a Cristo, agora vai encontrar porque eu vou me apresentar” (Denizart, 1982). Tal como no Apocalipse, a missão de Bispo parece ser uma revelação para os homens ditada por Deus⁵. Os testes que fazia toda vez que alguém queria ver suas obras eram também uma forma de medir seu reconhecimento.

Tudo isso parece fazer da obra uma estratégia suplementar ao delírio, aspecto que iremos explorar neste artigo. Isso não significa que estejamos afirmando que a obra se reduza ao delírio, mas sim que há articulações entre eles. Como indicaremos, de forma breve, no final deste trabalho, a criação de objetos sustenta para o artista algo além da identidade delirante. Embora não seja nosso objetivo tratar aqui de tal dimensão, é preciso ao menos indicá-la, pois ela

sustenta a complexidade que marca a relação entre delírio e obra em Bispo do Rosario⁶.

BREVE RECAPITULAÇÃO DA ABORDAGEM LACANIANA DA PSICOSE

A questão das psicoses sempre foi do interesse de Lacan, desde sua tese de doutorado até o final de seu ensino. Isso porque, para Lacan, era possível aprender com a psicose; os psicóticos ensinam algo aos analistas (Laurent, 2000; Vieira, 2007), assim como o fazem também os artistas (Brousse, 2008a; Lacan, 1965/2003).

O extenso percurso de Lacan com as psicoses rendeu uma rica abordagem que oferece diferentes ferramentas no trabalho com a loucura. Neste artigo, partiremos daquilo que o psicanalista desenvolveu em função de sua retomada do clássico estudo de Freud sobre a psicose. É a partir do caso do presidente Schreber (Freud, 1911/1977) que Lacan tratará da psicose em seu *Seminário 3* (1955-1956/1988), dedicando-se a pensar a função do delírio nesta estrutura.

Para compreender a teoria das psicoses em Lacan, é preciso, antes, retomar suas elaborações a respeito da neurose. Tendo extraído do texto freudiano a noção de recalque, Lacan desenvolve os conceitos-chave para a reflexão sobre as neuroses – o complexo de Édipo e castração – a partir de outro conceito cunhado por ele: o Nome-do-Pai. Com isso retira do Complexo de Édipo freudiano a importância do progenitor masculino para nele destacar uma determinada função do Pai, nomeada por ele como o Nome-do-Pai (Lacan, 1953/1988).

O Édipo freudiano é retomado por Lacan (1957-1958/1999) como momento estruturante para o sujeito. Ele traduziria o fato de que boa parte dos seres falantes deve se estruturar na vida a partir do encontro com um enigma, chamado de desejo do Outro: o que esse Outro, da cultura, por exemplo, no qual sou mergulhado, e onde

devo vir a ser, quer de mim? Aqueles ditos neuróticos responderão a esta pergunta com uma estratégia peculiar. Assumem que há uma resposta ao enigma do desejo do Outro, encarnado como o desejo da mãe, e que a chave deste segredo encontra-se em poder do pai⁷. Deste modo, a ênfase se desloca: da satisfação que a presença da mãe lhe proporciona para a mãe em si, e da mãe para o pai como capaz de definir as idas e vindas deste objeto primordial.

Assim, o Desejo da Mãe como incógnita é substituído pelo Nome-do-Pai, instaurando o que Lacan denomina “significação fálica”, que ordena o campo da linguagem. Esta operação de substituição que articula o Édipo é chamada por Lacan de metáfora paterna (Lacan, 1957-1958/1999). Quanto à significação fálica, ela nada mais é do que uma “significação de significação” (Lacan, 1957-1958/1988: 545), uma suposição de que há algum sentido no enigma que nos determina, há alguma lógica no caos incerto do que são as nossas vidas.

Portanto, a metáfora paterna concede ao neurótico a possibilidade de uma certeza vazia, fé na ordem sustentada pelo pai, mesmo que essa ordem seja suposta, e não definida (Lacan, 1957-1958/1988). Já na psicose, Lacan sustentou a ideia de que o Nome-do-Pai não viria prover o Desejo da Mãe da significação fálica, ocorrendo o que chamou “forclusão” (Lacan, 1957-1958/1988) do Nome-do-Pai. No lugar da metáfora paterna, característica da neurose, haveria outras formas de posicionamento do psicótico diante daquilo que no Outro é fora do sentido.

Em seu sentido mais geral, tanto neurótico quanto psicótico ou outros, Lacan reserva para o termo sujeito a seguinte definição: “aquilo que pode ser representado por um significante para outro significante” (Lacan, 1968-1969/2008: 21). O sujeito, como nome do mais íntimo de si, se localiza no espaço entre significantes, pois são estes significantes de que dispõe o Outro para nomeá-lo. A fração de seu ser que não encontra lugar na nomeação do Outro só poderia se aninhar em seus intervalos, sendo este espaço um vazio.

No caso da paranoia, a relação entre os significantes mais íntimos da rede de significações que compõem uma identidade será ocupada por uma holófrase, ou seja, uma sequência de ideias que, amarradas de modo rígido, sem espaços, sustentam a verdade fundamental sobre o enigma do desejo do Outro. É o que Lacan nomeia, a partir de Clérambault, de postulado fundamental do delírio (Lacan, 1964/1988). No lugar do vazio, que determinaria o sujeito, vem uma construção muito própria do que seria o sentido maior do universo, um postulado (Vieira, 2011). O importante é frisar que esta formulação é plena e não vazia. Ela é o que vem no lugar do incerto da vida.

Assim, é comum nos casos de paranoia que o psicótico não viva sua experiência como vazio indefinido, mas sim como uma certeza. O que se constitui nesta operação é um ego rígido, não mais maleável, tal qual o de Schreber (Freud, 1911/1977) ao adotar a identidade de “mulher de Deus”. Não estamos dizendo com isso que não haja sujeito na psicose, mas sim que o funcionamento no campo da linguagem está ordenado de tal forma que o vazio que determina o sujeito precisa ser cavado, extraído. É preciso instituir aquilo que Lacan (1955-1956/1988) definiu como “ponto de basta” e Laurent (2008) chamou de pausa. A pausa introduz para o sujeito a possibilidade de “retornar sobre os significantes, isolá-los, separá-los da cadeia, colocá-los destacados da cadeia de significantes” (Laurent, 2008: 18), garantindo, assim, um espaço na holófrase que antes determinava o sujeito psicótico.

Segundo Lacan (1957-1958/1988), a eclosão do quadro clínico característico da psicose, seus sintomas ditos “produtivos”, alucinação e delírio, por exemplo, se dá, justamente, devido ao fato de o sujeito ser chamado a responder a um chamado indefinível do Outro, que não pode ser respondido com as identificações imaginárias que via de regra nos permitem seguir pela vida agindo como os outros – um chamado que exija a significação fálica, ou seja, que o sujeito sustente sua resposta apenas na crença de que há resposta, tal como

Schreber teria necessitado quando de sua nomeação, pelo Imperador, para a corte de apelação de Dresden.

Como a significação fálica está foracluída para este sujeito, dá-se início à cascata de remanejamentos dos significantes-mestre de sua história – de onde provém o desastre crescente em suas relações, até que, diz Lacan “seja alcançado o nível em que o significante e significado se estabilizam na metáfora delirante” (Lacan, 1957-1958/1988: 584). A metáfora delirante seria o próprio postulado holofrásico, por exemplo, como o “ser a mulher de Deus” em Schreber; seria um tipo de resposta do sujeito diante do fato de não ter nada em que se apoiar, tal como a significação fálica provinda da metáfora paterna na neurose.

Desta forma, na psicose, quando o sujeito é solicitado a responder ou a agir em situações onde não há como contar com o imaginário, algo em que se mirar, haveria uma “catástrofe subjetiva”. Diante desta catástrofe, ou mesmo antes dela, alguns sujeitos poderão formular algumas saídas subjetivas possíveis. Assim, no lugar da metáfora paterna, o sujeito poderia recorrer ao ato, à metáfora delirante ou à obra (Soler, 1989) como possibilidades de trânsito no campo do Outro. No caso de Bispo, o delírio foi, durante algum tempo, uma saída encontrada. Entretanto, o artista acaba por lançar mão de outra solução: a construção de objetos, sua obra.

O DELÍRIO EM BISPO DO ROSARIO

Bispo recebeu, em 1938, o diagnóstico de esquizofrenia-paranoide (Morais, 1989b). O delírio apresentado por ele foi, provavelmente, o principal fator para a definição de tal diagnóstico. A esquizofrenia-paranoide equivalia, naquela época, na tradição psiquiátrica francesa, ao que Lacan chamava de paranoia.

No entanto, veremos que, apesar de Bispo ter se organizado segundo uma referência delirante, seu delírio nunca foi organizado e ge-

neralizado; além disso, fenômenos corporais estavam presentes, permitindo supor que, apesar de paranoico, ele não era um paranoico típico.

Embora a história contada por Bispo não revele um fato desencadeador preciso, sabemos, por meio de declarações do próprio e de suas obras, que, na noite 22 dezembro de 1938, Bispo parece ter experimentado uma alucinação. Ele relata que sete anjos desceram dos céus, deixando-o no quintal de sua casa em Botafogo⁸. A partir deste momento, passa a se intitular Jesus Cristo, o que nunca mais mudará, muito embora, como veremos mais à frente, haja uma ambivalência de Bispo em relação a esta identidade e a necessidade de sua confirmação pelo Outro.

Parece bastante plausível supor que neste momento, em torno dos 29 anos, eclodiram as manifestações patentes de uma psicose. Bispo passa a sustentar que é Jesus e que veio ao mundo para julgar os vivos e os mortos.

Bispo havia sido marinheiro, entretanto foi desligado da instituição em 1933, por indisciplina (Marinha do Brasil, 1925-1933)⁹. Seis meses depois de sair da Marinha, emprega-se como lavador na companhia da Light. Embora promovido a vulcanizador, é demitido, “por não cumprir ordem da chefia”, em 23 de fevereiro de 1937, um ano após ter sofrido um acidente de trabalho.

Nesse mesmo ano, Bispo passa a trabalhar como faxineiro e encarregado de serviços gerais na casa do advogado carioca José Maria Leone, na Rua São Clemente, 301, Botafogo. Lá se torna um fiel e resignado empregado, pronto a atender todas as ordens dos patrões. Recusava-se a receber dinheiro, queria apenas casa e comida. Segundo Leone (Moraes, 1989a), o único aspecto de Bispo que chamava atenção era seu excesso de humildade diante dos patrões.

As histórias encontradas nos registros da Marinha e da Light descrevem Bispo como um sujeito indisciplinado e insubordinado. Sabemos como as forças armadas e a sociedade em geral, do início do século XX, podem ter sido preconceituosas com um sujeito negro

e nordestino, que parecia ter vontade própria e não querer se deixar explorar. Seria a hipótese da segregação suficiente para explicar sua inadaptação à hierarquia? Mas o que dizer sobre como, ao começar a trabalhar para os Leone, Bispo se torna um sujeito extremamente servil? O que teria acontecido com ele, a que se deveu tal mudança?

Sabemos que Leone defendeu os interesses de Bispo em um acordo com a Light, e que, um tempo depois, eclodiram os sintomas de sua psicose. Podemos supor o início do desencadeamento como correlato do ganho obtido no acordo com a Light e de sua relação com a família Leone. Há uma mudança representativa no comportamento de Bispo, além do que os aspectos de seu delírio já se mostram, nesta mesma época, em sua ideia de que José Maria Leone seria Deus, Humberto Leone, filho de José Maria, seria Jesus e Bispo do Rosario seria São José (Morais, 1989a).

Podemos supor que, antes de sua primeira internação, este arranjo delirante feito com a família Leone teve efeito sobre Bispo, mantendo-o, sem maiores problemas no laço social e evitando o que chamamos de “surto”, o desencadeamento de sua psicose. Todavia, isso não parece ter sido suficiente, pois, em 22 de dezembro de 1938, Bispo tem a visão de 7 anjos azuis e a revelação de que ele é o filho de Deus. Ele sai, então, em peregrinação pelas ruas do Rio de Janeiro rumo a uma igreja, no intuito de se apresentar como Jesus Cristo. Da igreja é enviado para o Hospício Nacional de Alienados, na Praia Vermelha.

A partir de então, Bispo assume a identidade de Jesus, passando a afirmar que, através de suas ações, a Terra seria arrasada em fogo, depois novamente reconstruída e os homens, os vivos e os mortos, seriam julgados. Apenas as pessoas escolhidas por ele retornariam para habitar um novo mundo, feito de ouro, prata e brilhante, todo plano, sem abismos.

No documentário *O prisioneiro da passagem* (Denizart, 1982), Bispo revela ao diretor que é Jesus e descreve os inevitáveis aconte-

cimentos aos quais a Terra e os homens seriam submetidos. Bispo nomeou tais acontecimentos como o dia de sua apresentação. Ele usou também as palavras *representação* e *transformação* como formas de falar deste dia.

A identidade messiânica assumida por Bispo parece também ter tido, durante algum tempo, efeito estabilizador, entendido aqui como aquilo que “localize a angústia e, com isso, reduza seu nível e, assim, favoreça a vida e as relações” (Garcia, 2011: 19). Entre os anos 1940 e 1960, mesmo acreditando ser Jesus Cristo, ele saiu da Colônia por alguns períodos, tendo exercido diferentes funções profissionais, contando sempre com a acolhida da família Leone, que não contrariava a ideia de Bispo de que ele era um ser místico (Hidalgo, 1996). O artista oscilava momentos de instabilidade e equilíbrio, sempre mantendo a ideia de ser o Cristo. Até que em 1964, após vir apresentando ideias extremamente rígidas, sobretudo quanto ao comportamento feminino, Bispo é convidado, por um médico da Colônia, amigo de seu patrão na época, a retornar ao hospital. O artista concorda e permanecerá lá até sua morte em 1989.

Segundo Morais (1989b), foi ao retornar para Colônia que Bispo recebeu, provavelmente no ano de 1967, em uma das celas do hospício, a sua missão: ele ouviu uma voz que lhe ordena “representar a existência da Terra” (Robaina, 1988).

CRISTO, PARA ALGUNS

Embora o artista tenha sustentado sua identidade messiânica durante a maior parte de sua vida, Bispo sabia que algumas pessoas não o reconheciam como Jesus. Em muitos dos objetos produzidos por Bispo – como por exemplo seus fichários – o artista registrava os nomes das pessoas que ele conhecia e que o reconheciam como

Jesus. Eram os eleitos que iriam retornar para viver no novo reino de Bispo.

É fundamental observar que o artista revela, em vários trechos de *O prisioneiro da passagem*, que tudo o que ele diz e faz é “pra quem enxerga, quem conhece”, é para quem o reconhece, é “pra quem é meu”, ele afirma. Quando o diretor pergunta a Bispo se ele vai se transformar em Jesus Cristo, o artista responde: “Ah, não vou me transformar não, rapaz, você está falando com ele... mas pra quem enxerga, pra quem não enxerga não dá pé” (Denizart, 1982).

O artista tinha formas de testar esse reconhecimento pelo Outro, como a célebre pergunta “qual a cor de minha aura?” (Hidalgo, 2011; Magalhães, s/d.). Eram eleitas as pessoas que diziam ver a cor de sua aura ou, segundo outro teste, aquelas que diziam ver uma cruz marcada em suas costas ou ainda quem simplesmente concordasse com ele, quando ele dizia ser Jesus. Ao que tudo indica, no primeiro teste a cor em si não interessava, parecia não haver uma cor certa, o que faz pensar que o realmente importante era se a pessoa dizia ver sua aura, ou seja, se o reconheciam como Jesus. Nos fichários onde registrava os nomes das pessoas que o reconheciam, há também a cor vista, que era variável. O registro da cor atribuída, veremos adiante, pode ser pensado como a prova deste reconhecimento.

Bispo admitia: algumas pessoas não o viam como Jesus Cristo. Quando duvidavam disso, como acontecia, o artista se mostrava muito contrariado, tendo atitudes que surpreendiam (Hidalgo, 2011). Havia em Bispo uma oscilação entre a necessidade de confirmação da identidade de Cristo ou não. Seu comportamento diante das respostas negativas dos outros, sua necessidade de impor às pessoas o teste da cor, ou outros que comprovassem que ele era reconhecido como Jesus, e até mesmo pelo fato de ele admitir que algumas pessoas não o reconheciam como tal sustentam essa hipótese. Às vezes ele precisava de uma garantia de reconhecimento que deveria vir do Outro, que neste caso não era Deus, mas sim os homens.

UM LUGAR NA CULTURA

Embora possamos falar que o delírio concedeu a Bispo, durante um período de sua vida, alguma estabilidade, não podemos afirmar que este delírio fosse baseado em uma certeza inabalável, em um ego rígido, que nos permita falar no estabelecimento de uma metáfora delirante, como o que ocorreu no caso Schreber.

A noção de metáfora delirante implica em uma ordenação do mundo fundada em uma significação fixa. Na psicose o sujeito é acometido por uma conjunção de significados. Os elementos dessa metáfora valem mais pela significação que ela sustenta, por exemplo, “mulher de Deus”, do que pelas variadas possibilidades de significado que possuem em seu uso comum. Esse postulado, nas palavras de Clérambault, se apoia nos sentidos disponibilizados pela cultura, como Jesus Cristo, em alguns casos, mas dará a eles um sentido fixo, que cristaliza as leituras possíveis para os enigmas do mundo.

Entretanto, no caso de Bispo, aquilo que promove uma ancoagem entre os nomes e o Real (Vieira, 2011), esse ponto de basta aludido por Lacan (1955-1956/1988), não pôde advir de forma metafórica no interior do delírio, índice para Lacan de uma saída imaginária construída como forma de lidar com o Real impossível de representar. Não foi através da assunção da identidade de Jesus Cristo construída como certeza inabalável que Bispo estabeleceu sua forma singular de caber no mundo. Dada a instabilidade do delírio, os objetos produzidos pelo artista vieram a se constituir como alternativa a esta saída. Isso não significa dizer que a obra venha no lugar do delírio. Assim sendo, qual a natureza da articulação entre eles?

Não poderemos, no âmbito deste artigo, desenvolver nossa hipótese, apenas assinalá-la à guisa de conclusão com base em um exemplo: já célebre, o artista seleciona o texto da publicidade de uma nova edição da bíblia publicada na revista *Veja* e o borda em uma de suas obras afirmando que aquela, dentre tantas matérias já

feitas sobre ele, era a única “reportagem” que importava. Este exemplo destaca como parece haver a necessidade de produzir um objeto que ateste o reconhecimento que em seu delírio seria advindo deste anúncio. É o que realizaria o bordar do texto da revista. Essa produção porém, mais do que pedir reconhecimento, o produz. Esse gesto artístico parece complementar e estabilizar sua versão delirante de si, não tanto pelo reconhecimento direto dos homens, mas pelo reconhecimento de sua produção. Não estamos dizendo que Bispo “no fundo” visava reconhecimento, como se essa fosse a intenção que presidisse seu gesto, mas sim que – afastada a ideia de que deveria necessariamente haver uma intenção a presidir a criação do que quer que seja (Lacan, 1962-1963/2005; Miller, 2005) – a presença não apenas de Deus, mas igualmente dos homens como “interlocutores” de seu delírio inseriam, de saída, a si mesmo e a sua produção em seu meio.

Deste modo, se, por um lado, o delírio parece justificar e comandar a obra, por outro, esta obra estabiliza o delírio, dá a Bispo outra possibilidade de trânsito na cultura, acrescentando-lhe um *plus* de laço social. A construção desta obra sustentou uma nova forma de relação de Bispo com o Outro social, que pode ser pensada, por exemplo, a partir do vínculo que ele veio a estabelecer com pacientes, familiares e funcionários como forma de viabilizar sua obra. A obra estabiliza o delírio e, ao fazer isso, cria também algo a mais, engendra uma vida a partir dela mesma.

Finalmente, os objetos criados por Bispo produziram ainda outro efeito, a própria existência do artista, como tal, na cultura, o que nos permite falar de uma autonomia da obra em relação ao delírio, ainda que o delírio faça parte desta configuração, o que institui diferentes temáticas para a reflexão, dentre as quais aquelas que justificam o interesse da psicanálise pela arte. É esta obra que cava um lugar na cultura para Bispo, permitindo a ele se constituir como sujeito e também lhe dando um nome na história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brousse, M. H. (2008a). Conferências de Marie-Hélène Brousse. *Arquivos da Biblioteca*, 5, 15-93.
- Brousse, M. H. (2008b). O objeto de arte na época do fim do belo: do objeto ao abjeto. *Opção lacaniana*, 52, 173-177.
- Brousse, M. H. (2010). Quando os artistas ensinam os psicanalistas ou um tratamento do mal-estar na civilização pela ironia. *Carta de São Paulo*, 3, 27-41.
- Denizart, H. (1982). *O prisioneiro da passagem*. DVD (30'22"). son., color. Média-metragem.
- Freud, S. (1911/1977). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia. *Obras completas, ESB*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1924/1977). Neurose e psicose. *Obras completas, ESB*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
- Gabeira, F. (1985). Série Vídeo-Cartas: O bispo. DVD. (09'08"). son., color. Curta-metragem.
- Garcia, M. (2011). Índice temático sobre a estabilização em Lacan. In: *Caminhos de estabilização na psicose* (pp. 17-21). Rio de Janeiro: ICP-RJ/Subverso.
- Hidalgo, L. (1996). *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Hidalgo, L. (2011). *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. Edição revista.
- Lacan, J. (1953/1998). Função e campo da fala e da linguagem. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lacan, J. (1955-1956/1988). *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1957-1958/1988). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1957-1958/1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1962-1963/2005). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1964/1988). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1965/2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Lacan, J. (1968-1969/2008). *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1969-1970/1992). *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Laurent, E. (2000). Há algo de novo nas psicoses. *Curinga*, 14, 152-163.
- Laurent, E. (2008). Interpretar a psicose no cotidiano. *Entrevários*, 2, 9-21.
- Magalhães, R. M. (s/d.). *Relatório de estágio*. Mimeo.
- MARINHA DO BRASIL. (1925-1933). Caderneta de registro de Arthur Bispo do Rosario, pp. 29-30.
- Miller, J.-A. (2003). A invenção psicótica. *Opção Lacaniana*, 36, 6-16.
- Miller, J.-A. (2005). Introdução à leitura do Seminário da Angústia de Jacques Lacan. *Opção Lacaniana*, 43, 7-19.
- Morais, F. (1989a). *Entrevista com Humberto Leone*. 19 de outubro de 1989.
- Morais, F. (1989b). A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosario. In: *Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra*. Rio de Janeiro.
- Morais, F. (1990). Uma biografia em curso. In: *Catálogo da exposição Registros de minha passagem pela Terra*. São Paulo: MAC/USP.
- Quinet, A. (1997). Bispo, o entalhador de letras: criação e sintoma. In: *Teoria e clínica da psicose* (pp. 220-238). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Robaina, C. (1988). *Entrevista de Bispo a Conceição Robaina*. Mimeo. Disponível no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.
- Schneider, K. (1978). *Psicopatologia clínica*. São Paulo: Mestre Jou.
- Soler, C. (1989). *El trabajo de la psicosis: estudios sobre las psicosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Vieira, M. A. (2007). *Lições da psicose*. Rio de Janeiro. Inédito.
- Vieira, M. A. (2011). Estabilizar? In: *Caminhos de estabilização na psicose* (pp. 135-139). Rio de Janeiro: ICP-RJ/Subverso.

NOTAS

- ¹ Esta mesma versão da missão foi registrada ainda no relatório de Rosângela Maria Magalhães, que atendeu Bispo do Rosario entre 1981 e 1983, quando esta era estagiária de psicologia.
- ² Se pensarmos na relação entre representação e reconstrução em termos de S1, significante-mestre a partir do qual todas as possíveis significações poderão surgir, e S2, as possíveis significações (Lacan, 1969-1970/1992), podemos dizer que a representação é o S1, enquanto a reconstrução é um S2.

- Mas não é um S2 de Bispo do Rosario, mas sim produzido por aqueles que fizeram leituras de suas obras.
- 3 Este endereçamento aos homens pode ser pensado ainda em articulação com outras questões como, por exemplo, a autonomia da obra em relação ao delírio e a abordagem da obra enquanto letra, problemáticas que pretendemos retomar em outras oportunidades.
 - 4 A relação que Bispo estabeleceu com Rosângela Maria Magalhães também nos permite pensar no endereçamento de Bispo aos homens.
 - 5 São inegáveis as semelhanças entre o discurso de Bispo e as imagens fornecidas ao longo de todo o texto do Apocalipse, no Novo Testamento.
 - 6 Ao propormos tal articulação estamos interessados em pensar as funções do delírio e da obra como saídas encontradas por Bispo diante do mal-estar que o encontro com o Real implicou para este sujeito. Trata-se de aprender com o artista sobre a psicose. Por outro lado, sabemos também que a obra de Bispo pode nos ensinar ainda sobre outras temáticas que justificam o recorrente encontro e interesse mútuo entre arte e psicanálise nos dias atuais, como nos indicam as investigações de Marie-Hélène Brousse (2008a, 2008b, 2010).
 - 7 Para todo ser falante, a questão do Desejo da Mãe é um enigma que precisa ser equacionado. O Desejo da Mãe é o termo utilizado por Lacan para sintetizar o desamparo freudiano, outras vezes traduzido como falta-a-ser. O fato de sermos seres lançados no mundo sem que o plano de nossas existências esteja escrito em nossos genes exige que os sujeitos construam as formas como vão se posicionar diante dos enigmas que estar no mundo nos demanda.
 - 8 Esta descrição foi retirada do depoimento de Bispo do Rosario para Hugo Denizart (1982) no filme *O prisioneiro da passagem* e de uma de suas obras, intitulada postumamente como “Eu preciso destas palavras. Escrita”. Hidalgo (1996) e Morais (1990) nos dão outra versão, de que Bispo do Rosario teria visto Jesus Cristo descer no quintal de sua casa. Parece-nos que a diferença entre as versões se justifica pelo fato de Bispo do Rosario falar de sua vida e experiências tanto na primeira pessoa do singular quanto na terceira, fenômeno comum nas psicoses.
 - 9 Consta que Bispo do Rosario teria sido boxeador e que a Marinha era contra esta sua atividade (Robaina, 1988), por isso ele teria sido preso por insubordinação e considerado indisciplinado.

Recebido em 03 de agosto de 2012

Aceito para publicação em 17 de setembro de 2012