

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

JOSÉ ALMIR VALENTE COSTA FILHO

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: uma poética em processo

Brasília
2007

JOSÉ ALMIR VALENTE COSTA FILHO

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: uma poética em processo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Arte.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios.

Brasília

2007

JOSÉ ALMIR VALENTE COSTA FILHO

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: uma poética em processo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Arte.

Brasília, 5 de dezembro de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vicente Martinez de Barrios (Orientador)
Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Prof^a. Dr^a. Elisa de Souza Martinez
Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Prof. Dr. Geraldo Souza Dias
Universidade de São Paulo - ECA/USP

À memória de meu avô, Pedro Correia Pinheiro.

À minha família: vó Zuza, Maria Celeste, Gastão Correia, Pedro e Gabriel Costa, Almir Valente Costa, Canjoca, minhas filhas Mayra Santos Costa e Bianca Moreira Costa.

AGRADECIMENTOS

Quisiera agradecer su apoyo durante ese recorrido lleno de aprendizaje. Un fuerte abrazo! Ao Profº Dr. Vicente Martinez Barrios.

A todos os colegas e professores com os quais tive a oportunidade de compartilhar experiências no decorrer da minha passagem pelo Instituto de Arte da UnB: Profª Mestre Tsuruku, Profº Doutor Pedro Alvim, Profª Doutora Elisa Martinez, Profª Doutora Maria Eurydice Ribeiro.

Aos meus professores da EBA/ (atual) Escola de Artes Visuais da UFMG: Profº Doutor Lindsley Daibert (Escultor) e Profº Clébio Maduro (Departamento de Gravura);

Aos colegas e professores do Curso Pós-Graduação em História da Cultura e da Arte da FAFICH-UFMG e ao Profº Doutor Marcelo Godoy do Cedeplar (UFMG);

Ao crítico de arte e poeta Ferreira Gullar pela entrevista concedida no Rio de Janeiro;

Ao curador Wilson Lázaro do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e sua assistente Flávia.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para minha pesquisa de mestrado, só para citar alguns: Feliciano Penna, Adriana Guimarães, Sino, Márcio, Graça, Beth Cunningham, Julie e Ian MCarthy, Rosa, Tia Lynette, Profº Doutor Edson Nascimento Ex-Secretário de Educação do MA, Sr. Diogo e Dona Maria, Marcelo, Claudia, Rominho, Rodrigo, Alexandre e Alex Santos, Márcio de Jesus (IESMA), Luiz e Dora, Vilany, Carol, Karen, Tatiana Oliveira e ao seu Zé, dono do “Meu Bar” (BSB).

RESUMO

As obras de Arthur Bispo do Rosário (1909/11 – 1989) constituem o tema principal desta pesquisa, a qual toma como referência a exposição *Registros de Minha Passagem pela Terra* do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1990. Reflete-se acerca das artes plásticas e visuais no modernismo e na arte contemporânea. A base teórica e metodológica encontra-se na Semiótica Plástica ou Visual, concebida pelos semioticistas Algirdas Julien Greimas e Jean-Marie Floch, em que são abordados os conceitos de semi-simbolismo e intertextualidade. Análise do conjunto das obras de Bispo do Rosário e, mais enfaticamente, do *Manto da Apresentação*, observando seus processos de produção e sua inserção no cenário da arte contemporânea. Destaca-se o caráter processual e poético das obras de Bispo, o qual consegue transformar a *prosa* (objetos do cotidiano) em *poesia* (objeto singular/poético).

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosario. Semiótica Plástica ou Visual. Semi-simbolismo. Intertextualidade. Algirdas Julien Greimas e Jean-Marie Floch. Arte Moderna e Contemporânea.

ABSTRACT

The art works of Arthur Bispo do Rosário are the main subject of this research which takes as reference the exhibition *Registros de Minha Passagem pela Terra*, organized by the Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, in 1990. Plastic and visual analyses have focus on modern and contemporary art. Theoretical and methodological bases come mainly from Plastic Semiotics conceived by Algridas J. Greimas and Jean-Marie Floch, creators of "demi-symbolism" and "intertextuality" concepts. Through the art works analyses, specially the one from the *Manto da Apresentação*, all production processes are keenly observed as well as the elements of their inclusion in the contemporary art scene. The creation process and poetic character demonstrate the artist's great ability to transform prose (daily life object) into poetry (unique poetic object).

Keywords: Arthur Bispo do Rosário. Plastic or Visual Semiotics. "Demi-symbolism". "Intertextuality". Algridas J. Greimas and Jean-Marie Floch. Modern and Contemporary Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Samuel F. B. Morse. <i>Galeria de Exposição do Louvre</i> , 1832-33. Óleo sobre Tela, 180 x 274cm. Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection	22
Figura 2	Claude Monet. <i>Ninféias</i> , 1920. Óleo sobre tela tríptico (cada tela com: 200 x 425 cm). Museum of Modern Art, Nova Iorque. (Mrs. Simon Guggenheim Fund)	23
Figura 3	Pablo Picasso. <i>Guitarra</i> , 1913. <i>Papier collé</i> . Carvão vegetal, nanquim e giz sobre papel. Dimensão: 66.4 x 49.6 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque	27
Figura 4	Kurt Schwitters. <i>Merzbau</i> (original), a partir de 1919-33. <i>Architecture-collé</i> . A Casa de Schwitters em Hanôver. Montagem: pedaços de madeira, papéis diversos (jornais e etiquetas), metais (peças de moeda, dobradiça de porta...) objetos dos mais variados, colados e pintados	28
Figura 5	Marcel Duchamp. <i>Roda de Bicicleta</i> , 1913. <i>Ready-made</i> : roda de bicicleta, diâmetro: 64,8 cm, montado sobre o banco; 60,2 de altura, (original perdido). Coleção Arturo Schwarz, Milão	29
Figura 6	Salvador Dalí. <i>Telefone Lagosta</i> , 1936. <i>Objet trouvé</i> . Telefone (ferro) e lagosta (gesso) Dimensão: 17,8 x 33 x 17,8 cm. Tate Gallery, Londres	29
Figura 7	Vladimir Tatlin. <i>Relevo de canto</i> , 1914. Ferro, cobre, madeira e cabos. Dimensões: 71 x 118 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.....	31
Figura 8	Sherrie Levine. <i>(Sem título) após Edward Weston</i> , 1981. Fotografia (preto e branco).....	32
Figura 9	Robert Mapplethorpe. <i>Lisa Lyon</i> , 1982. Fotografia (prova gelatina e prata), dimensão 40 x 50 cm. Robert Mapplethorpe Foundation	32
Figura 10	Edward Weston. <i>Nu</i> , 1925. Fotografia (prova gelatina e prata), dimensão 20 x 25.	33
Figura 11	Robert Rauschenberg, <i>Spread</i> , 1980. Colagem e pintura (técnica mista). Dimensão: 243,5 x 264 x 67 cm. Tate Modern, Londres.	34
Figura 12	Donald Judd. <i>Sem título</i> (detalhe dos 15 blocos), 1980/4. Concreto. Chinati Foundation, Marfa, Texas.....	37
Figura 13	Daniel Buren. <i>Dois Platôs</i> , 1986. Instalação: colunas com listras, 3000 m ² . Palais-Royal, Paris.	38
Figura 14	Joseph Kosuth. <i>One and three chairs</i> , 1965. Todas as suas dimensões: 112 x 79 x 75 cm. Musée National d'Art Moderne de Paris	53
Figura 15	Diego Velázquez. <i>As Meninas</i> , 1656. Óleo sobre tela. 3,18 x 2,76 m. Museo del Prado, Madri.	59
Figura 16	Pablo Picasso. <i>As Meninas</i> (após Velázquez), 1956. Óleo sobre tela, 1,94 x 2,60 m. Museu Picasso, Barcelona.....	59

Figura 17	Pablo Picasso. <i>As Meninas</i> , 1956. Óleo sobre tela. 1,61 x 1,29 m. Museu Picasso, Barcelona.....	60
Figura 18	Arthur Bispo do Rosário. <i>Manto da Apresentação</i> , entre 1939 e 1989. Tecido, fio e corda, 219 x 130 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	62
Figura 19	Arthur Bispo do Rosário. <i>Arquibancada</i> , entre 1939 e 1989. Metal e madeira, 18,5 x 28 x 36 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.....	64
Figura 20	Arthur Bispo do Rosário. <i>Barra Para Esporte V</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, metal e linha, 25 x 31,5 x 5 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.	65
Figura 21	Arthur Bispo do Rosário. <i>Roda da Fortuna</i> , entre 1939 e 1989. Ferro, madeira e barbante, 9,0 x 29,5 x 21,0cm (base); 66,5cm (altura); 51,0cm (diâmetro do aro). Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.....	66
Figura 22	Arthur Bispo do Rosário. <i>Roda da Fortuna</i> (com a capa) entre 1939 e 1989. Ferro, madeira, barbante, e plástico, 9,0 x 29,5 x 21,0cm (base); 66,5cm (altura); 51,0cm (diâmetro do aro). Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.....	67
Figura 23	Arthur Bispo do Rosário. <i>Vaso Sanitário</i> , entre 1939 e 1989. Caixa de madeira caiada, tampa plástica de vaso sanitário e urinol de ferro tipo ágata, 33 x 29,5 x 39,5 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	68
Figura 24	Arthur Bispo do Rosário. <i>Patinete</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, metal e linha, 58 x 6 x 14 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	68
Figura 25	Arthur Bispo do Rosário. <i>Balança</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, metal e linha, 21 x 31 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	69
Figura 26	Arthur Bispo do Rosário. <i>Os Pracinhas Que Tombaram</i> , entre 1939 e 1989. Papelão, tecido e linha, 22 x 33 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	70
Figura 27	Arthur Bispo do Rosário. <i>Estandarte: "Vois Habitantes da Terra"</i> , entre 1939 e 1989. Tecido e madeira, 147 x 200 cm; comprimento da haste, 213 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	71
Figura 28	Arthur Bispo do Rosário. <i>Canecas</i> , entre 1939 e 1989. 32 canecas de alumínio, madeira, papelão e fios de arame, 110 x 48 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.	72
Figura 29	Arthur Bispo do Rosário. <i>Sandálias e Peneiras</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, plástico, palha, tecido, papelão, borracha, 110 x 64 x 18 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.....	72
Figura 30	Arthur Bispo do Rosário. <i>Pentes</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, plástico e papelão, 100 x 35 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.....	74

Figura 31	Arthur Bispo do Rosário. <i>Piston</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, metal, papelão e vidro, 110 x 54,5 x 15 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	74
Figura 32	Arthur Bispo do Rosário. <i>Prateleira de Automóveis</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, plástico, linha e metal, 83 x 160 x 33 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.....	75
Figura 33	Arthur Bispo do Rosário. <i>Cinco Cetros</i> , entre 1939 e 1989. Madeira, plástico e linha, 108 x 73 x 25cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ	76
Figura 34	Arthur Bispo do Rosário. Bispo com o <i>Manto da Apresentação</i> . Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro.....	86
Figura 35	Arthur Bispo do Rosário. Obras de Bispo expostas no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.....	87
Figura 36	Marcel Duchamp. <i>Roda de Bicicleta</i> (Figura 5) e Bispo do Rosário <i>Roda da Fortuna</i> (Figura 21).....	94
Figura 37	Marcel Duchamp. <i>A Fonte</i> , 1917. <i>Ready-made</i> , urinol de porcelana, 23,5 x 18 x 60 cm. Milão, Coleção Arturo Schwarz e Bispo do Rosário <i>Vaso Sanitário</i> (Figura 23)	94
Figura 38	Robert Rauschenberg <i>Revenue (Spread)</i> (Figura 11) e Bispo do Rosário <i>Sandálias e Peneiras</i> (Figura 29).....	98
Figura 39	Arman. <i>Sem Título</i> , 1998. Aço inoxidável, 91.4 x 91.4 x 10.2 cm e Bispo do Rosário <i>Canecas</i> (Figura 28).....	99
Figura 40	Daniel Spoerri. <i>Prose Poems</i> , 1959-60. Técnica mista sobre madeira: 69 x 54,2 x 36,1 cm. E Bispo do Rosário <i>Sandálias e Peneiras</i> (Figura 29).....	99
Figura 41	Tony Cragg. <i>Britain Seen from the North</i> , 1981. 440 x 800 x 10 cm. Tate Modern, Londres	101
Figura 42	Arthur Bispo do Rosário <i>Miniaturas expostas no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea</i>	101
Figura 43	Arthur Bispo do Rosário. <i>O Manto da Apresentação</i> exposto em Galeria/Museu	103
Figura 44	Arthur Bispo do Rosário. <i>Manto da Apresentação</i> , sem/data. Tecido, linha e metal 118,5 x 141,2 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.....	104
Figura 45	<i>Manto da Apresentação: visto de perfil</i> , 20 cm	105
Figura 46	<i>Frente do Manto da Apresentação</i> , 118,5 x 141,2 cm. Face Externa.....	107
Figura 47	<i>Costas do Manto da Apresentação</i> , 118,5 x 141,2 cm. Face Externa.....	107
Figura 48	<i>Averso frente do Manto da Apresentação</i> , 118,5 x 141,2 cm. Face Interna	110
Figura 49	<i>Averso costas do Manto da Apresentação</i> , 118,5 x 141,2 cm. Face Interna	111
Figura 50	Detalhe do bordado do relevo formado pela linha.....	112
Figura 51	Detalhe do bordado do relevo formado pela linha.....	113
Figura 52	Ponto Haste e Ponto Cheio.....	114
Figura 53	Arthur Bispo do Rosário vestindo o <i>Manto da Apresentação</i> . Fotografia de Bispo na Colônia Juliano Moreira.....	120

Figura 54	Hélio Oiticica. <i>Parangolés</i> , 1964-79	120
Figura 55	Hélio Oiticica. <i>Parangolés</i> , 1964-79	121
Figura 56	Sandro BOTTICELLI. <i>Nascimento de Vênus</i> , 1478. Têmpera sobre Tela, 172,5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Itália.	122
Figura 57	Mantelete Emplumado. Origem Tupinambá, Pernambuco. Dimensão: 127 x 54 cm. Penas de Guará. Departamento de Etnografia do museu Nacional da Dinamarca – Nationalmuseet Copenhagen.....	123
Figura 58	Aby Warburg. Atlas <i>Mnemosyne</i>	124
Figura 59	<i>Sembrantes – eu vim 22.12.1938 Meia Noite</i> , s/d. Tecido, metal e plástico, 83 x 96 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.....	126
Figura 60	<i>Sembrantes – Luctas 1938 – 1982</i> , s/d. Tecido, metal e plástico, 95 x 150 x 5 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.....	126
Figura 61	Arthur Bispo do Rosário. <i>Capa de Exu</i> , s/d. Tecido, linha, acetato, lã e vidro, 95 x 150 x 15 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea	127
Figura 62	Bispo vestindo seu Manto da Apresentação em seu quarto-cela na Colônia Juliano Moreira, década de 1980.....	130
Figura 63	A frente do <i>Manto da Apresentação</i> e sua intersemiose com outras obras	134
Figura 64	Detalhe do <i>Manto da Apresentação</i> e sua intersemiose com a obra: “Jogando Xadrez com Rosângela”, s/d. Madeira, metal, tecido, plástico, linha, nylon, vidro, ferro e papel, 114 x 55 x 14 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea	135
Figura 65	As costas do <i>Manto da Apresentação</i> e sua intersemiose com outras obras	135
Figura 66	Avesso do <i>Manto da Apresentação</i> e sua intersemiose com outras obras	136

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	REFLEXÕES SOBRE A ARTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NO SÉCULO XX: modernismo versus pós-modernismo	19
2.1	Transformações e rupturas nas artes plásticas e mudanças no seu estatuto: as novas visibilidades, seus processos de significação e recepção e sua institucionalização	19
3	CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEMIÓTICA PLÁSTICA OU VISUAL	43
3.1	O modelo da semiótica greimasiana: a semiótica como Teoria da Significação	43
3.1.1	Do sensível ao inteligível: a estesia como condição do estético	47
3.2	A construção de uma semiótica plástica ou visual	50
3.3	A segmentação do texto visual a partir do sistema semi-simbólico ..	54
3.4	A intertextualidade do texto plástico ou visual	58
4	RECONSTRUINDO O UNIVERSO E REGISTRANDO UMA PASSAGEM AQUI NA TERRA: sobre o conjunto das obras de Arthur Bispo do Rosário	62
4.1	As intersemioses de uma poética em processo	62
4.1.1	Os registros em forma de “Vitrines”: <i>assemblages</i> de um <i>bricoleur</i>	81
4.2	A inserção das obras de Bispo no cenário das Artes Plásticas	84
4.2.1	A intertextualidade das obras de Bispo com a contemporaneidade artística	93
5	ANÁLISE DO TEXTO VISUAL: <i>Manto da Apresentação</i>	103
5.1	Tecendo o <i>Manto</i> e construindo o sentido de sua <i>Apresentação</i>	103
5.2	O <i>Manto da Apresentação</i> e sua trama textual, sua intertextualidade	116
5.3	A presentificação do <i>Manto da Apresentação</i>: um registro de uma poética em processo	131
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
	REFERÊNCIAS	143
	BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA	147
	ANEXO	153

1 INTRODUÇÃO

Quando nos deparamos pela primeira vez com as obras de Arthur Bispo do Rosário (1909/11 – 1989), expostas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) em 1990, estávamos apenas diante de uma parte do acervo de aproximadamente oitocentas e duas obras produzidas entre os anos de 1939 e 1989 e ainda não tínhamos na ocasião, a real dimensão da magnitude do conjunto de toda a sua produção. A exposição aconteceu após a morte de Bispo e se chamou *Registros de Minha Passagem pela Terra* então, as obras-registros, tal como o autor as intitulava, tornaram-se nosso objeto de estudo.

Após iniciarmos nossa pesquisa através de imagens fotográficas do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e videográficas dos filmes de Hugo Denizart (1982) e Fernando Gabeira (1985), que registraram as obras de Bispo *in loco*, podemos notar aspectos da produção e de utilização de algumas de suas obras e, principalmente, do armazenamento das mesmas em seu quarto-cela na Colônia Juliano Moreira.

A partir de tais informações, surgem de início duas situações contrastantes. Na primeira situação, encontramos as obras de Bispo, no Museu de Arte, ambiente da arte e, portanto, local de legitimação e consagração de obras de arte. Na segunda, somente depois que obtivemos a informação visual através dos filmes, tomamos conhecimento da origem da produção e montagem das obras de Bispo, no interior da Colônia, ambiente onde seus *registros* são expostos em forma de uma *instalação* e são constantemente remanejados dentro de um quarto-cela. O ambiente branco, ascético e bem iluminado do museu/galeria também parece evidenciar o contraste com o ambiente úmido, mofado e escuro do quarto-cela.

A partir daí, uma infinidade de problemas surgem, diante do conjunto das obras de Bispo. Sabemos que estas obras foram expostas por profissionais da área de arte, conservadas e levadas para as Galerias e Museus de Arte, sensibilizando teóricos, críticos, historiadores e apreciadores da arte. Mesmo que Bispo não tivesse nenhuma intenção artística explícita tanto na sua produção quanto na exposição de suas obras, como o próprio Bispo afirma no filme de Fernando Gabeira, parece-nos evidente que existe alguma intenção estética presente nesse processo. Suas obras não foram produzidas com os materiais convencionais das artes plásticas, como tela, tinta, pincel etc., ou mesmo para serem expostas no espaço de exposição de

galeria/museu de arte. Então, como ocorreu todo o processo de produção, de exposição, de legitimação das obras de Bispo, que passaram a ser consideradas como obras de artes?

Passados 17 anos após a sua primeira exposição, temos acompanhado a inserção gradativa das obras de Bispo, no cenário nacional e internacional das artes plásticas, ou melhor, de como ocorreu a sanção positiva de suas obras pelo e no sistema das artes. Assim como também notamos que muitas obras de Bispo, quando inseridas no *metier* da arte, dialogam com obras de nossa contemporaneidade artística. Isso nos leva a abordar de forma reflexiva a modernidade artística e, principalmente, o universo da arte contemporânea.

Uma obra, um objeto com o título¹ de **Manto da Apresentação**, entre as dezenas de objetos expostos no referido Museu do MAC/USP, nos chamou atenção pela sua imponência visual. Um manto todo bordado com figuras, letras, palavras e números encobrendo praticamente toda a sua superfície externa e interna constrói uma narrativa, uma história - a história universal, pois o mundo parece querer nele se mostrar. O manto que traz em si e faz de si uma reconstrução do universo viria a se tornar uma das obras mais destacadas em nossa presente pesquisa.

O primeiro contato que tivemos com as obras de Bispo foi condição *sine qua non* para a escolha do objeto de estudo. Em presença dessas obras somos persuadidos não somente pela visão ou pelo visual, mas também pela necessidade de tocá-las, manipulá-las ou usá-las – elas se tornam presença diante do olhar e nos convidam a fazer parte de sua reconstrução no e do universo. Temos o sensível capturado a partir da mais banal de nossas experiências – a vida cotidiana e Bispo transforma estas experiências em formas poéticas.

Decidido nosso objeto de estudo, que abordagem teórica e metodológica iria iluminar nosso objeto? Optamos por algo que nos distanciasse do enfoque centrado na loucura ou na vida de Bispo ou para os impulsos criativos de Bispo como arte dos loucos, arte bruta, arte do inconsciente, *outsider art* etc. Trata-se de investigar o complexo conjunto das obras de Bispo, os mecanismos de sua produção, ou seja, uma análise que tem como ponto de partida as organizações internas dos textos e *a posteriori* a observação de suas relações externas, os

¹ Assim como nenhuma obra de Bispo foi datada ou assinada, também não tinham títulos, os quais só foram colocados na ocasião de seu tombamento, em 1992, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC).

elementos da cultura. Encontramos na Semiótica a instrumentalização para alcançar tais propósitos.

Em “Pintura e Sociedade”, Pierre Francastel (1990) fala da necessidade de estudar as obras de arte como sistemas de signos, na medida em que elas não são somente puros símbolos, mas verdadeiros objetos necessários à vida dos grupos sociais. A partir destas obras, pode-se examinar o mecanismo individual e social que as tornou legível e eficaz. “Uma obra de arte é um meio de expressão e de comunicação dos sentimentos ou do pensamento” (FRANCASTEL, 1990, p. 2). As obras de arte poderão se inserir dentro de uma abordagem semiótica, não simplesmente como sistemas de signos, mas como um conjunto significativo. A semiótica se ocupa do estudo de toda e qualquer linguagem. No entanto, uma abordagem semiótica precisa atentar para as especificidades inerentes à linguagem plástica e visual - como a imagem se faz visível e como lemos a imagem que vemos, como a percebemos. Ao mesmo tempo, faz-se necessária uma análise interdisciplinar destes textos visuais, tais como o entrecruzamento com outros campos do conhecimento: história da arte, filosofia etc.

A semioticista Ana Cláudia de Oliveira (2004), em “Semiótica Plástica”, aborda esta questão, ao observar que a arte fornece à semiótica o seu universo imagético sensível para análise da organização interna de suas manifestações textuais. Entretanto, ressalta a autora, a estratégia de tomar um texto para análise e a partir do resultado desse estudo fazer generalizações mais amplas (uma estratégia fecunda e produtiva para a semiótica literária) apresenta inúmeras dificuldades em relação à sua aplicabilidade aos estudos da significação no domínio das linguagens artísticas, tornando-se necessária a busca por instrumentos próprios à semiótica visual.

Feitas tais considerações, este trabalho realizará também uma reflexão sobre a modernidade e principalmente sobre a contemporaneidade artística, onde situamos nosso objeto de estudo: as obras de Bispo; assim como a busca de um instrumental teórico e metodológico a partir da semiótica greimasiana para análise da obra *Manto da Apresentação*.

O trabalho está organizado em quatro capítulos: **Reflexões sobre a arte e seus desdobramentos no século XX: modernismo versus pós-modernismo; Considerações acerca da Semiótica Plástica ou Visual; Reconstruindo o**

universo e registrando uma passagem aqui na terra: as obras de Arthur Bispo do Rosário e Análise do texto visual: *Manto da Apresentação*.

No primeiro capítulo: **Transformações e rupturas nas artes plásticas e mudanças no seu estatuto: as novas visibilidades, seus processos de significação e recepção e sua institucionalização**, abordam-se algumas reflexões sobre os desdobramentos da arte moderna e contemporânea, observando o que levou os artistas a romperem com os paradigmas de uma arte tradicional e acadêmica, a partir do século XIX e principalmente no decorrer do século XX. Para tal, nos remeteremos às contribuições filosóficas advindas da Fenomenologia, como por exemplo, o conceito de *intencionalidade* de Husserl e o *envolvimento mútuo entre o artista, obra e mundo*, analisado por Merleau-Ponty.

Destaca-se a consolidação da autonomia da linguagem artística – a arte pela arte – onde *novas visibilidades* surgem a partir de uma *rematerialização do visual*, como aponta o historiador de arte Stephane Huchet ou pelo *achatamento da superfície* do plano pictórico e o *rompimento com as bordas*, segundo Brian O'Doherty (2002), ou ainda segundo Ferreira Gullar (1999; 2003), a partir da substituição do quadro (suporte da pintura) pelo objeto (o *papier collé* cubista, o *ready-made* de Duchamp e o *objet trouvé* surrealista). Essas mudanças interferem no processo de significação das obras assim como também no seu processo de recepção, fazendo com que o espectador seja levado a ter um novo tipo de comportamento frente às obras, ou seja, ele deverá levar em conta a realidade circundante destas obras. Por fim, iremos tratar do processo de institucionalização da arte, em que destacaremos as críticas proferidas por Daniel Buren (2001), Douglas Crimp (2005) e Alberto Tassinari (2001) ao sistema das artes, mais precisamente, ao Museu/Galeria de arte, considerado como um lugar onde tudo que nele(a) estiver será inevitavelmente arte.

No segundo capítulo: **O modelo da semiótica greimasiana: a Semiótica como Teoria da Significação**, explicitam-se os pressupostos teóricos e metodológicos do Projeto Semiótico de Algirdas Julien Greimas (2004), em que o semioticista edifica sua teoria da significação. **Do sensível ao inteligível: a estesia como condição de possibilidade do estético**, trata da obra de Greimas (2002) “Da Imperfeição”, onde o mesmo transpõe a semiótica para o âmbito da Estética e põe em cheque toda a tradição acadêmica. Em síntese, o autor busca construir não um discurso sobre o sensível, mas capturar o sensível a partir de nossas experiências

mais fugazes da vida cotidiana, através de “rupturas”, de “acidentes” ou de “fraturas”, uma parada do tempo, para a apreensão do mundo.

A construção de uma Semiótica Plástica ou Visual. Consideram-se as especificidades desta nova disciplina semiótica (Semiótica Plástica ou Visual) para o estudo dos textos visuais, cunhada por Greimas (2004) e por Jean-Marie Floch (1985), cujo propósito é compreender a relação estabelecida entre o *significante visual* e o *significado*. Para estes semioticistas, a semiótica plástica é um caso particular da semiótica semi-simbólica, típica dos textos poéticos.

A segmentação do texto visual a partir do sistema semi-simbólico. Explicita-se o que define o sistema semi-simbólico e como se dá a segmentação do texto visual. Tomaremos o exemplo fornecido pela semioticista Ana Cláudia de Oliveira (1998; 2004) sobre a segmentação de um texto plástico, a pintura. Inicia-se com a separação entre os dois planos que estruturam o texto: o plano da expressão e o plano do conteúdo. Examina-se inicialmente o plano da expressão, onde o texto manifesta sua especificidade e onde aparecem os formantes pictóricos, no caso da pintura: a linha, o traço, a forma, a cor etc., que são constituídos pelas dimensões: eidética, cromática, matérica e topológica. Por fim, após a descrição oriunda das categorias do plano da expressão, estabelecemos comparações com as informações do plano do conteúdo e como os resultados dessa articulação poderão gerar outras semioses.

Finalmente em **A intertextualidade do texto visual**, trataremos do processo intertextual dos textos visuais. Percorre-se da análise interna do texto a sua relação contextual, isto é, de uma relação com a cultura e com as condições sócio-históricas de produção e recepção. Observaremos a complexa rede de interação intertextual estabelecida entre os textos. No nosso caso, textos inseridos no sistema das artes.

No terceiro capítulo, que se subdivide em: **As intersemioses de uma obra em processo**, trataremos do conjunto das obras de Bispo, dos mecanismos de sua produção, dos suportes e materiais utilizados na construção de sua poética. Abordaremos a partir deste momento as seguintes obras selecionadas: **Manto da Apresentação**, nosso objeto de análise principal, **Arquibancada**, **Roda da Fortuna**, **Patinete**, **Os Pracinhas Tombaram**, **Canecas**, **Sandálias e Peneiras** e **Prateleira de Automóveis**. Pretende-se construir um quadro-síntese do processo de produção das referidas obras. Em **Os registros em forma de “Vitrines”**: *assemblages de*

um bricoleur, analisamos os registros produzidos por Bispo, que os denominava de “Vitrines” e o crítico e curador de arte Frederico Moraes (1989; 1990) classificou de *assemblages*, referindo-se à principal expressão do movimento artístico do Novo Realismo surgido na década de 1960. Podemos notar que no ato da construção de sua poética, Bispo assumiu uma conduta muito próxima da concepção de *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss.

A inserção das obras de Bispo no cenário das Artes Plásticas.

Propõe-se uma reflexão sobre a inserção das obras de Bispo no cenário nacional e internacional das artes plásticas, após sua morte em 1989, quando efetivamente elas extrapolam os limites da Colônia Juliano Moreira e são levadas ao ambiente institucionalizado do museu/galeria. Considera-se o início do diálogo que essas obras começam a estabelecer com a contemporaneidade artística. Em **A intertextualidade das obras de Bispo com a contemporaneidade artística**, pretende-se analisar o conjunto de possíveis relações entre textos visuais produzidos por Bispo e os textos visuais da arte moderna e, principalmente, contemporânea, ou seja, as interações intertextuais com algumas das obras de artistas como Marcel Duchamp, Peter Greenaway, Robert Rauschenberg, Arman, César, Daniel Spoerri e Tony Cragg.

No quarto e último capítulo, dedicamos-nos exclusivamente à análise do *Manto da Apresentação*, nas subdivisões: **Tecendo o Manto e construindo o sentido de sua Apresentação**. Tratamos de descrever nosso objeto de pesquisa, através da segmentação do texto visual, a partir do estudo do plano da expressão, em que sua especificidade se manifesta através das dimensões: eidéticas (forma), cromáticas (cor), topológicas e matéricas, para depois estabelecer comparações entre as articulações deste plano da expressão com aquelas do plano do conteúdo, que propiciam outras semioses. **O Manto da Apresentação e sua trama textual, sua intertextualidade**, depois da análise *intra-obra*, iniciamos a análise *extra-obra* do *Manto da Apresentação*, em que os elementos contextuais a que iremos nos referir remetem principalmente ao universo da história da arte e, às vezes, estendendo-se ao universo cultural. **A presentificação do Manto da Apresentação: um registro de uma poética em processo**, nesta última etapa do processo de análise, pretende-se realizar uma apreensão geral das duas abordagens anteriores com intuito de chegarmos a uma síntese das relações intra e intertextuais do *Manto da Apresentação*.

Finalizamos nossa reflexão crítica e da análise semiótica que tem como centro o conjunto das obras de Bispo e, de modo específico, o *Manto da Apresentação* e as implicações de sua inserção no sistema das artes: no espaço da arte (Museu/Galeria) e no tempo da história (História da Arte). Questiona-se como simples objetos do cotidiano podem ganhar a dimensão do artístico, sair do status do *hic et nunc*, de sua *instrumentalidade imediata*² e consolidar-se enquanto uma poética plástica ou visual na contemporaneidade.

² Termo utilizado por Argan (ARGAN, 1983, p.23).

2 REFLEXÕES SOBRE A ARTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NO SÉCULO XX: modernismo *versus* pós-modernismo

2.1 Transformações e rupturas nas artes plásticas e mudanças no seu estatuto: as novas visibilidades, seus processos de significação e recepção e sua institucionalização

O que se deve ressaltar de início é uma nova maneira de ver a arte, sua inovadora forma de se tornar visível frente à nossa percepção. Segundo o artista e escritor Brian O'Doherty, a percepção, tema utilizado pela filosofia, fisiologia e psicologia, caracteriza uma das formas de "identidade" do século XX: "Sem dúvida, assim como os *sistemas* eram uma obsessão do século XIX, a *percepção* é a do século XX" (O'DOHERTY, 2002, p. 66, grifo do autor). Uma das metodologias do pensamento filosófico surgidas entre o final do século XIX e o início do século XX que estudou a percepção, não necessariamente voltada para o conhecimento estético, foi a Fenomenologia.

O pensador Edmund Husserl é o formulador do método fenomenológico, cujas idéias influenciaram gerações de filósofos e artistas, estendendo-se por todas as áreas das Ciências Humanas. Em linhas bem gerais, Husserl apresenta a consciência enquanto *intencionalidade*. Vale dizer que toda consciência é consciência de alguma coisa. A consciência é "uma atividade constituída por *atos* (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão, etc.) com os quais visa algo. A esses atos Husserl chama *noesis* e aquilo que é visado pelos mesmos são os *noemas*" (HUSSERL, 1988, p. 9).

Cabe aqui a observação feita por Huchet (2001 [não paginado]):

[...] a Fenomenologia inaugurou um comportamento especulativo que acabou rapidamente por privilegiar os fenômenos estéticos como tantas "deiscências do Ser", disse o filósofo Maurice Merleau-Ponty. A Fenomenologia tornou-se a filosofia do século XX mais ligada a percepção, do espaço, do tempo, do corpo, da experiência e do desvelamento (lógico) das camadas ontológicas que preexistem a toda tese e asserção científica. A Arte tem a ver com isso.

Neste ponto, interessa-nos situar o próprio Merleau-Ponty (1989, p. 50), segundo o qual "Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura".

Para abordarmos o início de certas transformações e rupturas ocorridas nas artes plásticas que modificaram seu estatuto durante o século XX, não teríamos melhor guia do que Merleau-Ponty (1989, p. 51), que chama a atenção para uma nova forma com a qual o artista interage com a sua obra - um envolvimento mútuo entre o *vidente* e o *visível*, de quem toca (*tocante*) e é *tocado*, é “a indivisão do senciante e do sentido [...]”. É à *transsubstanciação* que se refere Merleau-Ponty e para compreendê-la, acrescenta: “[...] há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 50). Temos uma integração entre artista, obra e mundo que se fundem um só, “o mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo ser” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 50). Para o autor, a pintura somente celebra o enigma da visibilidade “[...] o mundo do pintor é um mundo visível, simplesmente visível [...] ver é *ter à distância*” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 53). Paul Klee procurou demonstrar, não somente na prática de sua pintura, mas também sob uma forma teórica, que o importante não é somente fazer reflexões sobre o visível, como o fizeram os artistas desde o Renascimento, mas sim, destacar o fato de que *a arte torna visível* – é uma nova presença na realidade. Com isso, esta inovadora arte acende a luz do invisível e, principalmente, apresenta novas formas de visibilidade. Em síntese, a arte deixa de ser pura representação ilusionista da realidade, constituindo-se um novo ser visível na realidade, dotado agora de plena autonomia enquanto linguagem. Talvez resida aqui um sério início para uma reflexão sobre as mudanças no estatuto da arte: da arte como linguagem autônoma, ou melhor, a nova maneira autotélica de sua manifestação: a arte-pela-arte.

Nesta abordagem, devemos também estar atentos à questão suscitada pelo Professor Vicente Martinez Barrios³: **“O que levou a questionar as noções tradicionais da arte e a expandir o conceito de arte?”** Ele propõe uma análise das mudanças ocorridas nas artes plásticas, desde o início do século XX até os nossos dias. Deveremos atentar as modificações ocorridas no conceito de: “tempo, espaço e matéria, a importância dada ao processo; as modificações ocorridas na relação com o espectador, a apropriação, as relações entre texto e contexto, o

³ Informação verbal em disciplina ministrada no curso de Poéticas Contemporâneas, do Mestrado em Arte do IdA, na UnB.

conceito de valor, as estratégias utilizadas pelos artistas na construção de suas obras”.

Uma infinidade de sufixos (ismos) precedidos de um nome (impressões, fauve, dada, minimal etc.) deram origem e caracterizaram vários movimentos artísticos (Impressionismo, Fovismo, Dadaísmo etc.) que tiveram início mais precisamente no final do século XIX e se consolidaram no século XX. Esse processo de mudanças na linguagem pictórica se fomenta no final do século XIX, com artistas como Cézanne, que começa a romper com a perspectiva euclidiana, tornando planar a superfície pictórica e geometrizando suas figuras; Van Gogh, que deixa seus modelos inacabados e demarcados com linhas de contorno e aplica sua cor pura sobre a tela de forma bastante expressiva; Georges Seurat e sua técnica de pontilhismo, fragmentando as formas com pontos de cores aplicadas puras e muitos outros artistas que abriram portas para novas formas de expressões plásticas, que irão radicalizar-se em forma de vanguardas e experimentalismo artísticos e iniciar um novo processo de renovação da linguagem durante o século XX. Muitos desses movimentos artísticos e suas respectivas perspectivas de ação irão nos auxiliar na reflexão das causas de tais rompimentos proporcionados com uma arte de cunho tradicionalista ou classicista.

Consideramos que é difícil localizar um ponto de partida único para tais transformações, pois as mesmas advêm de várias fontes, ambientes sociais, culturais, intelectuais (acadêmicos) etc. O desenvolvimento científico-técnico, crescente na segunda metade do século XIX e intensificado no decorrer do século XX trouxe conseqüências para a vida material e espiritual do homem. O “novo” traço singular da modernidade começa a invadir o corpo e a alma deste homem, que crê na ciência, na técnica e no progresso como solução para todos os problemas que pudessem impedi-lo de governar seu próprio destino, de realizar suas utopias. A arte parece ter chegado a um momento de não somente procurar sua autodeterminação, mais também a sua autocrítica e, assim, a conseqüência mais imediata é que a arte se torna cada vez mais autônoma. Toda essa autonomia da arte, que está ligada a uma especialização advinda do Projeto Iluminista, ou seja, uma autonomia das esferas da razão em esferas independentes engendra sua negação através da colonização do mundo da vida, que irá causar o afastamento de sua função social e do próprio público. Com isso, poderá estar em contraste com muitas de suas próprias propostas utópicas que se sucederam ao longo do século XX, como as

vanguardas artísticas do modernismo. O crítico de arte-norte americano Hal Foster (1985, p. 19-20) trata desta questão da seguinte forma:

Há duas condições básicas para a prática da crítica tal a conhecemos: a separação iluminista da prática e do conhecimento em esferas e disciplinas autônomas, e a esfera pública burguesa com seus ideais de opinião crítica e livre discurso (em resistência ao Estado Absolutista). Enquanto a primeira dotou cada campo (por exemplo, a estética) com sua própria racionalidade (por exemplo, normas de beleza, questões de gosto), a segunda forneceu ao especialista desse campo uma função social e uma base financeira (por exemplo, o jornalismo). Essa proveniência alinhou nitidamente o crítico com os interesses da burguesia [...].

Os românticos, e em seguida os impressionistas, deram esse passo inicial em nome da autonomia da arte e começaram a abalar as estruturas do estatuto da obra de arte clássica e seus modelos de representação pictórica. A começar pelas *bordas*, como salienta Brian O'Doherty (2002). A pintura, a partir do Impressionismo, começa a pressionar a moldura na sua horizontalidade – como resultado de seu achatamento (falta de profundidade), não se restringindo mais a manter-se em seu espaço interno (campo pictórico) – estende-se para além de seus limites espaciais. O que ocorre logo de imediato é que o artista, o colecionador, ou melhor, os especialistas, passam a ter problemas na forma de como expor as obras de arte. A borda perde sua hegemonia absoluta e, conseqüentemente, a forma como eram expostas as obras de arte carecia de mudanças. Para O'Doherty (2002, p. 6): “Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seus reles vizinhos por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior”.



Figura 1 - Samuel F. B. Morse. *Galeria de Exposição do Louvre, 1832-33*. Óleo sobre Tela, 180 x 274cm. Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection.

Esta *entidade independente*, a que se refere O’Doherty (2002, p. 9), é a pintura de cavalete, em que se cria uma ilusão de profundidade e o observador rapidamente encontra o lugar, onde deve se colocar: “Quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço”. Dada a perda da hegemonia da *borda* – seu “[...] limite absoluto reafirma-se na arte de cavalete até o século XIX” (O’DOHERTY, 2002, p. 9). Então, o que se modifica em relação ao espectador frente a uma obra de Monet, por exemplo?

Monet, segundo O’Doherty (cita a obra “Ninféias” de Monet), foi o *grande inventor* dessa nova forma de estruturação do espaço interno da obra - ao romper com suas *bordas* (horizontais) pelo achatamento de sua superfície pictórica e ao mesmo tempo permitir ao olhar contemplador de sua obra “[...] que o olho relaxe para mirar em qualquer lugar” (O’DOHERTY, 2002, p. 13). A obra de Monet faz com que o espectador ao se colocar em frente à cena representada possa dar continuidade a esta cena, como se estendesse para o espaço externo e ao se aproximar desta cena, ela desaparece por completo em pinceladas abstratas. Observamos que Monet, ao pintar, não estava à procura de um tema bíblico ou mitológico, ou mesmo de um objeto imutável em sua frente, mas talvez, de simplesmente representar o momento (o transitório) ou as impressões (coloridas) do que observava na paisagem. Para O’Doherty (2002, p. 13), o tema

[...] escolhido espontaneamente, atenua a função estrutural da borda num ponto que a margem se encontra pressionada pela crescente falta de profundidade do espaço [tudo isso seria um] prenúncio da definição da pintura como objeto auto-suficiente – um receptáculo de um fato ilusório agora se torna o próprio fato primário –, o que nos coloca na direção certa de um clímax estético arrebatador.



Figura 2 - Claude Monet. *Ninféias*, 1920. Óleo sobre tela tríptico (cada tela com: 200 x 425 cm). Museum of Modern Art, Nova Iorque. (Mrs. Simon Guggenheim Fund).

É nesse *clímax estético arrebatador* que a arte se configura em *novas visibilidades* no decorrer do século XX – aqui aludimos à arte no modernismo (entre 1900 e 1950) e no pós-modernismo (após a Segunda Guerra Mundial).

Sabemos que a pintura moderna encontrou na sentença de Paul Klee, repetida à saciedade – “a arte torna visível” – um dos seus lemas fundadores. O visível em questão consistia precisamente na iluminação do invisível, do despercebido. Doravante, são estereótipos críticos. Oitenta anos depois, seria ousado pedir: tornar visível o quê? (HUCHET, 2003, p.149).

O crítico de arte Stephane Huchet (2003), em *Densidades e Visibilidades Contemporâneas*, faz uma reflexão sobre as artes plásticas, moderna e contemporânea a partir do que denomina de *rematerialização do visual* através de suas *novas visibilidades e densidades*.

Huchet (2003, p. 152) explica inicialmente que o conceito de visibilidade é bastante recente e o de visual é bem mais antigo (os alemães já usavam o termo artes visuais (*Bildenden Kuste*) no século XVIII); e que: “Até o surgimento da arte moderna, só era visível aquilo que era digno de ser visto. [...] todas as etapas da arte moderna consistiram em estabelecer os critérios de novas visibilidades libertadas dos cânones *a priori*”. Uma importante observação a ser feita sobre o surgimento das novas formas de tornar visível (*novas visibilidades*) – é que esta arte traz consigo sua libertação da hegemonia do belo, ou melhor, a libertação de uma arte

“escrava da beleza”. O belo era aquilo que agradava à vista, os atributos da arte eram o belo, a harmonia, o ideal, a perfeição. Enfim, a *rematerialização do visual* irá configurar-se em “uma estética das densidades visuais e um processo inédito de “espessurização” das visibilidades artísticas modernas” (HUCHET, 2003, p. 150). Huchet se refere à “espessura” como algo onipresente, sendo que “espessa” é a tela dos pintores impressionistas, de Van Gogh, ou dos pintores *fauves* e expressionistas, assim como uma tela de Malevitch.

Para Huchet (2003), as artes plásticas contribuíram para esta *rematerialização do visual*, com a solicitação de uma percepção ampliada por parte do observador, a valorização do banal e acréscimo pelos artistas da dimensão temporal às suas obras. Exemplifica com as seguintes contribuições:

- na pintura: a refrontalização da imagem, após cinco séculos de paradigma perspectivista com sua ideologia de transparência e da legibilidade ideal; a afirmação da bidimensionalidade, do suporte planar, do grão da tela, a opacidade, a materialidade em si, a evicção da referência realista ou a intensificação das aparências tanto figurativas, ainda vigentes (pensemos em De Kooning), quanto abstratas etc., uma forma de resistência visual decorrente daquilo tudo. Essa seqüência leva o impressionismo e do simbolismo a Ryman, Manzoni e o Oitocista dos Relevos de 1959-60, quer dizer, o monocromático pertence à rematerialização exatamente com Dubuffet.
- na expressão environmentalista e proto- environmentalista e / ou acionista e proto-acionista: os ambientes e as ações dadaístas, certas instalações dada e surrealistas, a escultura construtivista como coeficiente ativo dos espaços, até as práticas “nas Américas”, (em tempo real) dos happenings, dos environments ou dos ambientes norte-americanos e brasileiros, nos anos 50 e 60 etc., o Process Art, sem falar da Body Art e do gênero instalação. (HUCHET, 2003, p. 150, grifo do autor).

As exemplificações de Huchet sobre a rematerialização do visual em muito contribuíram para nossa reflexão. Vale ressaltar o que o autor entende por *environmentalista* – refere-se também ao *ambientalismo* e *acionismo* – ambas como estéticas que, “à tridimensionalidade do espaço real acrescentam a dimensão do tempo” (HUCHET, 2001, p. 151). Talvez um outro bom exemplo desta conduta estética (que trataremos com maior atenção adiante) esteja na corrente artística do Minimalismo.

Além destas questões que se referem ao material artístico e expressivo da obra, instaura-se uma nova concepção (e estatuto) do olhar. O observador frente a todas estas novas visibilidades, que não tem mais o “real” como referente (uma *representação tradicional*), depara-se com uma realidade pictórica nova (visível),

onde seu sentido (velado-invisível) está entrelaçado aos *limites inerentes à capacidade* que tem esse observador de interpretar as obras de arte. Sendo assim:

As novas visibilidades (abstratas, monocromáticas, geometrizar, matéricas, informais, ópticas e hápticas, fragmentárias, desconstrucionistas, processuais, objetuais, simulacionistas, videográficas, “multiméio”, etc.) são inconcebíveis sem a sua matriz de sua valorização que reside no “invisível”. (HUCHET, 2001, p. 152).

O escritor e crítico de arte Ferreira Gullar aborda a partir de uma ótica diferente, algumas das transformações ocorridas nas artes plásticas no início do século XX. Em “Argumentação Contra a Morte da Arte” analisa as relações entre o *quadro* e o *objeto*, afirmando que todas as discussões em torno de um suposto “fim da arte” e ou “antiarte” estão direcionadas à problemática de seu suporte, ou melhor, da “[...] destruição do quadro como suporte da pintura” (GULLAR, 1999, p. 23). A partir daí, surge o que se convencionou chamar *objeto*, como alternativa ao “espaço fictício” ou “virtual” ou “figurado” da pintura. Só que essa alternativa trouxe problemas para linguagem plástica – além de sua autonomia, cada obra de arte agora parece fundar sua própria linguagem, melhor dizendo, saímos do “terreno da representação para o da apresentação” (GULLAR, 1999, p. 23).

Para Gullar (1999, p. 23), no âmbito de arte ocidental contemporânea, o *objeto* surge a partir de três vertentes: “o *papier collé* cubista, o *ready-made* de Duchamp e o *objet trouvé* surrealista”. Quanto ao *papier collé*, são colagens realizadas por Picasso e Braque, no período de transição entre o cubismo analítico e sintético. Inicialmente, fazem alusões a materiais que configuravam suas próprias formas (um jornal colado no lugar do jornal pintado) e depois alteram o processo (colam um pedaço de jornal configurando uma outra forma, uma guitarra, por exemplo) - mas ainda contidos pelas bordas do plano bidimensional do quadro. Em seguida, a partir de um verdadeiro experimentalismo com diversos tipos de materiais (pregos, madeiras etc.), esses objetos ganham relevo e começam a se projetar para fora da superfície planar pictórica. Sendo assim, estas colagens da fase sintética do cubismo, “[...] não são propriamente *pintura* nem são propriamente *quadros*, mas um novo tipo de objeto que começa a nascer da pintura” (GULLAR, 1999, p. 24).

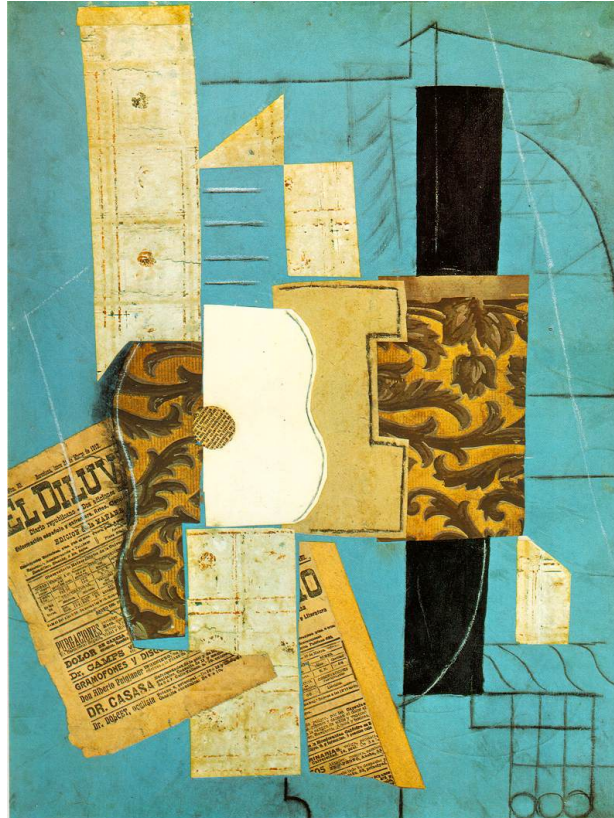


Figura 3 - Pablo Picasso. *Guitarra*, 1913. *Papier collé*. Carvão vegetal, nanquim e giz sobre papel. Dimensão: 66.4 x 49.6 cm. Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Gullar (1999) também cita a obra de Kurt Schwitters, que partindo de suas colagens-pinturas (*Merzbilder*) produz inicialmente o “quadro-objeto” e depois o *Merzbau* – uma espécie de *architecture-collé* (que se expande dentro da casa do artista). O *Merzbau* tinha uma característica de não ter fim, possibilitando ao mesmo tempo a integração da ação real (sair para a rua - onde encontrava matéria-prima para sua obra) com a ação estética (produção da obra).



Figura 4 - Kurt Schwitters. *Merzbau* (original), a partir de 1919-33. *Architecture-collé*. A Casa de Schwitters em Hanôver. Montagem: pedaços de madeira, papéis diversos (jornais e etiquetas), metais (peças de moeda, dobradiça de porta...) objetos dos mais variados, colados e pintados.

Os *ready-mades* de Duchamp (que trataremos com maior profundidade no Capítulo III) representaram segundo Gullar, mais um passo adiante na direção da substituição do *quadro* pelo *objeto*. Duchamp faz apropriações de objetos da indústria utilizados no cotidiano - fazendo com eles deslocamentos que alteram sua função inicial, ao mesmo tempo em que despreza totalmente o caráter artesanal do trabalho artístico, transformando-o em pura projeção intelectual. Quanto ao *objet trouvé* surrealista: “O objeto deslocado de seu contexto habitual revela a sua estranheza, a sua forma” (GULLAR, 1999, p. 24).



Figura 5 - Marcel Duchamp. *Roda de Bicicleta*, 1913. *Ready-made*: roda de bicicleta, diâmetro: 64,8 cm, montado sobre o banco; 60,2 de altura, (original perdido). Coleção Arturo Schwarz, Milão.



Figura 6 - Salvador Dalí. *Telefone Lagosta*, 1936. *Objet trouvé*. Telefone (ferro) e lagosta (gesso) Dimensão: 17,8 x 33 x 17,8 cm. Tate Gallery, Londres.

Para Ferreira Gullar (1999, p. 24-25)

[...] o fator determinante da substituição do quadro pelo objeto – ou *não-objeto* – é o processo progressivo de abstração da linguagem pictórica que conduz à total eliminação da figura dos objetos naturais e artificiais, levada a efeito principalmente por pintores como Malevitch, Kandinsky, Mondrian etc.

Todo este processo de mudança criou uma complexidade de significações em torno das artes plásticas e de sua linguagem – que cada vez mais se tornou autônoma e criadora de seus próprios códigos e normas. Isso certamente trouxe um novo problema: o da recepção por parte do espectador diante das referidas obras de artes. À medida que ganham *novas visibilidades*, extrapolaram cada vez mais seus limites internos, conquistam sua exterioridade e radicalizam-se, destruindo, no caso da pintura, seu próprio suporte (quadro), transformando-se em “objeto”.

[...] o significado da maior parte dos objetos de arte está alojado em um emaranhado de idéias e sentimentos nutridos pelo criador do trabalho, passando à obra pelo ato de autoria e daí transmitido para um observador ou leitor. A obra tradicional, portanto, assemelha-se a uma vidraça transparente, através da qual os espaços psicológicos do observador e do criador se revelam mutuamente. [...] Tendo passado por cima das funções tradicionais de significado, o trabalho concentra toda curiosidade de sua produção (KRAUSS, 2001, p. 93-94).

Como se comportaria este espectador diante de uma obra de Picasso? O artista na etapa do cubismo analítico, ao observar um objeto sob vários ângulos, representa-o sob uma forma fragmentada no plano bidimensional da superfície pictórica, faz com que o espectador o reconstrua, com a possibilidade agora de poder observá-lo em todas as suas dimensões representadas no “espaço fictício”. Esse “espaço fictício”, por sua vez, irá ser gradativamente ampliado, mediante as colagens ou montagens realizadas inicialmente por Picasso e Braque e depois por outros artistas como Vladimir Tatlin (1885 – 1953).

O mundo exterior da obra começa a fazer parte do significado da mesma, segundo observa Rosalind Krauss, passando a existir uma “interdependência do objeto construído e da realidade de sua situação” (KRAUSS, 2001, p. 93-94). A obra de Tatlin, citada por Krauss, *Relevo de Canto* de 1915, reflete essa “interdependência”. A obra é montada de forma que não atraia a nossa atenção somente para seu interior, “o núcleo não é o centro da obra”. Ela se expande entre

as paredes da galeria que formam um *canto*, configurando linhas e planos que se projetam numa “série de emanações em direção ao exterior” (KRAUSS, 2001, p. 69). Qual a consequência de tal intenção estética? O espectador é levado a ter que considerar necessariamente a realidade que circunda esse objeto de arte. A obra de Tatlin mostra então sobre como devemos nos posicionar frente a ela, “[...] de modo que nossa experiência de seus relevos é a de uma consciência mais aguçada da situação específica que habitam” (KRAUSS, 2001, p. 69).

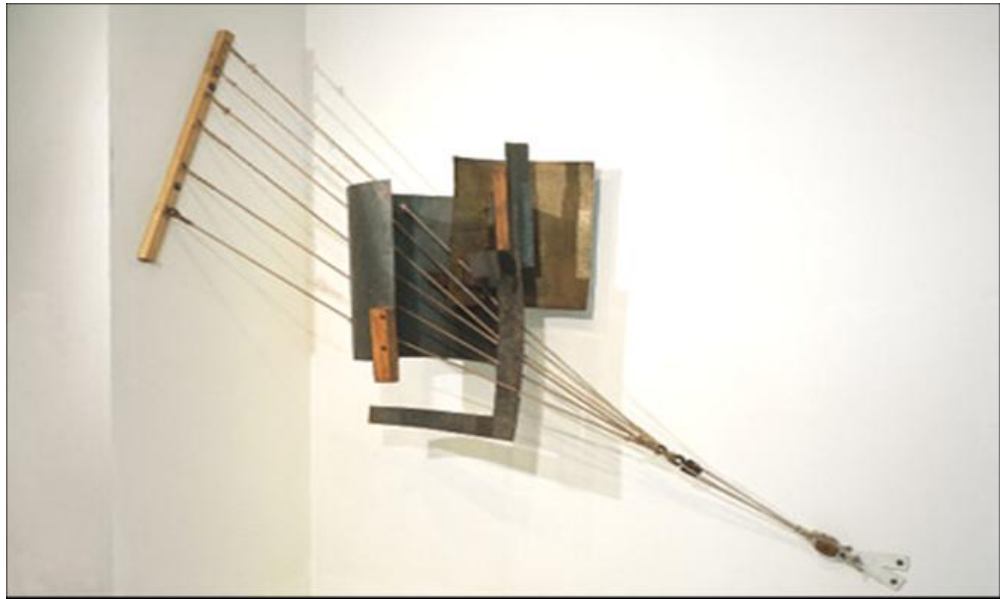


Figura 7 - Vladímir Tatlin. *Relievo de canto*, 1914. Ferro, cobre, madeira e cabos. Dimensões: 71 x 118 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

Uma outra questão já referida anteriormente quando falamos do *ready-made* de Duchamp, é sobre a “apropriação”. Sabemos que Duchamp, ao substituir o trabalho artesanal do processo de produção da obra, pelo trabalho simplesmente mental, esse processo do fazer da obra se realiza agora por uma apropriação e por um deslocamento de um objeto pronto, industrial, para o cenário das artes. Gostaríamos, assim, de fazer uma consideração e evocar mais um exemplo, a partir dos apresentados por Douglas Crimp (2005), dessa nova estratégia estética, duas formas de apropriações: uma com características modernistas (a obra de Robert Mapplethorpe) e outra, pós-modernista (a obra de Sherrie Levine).

Argumento que a apropriação feita por Mapplethorpe o alinha a uma tradição de superioridade estética, fazendo, simultaneamente, referência a essa tradição e parecendo renová-la, enquanto a obra de Levine interrompe o discurso de superioridade por meio da recusa de reinventar uma imagem [...] (CRIMP, 2005, p. 8).



Figura 8 - Sherrie Levine. *(Sem título)* após Edward Weston, 1981. Fotografia (preto e branco).



Figura 9 - Robert Mapplethorpe. *Lisa Lyon*, 1982. Fotografia (prova gelatina e prata), dimensão 40 x 50 cm. Robert Mapplethorpe Foundation

Douglas Crimp (2005) chama a atenção para o caráter ubíquo das apropriações, desses diversos métodos, apropriação, citação, pastiche – como algo

que se estende por todos os aspectos da cultura contemporânea. Não se trata somente de mais uma presença (uma especificidade), e sim, de uma onipresença. Segundo Crimp (2005), tanto Mapplethorpe quanto Levine utilizam-se da fotografia como ferramenta de apropriação. Contudo, há distinções: Mapplethorpe faz uma apropriação do estilo clássico de Edward Weston, o qual combina, transforma e acrescenta às suas fotografias, ou seja, “ergue de suas raízes históricas uma visão “pessoal” de síntese”; enquanto Levine faz apropriação dos retratos reais de Edward Weston, fotografando-os novamente, ou seja, “reflete a estratégia da própria apropriação” (CRIMP, 2005, p. 121).

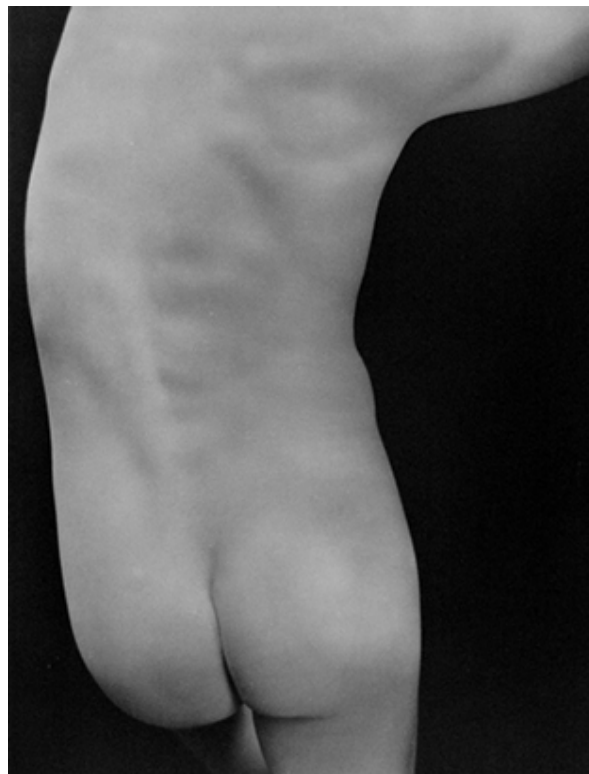


Figura 10 - Edward Weston. *Nu*, 1925. Fotografia (prova gelatina e prata), dimensão 20 x 25

Cabe aqui uma observação: quanto mais nos inserimos no universo da arte contemporânea, pós Segunda Guerra Mundial ao dias de hoje, torna-se mais difícil estabelecermos uma unicidade em torno das linguagens e das imagens no domínio das artes. Há uma profusão e multiplicidade de experiências estéticas integradas. Basta nos atentarmos à obra de Robert Rauschenberg que logo perceberemos esse hibridismo: Rauschenberg utiliza-se dos meios da tecnologia de reprodução, transpondo suas fotografias, desenhos, gravuras (obras de outros artistas) etc., através do *silk screen* para suas telas e, a partir daí, faz as devidas

interferências (com a pintura, desenho). Por fim, um outro dado importante que Douglas Crimp (2005, p. 86) nos apresenta: “A fotografia pode ter sido *inventada* em 1839, mas só foi *descoberta* na década de 1970”. A fotografia surgiu como um “divisor de águas”, instalou-se nos museus em pé de igualdade e com os mesmos parâmetros *artísticos* e *históricos* das artes tradicionais (CRIMP, 2005, p. 3).



Figura 11 - Robert Rauschenberg, *Spread*, 1980. Colagem e pintura (técnica mista). Dimensão: 243,5 x 264 x 67 cm. Tate Modern, Londres.

Essas rupturas e integrações nas artes plásticas, dentre outras transformações, refletem diretamente em seus processos de significação e recepção, principalmente quando a obra solicita cada vez mais atenção a sua relação com o espaço onde está inserida, melhor dizendo, ao contexto da obra que, por sua vez, possui uma ordem ideológica. Para tal abordagem, nos remetemos a Alberto Tassinari (2001, p. 75), o qual afirma: “A comunicação, promovida por um espaço em obra, entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra de arte é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental”. O autor considera que determinadas *funções* que antes eram exercidas apenas nos limites internos do “espaço da obra” (em uma tela de Picasso do período do Cubismo Analítico, por exemplo) foram assumidas pelo “espaço do mundo em comum” (o espaço da

galeria, o espaço urbano, a natureza, etc.). O que significa dizer que a obra de arte ganha sentido no “espaço em obra” (o *lugar* onde uma obra minimalista é exposta). O “espaço do mundo em comum” e o “espaço da obra” se tornam indistintos e aquilo que os conecta são os “sinais de fazer da obra”⁴, ou seja: “A obra toda passa a ser, então, a obra e suas vizinhanças”. E mais: “Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (TASSINARI, 2001, p. 75-76).

Diante de tais considerações, o que a arte contemporânea traz de novo, segundo Tassinari (2001), é o fato de que a “moldura espacial” que envolve as obras não conseguiu mais separá-las do universo do mundo cotidiano. Essa relação de interdependência ou de contigüidade entre o “espaço da obra” (o texto) e “mundo cotidiano” (o contexto), por sua vez traz problemas para o espectador frente à obra. O espectador poderá ou não perceber alterações que essa obra provoca no “espaço do mundo em comum ou cotidiano em que vive”. Somente as perceberá através dos “sinais do fazer”. Acontece, então, um duplo movimento: de inclusão e exclusão. O espectador é incluído, pois sua presença é fundamental, convida-o a participar da obra, não somente pelo caráter de alteridade necessário para produção de sentido, mas principalmente pela própria produção da obra: “Ele passa meio à condição de artista, embora seus impulsos imitativos e criativos permaneçam num estado embrionário” (TASSINARI, 2001, p. 80). Eis o começo da exclusão, que se acentua pela

[...] impossibilidade de o espectador desconectar-se de todo do espaço em comum, visto que um espaço em obra necessita ter aí seus apoios. A obra solicita o espectador para o seu mundo, mas ela só se individua completada pelo mundo em comum que o espectador não abandona inteiramente, mesmo quando a obra o conecta intensamente a ela (TASSINARI, 2001, p. 95).

Brian O’Doherty (2002), antes mesmo das afirmações de Tassinari (2001), já expunha sua idéia de exclusão ou de recusa do próprio espectador, frente a determinadas obras contemporâneas, quando pergunta: “Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor?” (O’DOHERTY, 2002, p. 37). Continua, ele não possui face, nem costas, surge com o desaparecimento da perspectiva (no modernismo), carrega o

⁴ Segundo Tassinari (2001), o fazer da obra só começou a ganhar devida importância no pensamento estético a partir da formação da arte moderna.

“fardo do significado”, pode-se dizer que ele é o próprio artista. O espectador é uma convenção que estabiliza “[...] nosso ausente sentido de nós mesmos” (O’DOHERTY, 2002, p. 63). Sendo assim, a nossa presença diante de uma obra de arte significa que temos que necessariamente nos ausentar em prol do espectador. Para O’Doherty, uma das primeiras queixas que o espectador se faz, quando o significado da obra não se concentra em seu próprio texto (precisando também do contexto onde está inserida), é: “Onde devo me colocar?”.

Tanto Tassinari (2001) quanto O’Doherty (2002) estão se referindo principalmente à arte minimalista. Assim o faz Crimp (2005, p. 137):

[...] a especificidade de localização foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas em meados da década de 1960, o que estava em questão era o idealismo da escultura moderna, seu envolvimento da consciência do espectador com o conjunto das relações internas da própria escultura. Os objetos minimalistas fizeram com que a consciência se voltasse novamente para si mesma e para as condições do mundo real que eram seus fundamentos.

O movimento artístico Minimalismo manifestou-se inicialmente em diversas exposições nos EUA entre 1965 e 1968, utilizando-se principalmente da escultura e da pintura – ao mesmo tempo, em que transcenderam essas linguagens com seu conceito de *objeto*. A maioria dos artistas minimalistas, procurava estudar as possibilidades estéticas de suas composições através de estruturas bi ou tridimensionais, o *objeto* e eventualmente através de instalações. Tratavam-se de objetos geralmente produzidos a partir de materiais industrializados, com superfícies polidas, lisas, brilhantes, com o propósito de obter efeitos de sentido em seus *objetos*, de materiais “reais”, com cores “reais” e inserí-los, novamente, no espaço “real”. Outras preocupações dominantes entre os artistas minimalistas: a relação que suas obras mantêm com o espaço circundante - de seus objetos serem uma *presença* neste espaço, assim como a modificação que esse objeto sofre no espaço quando o observador o vê em seus múltiplos pontos de vista.

Toda relação que fosse agora percebida dependia do movimento temporal do observador no espaço compartilhado com o objeto. A obra, portanto, pertencia a seu local; se este mudasse, o mesmo aconteceria com o inter-relacionamento entre objeto, contexto e observador. Tal reorientação da experiência de percepção da arte fez, de fato, do observador o tema da obra, enquanto sob o reinado do idealismo modernista essa posição privilegiada encontra-se delegada, em última análise, ao artista, gerador único das relações formais da produção da obra (CRIMP, 2005, p. 137).



Figura 12 - Donald Judd. *Sem título* (detalhe dos 15 blocos), 1980/4. Concreto. Chinati Foundation, Marfa, Texas.

Ao falarmos das problemáticas da relação entre texto e contexto, que sugiram com e na arte contemporânea, trazemos à tona questões instigantes sobre o espaço onde a arte está sendo veiculada, onde é visualizada e viabilizada, por exemplo: no espaço de exposição da Galeria ou Museu. O que queremos destacar a partir de agora é que a arte, ou melhor, uma das noções que recaem sobre o objeto de arte, tem um aspecto institucional. Segundo o semioticista Jean-Marie Schaeffer: (2004, p. 66-67) “a arte, sendo uma atividade humana, tem tendência a se cristalizar em instituição, ou de preferência em um conjunto de instituições (segundo as artes)”, melhor ainda, a arte precisa de um crivo social *a fortiori* uma “sanção social”; continua, “ser uma obra de arte significa também ser aceita pelas instituições artísticas ‘competentes’”. Sendo que o Museu (e/ou a Galeria) acaba sendo uma “instância de batismo” do objeto artístico, principalmente, quando tratamos da arte moderna e contemporânea.

“A institucionalização da arte é uma dimensão importante da arte contemporânea” (TASSINARI, 2001, p. 150).

O artista e ensaísta Daniel Buren (2001, p. 93), em *Textos e entrevistas escolhidos [1967- 2000]*, faz uma reflexão sobre tal assunto, afirmando que “todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto”. O autor, faz um

mapeamento do sistema da arte contemporânea, considerando a obra de arte um acontecimento urbano e situando-a em um “lugar específico” – *in situ*. O sentido dessa arte, segundo o autor, está em seus próprios meios (ou recursos), de forma que a sua arte não precise mais “ditar o olhar”, mas que seja “produzida pelo olhar” (BUREN, 2001, p. 38).

Pôr/expor um objeto de arte dentro de uma padaria não alterará absolutamente a função da dita padaria, bem como a obra de arte não se converterá em um pedaço de pão. Porém pôr/expor um pedaço de pão num Museu também não alterará em nada a função do dito Museu, mas o pedaço de pão converter-se-á em obra de arte, ao menos durante o período em que estiver exposto. Agora, vamos expor um pedaço de pão numa padaria; seria difícil senão impossível distingui-lo dos outros pedaços de pão. Em contrapartida, expondo uma obra de arte em um Museu – seja ela qual for – poderemos realmente distingui-la das outras obras? (BUREN, 2001, p.92).



Figura 13 - Daniel Buren. Dois Platôs, 1986. Instalação: colunas com listras, 3000 m². Palais-Royal, Paris.

Esse questionamento fornecido por Buren (2001) nos parece pertinente para observarmos a arte atual e seu contexto de exposição. Entendemos seu pensamento da seguinte forma: um pão exposto em uma padaria não se individualiza, é simplesmente uma unidade entre dezenas, que, na melhor das hipóteses, poderia se distinguir dos demais somente pelo tempo de sua fornada (alguns são mais torrados), mas continuam sendo somente pão e não são distinguíveis de outros pães. Contudo, semelhante a um processo alquímico, um pão se transforma em

obra de arte se exposto em um Museu. No entanto, trata-se de uma alquimia que não transforma a matéria (o pão continua sendo pão), o que se transforma é seu *status*, saindo da condição de pão para ser uma obra de arte com a forma de pão. Sendo o pão uma obra exposta no Museu (pelo menos durante o tempo que durar a exposição) quando ela é posta ao lado de outras obras, poderemos igualmente distinguí-las?

É para o espaço de exposição da arte que Buren (2001) direciona sua atenção, ao analisar a função do museu, atribuindo-lhe três papéis: *estético*, *econômico* e *místico*. O *papel estético*: é o quadro, onde se inscreve a obra (“suporte real”); o *papeleconômico*: é o valor mercantil atribuído à obra pelo museu; e o *papel místico*: tudo que está dentro do museu necessariamente ganha o status de “arte”. Segundo Buren (2001, p. 57-59), o museu não somente preserva as obras de artes, como era sua função inicial, mas acentua seu papel estético - as centraliza, “em seu seio” e as apresenta com um ponto de vista único (“cultural e visual”). Desta forma, “O Museu/Galeria [...] não é um lugar neutro que gostaríamos de crer, mas o ponto de vista único onde uma obra é observada e de onde se origina” (BUREN, 2001, p. 70).

Alguns dos movimentos artísticos da arte contemporânea, como a Land/Earth Art⁵ ou de grupos ligados a Happenings/Performance (Fluxus) tiveram a atitude de ir contra a qualquer regra mercadológica imposta e levar sua arte para fora dos limites da cidade ou mesmo realizar ocupações/intervenções pela cidade, contudo, procurando espaços outros (alternativos) ao sistema de galerias comerciais e instituições de arte (Museus, etc.). Sobre essa questão, Buren (2001, p. 93) diz que a arte que se recusa ou ignora as imposições dos Museus e das Galerias e cria seus próprios ambientes ou seus próprios museus, apenas afasta “[...] o problema, ao invés de levantá-lo”. A solução apresentada por Buren é que não se trata de criar seu próprio espaço cultural sob o pretexto de escapar aos MUSEUS, o que seria mais uma vez uma tentativa de isolamento, de fuga da realidade.

Trata-se muito mais, me parece, de mostrar as implicações imediatas de um dado lugar sobre a obra e, talvez, graças à obra, suas implicações sobre o lugar. [Assim sendo]: Da tensão assim criada, surgirá dialeticamente a crise entre a função do Museu (arquitetura) e a função da Arte (objeto visual) (BUREN, 2001, p.93).

⁵ Muito das obras da Earth Art foram fotografadas (em grandes formatos) e expostas em Galerias de Arte, e a posteriori, comercializadas.

Assim como Buren, Crimp e O'Doherty compartilham também dessa crítica às instituições de arte: o Museu e a Galeria. Para Crimp (2005), em seu livro já citado "Sobre as Ruínas do Museu", algumas possibilidades de "abalar o poder" que as galerias possuem sobre a experiência estética dependem da "boa vontade da instituição contestada". Da mesma forma ocorre no Museu, no entanto, apresentando-se aparentemente de forma mais neutra, substituindo o "conceito comercial de mercadorias privadas da galeria por um conceito de expressão privada ideologicamente construído" (CRIMP, 2005, p. 147). Seguindo essa ordem ideológica do museu, o lugar do artista (sujeito criador) é substituído pelo sistema discursivo do museu (a instituição), onde este inibe qualquer prática artística revolucionária ou de resistência, gerando uma arte despolitizada, subtraindo-a de sua função social. O museu assumiu seu papel de formador de opinião sobre arte, finaliza Crimp (2005, p. 147): "Pois o museu, enquanto instituição, foi constituído para produzir e manter a história da arte reificada que se baseia em uma série de mestres, cada um deles apresentando sua visão de mundo particular".

Já para O'Doherty (2002, p. 2-3), o recinto da Galeria/Museu de Arte, ou como denomina "Cubo Branco", tira da obra de arte qualquer possibilidade, ao nela inserir-se, de não ser arte. Quer dizer, em um recinto onde a idéia dominante é arte qualquer coisa que nela estiver ganhará o estatuto de arte. Acrescenta que a história do modernismo está vinculada "intimamente" à galeria, ou melhor, "[...] a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira que o vemos". Significa que grande parcela da arte que fora produzida nesse período foi idealizada para ser exposta na galeria e assim criando um ambiente ("espaço branco ideal"), onde arte se isolou cada vez mais da realidade do mundo. A arte nela exposta cria uma "espécie de eternidade de exposição", onde as "suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes" (O'DOHERTY, 2002, p. 4). Por esse caráter, o "cubo branco" (Galeria/Museu) acaba por sacralizar em arte qualquer objeto que estiver no seu interior:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quantos os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruídos. A arte é livre, como se dizia, "para assumir vida própria". (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Ao recorrermos a certas abordagens crítico-reflexivas sobre a arte moderna e contemporânea, podemos observar certas transformações e rupturas nas artes plásticas e, conseqüentemente, mudanças no seu estatuto. Assim sendo, além das *novas visibilidades*, consideramos que novos valores de julgamento estético da obra de arte foram estabelecidos, bem como novos comportamentos por parte do espectador frente à obra de arte foram solicitados pelos artistas e inovadores processos de institucionalização da arte – o Museu/Galeria – foram responsáveis por sua legitimação, dentre outros.

Acrescentaríamos, para finalizar, que hoje um pluralismo reina no universo artístico contemporâneo e o esvaziamento da crítica se consolidou. Segundo o crítico de arte Hal Foster (1985, p. 59): “O artista ocidental contemporâneo defronta-se com duas novas condições: o modernismo recuou em ampla medida como formação histórica, e a indústria cultural avançou de maneira intensa”. Isso traz para arte contemporânea um “modernismo remoto” e uma “mídia invasora”, que refletem seu *estado de pluralismo*. Ainda observa que: “nenhum estilo, ou mesmo um modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa” (FOSTER, 1985, p. 33). Para o autor, o pluralismo “[...] é uma condição que tende a remover a arte, a cultura e a sociedade em geral, das reivindicações de crítica e de mudança” (FOSTER, 1985, p. 50). Essa ausência de crítica, proporcionada pelo pluralismo, é mais um dos problemas que envolvem a arte contemporânea e certamente implica outras questões que extrapolam no momento o interesse desta pesquisa.

Essas *novas visibilidades* que se efetivaram no âmbito das artes no decorrer do século XX trouxeram, com já relatadas aqui, novas formas de conduta que teriam de ser tomadas por parte do espectador, de sua postura frente ao objeto de arte; ao passo que a arte, ao mesmo tempo, cada vez mais se entrelaça ao mundo em comum ou natural. A arte se tornou uma *presença*, uma existência presentificante no mundo. Para que o sentido de uma obra de arte seja reconstruído, precisamos que esse sentido reintegre “[...] a visibilidade das coisas na globalidade concreta e dinâmica do experimentado” (LANDOWSKI, 2004, p. 108). Necessita-se, portanto, de uma efetiva interação por parte deste espectador, onde o “sentido experimentado” em sua totalidade e concretude (audição, visão, tato, etc.) possam convergir para uma só experiência estética *a fortiori* “[...] reintegrar o *ver* na globalidade do *sentir*” (LANDOWSKI, 2004, p. 108). A instauração dessas novas

formas de *presença do visível* nos mostra novas formas de estarmos presentes frente a elas, para reconstrução de seu sentido e esse “reoperar a sua significação, que, em poucas palavras, define o propósito da semiótica” (OLIVEIRA, 2004, p. 118).

3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEMIÓTICA PLÁSTICA OU VISUAL

3.1 O modelo da semiótica greimasiana: a semiótica como *Teoria da Significação*

Se considerarmos as obras de arte como linguagem, estas obras necessitam de uma abordagem semiótica, pois esta se ocupa essencialmente do estudo de toda e qualquer linguagem, tendo em vista seu processo de semiose, ou melhor, de sua produção de sentido. A semiótica recusa-se a fazer uma abordagem ingênua dos produtos artísticos, assim sendo, as mensagens artísticas, como observa Omar Calabrese (1987, p. 18): “[...] contêm traços voltados para a própria interpretação, ou como ela trata o material lingüístico para renovar os códigos existentes e produzir precisamente inovações”.

Há também nestas mensagens artísticas caracteres que portam valores estéticos. Seguindo o pensamento de Calabrese (1987, p. 18), poderemos elucidar que o verdadeiro trabalho do semioticista não é de julgar a obra “bela”, mas sim, “*como e por que* pretende produzir um efeito de sentido, que consiste na possibilidade de que alguém a julgue bela” [acrescenta ele, esse tipo de interpretação, não propõe explicar] “o que o artista queria dizer”, mas sim, “como a obra diz o que diz”.

O que circunscreve o interesse de estudo neste capítulo é o modelo teórico e metodológico do Projeto Semiótico de Algirdas Julien Greimas. No entanto, mediante a amplitude e complexidade de tal Projeto, cabe ressaltar que nos restringiremos a uma amostragem do quadro geral do modelo semiótico de Greimas. O foco de nosso interesse aqui se centra e se especifica em torno da Semiótica Plástica ou Visual, cuja metodologia de descrição e análise dos textos plásticos é proveniente (como uma extensão) do modelo da semiótica greimasiana.

A semiótica (segundo o Dicionário de Semiótica) é uma “grandeza manifestada qualquer, que se propõe conhecer” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 409). Essa grandeza não pode ser dada por um “sistema de signos”, pois, segundo Greimas, poderemos incorrer em um duplo erro: primeiro, de limitar a semiótica ao mero reconhecimento dos signos; segundo, de encará-la como simplesmente um sistema, pois este tem uma noção *precisa e limitativa*; logo, propõe que vejamos, em um primeiro momento, a semiótica como um *conjunto significante* (GREIMAS; COURTÉS, 1983).

A semiótica, como uma *teoria da significação*⁶, nos fornece um instrumental metodológico para apreensão das *qualidades sensíveis*, tanto do que é “natural” quanto do que é “construído”. Sendo assim, temos a *macrossemiótica*, como um *conjunto das semióticas* que trata do *mundo natural* e das *línguas naturais*, inserindo-se no domínio das *semióticas naturais*. Entende-se, em um contexto semiótico, por *mundo natural* como o universo do *senso comum*, ou, como o universo se apresenta ao homem ou como possuidor de uma ordem física, biológica, química etc. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 409-411). As *línguas naturais* são assim designadas por serem anteriores ao homem e dotadas de um poder quase infinito de gerar signos e, segundo Greimas e Courtés (1983, p. 258), se opõem às *linguagens artificiais*, pois estas caracterizam a *natureza humana* e finaliza afirmando que:

[...] todas as outras semióticas podem ser traduzidas, bem ou mal, em língua natural, enquanto o contrário não é verdadeiro; por outro lado, as línguas naturais podem servir de base, tanto por seu significante quanto por seu significado, à construção de outras semióticas (como as linguagens artificiais).

Greimas chama a atenção para o fato de ser fluida a fronteira entre o considerado *natural* ou *construído*. O problema pode ser evidenciado da seguinte forma. Em se tratando das línguas naturais – os discursos literários ou lógicos, por exemplo, partem ou servem-se dessas línguas em sua constituição. Ao passo que, quando tratamos da *semiótica do espaço* – o espaço edificado versus espaço natural – a paisagem natural, por exemplo, implica “um conceito cultural e não tem sentido a não ser em relação ao espaço enformado pelo homem” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 410). Veremos mais a frente como se comporta essa problemática quando tratarmos da semiótica plástica ou visual frente ao mundo natural.

O modelo de semiótica greimasiana (ou Teoria do Discurso) tem como principal proposta o estudo dos discursos das manifestações textuais. Para a lingüista Diana de Barros (2002), esse modelo de semiótica é herdeira de Saussure (estruturalismo lingüístico) e de Hjelmslev, pois toda significação é dada por uma

⁶ Para Greimas e Courtés (1983, p. 416-419), o conceito de *sentido* é “indefinível” e se trata de uma “propriedade comum a todas as semióticas”; sendo a *significação*, o “conceito-chave” da teoria semiótica, opõe-se ao sentido, pois esse é anterior à produção semiótica, em síntese, a significação corresponde ao “sentido articulado”.

relação com as coisas que se dão a significar por uma rede de relações, ou melhor, um único termo (da relação) isolado, não pode significar. O modelo greimasiano toma a linguagem como um sistema (ou conjunto) significante e não como um sistema de signos, sendo assim “[...] determina as condições em que um objeto se torna significante para o homem” (BARROS, 2002, p.13).

Diana de Barros (2002, p. 13) nos aponta algumas características das propostas da semiótica greimasiana, tais como:

- a) construir métodos e técnicas de análise interna, procurando chegar ao sujeito por meio do texto;
- b) Propor uma análise imanente, ao reconhecer o objeto textual como uma máscara, sob a qual é preciso procurar as leis que regem o discurso;
- c) considerar o trabalho de construção do sentido, da imanência à aparência, como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato aos mais complexo e concreto, em que cada nível de profundidade é passível de descrições autônomas;
- d) entender o percurso gerativo como um percurso do conteúdo, independente da manifestação, lingüística ou não, e anterior a ela. (grifo do autor).

Toda a busca de uma organização da totalidade do sentido será efetivada através do percurso gerativo, onde o texto manifesta sua estrutura interna, mas esse processo de produção de sentido não se encerra aqui, pois a semiótica compreende que o texto origina-se na cultura e para ela retorna. Entende-se aqui como uma relação entre o texto e o contexto (cultural), o qual por si só já é um outro texto. Estabelece-se aqui uma relação de intertextualidade (trataremos desse assunto no último item deste capítulo).

Como é dado esse percurso gerativo de sentido? Há de se esclarecer que todo esse percurso é construído ao nível da imanência, ou seja, ao nível semiótico, mais especificamente ao nível do plano do conteúdo; sendo que a análise textual estabelece-se ao nível lingüístico (pictórico, por exemplo), fora do percurso, ao nível do plano da expressão. Temos então no percurso três etapas que são consideradas autônomas: As *estruturas fundamentais* (nível profundo) – são as estruturas elementares do discurso; as *estruturas narrativas* (nível intermediário); e as *estruturas discursivas* (já mais próximas do nível de manifestação textual). As *estruturas fundamentais* e *narrativas* fazem parte do que Greimas chama de estruturas *sêmio-narrativas*. Cada uma dessas estruturas são lugares de articulações distintas e compostas por três gramáticas, cada qual com um

componente (sintaxe e semântica): *fundamental (lógico-conceptual)*, *narrativa (antropomórficas)* e *discursiva (enunciação)*. Conforme quadro abaixo:

PERCURSO GERATIVO			
	Componente sintático		Componente semântico
ESTRUTURAS SÊMIO-NARRATIVAS	Nível profundo	Sintaxe Fundamental	Semântica Fundamental
	Nível de Superfície	Sintaxe Narrativa de Superfície	Semântica Narrativa
ESTRUTURAS DISCURSIVAS	Sintaxe Discursiva Discursivização (actorialização, temporalização e espacialização)		Semântica Discursiva Tematização Figurativização

Quadro 1 – Percurso gerativo das estruturas

Fonte: Greimas e Courtés (1983, p. 209).

Vejamos como Greimas aborda cada uma destas estruturas. Nas *estruturas sêmio-narrativas* temos em primeiro lugar uma sintaxe que explica as primeiras articulações - as operações lógicas elementares (o quadrado semiótico) e uma semântica como um inventário de categorias sêmicas que se encontram no nível mais abstrato. Em segundo lugar, nas *estruturas narrativas* propriamente ditas, temos uma sintaxe que regula o fazer, ou seja, o simulacro do fazer do homem e das suas relações com outros homens e uma semântica que atribui o estatuto de valor aos objetos do fazer. Na *estrutura discursiva* opera-se uma sintaxe que organiza as relações entre enunciação e discurso e uma semântica que estabelece os temas, revestindo-os figurativamente os conteúdos. Em síntese, como bem observa Barros (2002, p. 16): “Passa-se, assim, do lógico-conceptual ao narrativo graças à ação do homem, sujeito do fazer, e do narrativo ao discursivo pela intervenção do sujeito da enunciação”.

Gostaríamos de observar que esta breve abordagem do *percurso gerativo* não esgota toda a sua complexidade. Neste ponto, apenas se faz necessária uma

visão geral (panorâmica) do percurso. Sendo que trataremos mais enfaticamente o que se faz mais próximo da sua manifestação textual (*textualização*).

3.1.1 Do sensível ao inteligível: a estesia como condição de possibilidade do estético

A surpreendente tematização de Greimas (2002) em “Da Imperfeição” transpõe a semiótica para o âmbito da Estética, pondo em xeque toda a tradição acadêmica com tendências à classificação, categorização e à hierarquização. Trata-se agora não de um discurso **sobre** o sensível, mas do **próprio** sensível, capturado a partir da mais banal de nossas experiências – a vida cotidiana.

Em conseqüência, pode-se afirmar que Greimas (2002) para a Estética desempenha um papel análogo ao de Nietzsche para a Filosofia: subversão. Como se opera, então, a subversão greimasiana?

Na primeira parte da obra através de uma fecunda incursão pela literatura acompanhamos “a ruptura da isotopia”, a *fratura*. Do conto de Michel Tournier (Os limbos do pacífico) ressalta uma “apreensão estética excepcional”, uma não-“natural” relação entre sujeito e objeto, que imprime uma radical modificação nos clássicos referentes de toda a experiência, o espaço e o tempo: “[...] uma parada do tempo [...] uma parada repentina de todo movimento no espaço [...] A suspensão do tempo e a petrificação do espaço [...]” (GREIMAS, 2002, p. 25). No que concerne ao referido conto, Greimas (2002, p. 26) afirma-nos que: “Não se trata aqui, então de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e o ‘momento de inocência’”.

Situando-se na dimensão da estesia, considerando o corpo como o elemento mediador das relações entre o sujeito e o objeto, o autor aponta para os momentos essenciais provenientes dos sentidos, como veremos em seguida.

No momento precedente ocorre uma disjunção entre sujeito e objeto. Depois, o momento excepcional, caracterizado pelo encontro ou fusão entre ambos e, por fim, o retorno ao ponto inicial, à disjunção entre o sujeito e o objeto.

No que concerne aos sentidos, tanto no conto de Tournier, quanto no de Ítalo Calvino (Palomar), a apreensão estética destaca a visão, “o mais superficial de todos os sentidos” (GREIMAS, 2002, p. 70 -71). Contudo, o visual de Calvino (1990) projeta-se em direção ao tátil: “O olhar avança até aflorar a pele estendida [...]”(GREIMAS, 2002, p. 33).

No poema de Rilke (Exercícios ao piano), há mais complexidade, pois, segundo afirma o autor: “Uma isotopia sensorial, sincrética e profunda – gestualidade do corpo, tato e olfato – instaura-se assim desde o início para cima do ritmo musical [...]” (GREIMAS, 2002, p. 43).

Quanto ao conto de Julio Cortázar (Continuidade dos parques) opera-se, segundo Greimas (2002), uma “ligeira mudança da problemática”, uma vez que o sujeito tendo como objeto algo construído (um texto literário) e onde o mesmo se evade para a dimensão ficcional, a sua experiência estética vai se colocar no horizonte passional. Entretanto, ao final, na reinserção ao mundo real (disjunção) resta-lhe o conforto de “Uma efêmera sensação tátil”. [“... deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde...”] [“... para que uma mão acariciasse uma face”] (GREIMAS, 2002, p. 65).

Vale notar aqui que, para Greimas (2002, p. 85), “o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do ‘corpo’ e da ‘alma’, visa, no final das contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que conduz a *esthésis*”.

Tratamos, por último, de Tanizaki Junichiro em Elogio de l’ombre. Neste ponto, devem ser realçados dois aspectos. Em primeiro lugar, a apreensão estética recua até os fundamentos do sensível: “É no plano físico, no nível da pura sensação – as partículas da matéria resplandecendo todas as cores e indo, introduzir-se nos olhos – [...]”. Em segundo lugar, temos, em consequência, uma possibilidade de (re)aprender a dimensão estética: “Esta volta às origens de todas as coisas tem por corolário uma atitude analítica que repousa sobre um fundo epistemológico que conduz a uma estética da decomposição” (GREIMAS, 2002, p. 52). Contra a obsessão pela totalidades é postulada a “contemplação do infinitamente pequeno”. O que acontece, ou quais são as reações do(s) sujeito(s) da experiência estética? Oscilação? Transfiguração? Deslumbramento?

Em Tournier, uma sensação de “deslumbramento feliz” (visual). Para Calvino (1990), algo de objetivo (“fascinação do objeto”).

Quanto à personagem de Rilke, uma sensação de excesso e ... de recusa, “ela repudia o perfume do jardim –” (GREIMAS, 2002, p. 44). Por fim, o sujeito passional de Cortazar, aliena-se da realidade e submerge no mundo fictício. Nesse sentido, “[...] o contato delicado do sujeito com o outro – o veludo, a face, [...] – é tudo o que resta quando não há nada mais a esperar” (GREIMAS, 2002, p. 65).

O que significa no contexto greimasiano *espera*? Diz-nos o autor: “A primeira gota, aquela que cai, é apreendida pelo sujeito instalado no tempo regulado pela dimensão da sonoridade: o barulho da queda provoca a espera da gota seguinte e o “silêncio insólito” que se instala é a figura da distensividade, prefigurando o evento extraordinário” (GREIMAS, 2002, p. 28-29). Por isso, conclusivamente, “A espera precede figurativamente o evento” (GREIMAS, 2002, p. 27).

O que se segue então? a gota
 - retoma sua forma esférica
 - remonta à sua origem e
 - esboça uma inversão do curso do tempo [...] [ou em outro caso] Palomar torna a voltar sobre seus passos para depois retomar seu curso [...].
 (GREIMAS, 2002, p. 29-33).

De volta à normalidade, “a ruptura da isotopia estética e o retorno à ‘realidade’” (GREIMAS, 2002, p. 38), vale dizer, à sujeição ao tradicionalmente estabelecido, à *perfeição*.

Em contrapartida, As Escapatórias esboça uma estética semiótica postulada pelo autor, acenando para a possibilidade de uma *outra* coisa, “a transformação fundamental da relação entre o sujeito e o objeto, o instantâneo estabelecimento de um novo ‘estado de coisas’” (GREIMAS, 2002, p. 73).

Pensar a ressemantização da vida e a introdução da axiologia no âmbito semiótico conduzem a um singular entrecruzamento entre estética e ética. Da observação de um “crepúsculo dos valores” emergem significativos questionamentos, tais como: “existirá um caminho pessoal por traçar, um caminho para a esperança?” Ou, “existiriam modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos “estéticos” a partir de desvios do funcional?”; bem como: “onde cultivar o ‘sentido do belo’, sentido melhor partilhado entre os homens, como intuitivamente sabemos?”. Talvez a resposta aos questionamentos esteja na *espera do inesperado*, como o dândi de Baudelaire. Por isso, a fratura (inapreensível ao nível cognitivo) poderá fazer (re) “nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o saber de eternidade, ela deixa o ressaibo da imperfeição” (GREIMAS, 2002, p. 70).

3.2 A construção de uma Semiótica Plástica ou Visual

Em “Por uma Semiótica Plástica” o semioticista Jean-Marie Floch propõe a construção de uma semiótica que busque observar a relação entre o visível e o inteligível, a qual denominou de semiótica plástica. Logo de início afirma-nos que quando tratamos de imagem e arte, estas devem ser tratadas como *objetos semióticos*, ou seja, objetos que são construídos pelos semioticistas. Assim sendo, a imagem, a pintura, a fotografia etc. serão tratados como conjuntos significantes. No entanto, a definição, determinação ou estatuto dos mesmos, são resultantes de acontecimentos culturais, históricos, dentre outros. Para o autor, o semioticista não visa a legitimar ou não os objetos e sim a construir seus próprios objetos.

Floch (1985) definirá a iconicidade como uma produção de efeito de sentido da realidade, apresentada sob a forma discursiva, sendo dependente de suas conotações sociais. Assim, o propósito da semiótica plástica consiste em compreender a relação que se estabelece entre o *significante visual* e um *significado*, tendo em vista as condições de sua *produção* e de “*intencionalidade*”, através de um tipo de *sistema de sentido* denominado de *sistema semi-simbólico*. A semiótica plástica se definirá, assim, como um caso particular da semiótica semi-simbólica (que trataremos de forma específica adiante). Assim como afirma Floch (1985, p. 15): “A semiótica plástica não é nada mais que a realização, dentro de certo tipo de substância - a substância visível - da semiologia poética que, ela é autônoma quanto à sua organização formal e à sua significação”.

Floch (1985, p. 18) questiona: “Seria a semiótica plástica autorizada somente para a análise de obras figurativas?”. O semioticista responderá negativamente. Uma das tarefas da semiótica plástica consiste em reconhecer a partir das abstrações das obras os três tipos de *sistemas de sentido* que repousam sobre elas: o *sistema simbólico*, *semi-simbólico* e *semiótico*. O que deve ser levado em conta quando tratamos da imagem ou da pintura é o fato de que deveremos iniciar a distinção, não do que seja abstrato e figurativo, pois já trazem consigo certas conotações, mas sim, no estabelecimento de uma distinção entre o *figurativo* e o *figural*, como exemplifica o autor:

O figurativo seria uma destrinchamento do mundo natural, seu conhecimento e seu exercício da parte daquele que reconhece dentro da imagem objetos, personagens, gestos, situações. Quanto ao figural, ele seria um figurativo "abstrato", implicando uma articulação do mundo visível ou de um universo visível construído, mais dos quais as unidades não são ainda "feitas" às figuras do mundo natural. Figurativo e figural podem coexistir dentro de um mesmo texto-ocorrência (FLOCH, 1985, p. 18-19).

Passemos agora para uma tematização greimasiana da semiótica plástica ou visual:

Admite-se comumente definir de início a semiótica visual pelo seu caráter construído, artificial, opondo-se desse modo às línguas "naturais" a aos mundos "naturais"; essa duas macrossemióticas em cujo interior, queiramos ou não, abarcam nossa condição de homens, porque somos inseridos nelas (GREIMAS, 2004, p.75, grifo do autor).

Esta definição conferida pelo semioticista Greimas (2004), de forma inicial e não satisfatória devido a amplitude do termo semiótica visual, faz-se necessária como ponto de partida para nossas investigações sobre essa recente disciplina semiótica. A semiótica visual, assim como outras frentes de pesquisas – a semiótica plástica, da imagem, da visualidade e figurativa, tem se consolidado nos últimos trinta anos em torno do grupo greimasiano da *École de Paris* que se voltou desde o início ao estudo das manifestações visuais. Greimas (2004) vê a razão de ser da semiótica como sendo propiciadora de novas interrogações sobre o mundo e constituidora, assim, de novas disciplinas autônomas.

Para entendermos melhor o universo que delimita o objeto de estudo da semiótica visual, devemos explicitar algumas questões que são suscitadas pela definição inicial. A problemática surge quando tratamos da fronteira fluída entre o natural e o artificial (retomamos aqui a problemática anterior). Para Greimas (2004), a dúvida reside onde devemos situar as visibilidades já que são simultaneamente - "natural" e "artificial". O que se pode considerar é que a primeira se "manifesta "transcodificada" no interior de nossos discursos" e a segunda, se constitui, "sob a forma de 'imagens'", sendo a imagem um componente essencial da linguagem poética (GREIMAS, 2004, p.75-76). O autor também observa que não devemos definir a semiótica visual pelo seu *suporte planar*, pois restringiríamos o seu objeto de investigação, sendo que a especificidade do visual pode desaparecer, pelo fato que a semiótica planar pode também abranger "diferentes tipos de escrita, as linguagens de representação gráficas etc." (GREIMAS, 2004, p. 76).

Greimas (2004, p. 76) acrescenta que o uso da palavra semiótica como campo de investigação não é ingênua. O que justificaria o uso ou a intervenção da teoria semiótica seria admitir, por exemplo: “[...] que os rabiscos que cobrem as superfícies utilizadas para tal fim constituem conjuntos significantes e que as coleções destes conjuntos significantes, cujos limites ficam por precisar, são, por sua vez, sistemas significantes”. Vale dizer que não devemos levar em consideração somente a materialidade impressa sobre um determinado suporte, mas devemos ir além.

A partir de tais conjecturas, considera-se que tanto as línguas naturais quanto o mundo natural constituem-se um “lugar de exercício de múltiplas semióticas” (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 292). Portanto, as qualidades sensíveis apreendidas pelo homem no mundo natural são dadas, não pelas suas ESTRUTURAS PROFUNDAS (aspectos químicos, biológicos, físicos, etc.), mas sim, pelas suas ESTRUTURAS DE SUPERFÍCIE, ou seja, pela sua estrutura discursiva, onde o mundo natural (objeto) se apresenta como enunciado para o homem (sujeito), como o afirma Oliveira (2004, p. 12): “A presentificação de uma aparência do universo, ao invés de excluir outras, com essas co-existe, é uma das várias elaborações discursivas do sujeito cognitivo”.

Cabe ressaltar como a semiótica do mundo natural correlaciona-se com a semiótica plástica. Ana Claudia de Oliveira nos informa que, na visão de Greimas, a correlação que se estabelece entre semiótica do mundo natural e a semiótica pictórica não é do tipo *representacional*, mas que se trata de uma *questão de intersemiotividade* entre universos semióticos distintos. Acrescenta que:

O que ocorre em cada semiose é que cada discurso constrói seu próprio referente interno, e a referencialização é, então, uma questão de enunciado, na medida que é nele que se projetam os efeitos de sentido para fazer-
parecer realidade, irrealidade, fantástico, verdade, falsidade, entre tantos outros efeitos possíveis (OLIVEIRA, 2004, p. 12, grifo do autor).

Um bom exemplo, para essa questão, é fornecido pela mencionada semiotista, quando se refere à instalação do artista Joseph Kosuth, intitulada de “One and three chairs” de 1965, onde o artista expõe “três cadeiras” justapostas.



Figura 14 - Joseph Kosuth. *One and three chairs*, 1965. Todas as suas dimensões: 112 x 79 x 75 cm. Musée National d'Art Moderne de Paris

A primeira cadeira trata-se de uma fotografia preto e branco; na segunda, da “própria” cadeira de madeira e na terceira, de um pôster, onde temos impresso um texto escrito (como verbetes de dicionário, em inglês e francês), sobre cadeira (*chair*). São três maneiras de fazer referência à cadeira – através da imagem (linguagem imagética), do objeto em si e da escrita (linguagem verbal). Daqui podem surgir questões, tais como: quais dessas imagens “transcodificaria objetos do mundo natural”? Ou, quais delas se articulam para “nomear as coisas, os objetos do “real”?” (OLIVEIRA, 2004, p. 124). A autora responde que aquilo que ocorre nessa *semiose* é muito mais “uma questão de intersemiotividade do que uma questão da representação de um objeto por um signo” (OLIVEIRA, 2004, p. 124). Cada imagem realiza uma *semiose* em “intra e inter-relação” (OLIVEIRA, 2004, p. 124) com as demais imagens que compõem a instalação.

Para Oliveira (1998, p. 12), a arte fornece à semiótica o seu universo imagético sensível para o “desenvolvimento de instrumentos de análise da organização de suas manifestações”. A semiótica utiliza-se das formas visuais artísticas, como **texto visual**, por exemplo: a arquitetura, a pintura, o desenho, a fotografia, a escultura etc. Entretanto, ressalta a autora, a estratégia de utilizar-se de

um texto para análise e a partir do resultado desse estudo fazer amplas generalizações, “foi uma estratégia tão fecunda e produtiva para a semiótica literária, mas que encontrou inúmeras dificuldades em relação à sua aplicabilidade aos estudos da significação no domínio das linguagens artísticas” (OLIVEIRA, 1998, p. 12). A partir daí, tornou-se necessária a busca por instrumentos próprios - que examinassem as especificidades das linguagens artísticas - que se originaram de aprofundamentos teóricos relativos à semiótica plástica (ou visual).

Oliveira (2004, p. 12) denomina a semiótica plástica como aquela “[...] que se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual”. Ela acrescenta que o texto visual (arquitetura, fotografia, pintura, etc.) constitui-se a partir de sua especificidade plástica, entendendo que o adjetivo “plástica” - “pode abranger o estudo do plano da expressão das manifestações visuais mais distintas, quer as artísticas, quer as midiáticas, quer do mundo natural” (OLIVEIRA, 2004, p. 12). Nesse sentido, poderemos ter semiótica plástica ou visual como uma semiótica geral, ou melhor, como uma teoria da significação, pois ela examina tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo. Quanto ao conceito de iconicidade empregado pela semiótica plástica, contém uma recusa ao referente para definir a natureza sígnica da imagem, sendo que a iconicidade é uma ilusão referencial ou um efeito de sentido relativo a uma concepção cultural variável do que se considera o “real”. A iconização é vista como uma figurativização do discurso. Na concepção de Greimas (2004), assim como na de Jean-Marie Floch (1985), a semiótica plástica é um caso particular da semiótica semi-simbólica. Podemos denominar de semi-simbólicos os textos poéticos (pintura, literatura, filme, dança, etc.), pois tentam criar efeitos de sentidos diversos, dentre eles, o de recriar a realidade, obtendo assim uma nova visão e entendimento do mundo.

3.3 A segmentação do texto visual a partir do sistema semi-simbólico

A semiótica denominada semi-simbólica envolve, então, a linguagem poética, a linguagem gestual, as línguas naturais etc. São chamadas assim pelo fato de que as correlações realizadas entre o plano da expressão e do plano do conteúdo serem apenas parciais. A linguagem poética é um bom exemplo, pois, segundo Greimas (2004, p. 95): “[...] deverá ser considerada como linguagem autônoma e específica que abole as fronteiras convencionalmente estabelecidas

entre os diferentes domínios de manifestação”. Em se tratando da semiótica plástica como um caso particular da semiótica semi-simbólica, deve-se levar em conta não somente que os *objetos plásticos* são *objetos significantes*, mas procurar também compreender *como* e *o que* eles significam.

Ao tratarmos do *como* e *o que* os objetos plásticos significam, deveremos observar a descrição do sistema semi-simbólico. Para tanto, recorreremos ao texto de Ana Claudia de Oliveira (1994) “As Semioses Pictóricas”, onde é exemplificada pela abordagem da pintura a descrição desse sistema. A semioticista nos fornece uma ampla explicação de todo o processo de segmentação do texto plástico, determinado pela sua categoria de expressão e pelas funções dos formantes pictóricos. Para a autora, a semiótica propõe neste procedimento a separação inicial do plano da expressão do plano do conteúdo, que estruturam toda a manifestação do texto. Esses planos são constituídos por níveis de articulação próprios que, por sua vez, são organizados em subsistemas. Sendo assim, nenhum plano tem hegemonia em relação ao outro. Partimos inicialmente do plano da expressão, pelo fato de que nele a pintura manifesta sua especificidade.

No plano da expressão, são examinados tanto o nível das estruturas de superfície quanto o nível das estruturas profundas,

[...] partindo-se do estudo dos ícones manifestos no nível superficial da expressão, das figuras que se manifestam no nível intermediário, chega-se aos traços não-figurativos, os formantes, no nível da estrutura profunda do plano da expressão (OLIVEIRA, 2004, p. 118, grifo do autor).

Esses formantes servirão como indicadores de nossa orientação do texto plástico, onde se configuram como formantes pictóricos constituídos pelas dimensões: eidética, cromática, matérica e topológica. Um bom exemplo sobre as dimensões eidética e cromática é dado também por Oliveira (2004, p. 119), através de um relato citado em seu texto e conclui: “[...] antes de termos ‘um sofá, um xale de cortina, uma mesa’, temos ‘formas vermelhas, azuis e pretas’”. Estas *formas* constituem a dimensão eidética, assim como a *cor* (vermelha, azul e preta) a sua dimensão cromática. Estas dimensões possuem um corpo físico, uma corporiedade, que irão constituir sua dimensão matérica. A combinação dessas três dimensões, que estão dispostas em uma determinada superfície (ou suporte), e ocupam um determinado espaço constituem sua última dimensão, a topológica. Os formantes se definirão assim como: “[...] unidades do plano de expressão que, quanto à sua

identificação, podem corresponder a um ou mais unidades do plano do conteúdo. A partir dos formantes e da sua constituição de figuras, pode-se produzir um número infinito de ícones” (OLIVEIRA, 2004, p. 120).

A autora chama-nos a atenção para esta etapa da investigação, onde passamos de um plano a outro a todo o momento, para que possamos identificar nas imagens “[...] as suas figuras constituintes e, desmontando-as, chegar ao elenco das unidades não-figurativas” (OLIVEIRA, 2004, p. 120). É através das conexões ou contrastes dos traços não-figurativos (os formantes) que se permite definir o estabelecimento das figuras. O resultado desta etapa inicial evidencia-se por um inventário das primeiras unidades de manifestação. Na etapa subsequente, observa a semioticista:

[...] passa-se à classificação dos elementos em categorias a partir, por exemplo, das forças, das direções, das ordens de grandeza que os elementos têm na constituição da forma e da cor, das relações de distribuição no espaço, das relações de tempo, da matéria, das texturas (OLIVEIRA, 2004, p. 121, grifo do autor).

O último nível de investigação é o da textualidade – o exame do todo que entretece a obra – obtendo assim uma homogeneização do todo e sua descrição em categorias que são dadas pelas suas *qualidades específicas*. Tendo em vista uma melhor visualização dessas categorias, montamos um quadro abaixo, conforme Oliveira (2004, p. 121), para que na descrição verbal possamos reconstruir a obra, ou melhor, “[...] re-montar a sua significação”. Cabe ressaltar que cada obra em particular organiza de modo singular as categorias do plano de expressão.

DIMENSÕES	DESCRIÇÕES DAS CATEGORIAS
Dimensão eidética (gráfica / forma)	- reto/curvo, angular/arredondado, vertical/horizontal, perpendicular/diagonal. (culminando num inventário de esquemas de formação - ex.: diferentes simetrias, perspectivas)
Dimensão cromática (cor)	<ul style="list-style-type: none"> - identificam-se os radicais cromáticos: amarelo, vermelho, azul; ou as cores puras, o emprego do preto e do branco, o das articulações das cores puras formando as complementares; - a utilização ou não de tonalidades e sub-tonalidades; ou os graus de saturação da cor, a variação ou a manutenção cromática e tonal, a luminosidade em seus graus variados, e os jogos entre claro vs. escuro, luminoso vs. Sombrio. - o gesto do pintor ao imprimir seu pincel na tela, ou o jato de tinta <i>spryada</i> ou lançada, a espessura da pincelada, o seu recobrir do suporte camada por camada ou a decisão de deixá-lo perceptível, o ritmo impresso pela maneira de fazer, enfim, o relevo ou a textura que são criados na superfície pictórica, são também marcas elementares enfocadas nos contrastes que estruturam, entre outras possibilidades, por exemplo, uma antinomia do tipo liso vs.rugoso (já faz parte da dimensão matérica).
Dimensão matérica	<ul style="list-style-type: none"> - o tamanho e as qualidades matéricas do suporte; - as matérias constitutivas empregadas com técnicas e procedimentos específicos ou adaptados.
Dimensão topológica	<ul style="list-style-type: none"> - as propriedades: posição (alto vs. baixo), a orientação (em direção à parte superior vs. à parte inferior vs. às laterais; ao centro vs. às margens) - o formato e seu emprego na horizontal, vertical e mesmo na oblíqua. <p>Observação: A dimensão topológica é descrita ao mesmo tempo das demais (eidéticas, cromáticas e matéricas); e define-se pela disposição distribucional dessas no suporte da configuração plástica.</p>

Quadro 2 – Dimensões e descrições de categorias do plano de expressão das obras

Fonte: Oliveira (2004, p. 121-122).

Por fim observa que essa descrição nos leva a fazer comparações com o que obtivemos do plano da expressão como as informações do plano do conteúdo. Nesse momento as articulações entre os planos de expressão e do conteúdo podem gerar outras semioses, tais como:

[...] a referência dos elementos plásticos com os do sistema semiótico do mundo natural, com o do título verbal, com os outros sistemas que a pintura incorpora, com a série de obras do mesmo artista e com as do sistema das artes com as quais a pintura se põe em relação (OLIVEIRA, 2004, p. 123).

3.4 A intertextualidade do texto plástico ou visual

Na teoria semiótica, a análise interna do texto não é de todo suficiente para que determinemos nos discursos os valores e os efeitos de sentido que ele veicula. Torna-se necessário inserirmos o texto em seu contexto, o qual irá atribuir-lhe também sentido. Saímos da análise interna do texto – análise de dentro para fora, para adentrarmos no seu universo intertextual (análise de fora para dentro) para relação dialógica que um texto mantém com seu contexto, ou melhor, com o conjunto dos outros textos. O processo intertextual revela mais sobre o texto, da sua relação com a cultura e de suas condições sócio-históricas de produção e de recepção.

A intertextualidade nesse sentido define-se, segundo Omar Calabrese, como um conjunto de repertórios, um emaranhado de referências a textos ou grupos de textos construídos anteriormente. Os textos demonstrarão assim sua competência intertextual através das transformações da natureza e da funcionalidade dos textos aos quais faz alusões ou citações; ao passo que: “Esses repertórios dizem respeito a algumas histórias condensadas e produzidas anteriormente por uma determinada cultura e por parte de algum autor, ou melhor, de algum ‘texto’” (CALABRESE, 2004, p. 162).

Mas, quando os textos são visuais ou plásticos, de que forma se processam as suas relações intertextuais? Ana Claudia de Oliveira aborda a intertextualidade a partir da pintura, elucidando melhor a questão. A semioticista trata destes aspectos, tendo como ponto de partida uma série de pinturas realizadas por Picasso (“As Meninas” de 1956) a partir da tela de Velásquez (“As Meninas” de 1656), onde Picasso na sua ação criadora metamorfoseia o texto plástico, o que toma como matriz; nesta ação ele acaba por realizar uma verdadeira *semiose intertextual*, efetivando o fato de que “[...] a pintura se constrói a partir da pintura”. (OLIVEIRA, 2004, p. 132).



Figura 15 - Diego Velázquez. *As Meninas*, 1656. Óleo sobre tela. 3,18 x 2,76 m. Museo del Prado, Madri.



Figura 16 - Pablo Picasso. *As Meninas* (após Velázquez), 1956. Óleo sobre tela, 1,94 x 2,60 m. Museu Picasso, Barcelona.



Figura 17 - Pablo Picasso. *As Meninas* (após Velásquez), 1956. Óleo sobre tela. 1,61 x 1,29 m. Museu Picasso, Barcelona.

Para Oliveira (2004) (de acordo com o modelo de semiótica greimasiana), as *semioses pictóricas* realizadas por Picasso poderiam tratar tanto de uma relação intertextual quanto de uma relação interdiscursiva. As relações se estabelecerão de modo intertextual quando a operação se realizar entre textos, sendo assim interdiscursiva se ocorrer entre discursos. Exemplificaremos melhor se tomarmos como referência a série produzida de quarenta e quatro telas por Picasso. Quando Picasso produz suas “séries textuais”, com recortes do quadro de Velásquez, realiza-se aqui, através do ensaiar discursivo do ato de pintar e repintar (“por meio de suas técnicas e estilo plástico característico”) (OLIVEIRA, 2004, p. 133), uma relação de interdiscursividade. O que se pode evidenciar a partir desse fato é que: “Por uma cadeia de apropriações, torna-se, o texto primeiro, o centro das referências do processo intertextual, assim como do de interdiscursivização do texto segundo” (OLIVEIRA, 2004, p. 133).

Seguindo o pensamento da autora mencionada, ocorre um processo de atualização da obra de Velásquez por Picasso, estabelecendo-se uma complexa rede de *interação intertextual*. Na atualização, Picasso desmonta os procedimentos plásticos e discursivos de Velásquez, os quais são rearranjados e rediscursivizados e onde o destinatário da obra picassiana estabelecerá as diferenças entre os

criadores. O que se define no processo de atualização são os *tipos de intersemioses*, assim sendo: “[...] postulando que o sistema pictórico tanto volta-se para o seu próprio meio, quanto está em conexão direta com a sua história, a das técnicas e dos materiais de seu processamento, quanto se volta para o estilo mesmo do criador” (OLIVEIRA, 2004, p. 133).

O princípio da construção textual de Picasso no ato de pintar, desmontando e remontando o texto de Velásquez em partes, demonstra que “[...] a visão se constrói a partir de um ponto de vista datado no tempo e no espaço” (OLIVEIRA, 2004, p. 134). A obra de Velásquez (o texto primeiro) será a abertura para *universos intercomunicantes* e a obra de Picasso (o texto segundo) será o prolongamento da obra velazquiana em um tempo outro: “Um texto encena-se, pois, no veio do outro e passam a comungar de um sistema de valores que os interconecta” (OLIVEIRA, 2004, p. 134).

Quando tratamos do estudo das obras de arte na sua relação textual e contextual, conclui a semioticista, são as relações internas da obra (enquanto sistema semiótico) que deverão conduzir as relações externas da obra (da história da pintura, dos seus modos de produção, da história do autor e seu contexto, da história da geração e da estética em que é fundada). A semiótica como teoria da significação, fornece-nos uma metodologia para reoperação da significação das obras, entre o sensível e o inteligível (cognoscível), cabendo ao semioticista, enquanto articulador do conhecimento e dos processos de semioses, o papel de: “Chegar à reoperação desses intertextos é também chegar à significação da obra, ou seja, o objetivo do semioticista que, através da verbalização das operações estruturais, mostra o visual em sua rede de articulações internas” (OLIVEIRA, 2004, p. 158).

Ao concluirmos esta etapa da pesquisa sobre o modelo da semiótica greimasiana, acreditamos que tal instrumental abrirá os horizontes para a descrição e a análise de nosso objeto de estudo – a obra de Arthur Bispo do Rosário, através da Semiótica Plástica ou Visual.

4 RECONSTRUINDO O UNIVERSO E REGISTRANDO UMA PASSAGEM AQUI NA TERRA: sobre o conjunto das obras de Arthur Bispo do Rosário

4.1 As intersemioses de uma poética em processo



Figura 18 - Bispo do Rosário. *Manto da Apresentação*, entre 1939 e 1989. Tecido, fio e corda, 219 x 130 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

[...] respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1990, p. 138).

Uma combinatória de experiências é registrada através de um inventário de objetos construídos a partir da potência criadora e imaginativa do ser humano. A vida passa a ser um registro da própria vida, uma total integração e sintonia entre Ser/Obra/Mundo. A obra de Arthur Bispo do Rosário irá celebrar seu próprio “enigma da visibilidade” através de um registro enciclopédico, em processo e aberto, eternamente em devir, enquanto dure, como a vida. A obra registra a própria vida do autor, de sua realidade vivida e experimentada e de sua mais convicta interioridade místico-visionária, expressas na sua reconstrução do universo. Os registros ganham

uma outra dimensão enquanto registro enciclopédico, pois o ato de colecionar reconfigura o objeto colecionado, impregna-o de subjetividade e tira-o de sua função inicial. Bispo apresenta em sua obra uma nova realidade de objetos re-substancializados, tirados de sua circulação e manipulação cotidianas.

Em busca de tais registros, que deixam marcas dos mecanismos de sua produção, ou como pretendem produzir um efeito de sentido, que iniciamos nossa investigação sobre algumas das obras de Bispo. No entanto, necessitamos fazer um recorte no conjunto que compõe o acervo de aproximadamente oitocentos e duas peças – as que se encontram no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Priorizamos algumas das obras com os quais tivemos contato no decorrer de exposições e no próprio Museu Bispo do Rosário, ou em catálogos, livros e filmes. Optamos em princípio pela seleção das seguintes obras: além do **Manto da Apresentação** – nosso objeto de análise principal, ao qual dedicaremos em particular o capítulo (5) – **Arquibancada, Roda da Fortuna, Patinete, Os Pracinhas Tombaram, Canecas, Sandálias e Peneiras, e Prateleira de Automóveis** e outras que porventura serão citadas. As exposições, catálogos e livros não indicam uma data precisa para a elaboração de cada um dos trabalhos realizados por Bispo. Sabe-se que ele não assinou ou datou seus trabalhos. No entanto, poderemos situar toda a sua produção entre os anos de 1939 e 1989, período em que inicia seu trabalho sob uma forma sistemática até sua interrupção, quando ele vem a falecer.

Uma característica comum entre todas as obras citadas é que se trata de construções e montagens tridimensionais, observadas em todas as suas dimensões espaciais, sendo que em determinado momento o espaço bidimensional é sugerido através de interferências em sua superfície. De uma maneira geral, poderemos inicialmente chamar tais construções de *objetos*, como uma nova modalidade a se integrar às artes plásticas ou visuais, conceito construído a partir dos *ready-made* de Duchamp até as *assemblages* do Novo Realismo; como veremos mais à frente - salvo todas as diferenças e aproximações entre esses textos visuais. Quando tratamos nosso objeto de estudo - as obras de Bispo - como *objetos*, estamos apontando para aquela classificação (dita no 2º Capítulo) proferida por Ferreira Gullar (1999), como alternativa à divisão tradicional das modalidades pintura, desenho, gravura e escultura, mais principalmente ao suporte da pintura, o quadro de cavalete. Na verdade, até poderíamos considerar esses *objetos* também como

objetos-esculturas, pois antes mesmo de serem simplesmente apropriações de objetos industriais como um *ready-made*, estes são esculpidos, modelados, montados, revestidos etc.

A matéria-prima para a produção destas construções e montagens são as mais diversas. Na sua maioria, são sucatas de objetos industriais descartados, tais como canecas, cabos de vassouras, botões, pentes, lençóis, roupas, carrinhos de plástico, estatuetas de santos etc, encontrados no ambiente da Colônia, selecionados e colecionados para sua utilização a posteriori. Também são aproveitadas as caixas de madeira vazias de frutas ou outros pedaços de madeira. Outros materiais são gradativamente obtidos ora comprados diretamente em lojas, como alguns tipos de linha, ora ofertados por alguém e incorporados aos seus trabalhos. Além destes, temos uma base material que serve de suporte para realização das atividades, composta basicamente de madeira, tecido e papelão e associados a eles, as linhas e cordas, o plástico e metais.



Figura 19 - Bispo do Rosário. *Arquibancada*, entre 1939 e 1989. Metal e madeira, 18,5 x 28 x 36 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Assim podemos observar em ***Arquibancada***: a base é formada por uma tábua de madeira empenada e envelhecida reaproveitada e sem pintura - cor natural da madeira, recortada no tamanho desejado para sua função. Essa base sustenta quatro traves de madeira também envelhecida reaproveitada, sendo que as traves verticais roliças afixadas sobre a base, em tamanhos diversificados e sem pintura e as traves horizontais retangulares e achatadas, afixadas sobre as traves verticais,

possuem o mesmo tamanho e estão pintadas de azul. As traves estão alinhadas em diferentes níveis de altura formando uma seqüência, do maior para o menor ou vice versa.

Como o título mesmo propõe, trata-se de uma arquibancada em miniatura (18,5 x 28 x 36 cm), onde temos um objeto totalmente construído de modo artesanal, pois a madeira é trabalhada: serrada, pregada e pintada, mas não é lixada ou polida. Um conjunto de outras miniaturas é produzido através do mesmo procedimento técnico adotado em Arquibancada, podemos citar como exemplo *Barra Para Esporte V*.



Figura 20 - Bispo do Rosário. *Barra Para Esporte V*, entre 1939 e 1989. Madeira, metal e linha, 25 x 31,5 x 5 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Em *Roda da Fortuna*, encontra-se outro objeto feito com uma base em forma de paralelepípedo fechado nas laterais maiores e na parte de cima, feito de madeira envelhecida reaproveitada e sem pintura; sendo que essa base, por sua vez, sustenta um aro de bicicleta, enferrujado, com os raios quebrados e empenados, apoiado em uma estrutura de madeira. Alguns números foram pintados e colados em seqüência na superfície frontal do aro de bicicleta, local onde normalmente é posta a câmera de ar.



Figura 21 - Bispo do Rosário. *Roda da Fortuna*, entre 1939 e 1989. Ferro, madeira e barbante, 9,0 x 29,5 x 21,0cm (base); 66,5cm (altura); 51,0cm (diâmetro do aro). Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Uma observação importante sobre a *Roda da Fortuna* é que ela pode ser exposta de duas maneiras: sem ou com uma capa que a envolve. Sem a capa, temos a montagem que acabamos de relatar, no entanto, com a capa, modifica-se consideravelmente, estando agora recoberto até pouco abaixo de sua metade por um outro objeto, uma capa e com a parte inferior do aro de bicicleta e sua base de madeira à mostra. A capa é feita de plástico de cor preta, apresentando palavras pintadas de branco com os seguintes dizeres: ESTORIAS DO PESCADOR – FILHA DO REI CONDENADA MORTE / PELA SERPENTE / ESTORIAS JOSE DA CINZA / ESTORIAS JOSE CALAES / ESTORIAS FILHO DO REI NÃO ESTOUDOR FEZ VIAGEN E / EM COMPANHIA DE UM ACADEMICO. Temos assim a introdução do texto escrito, composto tanto por palavras quanto por números, como elementos da obra.



Figura 22 - Bispo do Rosário. *Roda da Fortuna* (com a capa) entre 1939 e 1989. Ferro, madeira, barbante, e plástico, 9,0 x 29,5 x 21,0cm (base); 66,5cm (altura); 51,0cm (diâmetro do aro). Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Quanto ao processo de construção observamos que parte deste objeto foi produzido artesanalmente de madeira, no caso de sua base juntamente com a estrutura que sustenta o aro de bicicleta e de plástico costurado e pintado, no caso da capa. E a outra parte que é montada a construída, uma engrenagem - aro de bicicleta, de um objeto industrial - a bicicleta, que é reaproveitado. Também faz parte deste processo de produção uma série de outros objetos, tais como Vaso Sanitário.



Figura 23 - Bispo do Rosário. *Vaso Sanitário*, entre 1939 e 1989. Caixa de madeira caiada, tampa plástica de vaso sanitário e urinol de ferro tipo ágata, 33 x 29,5 x 39,5 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Podemos notar uma grande diferença em relação aos outros trabalhos citados quando voltamos nossa atenção para *Patinete*.



Figura 24 - Bispo do Rosário. *Patinete*, entre 1939 e 1989. Madeira, metal e linha, 58 x 6 x 14 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Trata-se de um objeto de pequeno porte (58 x 6 x 14 cm), semelhante a um veículo, composto por duas rodas que estão afixadas nas extremidades em uma estrutura cilíndrica na horizontal, formando seu corpo. As rodas dianteira e traseira estão presas ao garfo do veículo e sob cada uma delas seus respectivos pára-lamas. Em frente à roda traseira, temos uma espécie de descanso em forma triangular que serve de apoio para o veículo e logo atrás da roda dianteira se ergue um eixo vertical cilíndrico com uma forma retangular em sua extremidade, formando um guidon.

É uma pequena patinete feita de madeira e metal, e suas rodas são recobertas por um tecido de cor amarelada costurado à mão em suas bordas e o restante das peças que a compõem estão recobertas por linha de tecido, envelhecida e desbotada de cor azulada. Este trabalho se diferencia dos demais pelo fato de receber um especial revestimento de linha como acabamento. O objeto é construído artesanalmente, obtendo a forma desejada, para depois ser encoberto por várias camadas de linha até o seu envolvimento por completo. O mesmo procedimento de revestir o objeto construído, será encontrado em outras obras como, por exemplo, *Balança*, onde temos o acréscimo das palavras (BALANÇA / JOIA) em alto-relevo que foram bordadas com linha fina de cor branca (amarelada com o tempo) sob o revestimento de linha.



Figura 25 - Bispo do Rosário. *Balança*, entre 1939 e 1989. Madeira, metal e linha, 21 x 31 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Em *Os Pracinhas Que Tombaram* temos um pequeno “banner” de formato retangular (22 x 33 cm), em cuja superfície encontramos os seguintes dizeres: OS PRACINHAS, QUE TOMBARAM / NA SEGUNDA GUERRA AO LADO / DAS PRAÇAS DESTES PAISES / ALIADOS – BRASIL – INGLESES – FRANC / ESES – NORTE AMERICA – RUSSOS / ITALIANOS - / 1943 -1945 / SOLDADOS BRASILEIROS. As letras estão em caixa alta e todo texto está subscrito por linhas que formam pautas. Entre as palavras SOLDADOS e BRASILEIROS temos a imagem de uma espécie de monumento com uma bandeira hasteada.



Figura 26 - Bispo do Rosário. *Os Pracinhas Que Tombaram*, entre 1939 e 1989. Papelão, tecido e linha, 22 x 33 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Uma placa de papelão serve de base e está recoberta por um tecido rugoso de cor marrom escura, costurado à mão em suas bordas com uma linha de cor branca (amareladas com o tempo). O tecido é de saco de estopa reaproveitado assim como a linha amarelada que serve também para bordar as palavras, os números e a imagem que se formam em alto-relevo. O ato de bordar, com pequenos pontos fechados, será um recurso constante utilizado por Bispo na produção de suas obras, formando assim textos e imagens que combinados, exploram as superfícies bidimensionais dos objetos construídos. No caso de *Os Pracinhas que Tombaram*, o texto e a imagem são bordados apenas em sua superfície frontal; no entanto, nas séries dos *Estandartes* - espécie de panôs, onde

são explorados os mesmos recursos técnicos, tanto a frente quanto o verso são bordados.



Figura 27 - Bispo do Rosário. *Estandarte: "Vois Habitantes da Terra"*, entre 1939 e 1989. Tecido e madeira, 147 x 200 cm; comprimento da haste, 213 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Voltemos nossa atenção para **Canecas** e **Sandálias e Peneiras**, onde observamos uma nova conduta quanto ao processo de produção. Temos um aglomerado ou acumulações de objetos reaproveitados, organizados, ora por características semelhantes, no caso das canecas, ora sem nenhuma similaridade, como as sandálias e peneiras, formando um único painel.



Figura 28 - Bispo do Rosário. *Canecas*, entre 1939 e 1989. 32 canecas de alumínio, madeira, papelão e fios de arame, 110 x 48 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.



Figura 29 - Bispo do Rosário. *Sandálias e Peneiras*, entre 1939 e 1989. Madeira, plástico, palha, tecido, papelão, borracha, 110 x 64 x 18 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

O primeiro painel *Canecas*, exposto verticalmente, é formado por uma base retangular que serve de estrutura para sustentar um conjunto de canecas. A base medindo 110 x 48 cm é feita com ripas de madeira envelhecida, sem pintura, afixadas formando uma espécie de moldura retangular para um suporte feito de caixa de papelão reaproveitada. Sobre esse suporte de papelão são amarradas com pedaços de arame, presas pelas suas alças, trinta e duas canecas de alumínio amassadas e desgastadas com o tempo e uso. Praticamente todas as canecas de

cor prata escurecida possuem forma e tamanho semelhantes, são postas em seqüência de quatro, formando um total de oito fileiras de canecas.

Já no segundo painel, *Sandálias e Peneiras*, também exposto verticalmente e com uma estrutura de base 110 x 64 cm, semelhante à do painel *Canecas*, feito de madeira e papelão, onde estão amarrados e pendurados com arame e barbante vários objetos industriais/manufaturados, um quadro com fotografia, sandálias etc. e artesanais, as peneiras, todos reaproveitados das mais distintas funções outrora exercidas. O painel é praticamente todo ocupado, desde sua parte contida por uma moldura até o extrapolar de suas bordas; na parte interna cujo suporte é o papelão estão expostas vinte sandálias – distribuídas em uma seqüência de cinco, formando quatro fileiras de sandálias – a maioria é do tipo havaianas, sendo que nove possuem alças e as outras onze somente as solas do calçado. As ripas de madeira que formam sua moldura servem de suporte onde estão pendurados na parte superior esquerda um quadro com uma fotografia colorida de um rosto de uma mulher loira, atrás do quadro uma espécie de espanador e logo abaixo uma garrafa de plástico amarela cortada pela metade que serve de recipiente para vários pedaços de madeira, na parte superior direita quatro cintos, dois deles enrolados e os outros dois estendidos até o chão e três peneiras de palha ou balaios.

O procedimento de montagem dos painéis, tanto de *Canecas* quanto de *Sandálias e Peneiras*, resultam do mesmo processo técnico de construção de uma série de tantos outros que foram produzidos, como exemplos: *Pentes e Piston*. Sendo que em *Canecas* e *Pentes* temos a repetição em série de um só tipo de objeto, possuindo características semelhantes e em *Sandálias e Peneiras* e *Piston*, vários objetos distintos estão reunidos em um mesmo painel. No entanto, o processo continua o mesmo, desde a construção de uma estrutura feita artesanalmente de madeira e papelão de caixas vazias, até a reunião ou aglomeração de vários objetos industriais e objetos artesanais sobre estes painéis.



Figuras 30 - Bispo do Rosário. *Pentes*, entre 1939 e 1989. Madeira, plástico e papelão, 100 x 35 x 3 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.



Figuras 31 - Bispo do Rosário. *Piston*, entre 1939 e 1989. Madeira, metal, papelão e vidro, 110 x 54,5 x 15 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

A última obra que gostaríamos de abordar é *Prateleira de Automóveis*, um misto de procedimentos de construção adotados das montagens de outras obras que acabamos de citar, em que podemos observar assim um hibridismo de vários recursos técnicos.

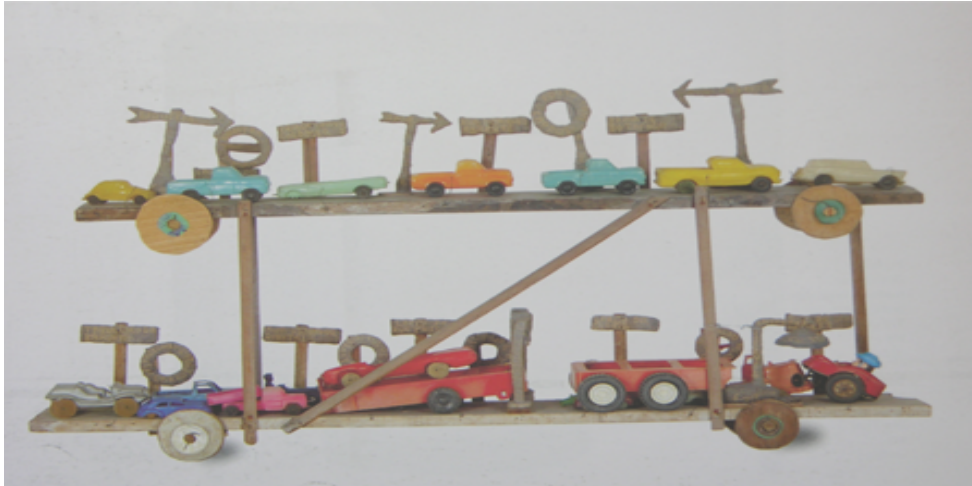


Figura 32 - Bispo do Rosário. *Prateleira de Automóveis*, entre 1939 e 1989. Madeira, plástico, linha e metal, 83 x 160 x 33 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Em *Prateleira de Automóveis* temos a montagem de um objeto tridimensional, medindo cerca de 83 x 160 x 33 cm, feito de madeira, plástico, linha e metal. Toda a sua estrutura é construída de madeira (reaproveitada), formando dois andares: o primeiro nível que serve de base é composto por uma tábua de madeira posta na horizontal, onde dispostos sobre ela estão carrinhos de brinquedo, placas com sinalizações e uma luminária, que são sustentadas por quatro rodas pregadas em suas laterais (duas na frente e duas atrás); o segundo nível, logo acima, por sua vez é sustentado por cinco ripas de madeira (quatro na vertical e uma em diagonal) e praticamente podemos notar os mesmos elementos do primeiro, com exceção da luminária. A estrutura com dois níveis forma uma “prateleira de automóveis” como informa o título e que se assemelha a um veículo (uma carreta com automóveis).

Os carrinhos de brinquedo são de plástico, miniaturas de modelos de caçambas, de carros conhecidos como o Fusca, Pick-up etc., e lhes faltam algumas peças, como as rodas, que em alguns casos são improvisadas com madeira. Os carrinhos totalizam um número de dezessete, dez no andar de baixo e sete no andar de cima e estão posicionados em fila. As dezessete placas de sinalização, oito em cima e nove em baixo, afixadas nas laterais da prateleira são feitas de madeira, em sua maioria, envoltas em linha azul-claro com textos bordados com linha de cor branca (amareladas com o tempo) sob elas. Estas pequenas placas, suspensas por hastes verticais, têm formas retangulares, circulares (em forma de argolas) e outras,

em forma de setas aparecendo nas inscrições bordadas: PRAÇA CRISTOVO COLOMBO / RUA MARQUES ABRANTE / PRAIA DE BOTAFOGO, etc. nas retangulares; CONTRA MÃO / PONTO-TAXI-CARROS / ESTACIONAMENTO CARROS / etc., nas circulares e ESQUERDA / DIREITA / SIGA nas em forma de seta respectivamente. A luminária também está envolta em linha azul-clara e com algumas inscrições bordadas (com linha de mesma cor das outras): SERVIÇO / INSPETOR / 6.013 / etc.

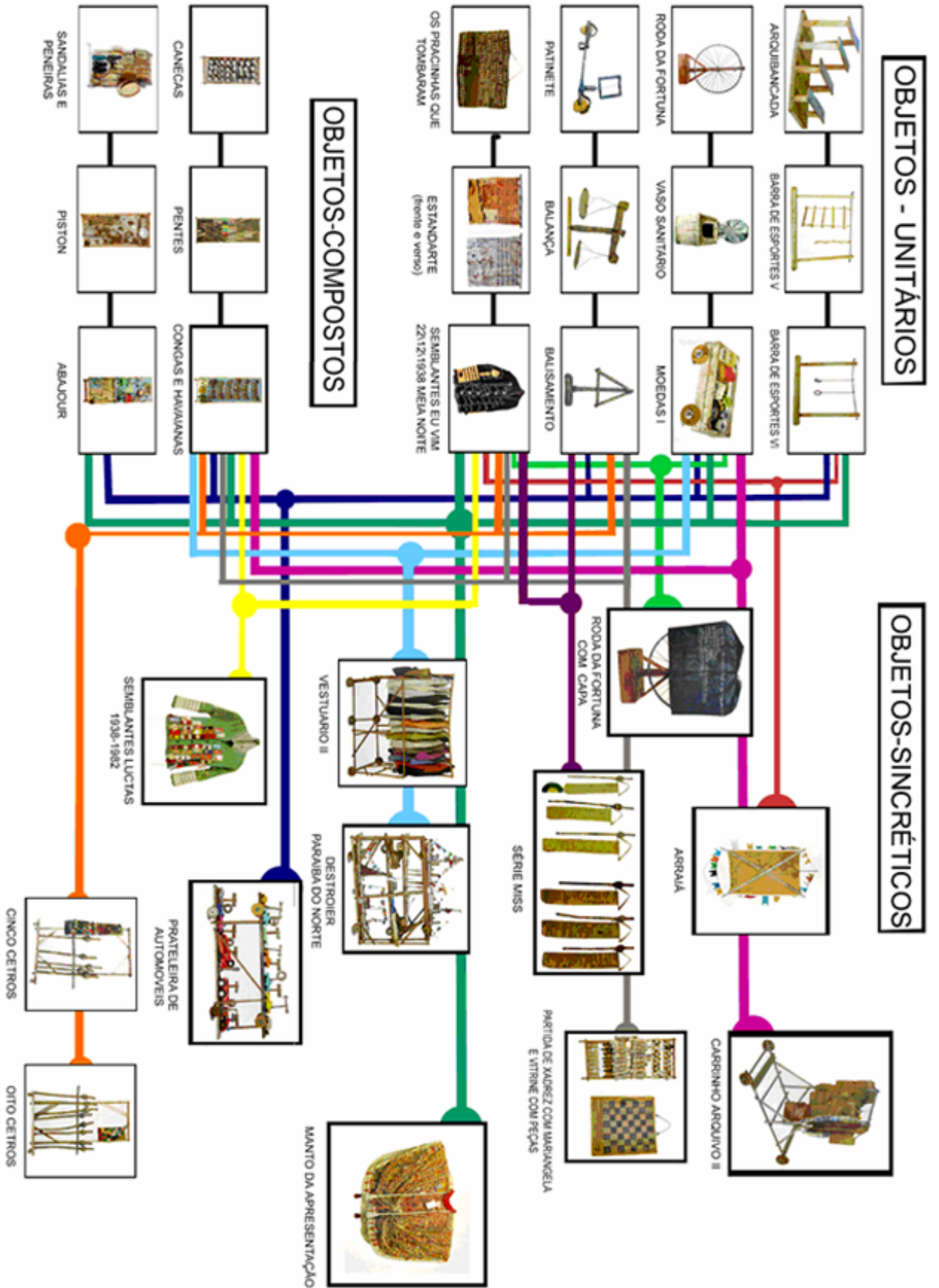


Figura 33 - Bispo do Rosário. *Cinco Cetros*, entre 1939 e 1989. Madeira, plástico e linha, 108 x 73 x 25cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, RJ.

Uma série de outros trabalhos, como **Cinco Cetros**, foi produzida com o mesmo hibridismo de procedimentos técnicos de montagem. Pode-se ser mais específico apontando para tais procedimentos: desde a construção artesanal de uma estrutura de madeira, passando pelo reaproveitamento de objetos industriais, o envolvimento com linha de objetos construídos artesanalmente e o bordar de textos escritos em sua superfície bidimensional, até a repetição em série de objetos. Todos esses procedimentos que encontramos em *Prateleira de Automóveis* e *Cinco Cetros* parecem resultar de diversas experimentações utilizadas em obras específicas, que se fundem para dar forma a uma única obra como síntese de experiências acumuladas.

A partir da abordagem feita dos diversos processos de produção utilizados por Bispo: materiais, técnicas, suportes etc., propomos agora uma visão geral do conjunto, na tentativa de sistematizar nossa reflexão sobre essa produção. Assim, montamos um organograma da obras e um quadro com a síntese desses mecanismos de produção com o objetivo de melhor observarmos como possivelmente se estruturam. Devemos esclarecer que essa ordenação das obras em um organograma não significa que foram produzidas necessariamente pelo artista obedecendo essa seqüência que estabelecemos. Adotamos um critério, fruto de pesquisas e observações diretas em boa parte do acervo que compõe o conjunto das obras de Bispo, para chegarmos a uma síntese de tais procedimentos e de como eles se imbricam mutuamente.

ORGANOGRAMA DAS OBRAS DE BISPO



OBRAS	PROCESSOS DE PRODUÇÃO
<i>Arquibancada / Barra para Esporte V / Barra para Esporte V</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção artesanal do objeto - Materiais: madeira e metal
<i>Roda da Fortuna / Vaso Sanitário / Moedas I</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção artesanal de parte do objeto (+) apropriação/reaproveitamento de objetos industriais - Materiais e objetos: madeira, plástico, aro de bicicleta, tampa plástica de vaso sanitário, urinol de ferro, moedas
<i>Patinete / Balança / Balisamento</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção artesanal do objeto (+) envolvimento com linha de tecido (cor azul clara) * Alguns objetos tem bordados (palavras), com linha de cor branca (amarelada), em suas superfícies encoberta pela linha de tecido - Materiais: madeira, metais, linha de tecido
<i>Os Pracinhas Que Tombaram / Estandartes / Sembrantes: Eu Vim 22/12/1938 Meia Noite</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção artesanal de parte do objeto (+) apropriação/reaproveitamento de objetos industriais (+) bordado de imagens e textos escritos - Materiais e objetos: madeira, papelão, linha de tecido, lençóis, fardões
<i>Canecas / Pentas / Congas e Havianas</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção artesanal da estrutura de sustentação do objeto (+) apropriação/reaproveitamento de objetos industriais com características semelhantes - Materiais e objetos: madeira, papelão, linha de tecido, lençóis, fardões - Materiais e objetos: madeira, papelão, metais, canecas, pentas, congas, sandálias, etc.
<i>Sandálias e Peneiras / Piston / Abajour</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção artesanal da estrutura de sustentação do objeto (+) apropriação/reaproveitamento de objetos industriais e artesanais sem características semelhantes - Materiais e objetos: madeira, papelão, metais, sandálias, peneiras, piston, abajour, etc.
<i>Prateleira de Automóveis / Cinco Cetros / Manto da Apresentação</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Todos os procedimentos anteriores combinados de diversas maneiras - Materiais e objetos: todos listados acima

Quadro 3 – Síntese das obras e processos de produção de Arthur Bispo do Rosário

Mencionamos em nosso organograma três categorias de objetos que definidos por: OBJETOS-UNITÁRIOS, OBJETOS-COMPOSTOS e OBJETOS-SINCRÉTICOS. Toda obra de Bispo ganha a forma de um único objeto que chamamos de *objetos-unitários*; os *objetos-compostos* são objetos-unitários formados por um aglomerado de objetos (industriais ou artesanais) com características semelhantes ou não e postos em série (seqüência) ou agrupados em pequenos painéis; e os *objetos-sincréticos*, que podem ser objetos-unitários e objetos-compostos formados por um sincretismo de outros procedimentos adotados. Uma observação importante: a partir de um modo específico de construção/montagem de um determinado objeto, o mesmo processo é utilizado na produção de uma série de outros objetos. De um modo geral, todos esses objetos estão de alguma forma interligados, formando uma rede de conexões processuais.

Na esfera semiótica, o conjunto desses objetos-esculturas tridimensionais construídos e montados são textos visuais, que na sua manifestação textual entretecem uma rede de conexões, formando uma verdadeira semiose relacional, intra e inter textos que compõem a globalidade da obra de Bispo. O processo mais radical desta intersemiose poderemos encontrar no *Manto da Apresentação*, onde observamos diversas linguagens: linguagem do objeto, visual e verbal, que estão expressas em um único texto visual, um objeto em forma de manto, em cuja superfície bidimensional (de tecido) encontramos bordados: imagens, palavras e números. Tais procedimentos de produção desse texto advêm de outros textos de onde as linguagens vão se imbricando gradativamente. Além do mais, uma das especificidades do Manto da Apresentação, que nos instigou a pesquisá-lo de forma mais criteriosa, é que as imagens (como desenhos formados através de um meticuloso bordado) parecem produzir um efeito de sentido que representa um inventário de praticamente todos os outros textos construídos por Bispo, como se indicassem que deveriam ser apreendidas/contempladas em sua totalidade.

Em síntese, esses registros textos visuais, enciclopédicos e processuais, deixam marcas, traços do que fora *remexido* e *reordenado*, marcas textuais impregnadas de sentido, deixadas pelo colecionador-artista que reordena seu objeto em outro espaço e registra o tempo presente no seu eterno devir. O objeto velho do passado (abandonado/reaproveitado) torna-se presente em sua apresentação. Seu texto visual mantém seu objeto de referência longe da *mímese* e perto da presentificação – a apresentação de um novo objeto, tornando-se mesmo atemporal

dentro da temporalidade inexorável (como Crónos⁷) da vida. O conjunto da obra de Bispo representa uma complexa rede de conexões de universos semióticos distintos, que ora se fundem e formam um único universo intersemiótico, como diria Greimas, tratar-se-ia de uma questão de *intersemiotividade*.

4.1.1 Os registros em forma de “Vitrines”: *assemblages* de um *bricoleur*

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' [...] (MORAIS, 1990, p. 21).

O crítico e curador de arte Frederico Moraes classifica algumas das obras produzidas por Bispo de *assemblages*. Esse termo procede do verbo *assembler*, que significa reunir, acumular, juntar e foi o principal meio de expressão que os artistas do movimento do Novo Realismo (a partir da década de 1960) utilizaram para a produção de suas obras, como nas acumulações de Armam ou nas compressões de César ou nas descolagens de Haimz (conforme veremos mais a frente). O próprio autor definirá essas obras de “Vitrines”, designadas anteriormente por objetos-unitários formados por um aglomerado de objetos (industriais ou artesanais) com características semelhantes ou não e postos em série (seqüência) ou agrupados em pequenos painéis de madeira.

Para a semioticista Oliveira (1997), que aborda o tema das vitrinas em seu livro “Vitrinas: Acidentes estéticos na cotidianidade”; as vitrinas são fundamentalmente identificadoras dos modos e costumes dos habitantes de uma determinada região, com a função de através de seu estímulo visual seduzir e atrair o transeunte (do exterior, na rua) para o interior da loja (a consolidar um contrato – negociação); esse transeunte é manipulado por toda uma construção discursiva visual, que o leva a um estado de contemplação e apreciação do produto a ser

⁷ Os gregos na Antiguidade Clássica entendiam inicialmente o Tempo através da Mitologia. O filho de Urano e Gaia, o Titã Cronos (Saturno) que significa o tempo: a fome devoradora da vida, o desejo insaciável de evolução. Para que Gaia não continue gerando infinitamente, seu filho Cronos corta os testículos do pai (Urano). Sua arma é uma foice, que a própria Terra havia afiado tendo em vista esse objetivo. A foice é o símbolo da morte. Mas quem morre não é Urano (ele é imortal): é o seu reino, que dá lugar ao Cronos, curvando-se à implacável necessidade de evolução.

consumido e de toda uma estrutura (cenário) que o envolve, compondo as vitrinas. Sob uma forma diferente, configuram-se as séries das “vitrines” de Bispo, com apropriações de objetos industriais e artesanais que são reaproveitados. Os produtos ali expostos já foram consumidos, são objetos possuidores de uma história, no entanto, continuam a nos informar tanto sobre *quem* quanto sobre *onde* foram utilizados, possuindo agora um outro poder de sedução e atração.

Se atentarmos para a produção das *assemblages* de Bispo, no processo de construção de sua poética, sua conduta assumiu características muito próximas ao conhecido *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss, citado em seu livro “O Pensamento Selvagem”. Ele inicialmente identifica o termo *bricolage* como uma possível ciência “primeira” (para não usar “primitiva”); o verbo *bricoler* “se aplica ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para invocar um movimento incidental”; para chegar ao *bricoleur*:

É o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, o próprio do pensamento mítico é exprimir-se com o auxílio de um repertório cuja composição é heteróclita e que, apesar de extenso, permanece não obstante limitado; é preciso, todavia, que dele se sirva, qualquer que seja a tarefa que se proponha, porque não tem mais nada a seu alcance. Aparece, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 37-38).

Bispo também trabalhou com as mãos, *usando meios indiretos se comparados com os do artista*, seu repertório é o mais abrangente possível, apesar de limitado pelo ambiente, onde coleta o material e mesmo porque não tem mais nada a seu alcance. A obsessão de Bispo por catálogos, mapas, enumerações e nomenclaturas são marcas de seus registros. O ato de colecionar reconfigura o objeto colecionado, impregna-o de subjetividade e tira-o de sua função inicial. Como bem observou Benjamim em *Passagen-werk*:

Em uma coleção, é crucial que o objeto esteja livre de todas suas funções originais para que possa se relacionar da maneira mais próxima possível com seus equivalentes. Isto é algo diametralmente oposto ao uso e situa-se na curiosa categoria de completude. Que “completude” é essa? É uma tentativa grandiosa de transcender o atributo completamente irracional de um mero estar-aí por meio da integração com um novo sistema histórico criado com propósitos específicos – a coleção. E, para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas vira, nesse sistema, uma enciclopédia de todo o conhecimento do período, da paisagem, da indústria e do proprietário do qual provém. O que dá mais prazer ao colecionador é inserir o específico em um círculo mágico onde ele se petrifica, enquanto a emoção final (a de ser adquirido) o percorre. Tudo que é recordado e pensado, tudo que é consciente, torna-se agora suporte, a moldura, o

pedestal e a marca de sua propriedade. Não se deve pensar que o colecionador, em particular, estaria alienado do topos hyper-uranios que, segundo Platão, contém as Idéias eternas dos objetos. Ele se perde, evidentemente. Mas consegue refazer o caminho com facilidade, e, do mar de neblina que lhe tolda a mente, emerge como uma ilha o objeto recém-adquirido. A coleção é uma forma prática de memória, e, entre as manifestações seculares de “proximidade”, a mais convincente. Portanto, mesmo o mais ínfimo gesto de comemoração política no comércio de antigüidades torna-se, de certo modo, extremamente significativo. Estamos construindo aqui um relógio que desperta o kitsch do século passado na forma de “re-coleção” (BENJAMIN apud CRIMP, 2005, p. 179).

Lévi-Strauss (1989, p. 39) acredita num caráter mito poético possível de ser alcançado por algum *bricoleur*. Logo em seguida, compara o trabalho do *bricoleur* ao do engenheiro: enquanto o engenheiro parte de algo pré-concebido, de um conjunto já estruturado, de um projeto; o *bricoleur* executa várias tarefas, mas nenhuma parte de algo estruturado, o conjunto de seus meios não pode ser comparado com a de um projeto, “define-se somente por sua instrumentalidade [...] porque os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’ [...] Cada elemento representa um conjunto de relações, ao mesmo tempo concretas e virtuais”.

Sabemos que Bispo encontrava sua matéria-prima no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, ao lado de sua própria experiência e existência: embalagens de produtos descartáveis, sapatos, garrafas/vidros, roda de bicicleta, mictório de plástico, ferramentas, talheres, latas, canecas, pentes, botões, papelão, cobertores, caixas de madeira, cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, estatuetas de santos, brinquedos etc. A partir de tais elementos e de tudo que possa ser útil, sem um projeto inicial, o *bricoleur* Bispo constrói sua narrativa visual, onde cada elemento representa um conjunto de relações (concretas e virtuais), de forma a refletir seu pensamento mítico.

Poderemos evocar também Baudelaire, em sua abordagem romântica e poética do catador de lixo (tropeiro) das ruas parisienses no final do século XIX:

Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande capital jogou fora, tudo que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo que ela espezinhou – ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem, a Cafarnaum da devassidão; separa e seleciona as coisas, fazendo uma seleção inteligente; procede como um avaro em relação a um tesouro, aferrando-se ao entulho que, nas maxilas da deusa da indústria, assumirá a forma de objetos úteis ou agradáveis (BENJAMIN, 1985, p. 103).

Bispo coleciona os mesmos objetos desprezados pela sociedade, mas os coleta, diferentemente do catador de lixo das ruas citados por Baudelaire (2000), no ambiente de reclusão da Colônia Juliano Moreira, onde habitava. Ele os impregna de uma aura mística, como um meio de salvação (oferenda divina). Devolve à sociedade esses objetos outrora úteis, agora transformados pela sua *estesia* – “percepção, através dos sentidos, do mundo exterior, faculdade que possibilita a experiência do prazer (ou do seu contrário), assim como de todas as ‘paixões’ – aquelas da ‘alma’ e também aquelas, físicas, do corpo, da ‘sensualidade’”. (OLIVEIRA; LANDOWSKI, 1995, p. 231). Assim sendo, através de *acidentes* e *fraturas*, como afirma Greimas (2002) em “Da Imperfeição”, que rompem com anestesia da mais banal de nossas experiências cotidianas, assim, levados a um tempo e espaço outro, re-configurados sob forma poética.

4.2 A inserção das obras de Bispo no cenário das Artes Plásticas

Quando nos deparamos com parte do acervo das obras de Bispo expostas, tanto no Museu de Arte Contemporânea/USP em São Paulo quanto no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MG) em 1990, já as encontramos no contexto de exposição do Museu/Galeria, mesmo sabendo que foram levadas para estes recintos depois de sua morte em 1989. Após a realização de pesquisas em museus, livros, catálogos e filmes e observações no local onde as obras de Bispo foram produzidas e ao mesmo tempo expostas, podemos notar uma forma totalmente diferente de como ele manipulava e onde expunha seus objetos. Assim como relata Luiz Carlos Mello (2000, p. 43), no catálogo da Mostra do Redescobrimento:

[...] Bispo do Rosário ao reunir objetos banais na Colônia Juliano Moreira - um dos depósitos terminais de seres humanos na trajetória das internações psiquiátricas - transformando-os em instalações surpreendentes. [...] Um ser que não teve ateliê, nem incentivo por parte do meio, construiu uma obra impulsionado por seu interior, de uma extrema contemporaneidade, rompendo e pondo em questão os próprios meios de que a arte se faz.

Bispo esteve sempre distante de qualquer intenção artística, tanto no seu processo de produção, pois não utilizava os recursos materiais e suportes tradicionais das artes plásticas, quanto de exposição de suas obras no espaço dos museus/galerias. Mesmo assim, estas obras de Bispo foram levadas a um ambiente

cultural, específico e especializado dos sistemas das artes, inserida no cenário das artes plásticas brasileira e internacional. As obras de Bispo outrora montadas e expostas em um lugar específico, na Colônia Juliano Moreira, são introduzidas, a *posteriori*, em um ambiente sacralizado do museu/galeria, assim como se referia Daniel Buren (2001): um lugar que impregna radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto. Resta-nos saber se quando mudam os contextos de exposição de uma obra, sua forma de recepção continua a mesma, assim como os mecanismos que produzem seus efeitos de sentido.

À medida que Bispo produzia seus objetos, ele os armazenava em seu quarto *celas fortes*, nas dependências da Colônia Juliano Moreira, elaborava-os constantemente, mudava-os de posição e os utilizava. Conforme o desenvolvimento desta produção, esses objetos foram sendo expostos nestas dependências de confinamento e cada novo objeto acrescentado parecia fazer parte de um todo, formando assim uma espécie de *instalação*⁸. Alguns desses objetos tinham uma proteção de plástico contra os fungos, poeira e umidade do local, e outros, como **Roda da Fortuna, Partida de Xadrez com Mariangela, Estandartes, Manto da Apresentação e Cama** eram constantemente solicitados para uma determinada função: utilizava-os seja para o simples entretenimento, tirando a sorte ou azar ao girar da roda da fortuna ou em uma partida de xadrez, para um ritual com o uso do manto (Figura 37) e dos estandartes, ou para uma encenação da peça teatral de Romeu e Julieta, tendo como cenário uma cama circundada por determinados objetos e os protagonistas, únicos atuantes e espectadores, Bispo e a estagiária Mariângela da Colônia⁹. Segundo o atual diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea Ricardo Aquino:

Ele começou a ser conhecido por intermédio de reportagem de Samuel Wainer (Samuca) para o programa do Fantástico, da TV Globo, em 1980, denunciando as péssimas condições da Colônia. No ano de 1982 poucas de suas obras foram expostas. O conjunto de sua produção veio a público em 1989, após a sua morte (AQUINO et al., 2005, p. 21).

⁸ Conforme podemos observar em **Série Vídeo – Cartas. Bispo**, de Fernando Gabeira (1985).

⁹ Conforme podemos observar no filme de Helena Rocha Martinho e Miguel Przewodowski (1992) – o *Bispo do Rosário*.



Figura 34 - Bispo com o *Manto da Apresentação*. Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro.

Um dos principais responsáveis pela inserção das obras de Bispo no cenário das artes plásticas contemporânea deve-se ao referido crítico e curador de arte Frederico Moraes. O curador organizou a primeira exposição, fora de seu recinto original e que contou com poucas de suas obras, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ) em 1982 e que se chamou **À Margem da Vida**. A próxima exposição **Registros de minha passagem pela Terra**, organizada por Frederico Moraes, somente seria realizada em 1989, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ). No catálogo da exposição **Registros de minha passagem pela Terra** (1989), Frederico Moraes (1990) afirma que as obras de Bispo dialogam com as tendências da arte contemporânea, que mantêm relação com as tendências da arte pop, do novo realismo, da arte conceitual, as tendências arqueológicas e a nova escultura inglesa de Tony Cragg.

A partir destas primeiras exposições e outras mais realizadas pelo Brasil, as obras de Bispo foram convidadas para grandes museus e galerias da Europa e EUA. Talvez um dos mais importantes eventos foi a participação da 46^o Bienal de Veneza, em 1995, quando Bispo e o artista paulista Nuno Ramos (2001) representaram o Brasil. A inserção das obras de Bispo no sistema das artes

plásticas nacional e internacional, recebeu as mais diversas classificações e formas de montagem (Figura 38). O próprio Nuno Ramos, no catálogo da Bienal 50 anos (1951-2001), sinaliza para uma das primeiras mudanças no processo de significação e recepção das obras de Bispo quando inseridas no sistema das artes, afirmando que: “O curador, hoje, é o grande autor, a autoria imigrou do artista para o curador” (RAMOS, 2001, p. 344).



Figura 35 - Obras de Bispo expostas no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

As obras de Bispo passam por um processo de legitimação e institucionalização que são determinados por uma sanção social. Em seu texto “A noção de obra de arte”, o semiótico Jean-Marie Schaeffer afirma que a obra de arte, nos nossos dias, não pode ser definida por um único traço, mesmo que seja o estético, e sim, por uma “noção composta” (cluster concept) advinda de uma “sedimentação histórica complexa” e ainda que os fatores que a determina “[...] se modelam em realidade sobre o paradigma de uma era cultural, de uma época, ou de uma arte (ainda que de maneira mais geral de um meio semiótico) particulares” (SCHAEFFER, 2004, p. 57). Tratar-se-ia, segundo Schaeffer (2004), de uma “pluralidade semântica” que repousa sobre a noção de obra de arte, distinguindo assim seis aspectos semânticos, dentre os quais abordaremos apenas três, que são aqui de nosso interesse: um *componente institucional*, a *origem do objeto etiquetado* e a *visão da obra de arte numa perspectiva semiótica*.

O semioticista se refere ao componente institucional, pois a arte é uma atividade humana que se cristaliza em instituições ou em um conjunto delas ligado às artes: “[...] ser uma obra de arte significa também ser aceita pelas instituições artísticas ‘competentes’” (SCHAEFFER, 2004, p. 66 - 67). Cita como exemplo a obra “A Fonte”, de Duchamp, que ao expor um urinol impôs seu desafio ao mundo da arte ao se institucionalizar “[...] se tratava essencialmente de uma obra de arte no sentido puramente institucional do termo” (SCHAEFFER, 2004, p. 67-68), opondo-se assim a sua acepção funcional, pois as qualidades estéticas do urinol diferem das que encontramos em “A Fonte”. Após sua institucionalização, criou-se um novo gênero de arte, o *ready-made*, que se afasta definitivamente do objeto urinol. Para Schaeffer (2004), não poderemos confundir as diferenças entre a acepção funcional e a institucional na noção de obra de arte. No entanto, as mesmas se recobrem mutuamente, da seguinte forma: “na sua acepção funcional, a obra de arte é identificada por seu uso (individual ou coletivo) estético, enquanto na acepção institucional ela é identificada por um tipo específico de sanção social” (SCHAEFFER, 2004, p. 70).

A obra de arte é parte do contexto da cultura, de onde vem e para onde vai, onde alguém, indivíduo e grupo social (sociedade), a produz, a administra, aceita ou nega, distribui, vende, concentra. No entanto, parece existir uma relação de poder inerente ao processo de atribuições de valores às representações simbólicas produzidas socialmente. O escritor inglês Steven Connor (1992), no livro “Cultura Pós-Moderna”, traz uma contribuição importante para nossa reflexão, ao afirmar que nos últimos anos, houve uma explosão de interesses por toda uma gama de textos e práticas culturais antes não abordados pela crítica acadêmica (ou invisíveis a ela). Cita como exemplo: o esporte, a moda, estilos de cabelos, as compras, o rock, os jogos, os rituais sociais etc., onde se emprega o mesmo grau de sofisticação teórica que se empregaria em seu artefato da alta cultura (objeto de estudo primordial da academia). Trata-se, segundo o autor, do fenômeno pós-moderno, o qual estamos vivenciando, tendo como características a marca do nivelamento de hierarquias e o apagamento de fronteiras entre o cultural, o social e o econômico.

Para o referido autor, o pós-modernismo não encontra seu objeto inteiro na esfera cultural, nem na esfera crítico-institucional, mas sim, em um espaço tensamente negociado entre as duas esferas. Existe uma “crise de legitimação”

(Habermas) e, conforme já abordamos no capítulo I, não há critérios absolutos de valor. Contudo, as questões de valor e legitimidade não desaparecem: apenas ganham uma nova intensidade, o que produz um paradoxo. O autor nos chama a atenção para o que se diz sobre a condição pós-moderna e sua pluralidade cultural:

[...] manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividades e na dissolução de uma narrativa totalizante [...] o enfraquecimento da autoridade cultural do Ocidente e de suas tradições políticas e intelectuais, ao lado da abertura do cenário político mundial às diferenças culturais e étnicas [...]. (CONNOR, 1992, p.16).

Connor (1992) propõe vermos o conhecimento produzido nas e ao lado das instituições acadêmicas e críticas em termos dos interesses e relação de poder que as sustentam. Se observarmos a relação entre a academia e a cultura, a academia “como meio pela quais as energias experimentais e subversivas da cultura de vanguarda da 1ª metade do século XX foram: formula das, controladas, contidas, mercadejadas e canceladas” (CONNOR, 1992, p.18-19), pode ter acontecido um gerenciamento e administração por parte da academia, que institucionalizou o modernismo. Outro fator importante destacado em relação à condição pós-moderna, é que não estamos vivenciando de fato uma revolução cultural, “[...] mas um importante reajuste das relações de poder no interior e no âmbito das instituições culturais e crítico-acadêmicas” (CONNOR, 1992, p.18). Para o autor, temos que ver a ascensão da academia, como mediadora da cultura contemporânea no século XX.

Para Connor (1992), surgiu nas décadas de 1960 e 1970, um corpo de discursos teóricos: o movimento estudantil e feminista, formas de cultura de massa etc., que pressionaram a academia, havendo uma *fluidéz* que passou a afetar as fronteiras entre a cultura superior (tradicional objeto de proteção das universidades) e a cultura de massa. Formas populares, como a TV, o rock, e começaram a reivindicar sua integração às formas culturais superiores. A resposta da cultura superior foi a adoção de formas com as mesmas características pop, como, por exemplos: a arte pop de Andy Warhol, o faroeste americano, ficção literária contemporânea. O que era descartado como não arte começa a ser reconhecido, sendo que essas formas poderiam ser estudadas com a mesma eficiência dos procedimentos da cultura superior ou acadêmica. Entretanto, isso não significa que as hierarquias de valor tenham desaparecido, tendo a academia reivindicado a

administração da experiência cultural. Steven Connor (1992, p. 22/24-25) concluirá da seguinte forma:

A “cultura” se expandiu, não por causa de algum aumento real de oportunidades e de variedades de experiência cultural, mas em função de uma expansão e diversificação das formas pelas quais a experiência cultural é mediada. A academia pode não ser o único mediador, mas é um dos mais importantes. [...] A vantagem disso é nos permitir ver a academia formulando, concentrando e redistribuindo poderes ao mesmo tempo em que os perde.

O que poderemos extrair de tudo isso? É que houve um súbito deslocamento das obras de Bispo advindas de um ambiente da cultura popular (não-acadêmica) e que a posteriori são institucionalizadas como obras de artes, no espaço de exposição e ao mesmo tempo legitimadas pela crítica especializada, pelo meio acadêmico e pelo público/espectador. Parece que o “pão” de Buren (2001), não na padaria, mas na galeria, passa para ter seu momento de glória. Não que estejamos aqui querendo fazer uma analogia da obra de Bispo com o pão, pois sua obra alimenta muito mais, posto que alimenta o espírito atento à sua poética, mas sim, destacar o fato de que, ao ser levada e colocada dentro do espaço de exposição do Museu/Galeria, inevitavelmente estará sendo sancionada positivamente pelo espaço institucional, impregnada do sentido que estes espaços já possuem.

Basta lembrarmos a citação no I Capítulo de Daniel Buren (2001), que segundo o qual todo lugar estará impregnando (formalmente, arquitetonicamente sociologicamente, politicamente) o sentido do objeto (obra/trabalho) que nele for exposto. Assim funciona o processo de sanção institucional das obras de Bispo como obras de artes inseridas no contexto dos museus e galerias. Estas obras passam pelas mãos do curador que manipula seu sentido, o curador-artista, como designa Buren, que apareceu nos fins dos anos 60. No caso das obras de Bispo, o que pode ocorrer é que, na medida em que são manipuladas por curadores nas montagens de exposições, são deslocadas (transplantadas) e assim reconstituídas em um outro ambiente. Em síntese, finaliza Buren (2001, p. 23/153-154): “[...] um objeto retirado de seu contexto, transformado ou não, não pode ter mais a mesma significação [...]. Estes bens culturais são como este magnífico vinho de região que se torna ácido e medíocre tão logo transportado de seu território”.

No entanto, faz sentido lembrar da **Exposição +3**, realizada no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba (PR) entre os dias 12 março a 26 de junho de 2005, composta por três mostras simultâneas: *Arthur Bispo do Rosário* com 270 de suas obras, *Sonhos e Notas* e *Visões Paralelas*, com obras de Raimundo Camilo e José Rufino, respectivamente. Sob a curadoria do diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Ricardo Aquino, podemos observar que houve uma preocupação especial na forma de montagem das obras no espaço da galeria, com o empenho de recriar o ambiente em que Bispo realizou sua produção e expôs, fazendo-nos crer estar *in loco*.

A exposição encontra-se dividida em 9 espaços, alusão cenográfica às celas fortes que contemplam alguns aspectos presentes, entre tantos outros, no universo da obra do artista e que possibilitam oferecer uma visão do conjunto de sua criação (AQUINO et al., 2005, p. 21).

Podemos, assim, concluir que na exposição da referida mostra, continuamos a ter não somente o deslocamento das obras de Bispo, mas também o *locus* onde foi edificada e exposta. Resta-nos saber se ao transplantarmos obra e contexto, os mesmos continuam a ter seus sentidos de origem preservados. No contexto do Museu/Galeria – temos um espaço ascético, com temperatura e iluminação adequadas. Neste caso, a loucura é consequência, circunstancial, pois ninguém vai ao museu/galeria de arte ver a loucura. Ao passo que no contexto da Colônia Juliano Moreira, das celas fortes – temos um espaço sujo, mofado, úmido e escuro, que serve de abrigo para as obras de Bispo expostas em forma de instalação; a loucura se transforma em arte. Neste caso, é a arte que passa a ser consequência, circunstancial. Em síntese, temos a obra de Bispo construída e exposta em um lugar específico, *in situ*; não na perspectiva de Buren (2001) como exclusivamente um “acontecimento urbano”, mas um acontecimento, digamos, rural, que também é urbano. Na verdade, transpõe mesmo essas e outras fronteiras, distinguíveis, mas não excludentes, e cada vez mais se torna universal com sua contemporaneidade artística.

Para finalizarmos, voltemos para os outros dois aspectos semânticos que repousam sobre a noção de obra de arte abordados por Schaeffer (2004). O primeiro sobre a *origem do objeto etiquetado* - a obra de arte é um produto criado e construído pelo homem e não um evento natural e poderá estar ligado tanto a uma intenção estética como a uma intenção artística. Define, provisoriamente, a intenção

estética como: “a vontade de criar qualquer coisa cuja reativação receptiva ocasiona uma experiência satisfatória”; e a intenção artística como: “a vontade de criar qualquer coisa que seja realizada com sucesso em relação a um ideal operatório técnico que se propõe”; e o autor conclui dizendo: “[...] a noção de recepção estética é perfeitamente independente do estatuto do objeto contemplado” (SCHAEFFER, 2004, p. 62). O segundo aspecto concerne à *visão da obra de arte em uma perspectiva semiótica*, pois a mesma já possui uma estrutura intencional (“está sempre “a propósito de” alguma coisa”) e um funcionamento semiótico específico (estrutura semiótica artística), ou seja, a estrutura artística refere-se aos seus próprios traços (auto-referencialidade).

[...] todos os objetos naturais e afortiori os artefatos participam de uma Lebenswelt, de um mundo construído sócio e historicamente pelos homens, não existe mais “simples objetos” e como também não existe mais visão inocente. [...] as obras de arte como também os artefatos não-artísticos são de natureza objetos intencionais, enquanto os objetos naturais o são unicamente em razão de sua integração no mundo humano estruturado simbolicamente (SCHAEFFER, 2004, p. 63).

Apesar de Bispo não utilizar os procedimentos mais tradicionais das artes plásticas tanto na sua produção quanto na sua exposição, sendo apenas impulsionado por uma vontade de criar, podemos dizer que o *sucesso* de seu *ideal operatório técnico* é evidente ao observarmos o conjunto de suas obras. Assim como o produto criado por Bispo trouxe-lhe uma *experiência satisfatória* na sua reconstrução do universo através de registros que, inevitavelmente, são registros intencionais, tanto estéticos quanto podem ser artísticos, sob a ótica da *origem do objeto etiquetado*. Esses registros estruturados intencionalmente, por sua vez, possuem uma dimensão semiótica nata, pois funcionam como signos, onde a *produção do sentido* e o seu *sentido construído*, segundo Greimas (2004), o *sentido articulado* se inscreve em uma estrutura de auto-referencialidade, são antes de tudo presentificações numa perspectiva semiótica. Ao final de nossa incursão reflexiva sobre a inserção das obras de Bispo no cenário (brasileiro e internacional) das artes plásticas, presenciamos seu processo de institucionalização, obtendo uma sanção social, cujo efeito positivo e abrangedor, faz com que essas obras comecem a estabelecer um diálogo com a contemporaneidade artística.

4.2.1 A intertextualidade das obras de Bispo com a contemporaneidade artística

Passemos agora para uma tematização das relações textuais que as obras de Bispo estabelecem com a contemporaneidade artística, ou mais enfaticamente, a sua intertextualidade, entendida “como ao conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos” (MAINGUENEAU, 2000, p. 87). Acrescentaríamos também o contexto, o que por sua vez é outro texto. No nosso caso, do texto visual (a obra de Bispo) com o sistema das artes (teoria, crítica, história, filosofia da arte, museu e galeria, mercado de arte, etc.) com os quais se põe em relação. Esse sistema e processo intertextual, de “semioses intertextuais” (OLIVEIRA, 1998, p. 132) nos dizem mais sobre o texto, de sua relação com a cultura, de suas condições sócio-históricas de produção.

Que conjunto de relações (explícitas ou implícitas) os textos visuais produzidos por Bispo mantêm com textos visuais da arte contemporânea? É no contexto da história da arte que encontramos sua intertextualidade. Nas obras de Marcel Duchamp, os *ready-mades*, encontra-se o ponto de partida para compreensão do texto visual de Bispo. Entretanto, se circunscrevermos o universo da arte contemporânea, uma grande lista de artistas intensificam esse diálogo e ao mesmo tempo colocam Bispo nesse universo. Como exemplo, algumas das obras de Peter Greenaway, Robert Rauschenberg, Arman, César, Daniel Spoerri, Tony Cragg.

Os *ready-mades*, de Duchamp, constituem uma grande mudança no estatuto da arte no século XX, põem em xeque o próprio sistema das artes, criticando e problematizando o sistema cultural dominante que impõe suas regras. Duchamp foi integrante do movimento dadaísta, iniciado por volta de 1916, de ruptura, não somente com as artes de longa tradição acadêmica, mas também com vários movimentos artísticos da época. Dois dos seus principais *ready-mades*, são alvos de nossa observação: **Roda de Bicicleta**, 1913 e **A Fonte**, 1917. Quando olhamos pela primeira vez a *Roda da Fortuna* e o *Vaso Sanitário*, e a citada exposição póstuma de Bispo, *Registros de Minha Passagem pela Terra*, temos uma forte e imediata sensação de *déjà vu*.



Figura 36 - Marcel Duchamp. *Roda de Bicicleta* (Figura 5) e *Bispo do Rosário Roda da Fortuna* (Figura 21)



Figura 37 - Marcel Duchamp. *A Fonte*, 1917. *Ready-made*, urinol de porcelana, 23,5 x 18 x 60 cm. Milão, Coleção Arturo Schwarz e Bispo do Rosário Vaso Sanitário (Figura 23).

Alguns anos separam o auge das produções de Duchamp e as de Bispo. Podemos afirmar que Duchamp, com seus *ready-mades*, abriu caminho para melhor compreendermos a própria arte moderna (modernismo) e, principalmente, a arte contemporânea. Os *ready-mades* são apropriações de objetos industriais, que Duchamp desloca, alterando a sua função inicial. Ao mesmo tempo em que despreza totalmente o caráter artesanal do trabalho artístico, transforma sua obra em pura projeção intelectual de uma idéia ou questão; um projeto, como Rosalind Krauss (2001, p. 91) afirma, para “[...] levantar questões sobre a natureza exata do

trabalho na expressão ‘trabalho de arte’”. A obra não é mais um objeto físico construído artesanalmente e sim um “[...] ato especulativo de formular questões” (KRAUSS, 2001, p. 91), dentre elas: “o que ‘faz’ uma obra de arte?” (KRAUSS, 2001, p. 88). Assim sendo, as obras de Duchamp tornam-se uma das principais referências para o acesso do observador que vê as obras de Bispo nos museus/galerias, tornando-o mais apto para a construção do sentido, reconstruindo o objeto admirado e sancionando o texto visual artístico de Bispo.

No *ready-made* de Duchamp, *Roda de Bicicleta*, temos um banco de madeira branco que serve como suporte para um aro de bicicleta apoiada sobre seu garfo. Tanto o banco pintado de branco e o aro de bicicleta com garfo preto e o aro cromado, são apropriações de objetos novos ou semi-novos, de uso cotidiano. Estes objetos são deslocados e remontados, re-configurados, preservando seu aspecto e acabamento industrial. A roda e o banco são desarticulados de suas funções originais e juntos produzem um efeito de sentido de instabilidade/movimento e estabilidade/imobilidade, respectivamente. De forma semelhante se configura o texto visual *Roda da Fortuna* de Bispo (conforme já vimos anteriormente), mas não é um *ready-made* propriamente dito, pois parte dele é construído artesanalmente e a outra parte constitui-se apropriação/reaproveitamento de objetos industriais usados. Em ambas as obras, temos um aro de roda de bicicleta que é sustentado sob uma estrutura que lhe serve de base.

A mesma interação textual acontece entre um dos mais conhecidos *ready-made* de Duchamp *A Fonte* e o *Vaso Sanitário* de Bispo. Um urinol de porcelana branca de banheiro masculino, com duas abas nas laterais para ser parafusado na parede, um bocal de encaixe para entrada de água e os furinhos no fundo para escoamento. Saído direto da fábrica para o espaço de exposição de arte da época, salvo seu deslocamento espacial e funcional e uma assinatura desenhada a mão R. Mutt com data 1917. Ao passo que em “*Vaso Sanitário*”, um objeto feito de madeira, plástico e metal, cuja montagem configura um vaso sanitário, composto por uma caixa (forma de um paralelepípedo) de madeira velha, cuja parte de cima forma um assento retangular e com o espaço vazado no centro, onde temos em seu interior um pinico e na sua parte posterior está fixada e aberta uma tampa de plástico usada, em forma ovóide e de cor azul marinho/claro mesclado ao branco.

Trata-se de outro objeto de uma realidade bastante simplória - o penico no interior do vaso sanitário caracteriza que não existe nenhuma instalação sanitária, assim como a tampa do vaso (objetos industriais) se contrapõem à construção rudimentar e sem esmero do assento de madeira.

Observadas estas obras, apesar das diferentes posições pessoais, espaciais e temporais que separam as produções de Duchamp e de Bispo, não só estabelece uma interação intertextual. São textos visuais, os *ready-mades* e *objetos-esculturas*, que inicialmente tiveram suas existências (ou parte delas) geradas a partir de objetos advindos da indústria e agora, colocados no universo da arte; meros objetos de função determinada do mundo comum são transformados em objetos de essência indeterminada para o domínio da arte. Suas essências textuais, que se tecem e entrelaçam na teia de relações imagéticas construída pela arte, confrontam-se como pura interação textual. Uma interação já vista em vários momentos da história da arte, a começar: quando o homem do continente americano produzira uma arte de características textuais muito similares à arte do homem do continente africano e Oriente Médio, no mesmo período (neolítico). Uma distância que não separa, aproxima! Da mesma forma que toda distância, seja qual for, não afasta os textos de Bispo e Duchamp. A obra de Duchamp é atualizada pela obra de Bispo na sua construção textual. Sendo que a obra de Duchamp chama a atenção para o contexto da arte (seus processos de produção e recepção) onde sua obra está inserida, ao passo que Bispo chama atenção para o contexto da vida, mundo natural versus mundo artificial (estruturado pelo homem), no ato de reconstruir o universo.

A inserção de Bispo no universo da arte contemporânea, faz com que sua obra também dialogue com as obras de um grande número de artistas. Começaria com o artista plástico e cineasta inglês Peter Greenaway, conhecido por fazer de sua obra uma verdadeira enciclopédia, através de combinações de linguagens visuais, estabelece um diálogo entre as imagens paradas e em movimento, fazendo de seus filmes uma intersemiose visual entre pintura, fotografia, vídeo e cinema. A poetisa e ensaísta Maria Esther Maciel (2005), em *O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway*, faz uma excelente análise das obras dos dois artistas.

Na interseção entre esses dois artistas que nunca se encontraram, cada um cria uma forma distinta (porque subjetiva e cultural) no ato comum de inventariar o mundo. Se, por um lado, a subjetividade de Greenaway é a da consciência irônica, lapidada pelo exercício diário de uma lucidez que, de tão lúcida, revela sua própria vertigem, por outro, a de Bispo advém de uma cumplicidade visceral com a experiência, com o agora de seu próprio corpo, de sua loucura e de sua realidade. Enquanto uma busca sua matéria-prima no espaço canônico da cultura ocidental, o outro recolhe a sua da precariedade material de sua existência cotidiana. Um faz do rigor um delírio; o outro extrai do delírio o rigor. Ambos mostram, por caminhos inversos, que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos e até mesmo científicos, é sempre, como aponta Félix Guattari, o da "narratividade delirante" (MACIEL, 2005).

É justamente essa "narratividade delirante" que aproxima esses universos tão distintos, o de Bispo e o de Greenaway. Em "O Cozinheiro, o Ladrão, a Mulher e seu Amante", Greenaway funde elementos plásticos e teatrais criando um impacto visual no filme, onde sua narrativa satura o espaço com signos. Temos uma profusão intelectual que encontramos em muitas das obras literárias ficcionais contemporâneas, a citar: Ítalo Calvino e os hiper-romances – verdadeiros registros enciclopédicos – sistemas dentro de sistemas. Bispo, um tanto mais obcecado em seu delírio, torna lúcida sua reconstrução minuciosa e representativa: entalha, inscreve, desfia, enrola, tece tudo à mão, em plena apreensão estética de sua experiência com os objetos de seu cotidiano. Constrói uma narrativa que ao mesmo tempo fala de seu ser no e para o mundo, ou seja, projeta-se no mundo e universaliza seu fazer estético.

Por fim, algumas últimas observações sobre as interações intertextuais entre os textos de Bispo - *Canecas*, *Sandálias e Peneiras*, as miniaturas (mumificadas) expostas conjuntamente e Manto da Apresentação, com os textos dos artistas contemporâneos: Robert Rauschenberg, da arte pop americana, Arman e Daniel Spoerri, integrantes do Novo Realismo e Tony Cragg, da nova escultura inglesa.



Figura 38 - Robert Rauschenberg *Revenue (Spread)*, 1980 Madeira e técnicas mistas, 243,5 x 264 x 67 (relevo) cm. Tate Modern, Londres e Bispo do Rosário *Sandálias e Peneiras* (Figura 32)

Em *Spread*, de 1980, feito de madeira e mídias mixadas, o artista Robert Rauschenberg (1925), considerado “o lixeiro de Nova Iorque”, participante do movimento de Art Pop norte-americana, utiliza procedimentos de construção de sua obra a partir de materiais sucateados encontrados pela rua, os quais, através de montagens e colagens, lembram o *tableau-object* cubista, aglomera e sobrepõe objetos e imagens em seu suporte bidimensional. Há um hibridismo de procedimentos técnicos, através da utilização dos meios de tecnologia de reprodução, transpondo fotografias, desenhos, gravuras (obras de outros artistas), etc., através do *silk screen* para suas telas e, a partir daí, faz as devidas interferências (com pintura, desenho). A materialidade do texto de Rauschenberg se aproxima daquela do texto de Bispo: é matéria gasta com o tempo e reconfigurada. No entanto, Rauschenberg faz uso de mídias que Bispo jamais utilizou, tais como, litografia, serigrafia etc. Temos na *assemblage* de Bispo, “Sandálias e Peneiras”, um bom exemplo dessa interação intertextual, estabelecida pela aglomeração e repetição de elementos. Desta forma, acabaríamos por voltar à questão do conhecimento enciclopédico “[...] os objetos apresentados por Bispo em suas coleções são visivelmente enciclopédicos, pois abrangem toda a esfera das matérias a que o homem empresta uma forma” (MACIEL, 2005).



Figura 39 - Arman. *Sem Título*, 1998. Aço inoxidável, 91.4 x 91.4 x 10.2 cm e Bispo do Rosário Canecas (Figura 28)



Figura 40 - Daniel Spoerri. *Prose Poems*, 1959-60. Técnica mista sobre madeira: 69 x 54,2 x 36,1 cm. E Bispo do Rosário Sandálias e Peneiras (Figura 29)

Como dissemos anteriormente, as obras do artista-colecionador Bispo são compostas pelos mais diversos tipos de materiais e objetos de seu cotidiano, os quais através de classificações, seleções, combinações e montagens compõem suas *assemblages*. Nestas, há uma intervenção notória do artista sobre a matéria, cujo acabamento/polidez industrial ficou envelhecido com a ação do tempo. São objetos descartáveis, transformados em matéria-prima, um instrumental de matérias sem brilho, ao longo de um obsessivo processo de trabalho manual: cortar, colar,

pregar, costurar e até mumificar. Bispo faz com que eles saiam dessa condição ofuscante de sua instrumentalidade imediata, tornando-os de vida eterna, de brilho externo e interno, divinifica-os, em sua construção mística de objetos, agora, poéticos.

Ao observarmos a *assemblage* de Bispo, *Canecas*, percebemos a forma explícita como se dá a intersemiose textual estabelecida com os textos de Arman (1928), *Sem Título* de 1998 e de Daniel Spoerri (1930), *Prose Poems* de 1959-60, ambos integrantes do Novo Realismo francês. Eles participaram do grupo de artistas parisienses formados na década 50, conhecidos como neo-realistas, os quais utilizavam materiais de uso cotidiano para construir seus trabalhos de arte, continuando as idéias iniciadas por Duchamp no movimento dadaísta.

Na obra sem título de Arman, temos um conjunto de objetos fixos sobre um suporte bidimensional: são bules de aço inoxidável que se fundem ao seu suporte de metal, parte do corpo do bule está imerso e a sua outra metade projeta-se para fora de sua superfície planar, onde, da esquerda para a direita da tela, há uma vertiginosa fragmentação desse objeto. Em *Prose Poems*, também temos vários objetos (copos, livros, facas, recipientes, etc.) fixos sobre uma superfície bidimensional. Esses objetos são achados em sua posição de casualidade e horizontalidade sobre mesas e redimensionados na posição vertical da tela e assim bem definidos pelo autor como *tableaux-pièges* (picture-traps). Tanto no texto de Arman, quanto no de Spoerri, percebe-se que a matéria-prima utilizada por esses artistas é composta de materiais industrializados novos, que diferem dos materiais usados por Bispo, como as 32 canecas de alumínio, madeira, papelão e fio de arame. Mesmo assim, não diferem na sua produção textual, atualizam-se reciprocamente e aproximam realidades distintas.



Figura 41 - Tony Cragg. *Britain Seen from the North*, 1981. 440 x 800 x 10 cm. Tate Modern, Londres.

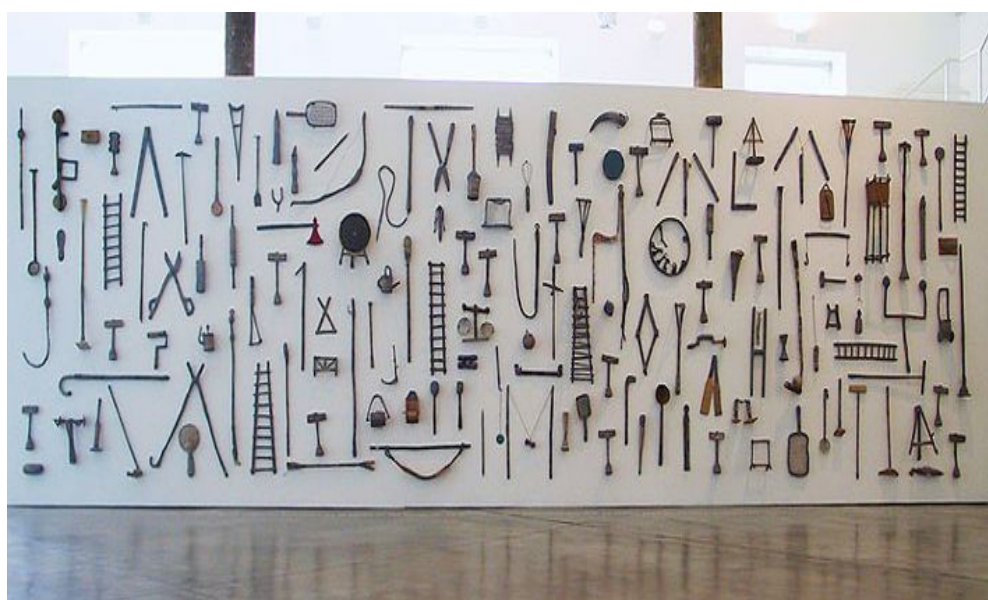


Figura 42 - Arthur Bispo do Rosário *Miniaturas expostas* no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Para finalizar, focalizemos agora obra (1981) de Tony Cragg, integrante do movimento artístico, Nova Escultura Inglesa, surgido na década de 1980, na Inglaterra. Em *Britain Seen from the North*, Cragg utiliza materiais descartados, resíduos de nossa sociedade industrial, que são reaproveitados, re-pintados e afixados separados diretamente na verticalidade da parede, quando vistos a certa distância formam imagens, por exemplo, de um homem que observa uma forma praticamente abstrata que nos faz lembrar uma vista aérea de uma determinada região ou mesmo uma forma animalésca. Assim como observa Frederico de Moraes

(1989, p. 58) “O método de trabalho de Cragg, por exemplo, dá ênfase ao arranjo e não à fatura, ele se considera um manipulador e não um construtor de objetos”. Se tomarmos como exemplo as obras de Bispo, principalmente a maneira pela qual estão expostas, encontraremos várias marcas, textuais que interagem com a referida obra de Cragg. Dentre essas marcas temos a precariedade dos materiais reaproveitados. São dezenas de miniaturas construídas artesanalmente e mumificadas, expostas em conjunto sob uma parede (vertical), que representam objetos que encontramos em nosso cotidiano. No caso das obras de Bispo, a precariedade é de certa forma camuflada quando os objetos são envoltos em linha azul clara, enquanto que na obra de Cragg, é camuflada com uma camada de tinta (diversas cores) sob a superfície dos objetos compostos.

5 ANÁLISE DO TEXTO VISUAL: *Manto da Apresentação*

5.1 Tecendo o *Manto* e construindo o sentido de sua *Apresentação*



Figura 43 - Arthur Bispo do Rosário. O *Manto da Apresentação* exposto em Galeria/Museu.

Na ocasião das exposições, ambas com o mesmo título: *Registros de Minha Passagem pela Terra*, realizadas em 1990, no MAC/USP em São Paulo e no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte (MG), foi quando tivemos a oportunidade de observar de perto nosso objeto de análise, o *MANTO DA APRESENTAÇÃO* de Bispo. O *Manto da Apresentação* estava exposto juntamente com algumas dezenas de outras obras no ambiente do Museu de Arte e etiquetado com as seguintes informações sobre o artista e sua obra: Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Apresentação*, sem data. Tecido, linha e metal, 118,5 x 141,2 x 20 cm. Atualmente, a obra pertence ao acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro.



Figura 44 - Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Apresentação*, sem/data. Tecido, linha e metal 118,5 x 141,2 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Temos em nossa frente um objeto tridimensional em forma de vestimenta, com 118,5 cm de comprimento (medida dos ombros), por 141,2 cm de altura (do colarinho à parte de baixo nas franjas) e 20 cm de lateral; que não se revela de uma só vez e nem tão facilmente diante de nosso olhar. É uma obra com uma estrutura complexa, como se possuísse várias camadas sobrepostas que se revelam em sucessivos planos. Pela maneira que está exposto, estendido com uma espécie de cabide, podemos contorná-lo e lentamente ele se dá a ver. Em sua frente e em suas costas, observamos a formação de figuras com diversas cores representadas em sua superfície planar (Figura 44), onde sobrepostas a estas vemos cordas e pingentes suspensos e nas suas bordas uma espécie de franjado. Pela visão lateral/perfil (Figura 45), podemos notar que possui um avesso que igualmente é utilizado como suporte, dessa vez para inscrições de palavras escritas em azul e outras coloridas.



Figura 45 - *Manto da Apresentação*: visto de perfil, 20 cm.

Trata-se de um manto (como o título *Manto da Apresentação* nos informa) ou uma capa ou um traje militar (dolmã)? Sabemos que os títulos das obras de Bispo, na sua grande maioria, quiçá sua totalidade, são póstumos, foram colocados por pessoas responsáveis pela sua conservação e restauração. Outra referência que nos é dada sobre a obra, é através do título da exposição: *Registros de Minha Passagem pela Terra* (retirado da fala do autor ao referir-se ao conjunto de suas obras). Assim temos um *registro* que marca uma *passagem pela terra*. Um *registro* que toma a forma de um manto e que ao mesmo tempo, serve de suporte para um outro *registro*. E nesta relação evidencia-se, torna-se visível nosso texto visual, o *todo do sentido*, que possui uma organização própria, de acordo com a especificidade de sua plástica.

Sem inicialmente nos preocuparmos com um enquadramento proposto pelo título ao nosso objeto de análise, poderíamos então indagar que tipo de objeto de arte está exposto em nossa frente. Não é um objeto tradicional da arte, ou seja, não é uma pintura feita à tinta óleo ou acrílica ou um desenho feito a bico-de-pena ou aquarela e, apesar de se configurar no espaço tridimensional, também não é uma

escultura propriamente dita. Poderemos considerá-lo como um **objeto**, tal como já nos referimos, uma nova modalidade a integrar-se às artes plásticas e que vem substituir um dos seus tradicionais suportes, no caso da pintura, o quadro de cavalete. Temos um **objeto-manto**, uma indumentária, uma veste, a ser visualizada em sua tridimensionalidade como um todo, assim como na sua bidimensionalidade, como uma particularidade de sua superfície planar. Em síntese, ao mesmo tempo surge uma obra como **objeto** (tridimensional) e como **suporte** (bidimensional) para construção praticamente de uma outra obra.

A superfície planar do texto visual – do nosso objeto *Manto da Apresentação* - tem a sua materialidade de tecido, que serve de suporte para a produção de outro texto visual inscrito em sua tessitura. Esse outro texto configura-se no suporte pela técnica do bordado e que, por sua vez, é recoberto por diversos tipos de fios/cordas entrelaçados e dependuradas sobre a sua superfície. Cabe ressaltar aqui o que lingüista José Fiorin nos diz sobre a palavra *texto*: “que provém do verbo latino *texo, is, texui, textum, texere*, que quer dizer *tecer* [...]” (FIORIN¹⁰ apud BUORO, 2002, p. 132). O texto é tecido e bordado, literal e plasticamente, por Bispo. A partir deste momento, buscamos percorrer os caminhos inversos aos do artista ao construir a sua obra, procurando observar, assim, a forma como organiza sua plástica e então, inicialmente, analisar a sua manifestação textual. Como se torna visível o Manto da Apresentação? Através desta análise, estaremos também **tecendo o manto** para construirmos **o sentido de sua apresentação**.

O *Manto da Apresentação*, dependurado no cabide, configura-se no espaço em sua tridimensionalidade e precisamos contorná-lo para que possamos observá-lo em sua plenitude. No entanto, ainda assim, não seria suficiente para o apreendermos de forma integral. Logo de início temos um problema e uma peculiaridade que marca nosso objeto: é para ser visto tanto em sua parte exterior quanto em sua parte interior, ou seja, temos que percorrer nosso olhar por toda a sua superfície externa e interna (plano) e nos demais materiais que afixados e superpostos compõem o seu todo (volume). Conforme podemos observar nos diferentes pontos de vista do *Manto*: *frente* (Figura 46), *costas* (Figura 47), *avesso da frente* (Figura 48) e *avesso das costas* (Figura 49).

¹⁰ “A noção do texto da semiótica” (xerox do autor).



Figura 46 - Frente do *Manto da Apresentação*, 118,5 x 141,2 cm.
Face Externa.



Figura 47 - Costas do *Manto da Apresentação*, 118,5 x 141,2 cm.
Face Externa.

Na ocasião do nosso primeiro contato visual com a face externa tanto a frente quanto as costas do *Manto da Apresentação* (Figuras 46 e 47), podemos

observar uma superfície de cor marrom com um formato próximo a um retângulo com as quinas das laterais de baixo arredondadas, como em uma grande tela que serve de suporte para um turbilhão de pequenas formas figurativas e outras que não conseguimos reconhecer, letras, palavras e números projetados sobre ela. Estes possuem as cores mais diversas: azul cobalto, azul cerúleo, amarelo ocre, branco, vermelho, verde esmeralda, preto etc. A parte da frente e a das costas se complementam, formando um único plano, onde algumas destas representações em sua superfície e os demais materiais superpostos a estes têm início na frente e findam nas costas e/ou ao contrário.

Na superfície da face externa da frente do Manto, temos os números que estão em fileira, formando grandes seqüências: os romanos (XLVIII – XLIX – L – LI – LII, etc.) e os arábicos (313 – 994 – 284 – 276, etc.). As letras (R, F, E, G, S, etc.) estão ao lado e abaixo de pequenas bandeirolas, onde cada letra parece indicar um movimento específico, ou estão espalhadas (F, I, H, D, H, M, etc.) sem formar palavras aparentemente, ou juntas (I, N, J, R) a sugerir certos significados. Algumas destas letras formam palavras, as mais evidentes são “EM MEU NOME”, “UNIVERSO”, “CÉU”, “CRISTO”, etc.

Algumas dezenas de formas figurativas em toda superfície estão em profusão na direção de um ponto central, localizado da parte central e abaixo da metade da visão frontal do *Manto*. Podemos, de imediato, reconhecer algumas destas figuras: uma fazenda, uma rede de luz elétrica de dois cabos, um trilho de trem, navios, submarino, bandeiras, insígnias da marinha brasileira, placas de sinais da marinha, um coração, cadeiras, mesas, peças do jogo de xadrez (torres, cavalos, peões, etc.) e de dominó, um apito, carrinhos com rodas, roupas nos manequins, um dado, escadas, instrumentos agrícolas (enxada, pás, gadanhos, foices), varas de pescar com linhas e anzóis, colheres, uma balança, um pistão, um guarda-chuva, redes de vôlei e tênis etc. Algumas linhas transitam pela superfície sem necessariamente dar forma a nenhuma figura e outras como no centro do *Manto* sugerem, por exemplo: uma vela de um barco onde dentro dela se inscreve um círculo de tecido negro costurado e rodeado por uma linha vermelha, o círculo é cortado por uma linha branca com uma ponta vermelha em forma de um losângulo e com as indicações das letras já citada (I, N, J, R).

Por quase toda a superfície do *Manto* estão superpostas cordas finas e grossas, nas cores verde, cor-de-rosa, marrom, preta, dourada e prateada, branca

etc. e com diversos tipos de tramas. Todas as cordas possuem pingentes de cortina em suas extremidades, que estão afixados nas bordas de toda a superfície, ora descem pelo ombro do *Manto* estendido no cabide, formando uma curva até convergirem em um determinado ponto no seu centro. Sendo que duas destas cordas mais grossas descem paralelas ao colarinho vermelho e nas suas extremidades temos dois pingentes grandes de cortina de cor branca, servindo de sustentação para uma corda vermelha amarrada transversalmente com um pequeno pedaço de pano branco dependurado sem nada inscrito. Além do mais, temos duas dragonas com franjas (nos ombros), uma do lado esquerdo e uma do direito (visão de frente); debrum/viés e franjas em todo o entorno das laterais do *Manto*.

Praticamente os mesmos elementos da parte frontal se repetem também nas costas do *Manto da Apresentação*, salvo algumas diferenças, pois temos áreas menos ocupadas pelas formas. Os números romanos (LVIII – LIX – LXI – etc.), os arábicos (670 – 414 – 907 etc.) continuam em seqüência, ora em filas ou de forma desordenadas, mas espalhadas por toda a superfície ilustrada. Já as letras e as palavras são menos recorrentes: ao alto, temos uma espécie de mandala que ao seu redor temos indicações das coordenadas espaciais com as letras NO / LE / SU / e a última escrita de maneira dual SE O TE, ao mesmo tempo indica OESTE e SETE como O no centro; as outras letras restantes não formam aparentemente nenhuma palavra (V / O / T / I / V / U / A / N).

As formas figurativas estão mais espaçadas, principalmente na área de cima e duas delas têm maior destaque pelo tamanho bem superior às demais: uma mandala em forma de bússola e um tabuleiro de xadrez. Um pouco menor e ao lado da mandala em forma de bússola estão um globo e um gramofone. Alguns navios e insígnias da Marinha brasileira e o trilho de trem, as redes elétricas de dois cabos e de quatro cabos em pares de dois, que se estendem pela parte da frente, parecem finalizar nas costas. Ainda encontramos várias formas figurativas não existentes na frente, por exemplo: duas mesas de sinuca, um piano, redes de pesca, escada de avião, um cadeado, certos brinquedos (gangorra, balaço de cavalo de pau, velocípede, etc.), mesa de pingue-pongue e raquete; além de outras que se repetem: as bandeirolas, as bicicletas, as mesas, as peças de dominó, os carrinhos com rodas etc.

As mesmas cordas coloridas (cada uma com seus respectivos pingentes de cortinas que se entrecruzam na frente) têm sua continuidade nas costas do

Manto, somente que desta vez elas não convergem para um determinado ponto no seu centro. Temos também as duas cordas brancas mais espessas, que descem paralelas ao colarinho vermelho e em suas extremidades dois pingentes grandes de cortina de cor vermelha. Além da continuação das duas dragonas com franjas do lado esquerdo e direito (visão das costas); assim como o debrum/viés e as franjas em todo o entorno das laterais do *Manto*.



Figura 48 - Averso frente do *Manto da Apresentação*, 118,5 x 141,2 cm. Face Interna.

Ao virarmos pelo avesso o *Manto da Apresentação*, temos a superfície da face interna, com seu avesso frente e costas, onde ambos também se complementam espacialmente, o que se inicia na frente continua nas costas e vice e versa. Há uma notória diferença, em relação à face externa, temos uma superfície clara (branco encardido) onde quase a totalidade de sua superfície é preenchida por palavras que estão envoltas por linhas, com uma predominância do azul claro e com poucos nomes escritos com cores variadas. Há ausência de formas figurativas, somente as palavras, com letras em caixa alta, compõem a cena, mais especificamente nomes de pessoas e mais precisamente, de mulheres, por exemplo: ARAÇY - DOS - SANTOS / ROSA - NEUSA / MARIA - QUITINO / JOSEFA - PAULA / HELENA - SILVA / ANTONIETA - DOS - SANTOS / ALEXANDRINA -

NUNES / NOEMIA - RAMOS / ELVIRA - MARIA - LEONI / LUZIA - MELLO / MARIA - ANGELO / CARME - COUTO / CARLOTA - COUTO / JOSEFA - HOTENCIO / CARLOTA - CORDEIRO / HELOISA / SAMPAIO / MARIA - HELENA / MARIA - SÃO - PEDRO / OLIVIA - DOS - SANTOS / OLINDA - DOS – SANTOS / MARIA -LIMEIRA - FORTE / MARIA - MANUCA / DESIA - OLINTA / BRAZILINA - LEONI / TERESINHA - YOLANDA / etc.



Figura 49 - Avesso costas do *Manto da Apresentação*, 118,5 x 141,2 cm. Face Interna.

Estes nomes foram distribuídos na superfície, ora um ao lado do outro e ora um embaixo do outro, formando sucessivos blocos de palavras que se intercalam tal como os tijolos de um muro são postos na sua construção. As linhas contornam envolvendo as palavras como “casulos”, que por sua vez formam uma espiral até o centro circular recortado – a gola do *Manto*. A forma espiralada de palavras se evidencia quando unimos as duas partes da face interna (frente e costas). Podemos notar que o suporte forma um só plano retangular, seu perímetro está circunscrito por uma fina faixa branca de tecido dobrado (debrum) e por fios soltos dependurados formando uma faixa mais espessa (françados) de cor bege, que se estendem também como vimos para face externa do *Manto*. Na face interna não temos nenhuma corda ou outros objetos sobre a sua superfície.



Figura 50 - Detalhe do bordado do relevo formado pela linha

Como poderemos definir nosso objeto de estudo em sua materialidade (materiais, suportes e técnicas)? No início fornecemos as medidas de nosso objeto 118,5 x 141,2 cm, mas esta somente se refere a uma das partes ou visões que temos do *Manto*, frente ou costas, seja sua face externa quanto sua face interna. Quando o estendemos com as duas partes abertas e repousadas na horizontal, o seu tamanho e forma mudam. Precisamos recorrer a outro ponto de vista (Vídeo de Hugo Denizart¹¹) e observarmos sua forma planificada. Teremos agora uma confirmação que nosso suporte planificado tem uma forma retangular de aproximadamente 2,2 m x 1,4 m, com todas as quatro quinas laterais arredondadas e uma abertura circular no seu centro que forma a gola e um colarinho vermelho o circunscreve. Assim, configura-se um novo tamanho e formato de nosso *suporte* e ao mesmo tempo a forma do *objeto* planificado.

O *Manto da Apresentação* é praticamente todo feito de linhas, cordas/fios entrançados e tecidos. Na face externa: o suporte principal é de tecido de linho (conhecido como linhão do Panamá). As linhas utilizadas para o bordado são de algodão, as cordas conhecidas como torçal de algodão e de seda, os pingentes de cortina feitos de linha de algodão e de seda, as dragonas com franjas de linha de seda e o colarinho de um tecido denominado gorgorão. O acabamento das bordas

¹¹ **Arthur Bispo do Rosário. O Prisioneiro da Passagem.** Na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro em 1982.

apresenta o debrum/viés feito de tecido de algodão e as franjas de seda. Na face interna vemos o suporte de tecido feito de popeline e a linha para o bordado de algodão.

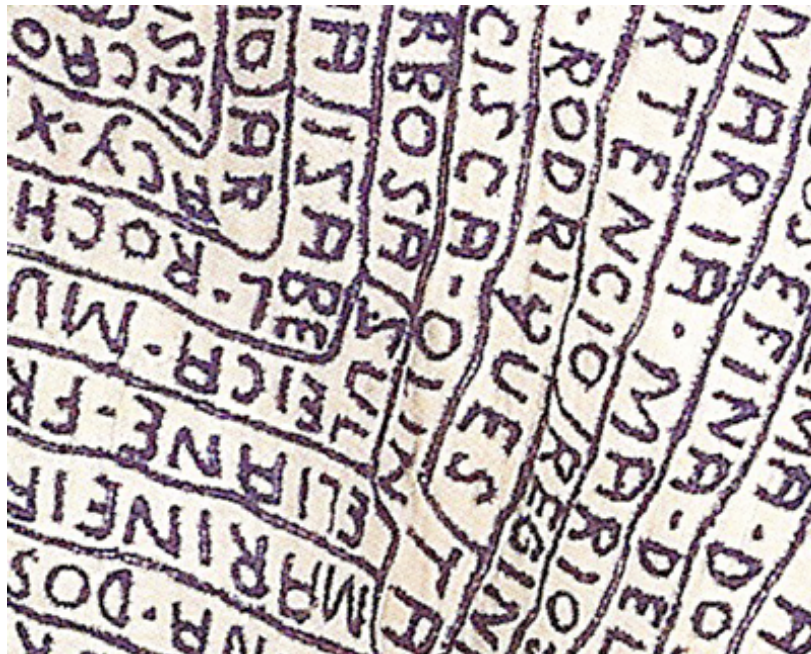


Figura 51 - Detalhe do bordado do relevo formado pela linha

As superfícies têxteis tanto da face externa quanto da face interna são irregulares e os elementos nelas projetados configuram-se em relevo (Figuras 50 e 51). O tecido de linho da face externa e tecido de popeline da face interna, por não possuírem nenhuma estrutura (rígida) por detrás, estão sempre flexíveis e se modelam de acordo com o cabide usado ou com outras formas para dependurá-lo. O tecido da face externa tem a cor marrom que contrasta com o branco encardido da face interna. A matéria têxtil do *Manto* possui uma textura granulada mais áspera na face externa em contraste com a mais lisa na face interna. Trata-se, provavelmente, de um cobertor (face externa) e de um lençol (face interna) reaproveitados, pois podemos observar algumas manchas causadas pelo uso e pelo tempo.

Assim temos a maioria de materiais já usados, mas também foram utilizados materiais novos, como as linhas para bordado, pingentes de cortina, franjas etc. O material não é somente reaproveitado na produção da obra, mas também re-configurado, seja o lençol usado transformado no formato do *Manto* ou as cordas e pingentes de cortinas transformados em seus ornamentos etc. Quando chegamos perto do *Manto* da Apresentação, podemos observar o desgaste da

matéria, tanto visível ao olho nu quanto podemos detectá-la por outro sentido respectivamente solicitado: o olfato. O cheiro que emana de seu estofado lhe confere um sentido imediato de matéria em envelhecimento (material usado). Temos dois sentidos, a **visão** e o **olfato**, interagindo para apreensão das qualidades sensíveis do *Manto* e suas possíveis articulações, na construção de sua significação.

Um outro sentido, além da visão e do olfato, é também solicitado para apreensão sensível do *Manto*: o **tato**. O que pode ser captado pelo toque não é somente o caráter tridimensional de nosso objeto, que por si só já tem uma riqueza muito grande de materiais superpostos sobre sua superfície, mas também pelo que está incrustado nesta superfície tanto externa quanto interna, sob a forma de um bordado. Poderemos sentir ao tocar o relevo formado pelo bordado, tal como a linguagem do “braile”, ao tocá-lo, “ver-se-ão” as linhas, as formas figurativas, as letras e os números. A visão se torna aliada do tato na apreensão do sentido.

Quando tratamos de buscar os meios técnicos utilizados na produção do *Manto da Apresentação*, deparamo-nos com o não-convencional, algo que não faz parte da tradição das artes plásticas, pelo menos até há pouco tempo, como veremos mais à frente. Além de toda a costura, para a confecção no *Manto* em si e para afixar todos seus adornos, a técnica principal utilizada foi a do bordado. Assim, nesta produção, alguns elementos são criados, enformados com a técnica do bordado e outros são objetos novos e objetos re-aproveitados, inseridos através da costura.

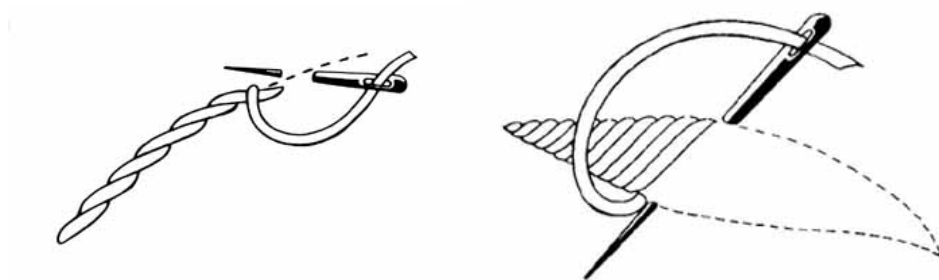


Figura 52 - Ponto Haste e Ponto Cheio

Todas as linhas, as formas figurativas, as letras e os números representados na superfície (face externa e interna – frente e costas) do *Manto* são bordados com linhas de algodão. Nada foi pintado e a única exceção ao bordado é uma colagem de um pedaço de tecido costurado com a forma ovóide de cor preta,

localizado na região central da face externa da frente. A técnica do bordado utilizada foi a do Ponto, de Haste e Ponto Cheio (Figura 52). São técnicas conhecidas, onde geralmente o Ponto de Haste é usado para contornos enquanto o Ponto Cheio serve para o preenchimento de um desenho até cobri-lo por completo, dando um efeito de relevo. É o que acontece com tudo que fora bordado na superfície do *Manto*. Ponto a ponto, as linhas, as formas, as letras e os números vão sendo compostas como desenhos, com esses minúsculos pontos postos bem próximos a dar forma e relevo a tudo: na face externa com cores quentes em contraste com sua superfície de cor marrom fria; na face interna a superfície de cor branca, o contraste é menos intenso com o monocromatismo de azul claro opaco.

Um dos maiores focos de nossa atenção sensorial sobre a obra está em sua *materialidade*. Inicialmente, podemos notar pelo tecido de linho a superfície áspera de sua face externa que contrasta com a face interna, que é mais lisa (rugoso/liso e externo/interno). Além dos dois exemplos de relevo: um produzido pelo bordado que contrasta com a superfície e suporte planar de tecido e uma espécie de *colagem-costura* de objetos que são superpostos a esta superfície e seus bordados. Um outro fator importante no tocante à materialidade da obra é a marca de uso, de re-aproveitamento de materiais, onde temos um material usado em oposição ao material novo (*material novo /vs/ material usado*).

Além do relevo, a cor também ajuda a estabelecer o contraste entre *figura versus fundo*, que às vezes se fundem e não mais se opõem, por exemplo, quando observamos nossa obra, ao mesmo tempo como suporte e como objeto em sua tridimensionalidade e com todos os elementos que a compõem. As cores principais utilizadas são obtidas por linhas de tecido de cores primárias: vermelho, amarelo, azul e cores secundárias e complementares: variações de azul e verde, além do branco e preto e de cores douradas e prateadas. Não há um contraste proporcionado pela *luz versus sombra*, mais simplesmente pelo contraste entre as cores citadas acima com seu suporte de cor marrom, um contraste entre cores *quentes/ frias*. Temos em síntese uma oposição cromática e tonal *opacidade versus brilho*, a maioria das cores são opacas, principalmente as linhas usadas no bordado e o fundo de tecido marrom, que se opõem às cores de fios, cordas, pingentes e tecido de seda brilhante.

As duas faces de nosso objeto são trabalhadas, tanto a face externa quanto a face interna: *fora versus dentro*, Na face externa, todas as formas bordadas

na superfície e as cordas se direcionam para um centro localizado na parte da frente. Quanto à face interna, as formas retangulares que servem de molduras para as palavras bordadas estão dispostas na superfície em uma espiral em forma retangular, onde seu centro encontra-se exatamente no colarinho circular do *Manto* todo planejado que, por sua vez, tem a forma retangular com as quinas arredondadas. Pondo novamente o *Manto* sob seu anteparo de exposição, o cabide, podemos, então, observar sua composição simétrica, tomando como referência as duas cordas paralelas na parte central que descem do ombro até a parte de baixo; tanto as formas distribuídas sob a superfície, as cordas, as duas dragonas nos ombros, os pingentes e as franjas estão todos postos sob uma de forma simétrica.

Há uma ausência quase que total da perspectiva. Às vezes podemos ver algumas projeções ortogonais das arestas de determinados objetos bordados na superfície, mas neste caso é uma perspectiva intuitiva, não-sistematizada. Logo, há uma ênfase na bidimensionalidade quando tratamos da superfície de seu suporte e na tridimensionalidade quando tratamos de todo o objeto e seus elementos e objetos componentes. Para finalizarmos esta etapa, tomaremos emprestadas duas das categorias atribuídas por Heinrich Wölfflin na sua conhecida análise formal das categorias do Renascimento em oposição às do Barroco: a *forma fechada versus forma aberta* e *multiplicidade versus unidade*. No caso do *Manto da Apresentação*, todas as formas e figuras bordadas sob a sua superfície se restringem nos limites de suas bordas (*forma fechada*) e em vez de pequenos quadros formados por unidades independentes dentro de um quadro (*multiplicidade*), poderemos ter “pequenos objetos” dentro de um objeto.

5.2 O *Manto da Apresentação* e sua trama textual, sua intertextualidade

Propomo-nos a caminhar rumo ao encontro de outros textos que também iluminam a articulação do sentido de nosso texto visual, ou seja, de uma análise *intra-obra* à *extra-obra*; onde os elementos contextuais se referem principalmente ao universo da história da arte e às vezes se estendendo ao universo cultural. Assim como afirma Calabrese (2004, p. 165), ao se referir à intertextualidade:

As referências a outros textos efetuadas pela obra deveriam ser interpretadas como finalizadas na sua globalidade para construção de uma estrutura que, por um lado, rege, mantém, sustenta, e funda a obra, e, por outro lado, convida para a cooperação interpretativa.

A referência que já temos do primeiro contato visual com o nosso texto se encontra na exposição *Registros de Minha Passagem pela Terra*. Através de pesquisas em outros textos, principalmente ao já citado vídeo, realizado por Fernando Gabeira (*Série Vídeo – Cartas*. Bispo. Rio de Janeiro, 1985), podemos, então, entender um pouco mais acerca do *Manto da Apresentação*. No vídeo Gabeira narra a história da vida de Bispo (1909/11 – 1989), sua procedência de Japarutuba Sergipe, sua vida como marinheiro etc. e ao mesmo tempo mostra-o vestindo o *Manto da Apresentação* e passeando pelo ambiente da Colônia Juliano Moreira (RJ). O próprio Bispo diz como faz a limpeza e proteção, colocando capas em suas obras que são postas num quarto. Podemos observar a cama, os estandartes, os fardões, as *assemblages* etc. Tudo lá é cuidadosamente posto e repostado e parece sugerir um paradoxo do *caoticamente organizado* e esse “tudo” tende a se transformar em um *todo unificado*. As obras são únicas e ao mesmo tempo formam um todo unificado. Bispo retoma sua fala e diz que sua obra possui um caráter transcendental. No final do vídeo, Bispo e Gabeira aparecem jogando xadrez com uma de suas obras: *Partida de Xadrez com Rosângela*.

Atualmente, o *Manto da Apresentação* faz parte do acervo, praticamente completo de toda a produção de Bispo, no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, localizado na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. No Museu, fomos recebidos pelo curador Wilson Lázaro e sua equipe técnica. O atual diretor é Ricardo Aquino. Podemos conhecer a proposta de curadoria e conservação das obras de Bispo, que consiste em não realizar uma exposição permanente das obras, mas itinerante. O Museu é classificado como museu de arte contemporânea, pois as obras de Bispo dialogam com a arte contemporânea, assim como afirma Wilson Lázaro ([2007], p.23): “Através de seus estudos, bordados [...] transita com absoluta naturalidade no território da criação contemporânea”.

No catálogo ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO organizado por Wilson Lázaro ([2007]), o diretor do Museu Ricardo Aquino esclarece algumas questões sobre o processo de produção de Bispo. Afirma que Bispo nunca frequentou os ateliês de arte-terapia ou de terapia ocupacional. Sua arte foi feita sob uma forma reclusa no ambiente da Colônia Juliano Moreira, onde encontrou condições para

produção de sua obra, o que talvez não ocorresse em outro lugar. Nesse sentido, refere-se também ao vídeo de Hugo Denizart *O Prisioneiro da Passagem*, de 1983:

No filme, tal qual em seu cotidiano, Bispo do Rosário se evidencia vistoso, compenetrado no que ele refere ser a sua missão: trabalhar fazendo a representação do mundo. Essa é a ética que preside a sua criação. [...] As tomadas de vistas de seu atelier impressionam. Deparamo-nos com uma grande instalação, um casulo complexo, organizado com rigor, catalogado, classificado, inventariado, ou seja, percebemos as marcas e os contornos de um inventário do universo (AQUINO, [2007], p. 53).

Tais colocações de Ricardo Aquino podem ser observadas também no vídeo-documentário (já citado) de Fernando Gabeira, que mostra outra forma como Bispo expunha/organizava suas obras como uma grande instalação. No mesmo catálogo ao qual nos referimos, encontramos uma artista de renome internacional, Louise Bourgeois ([2007], p. 23), que trata acerca das obras de Bispo em especial àquelas que foram bordadas.

Minha mãe era tapeceira e restauradora e, por isso, eu cresci em volta da magia da agulha e da linha. Dela eu herdei esta idéia de reparação como uma parte de minha arte. Minha costura é uma ação simbólica contra o medo de ser separado e abandonado. Nós percebemos no trabalho de Bispo do Rosário que ele também tinha medo de perder o contato. Como Penélope e a aranha, ele passou a vida inteira fazendo e desfazendo. Ele estava buscando uma ordem no caos, uma estrutura e ritmo do tempo e do pensamento [...].

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (2003), em seu livro *Relâmpago: Dizer o Ver* aborda a obra em questão, o *Manto da Apresentação*. Gullar (2003) levanta a possibilidade deste objeto não ser um manto, sendo que este fato em si não importa, pois não altera o seu significado, posto que devemos buscar sua significação na própria obra, no que está implícito na sua materialidade feita de fios, fitas, bordados etc. Considera a obra de Bispo:

[...] como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica. Como não lida com imagens representadas vê sim com um objeto real – um paletó, um fardão como não trabalha com tintas e pincéis e sim, como um costureiro, com panos, fios e fitas, o trabalho que realiza não atinge a essência da forma, mas apenas sua exterioridade; não obstante, como essa forma é um arquétipo de imaginário popular – e um "falso" -, Bispo do Rosário, por força de sua imaginação e de sua delirante inventividade, transforma-o num campo de altíssima expressividade visual: assim, um objeto real se torna o suporte instantâneo de uma desconcertante linguagem (GULLAR, 2003, p. 111).

Gullar (2006) nos concedeu uma entrevista exclusiva para a presente pesquisa (entrevista completa em anexo). Gostaríamos de destacar uma das perguntas feitas ao poeta e crítico e arte:

Parece-me evidente que existe alguma intenção estética por parte de Bispo na produção de sua obra (basta olharmos para ela), no entanto, sua obra não foi produzida com os materiais convencionais das artes plásticas (tela, tinta, pincel, etc.), ou mesmo para serem expostas no espaço de exposição da galeria/museu de arte. A partir daí surgem duas questões: Em primeiro lugar: poderíamos afirmar que Bispo não teve nenhuma intenção artística no ato de sua produção, ao passo que o resultado de seu trabalho nos faz acreditar que não se absteve de uma intenção estética? A segunda questão decorre da primeira: sabemos que o trabalho de Bispo foi exposto por pessoas sensíveis à arte, conservado e levado às galerias/museus, a partir daí, sensibilizando a teóricos, críticos, historiadores, e apreciadores da arte. Se Bispo não teve nenhuma intenção artística tanto na sua produção quanto na exposição de seu trabalho, então, como foi a inserção do trabalho de Bispo no cenário das artes, o que ou quem legitimou seu trabalho - que passou a ser considerado como obra de arte?

Ferreira Gullar (2006) respondeu da seguinte forma:

Bispo do Rosário não era um artista, no sentido de alguém que se dispõe a fazer arte. Ele ouviu uma voz que lhe atribuiu a missão de salvar as coisas do mundo e passou a trabalhar para cumprir essa missão. Por isso envolvia os objetos com fios tirados de sua própria roupa. Mas não é imprescindível ter a intenção de fazer arte para fazê-la. Portanto, independente de qual era a sua intenção, o resultado foram coisas de forte expressão e algumas de grande beleza como o Manto. Fazer com beleza é próprio do ser humano e especialmente das pessoas talentosas e sensíveis como o Bispo. Coincidiu que seu trabalho foi realizado numa época em que os conceitos tradicionais de arte foram postos de lado e isso tornou mais fácil reconhecer as qualidades estéticas do que ele fez. Hoje prepondera a afirmação de Duchamp, segundo a qual "será arte tudo o que eu chamar de arte". Essa amplitude favoreceu ao reconhecimento das obras do Bispo.

Seja crítico de arte, artista, curador ou diretor de museu de arte, todos, de alguma forma, como acabamos de ver, legitimam a produção de Bispo, sua inserção no cenário das artes plásticas como obras de arte, havendo assim um reconhecimento de seu talento criativo e a riqueza expressiva de suas obras. Como Ferreira Gullar (2006) afirmou acerca das contribuições de Duchamp para conduzir ao *reconhecimento das obras de Bispo*. Consideramos, então, que nas obras de Marcel Duchamp, os *ready-mades*, poderemos encontrar o ponto de partida para a compreensão do texto visual de Bispo.



Figura 53 - Arthur Bispo do Rosário vestindo o *Manto da Apresentação*. Fotografia de Bispo na Colônia Juliano Moreira.



Figura 54 - Hélio Oiticica. *Parangolés*, 1964-79.

Escolhemos também a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica reconhecida no cenário das artes plásticas mundial. Quando observamos a obra de Hélio Oiticica, os *Parangolés*, acaba-se por notar semelhanças textuais com a obra *Manto da Apresentação* de Bispo. Ambas as obras redefinem o suporte e o espaço tradicional de exposição. Utilizam a superfície planar de seus textos visuais tridimensionais, escrevem, entrelaçam e configuram novos textos e fazem uma incorporação

recíproca entre corpo e obra e a relação destes com o mundo. Parangolé, segundo Morais (1989, p. 123):

A palavra nada significa, mas na obra de Hélio Oiticica, a partir de 1964, Parangolé é um programa, uma visão de mundo, uma ética. São capas, tendas estandartes, bandeiras e faixas construídas com tecido e cordões, às vezes guardando em seu bolso pigmentos de cor ou reproduzindo em sua face palavras, textos e fotos. São para ser vestidos, seu uso podendo ser associado à dança e à música.



Figura 55 - Hélio Oiticica. *Parangolés*, 1964-79.

Os parangolés colocam o público como atuante no processo de criação da obra (happening), fazendo com que saiam de sua condição passiva. Assim como os *Parangolés*, o *Manto da Apresentação*, feito com fios, cordas e tecido, é para ser vestido e, como o próprio título sugere, para uma “apresentação”, não sob a forma de performance/happening, mas sob a forma de uma presentificação, que se dá numa relação mútua entre ser, obra e mundo: um todo em forma de presença. Assim, precisamos nos *despir do passado* e nos *vestir do novo* para interagirmos com a obra.

O *Manto de Apresentação* de Bispo esteve também exposto na mostra de moda *Fashion Passion*, que aconteceu em 2004 na OCA, no Parque do Ibirapuera em São Paulo, juntamente com os *Parangolés* de Hélio Oiticica. A intenção do evento era de apresentar ao mundo da moda os 100 anos da “arte de vestir”. A mostra revela objetos da cultura brasileira como fantasias de carnaval e trabalhos

como a instalação como *A Negra* de Carmela Gross e *Vestido de Sereia*, de Fanny Feigenson.

Para o escritor inglês Steven Connor (1992, p. 154), a história da moda tem uma fase modernista como

[...] no trabalho de arquitetos como Mies vander Rohle, artistas como Piet Mondrian e teóricos como Alfredo Loos, resultam em tentativas de racionalizar a roupa e figuras como Victor Tatlin, Kasimir Malevitch, Sonia Delaunay, Walter Gropius e Jacob Oud estavam interessados em estender a revolução modernista nas artes à área das vestes.

Connor (1992, p. 154) afirma que atualmente houve um afastamento do estilo modernista, contrário ao ornamento, fundamentado na pureza e funcionalidade; a partir da década de 1960, se inicia “um retorno ao ornamento, à decoração e ao ecletismo estilístico”. Estes atributos, principalmente o *ecletismo estilístico*, apontados por Connor (1992) sobre a moda contemporânea, nos levam novamente a situarmos nosso objeto de análise no âmbito da cultura contemporânea.

Outra obra presente no contexto da história da arte, que nos faz estabelecer certa relação com o texto visual de Bispo, o *Nascimento de Vênus* de Botticelli, onde a recém nascida Vênus ou Afrodite, dentro de uma concha de madrepérola, sendo soprada pelo deus Zéfiro chega à Ilha de Chipre e é recoberta com um traje divino (imortal) pelas Horas e levada aos Deuses.

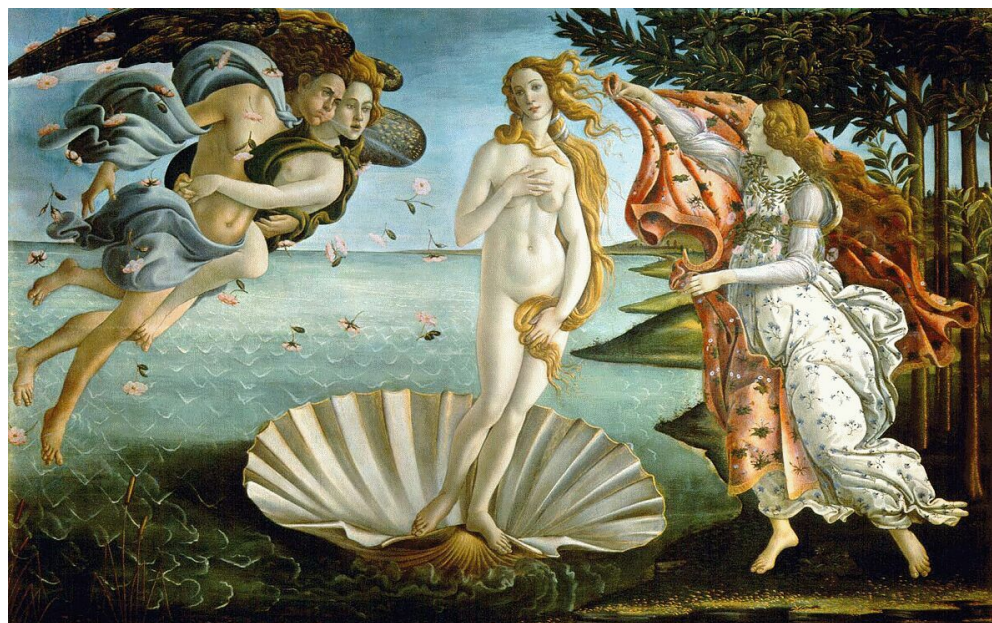


Figura 56 - Sandro BOTTICELLI. *Nascimento de Vênus*, 1478. Têmpera sobre Tela, 172,5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Itália.

Existe também uma passagem da *Ilíada* em que Homero descreve uma faixa ou cinto de Afrodite usada por Hera para seduzir e adormecer Zeus e, assim, influir na Guerra de Tróia. Afrodite possuía um cinturão mágico bordado conhecido como *Cestus* [kestós, bordado], e, ao vesti-lo, ninguém conseguia resistir aos seus encantos. Entrelaçado com ouro o cinto tinha a propriedade de inspirar o amor e os seus efeitos eram irresistíveis. Isto ressalta o aspecto transcendental do manto ou do cinto do amor de Afrodite, transcendência esta estabelecida por Bispo ao bordar o *Manto da Apresentação* na sua reconstrução do universo, onde estabelece, ao mesmo tempo, uma ligação entre o cotidiano e uma visão cósmica.

Em 2000, o *Manto da Apresentação* foi exposto juntamente com sete mil peças, entre obras de arte, peças de artesanato indígenas e objetos de descobertas arqueológicas, assim como documentos históricos brasileiros. A exposição realizada pela Fundação Bienal chamou-se: *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*. O *Manto* foi exposto precisamente no setor *Imagens do Inconsciente*, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Em outra parte desta exposição, um objeto nos chamou atenção por sua exuberância plástica natural, um manto indígena com o título de *Mantelete Emplumado* (Figura 57), feito praticamente todo de penas de guarás com um vermelho resplandecente.



Figura 57 - Mantelete Emplumado. Origem Tupinambá, Pernambuco. Dimensão: 127 x 54 cm. Penas de Guará. Departamento de Etnografia do museu Nacional da Dinamarca – Nationalmuseet Copenhagen.

Como indica a plaqueta informativa, o *Mantelete* foi emprestado pelo Museu Nacional de Copenhague especialmente para a mostra. É de origem Tupinambá e foi levado do Brasil por volta do século XVII. Os índios Tupinambás habitaram praticamente todo o litoral brasileiro, do sudoeste ao norte, provavelmente a mesma região onde nasceu Bispo no Estado de Sergipe. Para essa nação indígena, os manteletes são utilizados em ocasiões especiais, para determinados ritos de passagem. Talvez com o mesmo intuito, Bispo bordara o *Manto da Apresentação*, como um ritual de passagem, em busca da transcendência, algo que após ser vestido modificasse o corpo.

Quando no mencionado vídeo de Fernando Gabeira este afirma que os bordados nas obras de Bispo a formam uma narrativa através de imagens que contam, a *história universal* certamente Gabeira está se referindo principalmente ao *Manto da Apresentação*, assim como aos estandartes que ele aparece carregando em mãos. De imediato, fazem-nos lembrar um Atlas bastante conhecido na história da arte, principalmente na história da cultura, o *Atlas Warburgiano* (Figura 58) denominado por *Mnemosyne*, homenagem a Deusa da Memória da Mitologia Grega, mãe das nove Musas inspiradoras das artes.



Figura 58 - Aby Warburg. Atlas *Mnemosyne*.

A obra de arte é entendida como um objeto da civilização, que nos informa sobre as atitudes, hábitos e costumes de uma dada época e mais, sobre o imaginário de uma determinada sociedade. Calabrese (1987, p. 67) afirma que, para Francastel, a arte é um “fato social”, “não porque *dependa* deterministicamente da sociedade, mas porque toda linguagem faz parte da estrutura social. Sendo linguagem, a arte é um fato social”. A arte enquanto linguagem concerne, portanto, a uma sociedade à sua estrutura, valores e normas de funcionamento.

Tratar a obra de arte como objeto de civilização é observá-la sob um ponto de vista da cultura, como objeto cultural. Um dos primeiros historiadores a fazer tais observações foi Aby Warburg. Segundo Ginzburg (1989, p. 56) “Warburg invocara [...], em nome de uma história da arte com alcance mais amplo e dilatado do que a história acadêmica tradicional – uma história da arte que desemboca na *Kulturwissenschaft* [Teoria da Cultura]”. Warburg viveu na Alemanha do final do século XIX, em uma realidade marcada pela tradição da *Kultur*. Daí conceber uma história da arte fundamentada em uma teoria da cultura. Isto implicará mudanças significativas para história da arte até os dias atuais. Trata-se de uma história da arte que se pode denominar de história da cultura de cunho antropológico, iniciando uma valorização de certas imagens ou práticas culturais outrora não consideradas pela cultura acadêmica e erudita.

Warburg tenta com seu Atlas construir uma história formada de imagens, uma enciclopédia visual com as mais abrangentes experiências culturais, que são enumeradas, catalogadas e justapostas. Nas produções de Bispo, encontramos o mesmo processo de catalogação e seriação, exceto pelo fato de que ele principalmente se servia apenas de objetos de seu limitado universo circundante, na Colônia Juliano Moreira. Definitivamente, é a arte que pode fazer o elo entre estes universos culturais tão distintos: o de Warburg e aquele de Bispo. Temos uma anulação das fronteiras da diversidade cultural propiciada pela arte. As barreiras geográficas e temporais são rompidas, espaço e tempos são relativizados e conexões “quase” impossíveis são realizadas. Arte é universal, no sentido de ser inerente a todos os homens de todos os tempos e espaços (geográficos). O conceito de arte se modifica conforme o tempo histórico e a cultura onde se insere. Entretanto, a sua essência é perene. Acreditamos que quando o homem expressa seu pensamento através dos meios e circunstâncias disponíveis constrói uma nova

realidade, movido pela paixão ou afecções ou por algo que está além do *hic et nunc*, transcendendo a realidade sob uma forma poética.

Ao lado do *Manto da Apresentação* encontramos no conjunto das obras de Bispo várias outras vestimentas igualmente bordadas. São casacos ou fardões aparentemente semelhantes aos uniformes militares mais conhecidos como dolmãs, os quais em geral possuem alamares (galão de fios metálicos ou de seda ou de lã, etc.) que servem de abotoadura. Se visualizarmos a série de obras de Bispo, no tocante às vestimentas, vê-se uma série de fardões conforme as Figuras 59 e 60 e uma capa, Figura 61. Em *Sembrantes – eu vim 22.12.1938 Meia Noite*, há uma espécie de fardão com duas abotoaduras fechando-o na frente. Apresenta-se todo bordado sobre um tecido de cor escura, com uma linha azul formando ramagens de folhas com os dizeres do título. As mangas deste “uniforme” estão recobertas por um plástico de cor amarelada e que foi costurado sob o tecido. Já *Sembrantes – Luctas 1938 – 1982* trata-se também de um fardão que apresenta quatro abotoaduras, sendo praticamente recoberto por condecorações e medalhas com bases em tecido predominantemente vermelho, costurado sob seu tecido verde escuro, o que por seu lado contrasta com os bordados de linha cor verde claro, desta vez apenas situados em torno do colarinho e em algumas inscrições como a do próprio título.



Figura 59 - *Sembrantes – eu vim 22.12.1938 Meia Noite*, s/d. Tecido, metal e plástico, 83 x 96 x 10 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.



Figura 60 - *Sembrantes – Luctas 1938 – 1982*, s/d. Tecido, metal e plástico, 95 x 150 x 5 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Diferentemente da produção que envolve o *Manto da Apresentação*, pois, o Manto foi todo construído a partir de um cobertor (face externa) e de um lençol (face interna) retangulares, cortados às quinas em seus vértices, tornando-as arredondadas e com uma abertura circular no centro, os fardões foram produzidos a partir de roupas/blusas já utilizadas em outras funções. São objetos reaproveitados que são bordados e servem de anteparo para outros objetos como as medalhas e colagens de plásticos nas mangas. Além dos fardões, temos uma capa, intitulada de *Capa de Exu* (Figura 61), que faz parte também da série de vestimentas produzidas por Bispo. Trata-se de uma capa de cor preta com adornos vermelhos e com uma coroa toda revestida de misangas vermelhas e pedaços de vidro. Igualmente feita de roupa reaproveitada, este tipo de vestimenta é comumente usado na cultura afro-brasileira na Religião da Umbanda. Estas vestes (fardões e capas) mantêm uma estreita ligação com o *Manto da Apresentação* pelo fato de servirem a um propósito específico, a uma espécie de ritual que obedece a uma hierarquia, onde todos devem ser vestidos. O *Manto da Apresentação* parece estar no topo da hierarquia.



Figura 61 - *Capa de Exu*, s/d. Tecido, linha, acetato, lã e vidro, 95 x 150 x 15 cm. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

De onde provém a herança cultural apresentada nas obras de Bispo sob a forma de bordados? Sabemos que Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japaratuba, no interior do Estado de Sergipe, local onde se cultivava uma tradição do bordado, como em muitas cidades do norte e do nordeste brasileiro. Além dos bordados, existem as vestimentas para os ritos religiosos da cultura, resultante do sincretismo entre a religião católica e a religião afro-brasileira. Os folguedos fazem parte dessas manifestações religiosas e folclóricas, em que grupos fantasiados mostram a sua maneira de ser e viver. Dentre eles, destaca-se o Reisado: uma dança de origem portuguesa, representada sempre no Dia dos Santos Reis, no ciclo de Natal. Pode-se, então, entender de onde provém a ação de bordar em Bispo e sua vontade de se expressar através de vestes – fardões / casacos / capas / mantos.

As vestimentas estão também referidas aos anos vividos por Bispo na Marinha brasileira. O *Manto da Apresentação* traz consigo símbolos da Marinha, assim como as dragonas com franjas nos ombros, as cordas de torçal com as quais se fazem os alamares. O bordado faz referência à Marinha, através de navios, de bandeiras com letras que são sinais/códigos enviados pelas bandeiras entre os navios. O passado de errância de Bispo foi finalizado com a reclusão na Colônia Juliano Moreira em Taquara, no Rio de Janeiro, no ano de 1939, de onde pouco saiu até sua morte, ocorrida em 1989. Na Colônia, extraiu o necessário para a produção de suas obras realizada num período de aproximadamente cinqüenta anos. Toda a matéria-prima, como os lençóis, cobertores, fios, tecidos, objetos etc. advém deste ambiente. Após a morte de Bispo, suas obras passaram por restaurações e foram fotografadas, catalogadas, nomeadas, para formação de um acervo de cerca de 800 obras situadas na Colônia Juliano Moreira, inicialmente chamado de Museu Nise da Silveira e atualmente conhecido por Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Bispo possuía técnicas de produção bem desenvolvidas, dentre elas a do bordado. Utiliza-se do espaço da Colônia para coletar os materiais, produzir suas obras e armazená-las em seu quarto-cela. Podem-se constatar alguns aspectos propícios para a produção, apesar de ser um local nada amistoso e, portanto, um ambiente não muito adequado para tal propósito, mas que funcionou de alguma forma. Os momentos de errância de Bispo registrados em sua memória (outra condição necessária em seu processo criativo) são transformados e expressos nos bordados. Enfim, para Bispo transitar por diversos espaços geográficos e

metafísicos, precisava ser um andarilho, um errante, um *Guesa* (WILLIAMS, 1976), vivendo sempre o Eterno Retorno.

O Eterno Retorno, na obra de Nietzsche, fala da vida onde *tudo parte tudo volta, eternamente gira a roda do ser*, o que nos permitem interagir com o sistema do mundo natural, dos ciclos terrestres e humanos, dos ciclos da vida de idas e vindas. E em *Assim Falou Zaratustra* que na sua difícil tarefa de sua conscientização/iluminação, se isola do mundo e procura o conhecimento na natureza, depois volta e o anuncia, ou, do *Andarilho* em busca de sentido para a vida, sem porto de partida nem de chegada, conhece a si através do outro. E em seu poema épico *O Guesa*, o poeta maranhense Sousândrade demonstra bem essa questão do movimento e da memória, das buscas e sacrifícios do humano perante a vida, onde a obra e a biografia do autor parece se fundir em um só; como podemos observar nos comentários de Williams (1976, p. 150, grifo do autor):

Num passado longínquo os musycanos foram visitados por um deus chamado Bochica, que lhes deu lei, introduziu a adoração ao sol, regulou as estações, inventou o calendário e, assim como Viracocha e Quetzalcoatl, suas contrafaces peruana e mexicana, fundou a sua religião. Bochica também estabeleceu a ordem dos sacrifícios que deveriam ser celebrados em certos intervalos para assegurar a paz e a prosperidade contínua. A vítima humana do sacrifício denominada de **o guesa**, era uma criança arrancada da casa paterna. Recolhida ao templo do sol, o guesa, recebia cuidadosa educação até atingir a idade de 10 anos. De então em diante percorria o caminho de Suna, que correspondia ao itinerário cumprido por Bochica. Ao atingir os 15 anos, e após ter cumprido a jornada ritual, era levado em procissão pelos chefes ou sacerdotes, à coluna sacrificatória, onde se lhe extirpava o coração para apresentá-lo em oferenda a Bochica, o deus-sol.

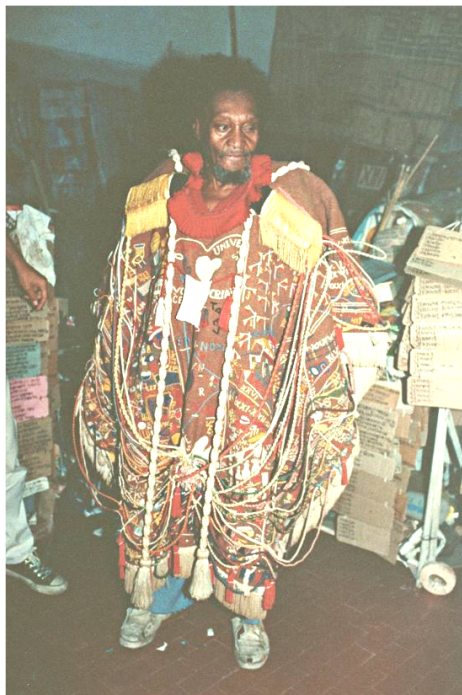


Figura 62 - Bispo vestindo seu Manto da Apresentação em seu quarto-cela na Colônia Juliano Moreira, década de 1980.

No vídeo de Fernando Gabeira, podemos ver Bispo e todas as suas obras em confinamento em seu quarto-cela. Bispo nos informa que cumprirá uma missão, que certamente transcende o aspecto estético de suas obras. Mostra-nos que certas obras são *manipuláveis*, de acordo com uma ocasião ou função específica. O *Manto da Apresentação* é a mais emblemática de suas obras. Ao vesti-lo, Bispo apresenta todas as demais. O *Manto da Apresentação* torna-se a obra mais refinada tecnicamente e melhor elaborada de toda a produção de Bispo, sua “Obra Prima”.

Dentre todas as figuras representadas em bordados na superfície do *Manto da Apresentação* nenhuma delas representa o homem em si. No entanto, o mesmo é citado de outras formas. Em primeiro lugar, todas as figuras fazem referência ao mundo cultural humano em oposição ao mundo natural. A outra forma se dá através dos nomes das pessoas, de mulheres e seus respectivos sobrenomes, bordados em sua face interna, por exemplo: ARAÇY - DOS - SANTOS / ROSA - NEUSA / MARIA – QUITINO / etc. Ainda existe uma característica peculiar em nosso objeto de análise: é para ser usado, possui uma funcionalidade e atende a uma finalidade ritualística (Figura 62).

O *Manto da Apresentação* representa para Bispo um objeto de transcendência, de mudança de *status quo*. Assim, no caráter simbólico das vestes: “[...] ele assume o caráter do novo mundo em que está penetrando [...] Nesse traje reconhece o seu verdadeiro eu, o que ele é na essência, além das aparências enganadoras. [...] a roupa como símbolo do próprio ser do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 949). O gesto de se cobrir com o manto ou capa pode significar as metamorfoses do corpo para atingir um estágio metafísico:

Este gesto simboliza a retirada para dentro de si mesmo e para junto de Deus, e conseqüentemente separação do mundo e de suas tentações, a renúncia aos instintos materiais. Vestir o manto é escolha da sabedoria (o manto do filósofo). E também assumir uma dignidade, uma função, um papel, de que a capa ou manto é emblema (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.589).

5.3 A presentificação do *Manto da Apresentação*: um registro de uma poética em processo

“O olhar não é um dado natural, mas uma construção do que se apresenta diante dos olhos de um determinado sujeito em um dado espaço e tempo [...] toda construção de sentido é contextualizada [...]” (OLIVEIRA, 2004, p. 119).

As informações visuais que obtivemos sobre o texto visual em análise, sobre o local e a forma da produção e manipulação das obras Bispo, ajudam-nos a contextualizar a construção de seu sentido. De início, podemos dizer que o *Manto da Apresentação* foi produzido com o intuito de ser **visualizado**, através de seus efeitos visuais/estéticos e também para ser **tocado**, através de seu relevo e para ser **utilizado**, ser vestido. Há uma funcionalidade por detrás da obra. Além do mais, o *Manto da Apresentação* solicita a presença de outras obras com as quais se inter-relaciona, como os fardões e as capas já mencionadas, assim como os estandartes, os objetos em forma de cetros e outros.

O *Manto da Apresentação* tira a habitual passividade de quem o contempla. A obra nos convida a apreendê-la pela experiência. Segundo Krauss (2001, p. 37) “[...] o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência”. Krauss (2001) está se referindo ao filósofo Edmundo Husserl, segundo o qual o significado não é anterior à experiência. Isto é válido para a apreciação da obra de Bispo, onde a experiência vivida frente à obra solicita vários

de nossos sentidos. Assim, todo o corpo é convidado à experiência. Para olharmos o *Manto*, é também preciso tocá-lo e vesti-lo, para sua total apreensão.

Para tal apreensão, é exigida uma total integração entre o corpo, a obra e o mundo, que se unem em uma totalidade. O corpo faz parte da obra e de seu significado. Como observa Merleau-Ponty, o corpo é utilizado para superar a distância teórica entre o sujeito e o objeto, onde o sujeito compreende o mundo à medida que o mundo compreende o sujeito. Ele é observador e observado ao mesmo tempo:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo [...]. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustada em sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 51).

O corpo que veste o *Manto* perde seu contato visual e passa a inquirir outros sentidos para sua apreensão sensível. Assim, outros significados podem emanar desta experiência e de sua ação interativa. O corpo vestido confunde-se com a obra, toma a forma da obra. Como assinala Merleau-Ponty (1984, p. 51): “Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocador, entre um olho e outro, entre a mão e mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível [...]”.

Outra maneira mais implícita da presença do corpo e de sua participação no processo de significação na obra reside em todos os elementos que compõem a obra: as linhas e formas bordadas sobre sua superfície, as cordas (torçal) provenientes das costas que passam pelos ombros e descem fazendo curvas até convergirem para um ponto central etc. Este ponto central, conforme podemos ver na Figura 62, não é simplesmente o centro da face externa da frente do *Manto*, mas o centro do corpo humano que o veste, o centro umbilical. O cordão umbilical é a nossa última ligação com o mundo uterino, implicando com seu corte nosso ingresso no mundo exterior. Um coração bordado, localizado na parte central acima, logo abaixo do colarinho vermelho, também ressalta o caráter VISCERAL da obra, como um registro ORGÂNICO. O corpo e a obra ressaltam o exterior e o interior, a face externa e a face interna, a aparência e a essência...

Se focalizarmos novamente a nossa atenção para a superfície bordada do *Manto da Apresentação*, as diversas formas figurativas representadas através do

bordado como os navios, submarino, bandeiras, insígnias da Marinha brasileira, placas de sinais da Marinha, cadeiras etc., podemos perguntar o que está diante de nosso olhar, se as referências dos elementos que compõem a plasticidade da obra simplesmente *representam* a realidade do mundo natural, ou mais precisamente, se um signo simplesmente representa um objeto do mundo natural? Segundo afirma o semioticista Greimas (2004), trata-se de uma *questão de intersemiotividade*, ou seja, a correlação entre uma semiótica plástica e uma semiótica do mundo natural não é do tipo representacional, e sim, cada obra (ou discurso visual) criará seu próprio *referente interno*, criando assim diversos *efeitos de sentidos*. Então, que efeito de sentido é produzido na superfície bordada da obra?

Cada obra cria seu referente interno e, assim, produz os mais variados efeitos de sentidos. Isto significa que precisamos pensar uma obra enquanto linguagem autônoma. Paul Klee destaca o fato de que a arte não representa o visível, mas *torna-se visível* – é uma nova presença na realidade, a arte deixou de ser pura representação ilusionista da realidade, constituindo-se um novo ser visível na realidade, dotado agora de plena autonomia enquanto linguagem. A arte como *mimesis* da realidade sensível passa a ser *presença* nesta realidade, melhor ainda, cria a sua própria realidade. Temos a questão da *presença* na obra de arte em oposição à *representação*, como um dos princípios norteadores da arte do modernismo no início de século XX. Como se manifesta esta forma de *presença* na obra de Bispo, como se dá a **presentificação do Manto da Apresentação?**

Ainda que todas as representações dos objetos e de outras formas que não reconhecemos, os números, as letras, as palavras e frases bordadas sobre a superfície do *Manto da Apresentação*, já sejam semiotizadas, ou seja, já possuam uma carga semântica, sua leitura não se esgota em sua iconicidade. Sobre a superfície de nosso objeto, cria-se um efeito de sentido, não aquele que representa os objetos do mundo natural em signo, mas o que cria um efeito de **simulacro dentro do próprio Manto da Apresentação**.

Tal simulacro torna-se uma forma de *presença*, *uma presença simulada*, ou melhor, **um simulacro que inventaria o conjunto das obras**. O *Manto* traz consigo em forma de bordados, ícones em sua superfície planar, que não são necessariamente representações do mundo natural, mas sim, presentificam nesta superfície (frente, costas, avesso de frente e avesso de costas) um *inventariado de várias obras em uma única obra*: o *Manto da Apresentação*. Em última instância,

nossa obra em análise mantém uma *relação intersemiótica*, ou melhor, uma relação de intersemiose com as demais obras, conforme podemos observar a seguir nas Figuras 63, 64, 65 e 66.

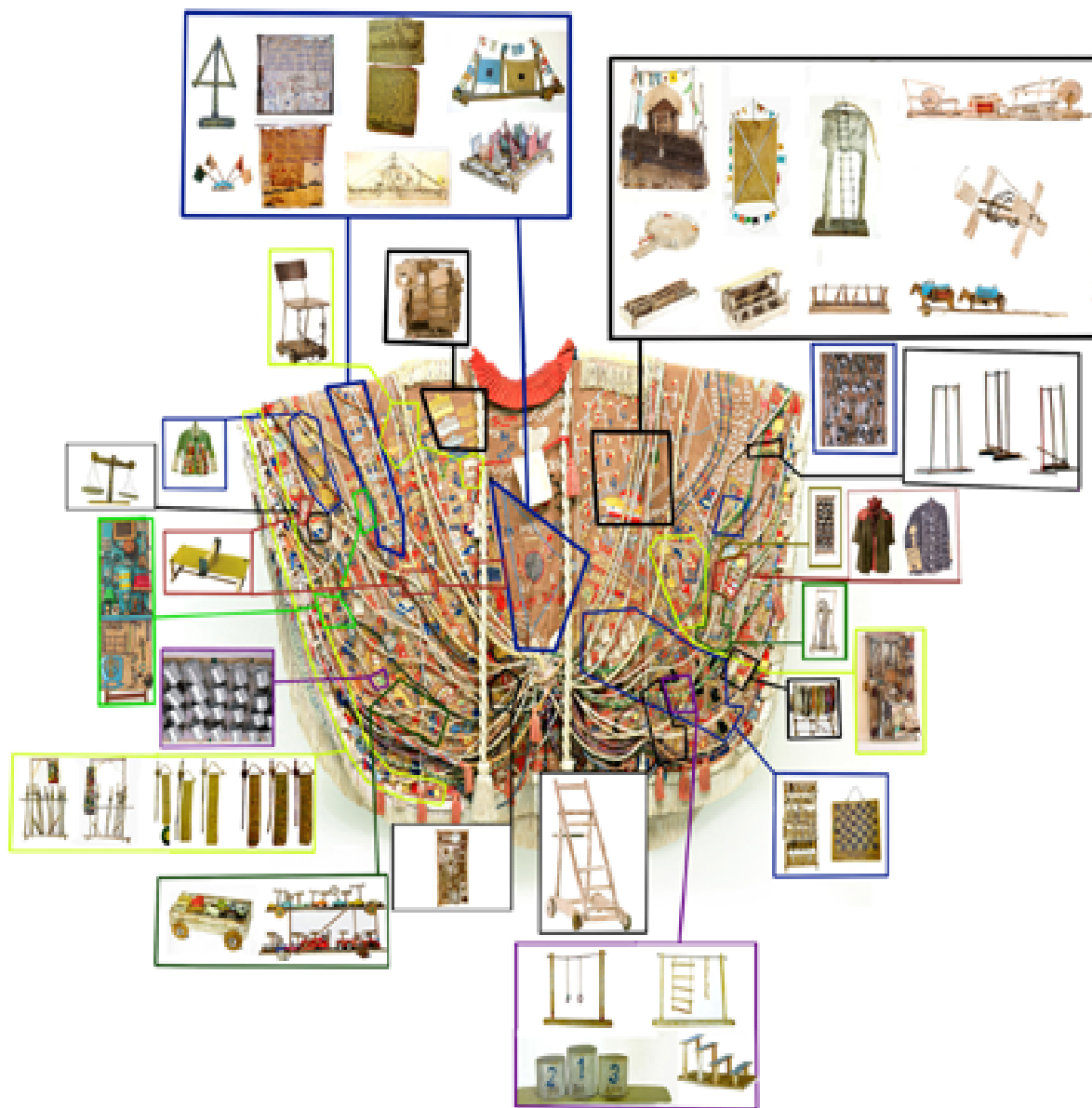


Figura 63 - A frente do *Manto da Apresentação* e sua intersemiose com outras obras.



Figura 66 - Averso do *Manto da Apresentação* e sua intersemiose com outras obras.

Se tomarmos como exemplo a (Figura 64), temos o processo de intersemiose entre as obras o *Manto da Apresentação* e *Jogando Xadrez com Rosângela*, ou seja, cada imagem formada por desenhos bordados sobre a superfície do *Manto* mantém uma semiose intra e inter-relação com as demais obras. Todo material utilizado na produção da obra *Jogando Xadrez com Rosângela*: madeira, metal, tecido, plástico, linha, nylon, vidro, ferro e papel, são transformados em linha bordada sobre a superfície de tecido. Sua dimensão 114 x 55 x 14 cm enquanto objeto tridimensional não passa de um relevo com aproximadamente 0,2 cm de espessura e sua forma com 4 x 4 cm nas laterais. Em síntese, uma imagem de um objeto bordado feito de linha sobre a superfície do *Manto* será homologada em forma de objeto construído, também envolto em linha. Ambos possuem a mesma estrutura física, são formas de *presença* na realidade, sendo uma presença projetada/costurada sobre a tessitura do *Manto* e outra presença formada tridimensionalmente no espaço sob a forma de objeto.

Um novo saber sobre o mundo será realizado através da obra de Bispo, pois o *Manto da Apresentação* ultrapassa o sentido simbólico do *objeto-manto*, seja

religioso, ou militar etc. É na esfera poética que encontramos esse novo saber, sob uma forma estética que se fundamenta também em uma ética, ou melhor, seus *registros* poéticos consolidam fundamentalmente sua *missão* na reconstrução do mundo. Vale retomar aqui a ressemantização da vida e a colocação da axiologia na dimensão semiótica que implica um singular entrelaçamento entre ética e estética, tal como proposto por Greimas (2002) em *Da Imperfeição*.

Nesta reconstrução em forma de *registros* percebemos também que as obras de Bispo foram construídas para serem apreciadas em sua totalidade, em seu conjunto, pois uma obra mantém um laço semântico com as demais obras. Um bom exemplo é encontrado no próprio *Manto da Apresentação* e como podemos observar na Figura 62. Vê-se Bispo vestindo o *Manto da Apresentação* em seu quarto-cela na Colônia Juliano Moreira e também no já referido vídeo de Fernando Gabeira. O *Manto* é vestido por Bispo e outros objetos são convocados: os *Estandartes*, podendo ser carregados em mãos como porta-bandeira, a *Cama de Romeu e Julieta* para cenário de encenação teatral, *Jogando Xadrez com Rosângela* para jogar xadrez (no final do vídeo Bispo joga com Gabeira), ensejando, portanto, significações conjuntas. Além do mais, muitas das obras foram feitas em série, como, por exemplo: as “vitrinas”, as miniaturas, etc.

Greimas (2004, p. 95), em seu texto *Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica*, cita outro semioticista F. Thürlemann que se refere à obra de Paul Klee: “a prosa do mundo é transformada por Klee em poesia”. Bispo com as suas obras também transformou a *prosa* dos objetos de uso cotidiano em *poesia*, uma poesia de objetos singulares. O *Manto da Apresentação* e as outras obras de Bispo, que fazem parte de seus *registros* no ato de *reconstruir o mundo*, estabelecem uma ligação entre o cotidiano e uma visão cósmica. O eterno devir expresso em seu processo criativo confunde-se com o processo vital, onde a arte extrapola seu território e invade o mundo da vida. O tempo de produção tem a duração da vida de Bispo, como os *Merzbau* de Kurt Schwitters (iniciados em 1919 e finalizados com a morte do autor em 1939). A obra de Bispo solicita o tempo todo a presença do corpo, o *Manto da Apresentação* torna-se se uma extensão deste corpo, um corpo sensível e também inteligível, que se relaciona a realidade sensível, e a cotidianidade.

Ao inventariar suas obras dentro de outra obra, Bispo produz uma poética que se traduz em uma linguagem semi-simbólica. O poético no *Manto da*

Apresentação não é simplesmente a reconstrução do mundo segundo Bispo se propôs a fazê-lo, mas sim, a reconstrução em outra linguagem de seu próprio universo poético, um inventário poético de suas próprias obras. Bispo torna-se um *bricoleur* que recorre às suas próprias obras e as reconstrói na superfície do *Manto da Apresentação*. As formas figurativas bordadas na superfície não são apenas representações icônicas do mundo sensível ou cultural do homem, como já dito, elas são um *inventariado poético* de outras obras produzidas ou que poderiam ser produzidas – o que caracteriza o conjunto da obra de Bispo como processual e inacabada – em devir, o devir de uma poética.

Gostaríamos de fazer algumas observações finais, na tentativa de sintetizar a nossa análise acerca do *Manto da Apresentação*. A partir da análise inicial do plano de expressão da obra, podemos constatar a emergência dos seguintes temas: **transcendência, inventariado e processualidade**.

Observamos no *Manto da Apresentação* duas faces: uma externa e outra interna, advindas das categorias topológicas do plano de expressão: *externo x interno*. Sendo o *Manto* um objeto para ser vestido, o ato de vesti-lo leva o seu usuário à construção de uma das temáticas da obra a TRANSCENDÊNCIA. Esta por sua vez expressa as categorias do plano do conteúdo entre o *material x espiritual* e entre o *profano x sagrado*.

Foi detectado através das informações do plano de expressão na análise de nosso objeto, as categorias *rugoso x liso* do suporte de tecido utilizado na produção matérica da obra, na escolha de materiais na sua maioria reaproveitados. Poderemos, através da obra de Bispo, realizar uma sondagem no sistema das artes, um questionamento nos processos de “legitimação” da arte. A obra de Bispo é produzida por uma ação direta no cotidiano, no mundo da vida, que se contrapõe ao mundo do sistema das artes (mundo da vida x mundo do sistema), ou seja, entre a sua produção e instalação no quarto-cela das dependências da Colônia à exposição no Museu/Galeria de Arte (cela úmida x cubo branco). O modo como Bispo pensa os seus *registros* como um todo e sua constante manipulação, por sua vez conflituam com os modos pelos quais a curadoria dos museus e galerias os expõem. Os registros poéticos de Bispo expressam elementos característicos do regional bem como do universal, que de acordo com Fernando Gabeira formam uma *história universal*. Desta vez, destaca-se o tema expresso do INVENTARIADO, os *registros*

intersemióticos que inventariam em bordados na superfície do *Manto da Apresentação*, o conjunto das obras de Bispo.

Por fim, deparam-nos com o tema PROCESSUALIDADE, nossa *obra-processo* se opõe a *obra-produto* (*obra-processo x obra-produto*), pois se encontra em constante devir no veio de sua poética processual. Assim, pode-se observar o caráter processual, tanto no que diz respeito ao conjunto da obra de Bispo quanto à obra o *Manto da Apresentação*. No tocante ao conjunto de suas obras, Bispo constantemente as alterou, sendo pela adição de novos elementos ou simplesmente pela proteção em que envolve grande parte das obras, como por exemplo: a *Roda da Fortuna*, onde *a posteriori* coloca-se uma capa preta sobre a obra. A forma como Bispo as armazenava é também um indicador dessa processualidade. Quanto ao *Manto da Apresentação*, o caráter processual advém do *inventário poético* do conjunto de suas obras presentificados em sua superfície, principalmente nas costas, onde temos espaços ainda por preencher e mais, certas obras ainda ficaram por ser produzidas. Além do mais, todos estes elementos em forma de presença e as cordas de torçal, direcionam-se a um centro que metaforicamente nos direciona para um dado centro umbilical, onde a obra assume um caráter visceral. Assim sendo, temos ao nível do conteúdo uma oposição semântica entre *orgânico x inorgânico*. A obra como um processo se confunde com a vida (aspecto natural) e ao mesmo tempo, a vida como processo artístico (aspecto cultural).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizarmos uma reflexão crítica e uma análise semiótica que se centralizou no conjunto das obras de Bispo e de modo específico, no Manto da Apresentação. Acrescente-se ainda as implicações da inserção destas obras no sistema das artes: no espaço da arte (Museu/Galeria) e no tempo da história (História da Arte). Questionou-se (como dito na Introdução desta pesquisa) *como simples objetos do cotidiano podem ganhar a dimensão do artístico, sair do status do hic et nunc, de sua instrumentalidade imediata e consolidar-se enquanto uma poética plástica ou visual na contemporaneidade.*

O escritor e crítico de arte Charles Baudelaire, compreende que a obra de arte moderna situa-se na intersecção entre a atualidade e a eternidade. Segundo Baudelaire (2000. p. 14), "a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável". Significa dizer que a modernidade compreende-se enquanto atualidade (presente) e ao mesmo tempo, quer se afirmar como algo que um dia se tornará clássico (futuro). Baudelaire (2000, p. 15) destaca na arte moderna (pintura) o aspecto da "beleza fugaz e passageira da vida presente, do caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar 'modernidade'". As aspas no termo modernidade justificam a consciência do autor acerca do uso radicalmente novo do termo (modernidade). A autêntica obra de arte conjuga em si a atualidade, o novo e, também, a pretensão de se eternizar, de ser um clássico no futuro. A obra de arte não-autêntica desgasta-se na atualidade e jamais se inscreverá no horizonte do futuro.

Assim, temos o conjunto das obras produzidas por Bispo, entre os anos de 1939 (data de sua entrada na Colônia Juliano Moreira) e 1989 (data de seu óbito), suas apropriações de objetos inteiros, ou em partes, extraídos do uso cotidiano onde estavam inseridos, até a transformação artesanal dos mesmos em outros objetos (obras). Todas essas obras pertencem à modernidade, pois o *transitório/fugaz/contingente* e o *novo*, próprios da arte moderna fazem parte das suas experiências estéticas, o que se opõe à *normatividade* e *imitação de modelos* próprios da arte acadêmica. No entanto, temos a atualização, legitimação e institucionalização destas obras no cenário da arte contemporânea, em que podemos encontrar a outra metade da arte, o eterno e o imutável.

Quando um dos principais responsáveis pela inserção das obras de Bispo no cenário das artes plásticas organizou a primeira exposição *À Margem da Vida* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982 e principalmente a exposição *Registros de minha passagem pela Terra*, em 1989, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), o crítico e curador de arte Frederico Morais iniciava o processo de institucionalização das obras de Bispo no sistema da arte contemporânea, para se mais preciso.

As obras de Bispo podem, então, ser postas em relação, em diálogo, com as obras da contemporaneidade artística, principalmente aquelas citadas, no decorrer desta dissertação, pertencentes a artistas como Marcel Duchamp e Hélio Oiticica. Observamos, então, que algumas obras de Duchamp são atualizadas pelas obras de Bispo, na sua construção textual e que estas obras de Duchamp tornam-se uma das principais referências para o acesso às obras de Bispo nos museus/galerias de arte. No que concerne às obras *Parangolés*, do artista Hélio Oiticica, elas estabelecem uma maior relação de aproximação com as séries de fardões e capas, incluindo o *Manto da Apresentação*, pois, estas obras estão vinculadas a “sítios específicos” - no caso de Oiticica na Favela da Mangueira e no caso de Bispo na Colônia Juliano Moreira - ambos redutos marginais do Rio de Janeiro, Brasil. Como diria o artista e ensaísta Daniel Buren, uma arte “*in situ*”.

Observamos, também, no decorrer de nossa pesquisa, que a maioria das exposições realizadas das obras de Bispo deixam a desejar no que diz respeito à verdadeira natureza ou essência das obras expostas no ambiente do museu/galeria. Contudo, há algumas exceções, como a Exposição +3, realizada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR) em 2005, sob a curadoria do diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Ricardo Aquino. Tivemos a oportunidade de observar uma preocupação na forma como foram montadas as obras no espaço da galeria, através da tentativa de recriar o ambiente em que Bispo realizou e expôs sua produção. Acreditamos que se faz necessário criar algum tipo específico de curadoria para obras como as de Bispo. Caso contrário, poderemos cair no efeito de pô-lo na “cesta dos pães” ou, então, de correr o risco de azedarmos o “vinho regional” tirado de seu terreno de origem.

Uma combinação de experiências é registrada através de um inventário de objetos produzidos pela potência criadora e imaginativa de Bispo. Suas obras transformaram a prosa (objetos do dia-a-dia) em poesia (objeto singular). São como

registros enciclopédicos, em processo, em aberto, eternamente em devir, enquanto durem, como a vida. Assim sendo, temos o conjunto das obras de Bispo como processual e inacabado, onde o Manto da Apresentação traz em seu próprio estofado um inventariado em forma de bordados de parte desta produção. Além do mais, esses registros estão impregnados de subjetividade, como uma nova realidade de objetos re-substancializados, tirados de sua circulação e manipulação cotidianas e inseridos em uma poética em devir, o devenir de uma poética plástica ou visual.

A estética das obras de Bispo nos revela um rico universo a ser explorado por sua expressividade e contemporaneidade artística, ou melhor, para ser contemplado por nosso olhar, com olhares que envolvem todo o corpo e todos os nossos sentidos, um corpo que se soma à obra e compartilha sua experiência. E a arte se torna mediadora de relações e interações e, ao mesmo tempo, transmissora de experiências que problematizam nosso modo de viver e ver as coisas e que nos conduzem a uma reflexão sobre nossa realidade e atualidade.

O momento histórico nos mostra o eterno movimento de nossas utopias, as quais mudam de forma e nome, mas não mudam em essência, não desaparecem, estando, ao que parece, na Arte, em toda história da humanidade, pois a fonte que as alimenta nunca seca e quando ofuscadas, brilham ainda mais na escuridão. Para existirem, as utopias só dependem do homem, da humanidade, de sua cultura e sua história. Acrescentaríamos, por fim, que as obras de Arthur Bispo do Rosário analisadas em nossa pesquisa, mais precisamente, sua poética em processo, nos revelou que o universo da arte, assim como Ítalo Calvino (1990, p. 26) se refere ao universo da literatura: “[...] sempre abrirá outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossas imagens do mundo”.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Storia dell'arte come storia della città**. Roma: Riuniti, 1983.

AQUINO, R. et al. [Arthur Bispo do Rosário]. In: PARANÁ. Governo do Estado. Sociedade dos Amigos do Museu Oscar Niemeyer. **+ 3 - Arthur Bispo do Rosário, José Rufino e Raimundo Camilo**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2005.

AQUINO, R. Do pitoresco ao pontual: uma imagem-biografia. In: LÁZARO, W. (Org.). **Arthur Bispo do Rosário. Século XX**. [S.l.:s.n.], [2007].

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo, Humanitas, 2002.

BAUDELAIRE, C. Obras Completas. In: HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, W. A Paris do segundo império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.

BOURGEOIS, L. Arthur Bispo do Rosário. In: LÁZARO, W. (Org.). **Arthur Bispo do Rosário. Século XX**. [S.l.:s.n.], [2007].

BUORO, A. B. **Olhos que pintam**. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

BUREN, Daniel. Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000). In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **[Bispo do Rosário]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. A intertextualidade em pintura, uma leitura de *Os Embaixadoras de Holbein*. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CONNOR, S. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1992.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

DENIZART, Hugo. **Arthur Bispo do Rosário. O prisioneiro da passagem**. Rio de Janeiro, 1982.

FLOCH, J-M. **Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plástica**. Paris, Amsterdam: Actes Sémiotiques, Editions Hadès-Benjamins, 1985. cap.1.

FOSTER, H. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1985.

FRANCASTEL, P. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. **Bienal 50 anos 1951 – 2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GABEIRA, Fernando. **Série Vídeo – Cartas. Bispo**. Rio de Janeiro, 1985. Duração, 9:08 min.

GABEIRA, Fernando. **Série Vídeo – Cartas. Bispo**. Rio de Janeiro, 1985. Duração, 9:08 min.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Ed. Hacker, 2002.

_____. Semiótica figurativa e Semiótica Plástica. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

_____. **Condições para uma semiótica do mundo natural**. [S.l.:s.n], [198-?].

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **Relâmpagos: dizer o ver**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Obras de Arthur Bispo do Rosário**. [Entrevista concedida para o pesquisador desse trabalho de pesquisa]. Rio de Janeiro, out./nov. 2006.

HILL, M. (Org.). **Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

HUCHET, S. De Rerum Natura [A nascente da imagem]. In: CEMIG. Galeria de Arte. **Linhas de fuga**. Belo Horizonte: [s.n.], 2001. Não paginado. (Catálogo de exposição, nov. 2001).

_____. Densidades e visibilidades contemporâneas. In: HILL, M. (Org.). **Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

HUSSERL, E. [consultoria: Marilena Chauí]. **Coleção os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANDOWSKI, E. **Modos de presença do visível**. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

LÁZARO, W. (Org.). **Arthur Bispo do Rosário. Século XX**. [S.l.:s.n.], [2007].

LÉVI-STRAUSS, C. **Pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

MACIEL, M. E. **O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway**. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/ag31maciel.htm>. Acesso em: 23 out. 2005.

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MARTINEZ BARRIOS, V. A eloquência da pintura de Ryman. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTICAS, 5. Paris. **Caderno de Discussão**. São Paulo: PUC-SP: COS – USP: FFLCH – CNRS, 1999.

MELLO, L. C. Flores no abismo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MORAIS, F. 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, 1990.

_____. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, A. C. As semioses pictóricas. **Revista Face**, São Paulo, 1994.

_____. **Vitrinas:** acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: EDUC, 1997.

_____. Semiótica e arte. In: OLIVEIRA, A. C.; FECHINE, Y. (Eds.). **Semiótica da arte:** teorizações, análises e ensino. São Paulo: Ed. Hacker, 1998.

OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Eds.) **Do inteligível ao sensível:** em trono da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995.

OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

PARANÁ. Governo do Estado. Sociedade dos Amigos do Museu Oscar Niemeyer. **+ 3 - Arthur Bispo do Rosário, José Rufino e Raimundo Camilo.** Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2005

RAMOS, N. [Bispo do Rosário]. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal 50 anos 1951 – 2001.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

ROCHA MARTINHO, Helena; PRZEWODOWSKI, Miguel. **O Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro, 1992.

SCHAEFFER, J. M. **A noção de obra de arte.** In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

TASSINARI, A. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, F. G. **Sousândrade:** vida e obra. São Luís: SIOGE, 1976.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

ANTHONIO E SILVA, Jorge. **Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura**. São Paulo: Ed. Quaisquer, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Storia dell'arte come storia della città**. Roma Riuniti, 1983.

AUMONT, J. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BACHELARD, G. **O novo espírito científico: a poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (O Pensadores).

BARROS, Diana L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo, Humanitas, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A Paris do segundo império em Baudelaire**. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.

BLANCHARD, M. E. In the world of the seven cubit spear: the semiotic status of the object in ancient Greek Art and Literature. **Semiotica**, v. 43, n. 3/4, p. 205-244, 1983.

BUREN, Daniel. Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000). In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **[Bispo do Rosário]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BURROWES, P. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. **“Eu preciso destas palavras. Escrita”**: Arthur Bispo do Rosário. (sem data)

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. A intertextualidade em pintura, uma leitura de *Os Embaixadoras de Holbein*. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CIVITA, V. **Mitologia**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.v. I e II.

COELHO, Texeira. **Moderno e pós-moderno**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DUBUFFET, Jean. **Escritos sobre arte**. Barcelona: Ed. Barrar, 1975.

FABBRINI, R. N. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. **Arte e loucura**: limites do imprevisível. São Paulo: Ed. Lemos, 1998.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo : Ática, 2002.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. pour une sémiotique plástica**. Paris, Amsterdam: Actes Sémiotiques, Editions Hadès-Benjamins, 1985, cap.1.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOSTER, Hal. **Recodificação**: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1985.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1987.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra do redescobrimento**: Brasil + 500. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Bienal 50 anos 1951 – 2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo: Ed. Hacker, 2002.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

_____. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999.

_____. **Relâmpagos: dizer o ver**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HABERMAS, J. La modernidad: un proyecto inacabado. In: _____. **Ensayos Políticos**. Barcelona: Ediciones Península, 1988. p. 299 - 368

_____. **El discurso filosófico de la modernidad**. Madri: Taurus, 1989.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

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

HILL, Marcos (Org.). **Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

HUCHET, Stéphane. **De rerum natura [a nascente da imagem]**. In: LINHAS de fuga. Belo Horizonte: [s.n.], 2001. Não paginado. Catálogo de exposição, nov. 2001, CEMIG Galeria de Arte.

_____. **Densidades e visibilidades contemporâneas**. In: HILL, M. (Org.). **Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

HUSSERL, E. [consultoria: Marilena Chauí]. **Coleção os Pensadores**. São Paulo, Nova Cultural, 1988.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANDOWSKI, Eric. **Modos de presença do visível**. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

LÁZARO, Wilson (Org.). **Arthur Bispo do Rosário. Século XX**. [S.l.:s.n.],[2007].

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

MACIEL, M. E. **O inventário do mundo**: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenaway. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/ag31maciel.htm>. Acesso em: 23 out. 2005.

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MARTINEZ BARRIOS, V. A eloquência da pintura de Ryman. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTICAS, 5. Paris. **Caderno de Discussão**. São Paulo: PUC-SP: COS – USP: FFLCH – CNRS, 1999.

MELLO, L. C. Flores no abismo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEUNIER, M. **Nova mitologia clássica**: a legenda dourada história dos deuses e heróis da antiguidade. São Paulo: IBRASA, 1989.

MORAIS, F. 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, 1990.

_____. **Arthur Bispo do Rosário**: uma biografia em curso. MAM, Rio de Janeiro, 1989.

_____. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Pierce. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1989.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, A. C. As semioses pictóricas. **Revista Face**, São Paulo, 1994.

_____. **Imagens técnicas.** São Paulo: Ed. Hacker, 1998.

_____. **Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade.** São Paulo: EDUC, 1997.

_____. Semiótica e arte. In: OLIVEIRA, A. C.; FECHINE, Y. (Eds.). **Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino.** São Paulo: Ed. Hacker, 1998.

_____. **Visualidade, urbanidade, intertextualidade.** São Paulo: Hacker Editores, 1998.

OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Eds.) **Do inteligível ao sensível: em trono da obra de Algirdas Julien Greimas.** São Paulo: Educ, 1995.

OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; LANDOWSKI, Eric (Eds.). **Do inteligível ao sensível: em trono da obra de Algirdas Julien Greimas.** São Paulo: Educ, 1995.

PARANÁ. Governo do Estado. Sociedade dos Amigos do Museu Oscar Niemeyer. **+ 3 - Arthur Bispo do Rosário, José Rufino e Raimundo Camilo.** Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2005

RICHTER, Hans. **Dada: arte e anti-arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SCHAEFFER, J. M. **A noção de obra de arte.** In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Ed. Hacker, 2004.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno.** São Paulo: Nobel, 1984.

TASSINARI, A. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VÍDEOS

DENIZART, Hugo. **Arthur Bispo do Rosário. O prisioneiro da passagem.** Rio de Janeiro, 1982.

GABEIRA, Fernando. **Série Vídeo – Cartas. Bispo**. Rio de Janeiro, 1985. Duração, 9:08 min.

FILME

ROCHA MARTINHO, Helena; PRZEWODOWSKI, Miguel. **O Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro, 1992.

ANEXO A - Entrevista com o crítico de arte e poeta Ferreira Gullar *

1. Parece-me evidente que existe alguma intenção estética por parte de Bispo na produção de sua obra (basta olharmos para ela), no entanto, sua obra não foi produzida com os materiais convencionais das artes plásticas (tela, tinta, pincel, etc.), ou mesmo para serem expostas no espaço de exposição da galeria/museu de arte. A partir daí surgem duas questões: em primeiro lugar: poderíamos afirmar que Bispo não teve nenhuma intenção artística no ato de sua produção, ao passo que o resultado de seu trabalho nos faz acreditar que não se absteve de uma intenção estética? A segunda questão decorre da primeira: sabemos que o trabalho de Bispo foi exposto por pessoas sensíveis à arte, conservado e levado às galerias/museus, a partir daí, sensibilizando teóricos, críticos, historiadores, e apreciadores da arte. Se Bispo não teve nenhuma intenção artística tanto na sua produção quanto na exposição de seu trabalho, então, como foi a inserção do trabalho de Bispo no cenário das artes, o que ou quem legitimou seu trabalho - que passou a ser considerado como obra de arte?

2. O fato da obra de Bispo ser exposta da maneira que é, rotulada de “arte ou imagens do inconsciente” (Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500) ou posta no contexto de “arte e loucura”, não tira sua “aura”, não muda seu sentido, já que informações como essas e o lugar onde a obra é exposta, sempre a impregnam de sentido?

3. Bispo representou o Brasil em um dos maiores eventos internacionais de artes plásticas - a Bienal de Veneza em 1995 (juntamente com Nuno Ramos), e teve também seu trabalho exposto no Georges Pompidou, no Whitney Museum etc. O senhor concorda que a galeria/museu hoje são os principais responsáveis pela institucionalização da arte contemporânea?

4. O artista Daniel Buren propõe que o autor da obra de arte deve ser um anônimo, preza pela não autoria da obra. Quando Bispo diz que toda sua produção não foi feita para os homens e sim para Deus (não a produz “intencionalmente” para o

* O diálogo que tivemos com o poeta foi realizada por telefone, por e-mail e em um encontro no Rio de Janeiro em outubro/novembro de 2006.

mundo da cultura) e se abstém de assinar seu trabalho; pergunto se Bispo não estaria compartilhando, sem qualquer conhecimento de causa, das idéias de Buren, e assim sendo, mantendo um diálogo com propostas atuais da arte contemporânea? Poderemos chamar o trabalho (a obra) de Bispo de arte contemporânea?

5. Como simples objetos do cotidiano podem ganhar a dimensão do artístico, sair do status de *sua instrumentalidade imediata* (Argan) e consolidar-se enquanto uma poética plástica ou visual na contemporaneidade?

6. Uma última pergunta: quando Lênin disse que a “ética será a estética do futuro”, tendo se enganado ou não, isso nos faz crer que a arte, hoje, mais que nunca necessita de uma postura ética e de uma ação política. O “Manto da Apresentação” de Bispo não deveria ser enterrado juntamente com ele, assim como desejava? Como o senhor observa esse não cumprimento do desejo de Bispo, parece-me que tudo isso implica necessariamente uma questão ético-política?

Ferreira Gullar

1. Bispo do Rosário não era um artista, no sentido de alguém se dispõe a fazer arte. Ele ouviu uma voz que lhe atribuiu a missão de salvar as coisas do mundo e passou a trabalhar para cumprir essa missão. Por isso envolvia os objetos com fios tirados de sua própria roupa. Mas não é imprescindível ter a intenção de fazer arte para fazê-la. Portanto, independente de qual era a sua intenção, o resultado foram coisas de forte expressão e algumas de grande beleza como o Manto. Fazer com beleza é próprio do ser humano e especialmente das pessoas talentosas e sensíveis como o Bispo. Coincidiu que seu trabalho foi realizado numa época em que os conceitos tradicionais de arte foram postos de lado e isso tornou mais fácil reconhecer as qualidades estéticas do que ele fez. Hoje prepondera a afirmação de Duchamp, segundo a qual “será arte tudo o que eu chamar de arte”. Essa amplitude favoreceu ao reconhecimento das obras do Bispo.

2. Pode ser que sim, mas não creio que a prejudique essencialmente.

3. Certamente que sim.

4. *Mas quem disse que as idéias de Buren são corretas e expressam a contemporaneidade? É uma tese como outra qualquer e, a meu ver, equivocada. O que se ganha em tornar anônima a obra de Leonardo Da Vinci? Só a empobreceremos, uma vez que nada no mundo se realiza fora das contingências históricas (alguém faz a obra, em tal lugar, em tal época, dentro de tal cultura, etc) e ela é voz de alguém que fala, que cria e inventa o nosso universo estético. A importância da obra do Bispo não está em que ela seja de um “artista contemporâneo”; reside na sua qualidade, na sua expressividade, no que tem de criativo e belo.*

5. *Grande parte da arte (e não só da arte plástica) consistiu e consiste em revelar o que há de universal e transcendente na banalidade do real. Isso não é uma invenção de hoje. Já o ready made Duchamp é uma revelação momentânea e sarcástica disso, mas sem a permanência que descobrimos numa natureza morta de Cézanne, por exemplo. Dentro de muito pouco tempo, ninguém dará qualquer importância ao urinol de Duchamp, que é apenas uma boutade. O simples fato de estar num museu não faz dele uma obra de arte. Não é o lugar onde as coisas estão que lhe atribuem qualidades estéticas; elas são, de fato, inerentes à obra.*

6. *Como disse René Char, os mortos se defendem mal... As pessoas não quiseram destruir a bela obra do Bispo, enterrando-a com ele. Não sei que atitude tomaria se me fosse dado decidir dessa questão. Quanto a Lenin, ele também disse que “está eticamente certo tudo o que contribui para revolução”, o que significa que os fins justificam os meios, ou seja, o contrário da ética.*