



Gesto e imaginação: potências da visualidade na obra de Arthur Bispo do Rosário

Gesture and imagination: powers of the visuality in the work of art of the Arthur Bispo do Rosário

[ETEVALDO SANTOS CRUZ]

Doutorado no programa multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade -
Universidade Federal da Bahia.

E-mail: etevaldoc@ufba.br

[resumo] Este estudo tem por objetivo apresentar algumas considerações sobre a presença do gesto e da imaginação como forças marcantes na visualidade do *Manto da apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Compreendendo o gesto como condição incontestada da presença, erupção do ser-em-um-meio na cultura, destacam-se aspectos do empenho do corpo e da imaginação na experiência de composição da aparência. Proposições de alguns autores, como Giorgio Agamben, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, entre outros, foram acionadas para evidenciar alguns entrelaçamentos conceituais referentes à temática proposta.

[63]

[palavras-chave]

gesto; imaginação; aparência; corpo; Arthur Bispo do Rosário.

[abstract] This study presents some considerations about the presence of Gesture and Imagination as forces present in the visuality of Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Understanding the Gesture as an uncontested condition of presence, eruption of the human-in-an-ambience in culture, highlights the engagement of body and imagination in the experience of composition of appearance. Propositions of some authors, such as Giorgio Agamben, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard and others, were triggered to highlight some conceptual interwovens concerning the proposed theme.

[keywords] gesture; imagination; appearance; body; Arthur Bispo do Rosário.

Introdução

O estudo ora apresentado está situado em um campo transdisciplinar de reflexão, enlaçando-se em uma tríade teórica entre filosofia, arte e cultura. Procurando evidenciar a importância e a dinâmica da obra de Arthur Bispo do Rosário (1909–1989), ele compõe parte da pesquisa de mestrado que foi desenvolvida no programa multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade, na Universidade Federal da Bahia, intitulada *Por entre linhas, agulhas e tecidos: processos intersubjetivos do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário*¹.

O interesse pelo potencial do gesto coloca em relevo a suspeita sobre o *ser-em-meio* que se afirma como força de presentificação. Dessa forma, também aponta para a nossa suspeita sobre o potencial do *gesto* como lugar de *presença*, entendida como incontestável condição de comunicação e acolhimento de uma experiência-limite, na qual a exterioridade irrompe saltando sobre os mecanismos de silenciamento e se afirmando como obra sensível circunscrita na história e na cultura.

[64]

Considerando a força da dimensão visual de Arthur Bispo do Rosário em seu *Manto da apresentação* e a inter-relação estabelecida com o gesto, a *aparência corporal* institui-se como vetor imagético das experiências no mundo. Entende-se vetor imagético como uma produção de elementos significantes, visualidades e marcadores de uma política da aparência. Inserido e produzido como estratégias de resistências e alargamento em um devir-aparecer, encarnado e sempre aberto à produção de significados dentro de uma teia de inter-relações imersa no campo do sensível.

A aparência de Bispo com o *Manto da apresentação* é um ponto significativo sobre o gesto e o reconhecimento que são tensionados entre a dimensão da ausência e da presença de um sujeito que inventa seu modo de se presentificar. Por isso, a necessidade de entender o gesto solene na maior extensão do termo. Em *A beleza do gesto: uma estética das condutas* (2009), Jean Galard reivindica uma compreensão do gesto não só no sentido próprio do termo (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada. Uma postura que pressupõe uma exposição ao perigo do enfrentamento que se justifica no “agir pela beleza do gesto” – “como se um sistema estético que nos lança a acreditar que a beleza nunca pode aparecer tão bem como nas poses de desafio, nas reações suicidas, no brilho e na gratuidade” (GALARD, 2009, p. 22). Isto é, um modo de presença que comunica em seu instante de presentificação, em uma forma compartilhada de sentido e significação.

Em *Notas sobre o gesto* (2015), Agamben discute a presença a partir da crise da humanidade que perdeu o gestual, situada entre o fim do século XIX e início do século XX. De Balzac a Gilles de La Tourette, a erosão do gesto passou a ser inscrita como uma espécie de patologia social que eclodiu na emergência e na proliferação de tiques, surtos espasmódicos e maneirismos, configurando-se como uma catástrofe generalizada na esfera da gestualidade. Na experiência cinematográfica, Agamben encontra os elementos para pensar o gesto em sua significação.

No entanto, situada em uma polaridade antinômica, a imagem também é o recorte de um todo, anterioridade e posterioridade, cisão no tempo e na história, que salta sobre si mesma em direção a uma totalidade da qual faz parte. É a dimensão dinâmica da imagem, fragmentos de gestos, tal como fotografamas de um filme perdido, que readquirem sentido na reinserção do contexto.

O gesto é da esfera da medialidade e rompe a condição binária de meio e fim. "O gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins" (AGAMBEN, 2015, p. 59). Tratando o gesto na circunscrição da medialidade, o filósofo credencia ao gesto a capacidade em tornar visível um meio como tal, isto é, o gesto faz aparecer o sujeito em um meio e, por isso, a plasticidade da gestualidade é da ordem da ética. "O gesto não é da esfera de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens" (AGAMBEN, 2015, p. 60).

[65]

É uma comunicação da própria condição de comunicabilidade. Ele não tem nada a dizer porque no gesto está suportado o *ser-no-meio*, o sujeito é gestual no meio em que se afirma a presença. O gesto, diz Agamben, não tem nada a dizer porque aquilo que mostra é o "ser-na-linguagem do homem como pura medialidade" (AGAMBEN, 2015, p. 60). No entanto, a dimensão do gesto é um acontecimento da presença.

A exibição da medialidade pode ser tomada pelo exemplo da mordança, ou da *gag*, que o ator insere na cena como preenchimento de uma lacuna, a *gag* não comunica em uma sintonia de linguagem, ela vem à tona em sua nudez.

A *gag* é o *ser na linguagem*, o ser que se diz em sua nudez, a comunicação sempre. O gesto é para o corpo o que a *gag* é para fala. O gesto é exibição denunciadora de que o homem é ser em meio à cultura. Assim, o gesto, para Agamben, é um acontecimento da sociedade e da cultura, não há gesto animal tal como não existe loucura na condição selvagem. Ele é a percepção do sujeito no contexto, em sua nudez exibicionista.

Todavia, o gesto não deve ser compreendido como uma postura ensimesmada decorrente de uma idiossincrasia íntima do sujeito, pois não há sentido comunicacional. O gesto é uma partilha de sentido em uma dada condição circunstanciada, na qual o sujeito, apesar das condições institucionais da produção das ausências, em sua criação se afirma como presença.

Uma poética do instante e do gesto, segundo Marta Dantas (2009), é o envolvimento do corpo de Bispo no conjunto de sua obra, incorporação como produção de sentidos e evocação das coisas do mundo na coparticipação. "Estes não estariam mais distanciados dele no espaço, no ambiente, mas incorporados nessa estrutura-extensão do corpo" (DANTAS, 2009, p. 192). É no corpo que se dá a experiência estética e estão inscritas as ressonâncias que impulsionam a vitalidade da criação, transmutando-se em devir-corpo, que expõe, a cada gesto da presença, as possibilidades das potências transformadoras não assujeitadas que estão inseridas na dimensão sensorial da roupa no corpo. É o que constatamos no *Manto da apresentação*, e como isso se acentua em sua presença vestido.

Para compreendermos o que é o gesto, retomamos com Agamben uma interessante observação de Varrão (*apud* AGAMBEN, 2015, p. 58) que estabelece uma sofisticada e preciosa distinção entre o *gesto*, a *ação* e o *fazer*. Varrão demonstra, por meio das figuras do poeta e do ator, a distinção entre o fazer (*facere*) e o agir (*agere*).

Diz Varrão:

De fato, pode-se fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [*agere* no sentido de "recitar uma parte"]: ao contrário, o ator age o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [fit] pelo poeta, mas não é agido [agitur]; pelo ator é agido, mas não feito. Ao contrário, o *imperator* [o magistrado investido com o poder supremo], em relação ao qual se usa a expressão *res gerere* [cumprir algo, no sentido de apreendê-la em si, assumir-lhe a inteira responsabilidade], neste nem faz, nem age, mas *gerit*, isto é, suporta [*sustinet*]. (VARRÃO *apud* AGAMBEN, 2015, p. 58).

O gesto está na esfera da presença que se suporta em sua condição decisiva. Ela é intersubjetiva, mundana, e guarda em si a inelutável espetacularidade do corpo suportado em uma condição interrelacional. O gesto é essa decisão da presença que não pode ser negada e que, na sua nudez, nada traz além dela mesma. No entanto, a invenção do modo de aparecer já marca o instante compreensivo do modo de alargamento e dinamismo da própria presença, além da condição ética de proximidade com a alteridade enquanto horizonte de experiência que também se impõe como presença. O *ethos*, diz Agamben (2015), é o mais peculiar do humano.

É o que traz Bispo em sua obra: abertura ética cuja presença já é o acontecimento do gesto. Esse movimento é marcado pela própria condição de Arthur Bispo do Rosário, um homem cindido pela experiência da loucura, interno de um manicômio, produto de um modo de pensamento que exclui a diferença. E aí reside um dos movimentos de deslocamento da condição desarrazoada de Arthur Bispo do Rosário. Desprovido de qualquer possibilidade comunicacional no interior daquilo que se convencionou chamar de *normalidade* da cultura e da sociedade, a sua presença desinteressada já carrega a condição do gesto espetacular que não pode ser negado. Sua obra salta sobre o seu presente e se afirma enquanto presença incontestável.

O acontecimento do gesto engendra a percepção e o dizer sobre ele como reafirmação de seu sentido que não pode ser compreendido como ensimesmamento da incomunicabilidade solitária. Ao ser percebido, o gesto realiza a sua finalidade de acontecimento teatral-espetacular. Mesmo que o efeito espetacular, em seu sentido amplo, não seja o objetivo do gesto. Nele, o espetacular está presente como imperativo da impossibilidade da negação. É o que Galard (2008) chama de "poesia do ato", na qual ele se desdobra em compartilhamento de sentido.

É, também, o que Armindo Bião (2009) aponta como nuances que se articulam entre os jogos sociais e os rituais extraordinários da cotidianidade – a teatralidade e a espetacularidade. A teatralidade é da esfera do cotidiano, das microencenações que fazemos corriqueiramente nos jogos de interação e pertencimento. "É o reino da pessoa e da rotina, onde se formam e se enraízam as possibilidades da espetacularidade e da própria atividade teatral" (BIÃO, 2009, p. 158). A espetacularidade é o que se coloca na cena do extraordinário em espaços sociais, "é o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante" (BIÃO, 2009, p. 158).

São categorias que não podem ser compreendidas separadamente, pois as dinâmicas sociais são carregadas das duas interfaces ao mesmo tempo. Elas são orquestradas no bojo da cultura, pelo qual atravessam diversas e infinitas interconexões. Podemos dizer, inclusive à luz do autor, que na forma lúdica-social, diversas gradações dessas categorias são acionadas. Tais gradações envolvem os níveis de consciência sobre a própria presença e os interpenetráveis, que instituem as intersubjetividades no universo da teatralidade cotidiana, inclusive o gesto.

[67]

Sob essa perspectiva, retomamos a concepção proposta por Merleau-Ponty a respeito da presença do corpo no mundo como lugar da intersubjetividade. "O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273). É o corpo que nos coloca na facticidade dos fenômenos das experiências, e nessa esteira se configura a intersubjetividade, ou seja, na intersecção entre o mundo e os outros, engrenagem das constituições do sujeito que o torna inseparável da inter-relação.

A experiência do mundo, em seu potencial fenomenológico, não é a pureza da consciência de um sujeito descolado e analítico, mas "o mundo fenomenológico é [...] o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

É nessa experiência encarnada da corporeidade que também se situa o campo das possibilidades das resistências e ressignificações, pois o sujeito imerso nas modulações do devir da cultura, bem como nas relações de poder, configura-se como um feixe de múltiplas ressonâncias dinâmicas. A obra de Bispo do Rosário é fruto de uma experiência intersubjetiva, aberta à dimensão

de coparticipação, colocando-se como uma ação política na complexa tessitura de sua emergência. A ação política é sempre uma ação de pressuposto aberto, imerso no devir compartilhado.

O empenho do corpo: a mão e a imaginação

Do encontro da linha e da agulha com a superfície do tecido brota da mão criadora a materialização do inventário do mundo das coisas. Uma poética do gesto artístico bispiano, um artesão do bordado. Por intermédio da linha, o mundo ganha forma e com ele ganham corpo as memórias: "Eu preciso destas palavras escrita", bordou Bispo, instituindo-se como partícipe da grande plasticidade expressiva que tem seu ato inicial na noite de 22 de dezembro de 1938. "No dia 22 de dezembro de 1938 eu vim."

É o início do seu processo de transformação e, a partir daí, é preciso pensar um Bispo em devir que, transformando o mundo, transforma a si mesmo em uma afirmação da vida, afastando a possibilidade de sucumbir à aniquilação e à ausência, destacando um vinco marcante que põe em relevo toda a sua existência como enfrentamento aos rótulos e silenciamentos do corpo.

Aqui reside o potencial do gesto artístico que Louise Bourgeois resume nos seguintes termos: "Capacidade de incorporar um objeto da sua vida de confinamento e transformá-lo num objeto simbólico de sua auto-expressão, mistério, beleza e liberdade" (BOURGEOIS, 2012, p. 27).

[68]

A artista, lembrando a magia da sua vivência em meio às agulhas e linhas no ateliê da mãe que era uma tapeceira, credita a essa experiência a dimensão de reparação que compõe parte de sua obra. Nesse aspecto, é sob essa égide que ela vê a obra de Bispo do Rosário – um *gesto* de fazer e desfazer como estratégia para não se perder nesse processo de criação e afirmação da presença.

O pensamento do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) nos instiga às reflexões sobre a *imaginação material* e a mão criadora na criação de Arthur Bispo do Rosário – condição encarnada do processo criativo do sujeito cindido pelas circunscrições da cultura e da história. Para Bachelard, a imaginação, para além de uma instância inventiva das coisas, é a inventora da vida. Pela imaginação são produzidas as novidades do mundo que criam novas formas de visão e coparticipação.

A imaginação é envolvida pela dimensão criadora possibilitando a apreensão dos traços que estão para além da visão, ou seja, é a imaginação e o gesto da mão sonhadora que bordam as imagens. A imagem criada tem a ver com a imaginação criadora que se situa no limiar do *tornar-se*. "A imaginação é o ser que se diferencia por estar seguro de tornar-se" (BACHELARD, 1984, p. 12). É a imaginação como atividade imanente, transformadora, que faz da criação algo participativo no mundo.

É preciso imaginar o gesto da mão que investiga os meandros da roupa e do tecido velho esgaçado para pensar a mão como sonhadora, que primeiro

enlaça a cumplicidade entre a matéria e o pensamento. A mão mediadora de uma poética criadora da obra, a mão que enfrenta o processo de desfazimento de um material para se configurar em outro objeto com novo apelo visual.

A mão imaginante que borda, a mão trêmula de Bispo que borda e tece a teia da imaginação materializada em suas obras. O mundo bordado nos fardões despojados ao olhar que tardiamente lhes chega, o gesto do bordado bispiano pela mão criadora, a mão que sai da inércia, rompendo o ócio em que o corpo repousa. A relação com a matéria é da ordem do movimento e assim não concebe a fixidez; a mão se embrenha em uma *investigação* encarnada sobre as composições da materialidade, deixando-se ser tocada e envolvida na corporeidade mundana da matéria.

O bordado do *Manto da apresentação* configura-se em força imagética na medida em que se desloca do uniforme para a superfície da indumentária, na qual as marcas subjetivas da vida vão sendo aplicadas fio a fio, constituindo-se em um espaço de presença que, embora tenha ressonância com sua época, o faz pelo modo de inventar sua aparência para além dela.

No *Manto da apresentação*, o bordado exterioriza as múltiplas forças que emanam da imaginação criadora. O trabalho de desfiamento é um dobrar-se do empenho do corpo na produção da matéria para a construção do inventário. O desfazer a farda é um gesto de transformação da realidade que, por meio da potência criativa e sofisticada de afirmação da diferença, lança mão da produção de uma indumentária que, ao mesmo tempo, está fora pela sua dimensão transcendente de experiência com o sagrado, mas profundamente adensada na experiência imanente de Arthur Bispo do Rosário.

[69]

As linhas bordadas não se encerram em sistemas fechados, mas se lançam nas condições de possibilidades sempre abertas de um devir-bordado. O *Manto da apresentação* é a potência que se presentifica com a exuberância vibratória de uma roupa sem linhas aprisionadoras, pois as linhas emanam forças de vibração e abertura no movimento circular que elas evocam.

O ato de desfiamento da farda, da apropriação dos restos de tecido e da *customização* dos agasalhos em fardões minuciosamente bordados demonstra que a imaginação se efetiva na criação coparticipativa. Wilson Lázaro, no artigo *O artista do presente* (2012), destaca um ponto importante sobre o processo de produção do inventário de Bispo. Segundo Lázaro, Bispo criou uma rede de assistentes para recolher os objetos e, a alguns, ele ensinou a bordar. Esses assistentes "o ajudaram a desfiar os uniformes, tanto o dele quanto dos demais pacientes" (LÁZARO, 2012, p. 21). Ora, nesse processo de construção de rede, Bispo do Rosário criou uma teia de copresença, evidente demonstração do gesto aberto à presença do outro na coparticipação do mundo.

No ensaio *Bachelard e Monet: O olho e a mão* (1988), José Américo Motta Pessanha diz, ao retomar o pensamento de Bachelard a respeito da imaginação material, que "a imaginação material provém do intenso comércio de

nosso corpo com a corporeidade do mundo" (PESSANHA, 1988, p. 154). Em outras palavras, é o empenho do corpo em relação ao mundo, relação complacente da mão e o tecido, a mão e a linha, que nem sempre é harmônica, é preciso frisar, mas que produz a obra e ao mesmo tempo se faz produzir o artista no seu processo.

O fazer do sujeito no mundo é, em si, uma característica que se prolonga no gesto artístico como realização dessa experiência, como constatamos na produção da obra bispiana. Ao analisarmos a obra de Bispo em sua composição plástica, notamos essa relação processual desenvolvida pelo envolvimento dele com a materialidade do mundo.

O *Manto* surge a partir da junção de dois cobertores velhos que são transformados em uma belíssima indumentária. A finalidade, a composição e toda dimensão metafísica da peça, da linguagem, dos elementos partícipes, foram ganhando vida ao longo do processo criativo. É uma desordem aparente que resulta da elaboração das possibilidades da materialidade disponível no mundo e em seu modo inter-relacional.

Adentrar nas labirínticas vielas da imaginação e junto com Bispo mergulhar na poética do gesto, reconhecendo o empenho do corpo como parte do processo criativo, envia-nos novamente ao pensamento de Merleau-Ponty (1999) e também às decisivas contribuições de Bachelard (1994) sobre o empenho do corpo como aspecto crucial para a produção das *novas modalidades da imaginação*. Essa imaginação da qual fala Bachelard é da ordem da imaginação material, dinâmica e criadora, engendradora no trabalho dos artistas, poetas, escultores, pintores e bordadores.

[70]

Sobre a imaginação material diz Bachelard, em *O direito de sonhar*:

A imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenomenotécnico, obreiro – tanto na ciência quanto na arte. (BACHELARD, 1994, p. 25)

Por isso, para Bachelard, a imaginação material está intimamente ligada à mão e tem a ver com uma *dinamologia*, ou seja, aquilo que ele considera como um jogo de forças, embate entre forças humanas e naturais. Aqui reside todo o empenho do corpo na criação: força ativa que desliza na operação e na manipulação da realidade.

Ao reivindicar o lugar da imaginação material como lugar da criação, Bachelard desloca o eixo da compreensão que outrora condenava a imaginação à sombra, distante da luz da racionalidade *esclarecedora*, e o coloca em oposição a qualquer pressuposto de fixidez. A imaginação material resulta de nosso embate com o mundo, o corpo a corpo que não está ocioso na fixidez do ser, mas, pelo contrário, é a dinâmica do devir que produz as realidades artísticas como instâncias de transformação e presença.

Na obra *A água e os sonhos* (1998), Bachelard revisita o conceito de imaginação dando-lhe uma inovadora concepção que rompe com a tradição intelectualista de lhe atribuir um lugar menor, relegada condição de decalque ou simulacro desprovida de significação autônoma, ou ainda, a dimensão passiva reprodutora de pálidas cópias. É contra essa tradição que Bachelard se insurge, inaugurando o rompimento de uma longa tradição intelectualista. Lançando mão da dimensão poética para falar da imaginação, o filósofo diz que "a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade" (BACHELARD, 1998, p. 18).

Portanto, por meio da imaginação, é possível reinventar a realidade na qual estamos inseridos. A imaginação deve aqui ser entendida no manejo da matéria, a mão obreira que fricciona a vivência imanente. O espaço do mundo tocado pelo gesto da mão, a concretude da matéria diversifica-se em mutabilidades infinitas, a mão arbitrária e criadora decide o destino da matéria, há o embate no reino da imaginação material.

A mão enfrenta os desafios do mundo concreto, escapando da tirania da visão, impondo à corporeidade o devaneio da vontade criadora que passa transvendo seu instante, "ela é levada pela vontade de poder, pelo poder da vontade. Expressa devaneios de força material, movida pelas duas grandes funções psíquicas: a vontade e a imaginação" (PESSANHA, 1988, p. 57).

[71]

No texto *O elogio da mão* (2012), o historiador francês Henri Focillon (1881-1943), como o título apresenta, traz um elogio à mão ao colocar sua importância no potencial em perceber as aparências. Com ela, mesmo com a visão, tateamos e complementamos a experiência da relação com as coisas do mundo. A mão, por vezes, pensa, e nela se concentra a latência de uma vontade de ação.

A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil, diz Focillon, atribuída à mão a capacidade de distinguir as diferenças existentes entre os objetos, cuja visão, em uma mirada de deslizamento no universo, tende a atribuir uma única dimensão fenomênica de integração ao conjunto, ou seja, apenas a dimensão analítica.

A mão, pelo contrário, põe em relevo as diferenças de texturas e formatos que adentram o corpo na exposição do contato. Em outras palavras, "a ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam" (FOCILLON, 2012, p. 11). As mãos efetivam transmutações, construindo, para a arte, o lugar onde as matérias ganham figuras e formas, pelas mãos o artesão entra-na-se na coisa, fazendo emergir a novidade para a visão.

No *Manto da apresentação*, como nas demais obras de Bispo, conferimos o espetáculo das mãos que, pelo intermédio do bordado, preenchem os espaços, emprestando à visualidade a plasticidade como força de espelhamento do seu tempo.

Na força das mãos, o colorido do mundo bispiano permite-se ao conhecimento do outro e apela para novas possibilidades inventivas de uma poética em um universo concreto da própria presença enquanto gesto. "Tomando em

mãos alguns restos desse mundo, o homem pôde inventar um outro, que é todo seu" (FOCILLON, 2012, p. 13).

Daí a importância do potencial do gesto de Bispo, ou seja, não é a ação em si que explode em beleza e cores, mas o gesto de adensamento que revolveu sua experiência-limite afirmando-se, junto com suas obras, como presença incontestada de comunicação e percepção.

Na ação bispiana, há um dinamismo de forças sobre si mesmas, empenhando o corpo em um dilatamento de coparticipação com a obra, ao mesmo tempo em que toda instalação realiza sua função no corpo vestido com o *Manto*. Semelhante experiência reflexiva que Focillon dedica à relação da mão com a ferramenta.

A ferramenta inventada pela mão se descola do mundo e estabelece a permanente relação com a mão, sendo desta o prolongamento e o apelo de ajustamento. Da mesma forma, o *Manto* no corpo acentua o compromisso de apresentação do *corpo brilhoso* entranhado no mundo e nas coisas em uma espécie de *valor e resultado*.

No ateliê, diz Focillon, o artista inscreve os registros da experiência. O ateliê é um fotograma dos ensaios das mãos e uma "memória secular" da humanidade que detém o privilégio de manipular. Também, nessa perspectiva, podemos pensar o *Manto da apresentação* como lugar no qual as mãos de Bispo imprimiram seus *vestígios e ensaios*.

[72]

O gesto do corpo é a movimentação desse acontecimento, momento oportuno e sagaz que a corporeidade lança no embate entre a matéria rebelde e a mão sedutora. Bachelard procura a legitimidade e a irredutibilidade das imagens que a mão recolhe na matéria, ela não repousa sob o ócio da imaginação formal dada pela dimensão oculista da experiência. Focillon traz uma belíssima imagem a respeito da relação da mão, a matéria e a visão.

O trabalho da mão sonhadora é a afirmação do espírito demiurgo do sujeito. E, é nesse processo transformador da matéria, que o homem se modifica, abrindo-se ao alargamento das possibilidades dinâmicas de reinvenção e criação.

O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. (FOCILLON, 2012, p. 34)

Essa imaginação criadora, em toda a sua materialidade e concretude, é a evidência do protagonismo do corpo em contraposição à percepção *ocularista* da criação que tende a transformar as produções em objetos contemplativos. Em oposição à recorrente tentativa de escamotear a dimensão real e material da vontade humana, é preciso destacar a experiência do corpo como ação originária da imaginação que se estabelece na complacência entre a matéria resistente e a mão que avança na busca da materialidade e da forma.

O fazer artístico é, portanto, um jogo de amantes no qual a mão imaginante investe contra a tirania da visão, enfrenta os desafios do mundo concreto impondo suas forças materiais. Eis o que identificamos na produção do *Manto da apresentação*. Os bordados, a localização e as fronteiras são produzidos pela mão que desfia a selvageria do tecido nu, "carne amante e rebelde", (BACHELARD, 1998, p.14).

Fulgurante visualidade: o *Manto da apresentação* e a aparência

No artigo *Presença e aparição* (2013), Renata Pitombo Cidreira reflete a aparição e a corporeidade como lugares da nossa percepção. É com o corpo que estamos engajados no mundo, percebendo o outro e as coisas do mundo e ao mesmo tempo sendo percebido. O corpo é o lugar da nossa percepção. Considerando essa dimensão como arena de produção das intersubjetividades e das afirmações da presença, compreendemos que as modulações da aparência se transformam em elã da produção de significações.

Dito isto, concordamos com David Le Breton (2006) na afirmação de que antes de qualquer coisa, a existência é corporal, "lugar que constitui o âmago da relação do homem com o mundo" (2006, p. 7). É do corpo, presença indubitável, "que nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva" (BRETON, 2006, p. 7). A dimensão da corporeidade afirma-se na sua presença inconteste. É pela dimensão corpórea que o homem percebe o mundo e o traduz para o outro por meio de sentidos compartilhados entre os membros de uma dada comunidade.

[73]

Tomemos a presença de Bispo vestido com o *Manto da apresentação* (Figura 1). Essa aparição vibrante que é dada em sua presença reivindica um *horizonte adormecido circundante* porque toda força poética do acontecimento está na aparição da peça no corpo. É como se nessa percepção, o *Manto* entranhasse o mundo e se fizesse objeto voltado para ele, coparticipando de toda experiência.



Figura 1 – Arthur Bispo do Rosário com o *Manto da apresentação* na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, 1985. Foto: FIRMO, Walter (2013, p. 9).

A aparição se descola da paisagem que a margeia, lançando ao repouso as demais aparições circundantes, sem, contudo, *desaparecer* em um ato de duas faces da visão, pois, como lembra Merleau-Ponty (1999), o ato de olhar o objeto é um entranhar-se nele em um movimento assegurado pelo *escondimento* de alguns e a aparição do outros.

Nesse horizonte circundante, em que repousam em *escondimento* os demais recortes do conjunto, reside a condição que assegura a visualidade do objeto percebido em sua aparição. O circundante insere-se nessa potência do corpo que percebe e explora o objeto na descoberta. Nessa conjuntura da relação horizonte-objeto, afirmamos que a perspectiva, como o meio pelo qual os objetos dissimulam e se desvelam em uma operação de *dupla condição*, só o faz com relação ao seu *desaparecer* anterior, em uma dinâmica movimentação de figura e fundo.

Sobre a experiência em entrevistar Arthur Bispo do Rosário, em 1985, na Colônia Juliano Moreira, José Castello descreve a sensação de vertigem e náusea que o tomou quando adentrou, junto com Walter Firmo, no conjunto de celas do Núcleo Viana Filho, pertencente a Bispo. Esse foi o marcador do encontro com Bispo, um homem tangenciado, artesão das linhas tortas e criador da obra atordoante. O encontro de Castello com Bispo já se coloca em si mesmo, enquanto fenômeno, uma pergunta: Quem vê a quem?

[74]

Entre confirmações dos clichês sobre o universo psiquiátrico e a erosão de muitos tantos a respeito do artista, uma certeza Castello teve: "Ao contrário de mim, o repórter que vacila; meu entrevistado não tinha nenhuma dúvida a respeito do que estava destinado a fazer. Comportava-se impecavelmente e, convicto, emprestava solenidade a seus atos" (CASTELLO, 2006, p. 288).

A aparição de Bispo é carregada de gestualidade solene recoberta por uma dignidade dramática e majestosa de afirmação da presença em sua diferença inconteste. Castello descreve a plasticidade da aparição de Bispo com o *Manto da apresentação* como um conjunto de mapas indecifráveis de uma narrativa apocalíptica em toda composição espetacular. A descrição do *Manto* por Castello, malgrado à generalidade da narrativa, nos introduz ao universo de Bispo do Rosário.

O autor se refere ao *Manto* como um aparente tapete bordado com desenhos indecifráveis que evocam um mapa astral. Em oposição a Castello, ariscamos afirmar que o *Manto*, mais do que uma referência astral, é um mapa do movimento cotidiano que Bispo toma para si como lugar da afirmação da presença e do gesto. O *Manto* é o arquivo do gesto – pesada indumentária composta pelos bordados do mundo bispiano.



Figura 2 – *Manto da apresentação* (frente), de Bispo do Rosário. Sem data. Tecido, metal, linha e papel. Dimensões: 118,5 x 141,2 cm. Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, 2012. Foto: Rodrigo Lopes (In: LÁZARO, Wilson, 2012, p. 292).

[75]

Os elementos que se presentificam no *Manto da apresentação* evocam sentenças militares e religiosas e são plasmadas na cor da peça. O vermelho majestoso que se opõe ao azul do uniforme do manicômio relembra a fulgurante aparição de um sujeito distinto do seu horizonte circundante, que se afirma a partir da indumentária confeccionada pelas próprias mãos, mas com sentido compartilhado entre seus partícipes.

Enquanto indumentária/objeto, o *Manto* tem as seguintes dimensões: 118,5 x 141,2 cm (comprimento x altura). É uma peça tridimensional feita a partir do ajuntamento de dois cobertores velhos. O *Manto* se apresenta, no primeiro instante, como uma explosão de informações, linhas e cordões que remetem às vestimentas bélicas e sagradas. Na superfície, que corresponde à parte externa do *Manto*, existem elementos que ora se estruturam harmonicamente entre as cores e os adereços, ora se confundem em formas estranhas no movimento dos bordados.

É uma peça com formato retangular e extremidades arredondadas que parecem oferecer uma ideia de unidade, para lembrar que o trabalho de construção do inventário não tem intervalos ou pontos de ligação interrompidos. As franjas que percorrem todo o *Manto* evidenciam um acabamento sofisticado na bainha construída nas extremidades. Os cordões que perpassam a indumentária avançam sobre a parte frontal e as costas, sendo que, na frente, eles exercem um movimento que se liga ao centro do *Manto* em um encontro final que remete a uma teia de ligações da qual emana ou chega a força visual da peça – é a presença da mão.

Sendo uma peça tridimensional, a volumetria do *Manto* exige um deslocamento daquele que olha como condição de possibilidade para vislumbrar os detalhes escondidos por baixo das cordas e franjas. No entanto, o olho que contempla o *Manto* não o faz de forma panorâmica ou superficial, ele vai ao encontro da indumentária que o observa, trazendo o peso do cotidiano como registro.

Esse aspecto tridimensional do *Manto* chega ao público na sua vertiginosa exuberância, profusão de informação e identificação da presença do mundo que até então era despercebido pelo olhar analítico esquadrihador das imagens.

Embora consubstanciados na dimensão imagética do *Manto*, as palavras e os números correspondem à percepção bispiana de composição do mundo como mais uma forte característica da dimensão catalogadora de seu trabalho. Para Paulo Herkenhoff (2012), o processo taxionômico do registro dos nomes revela, em Bispo, que o nome é a própria imagem no processo de subjetivação que não pode ser esquecido, evitando, assim, a ruína da memória (HERKENHOFF, 2012, p. 151). Por isso, a importância dos nomes trazidos no *Manto* como proximidade e lembrança, além da forma ética que esse fenômeno institui no modo da presença e da composição da aparência de Bispo.

[76]



Figura 3 – Face interna do *Manto da apresentação* de Bispo do Rosário. Sem data. Tecido, linha, papel e metal. Dimensões: 118,5 x 141,2 cm. Acervo: Museu Arthur Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, 2012. Foto: Rodrigo Lopes (In: LÁZARO, Wilson, 2012, p. 290).

Se na parte externa do *Manto* a profusão das imagens provoca vertigem em quem a olha devido à explosão de cores e informações, na parte interna

reina a serenidade de uma copresença ética de alteridade na obra de Bispo. Na parte interna do *Manto* estão bordados nomes de homens e mulheres. Supomos que alguns tenham passado pela vida do artista, outros certamente emergem do imaginário nomológico para repousar na superfície branca do tecido interno. Bordados na cor azul, em um movimento espiralado, os nomes parecem se movimentar do centro do *Manto* em direção à gola vermelha. Movimento centrípeto que a força do *Manto* produz na dinâmica que toma para si os nomes, como se tomasse a própria imagem daqueles cujos nomes estão ali presentes.

A potência dos nomes demonstra o cuidado e o trabalho para que nada fosse deixado de fora nesse processo de reconstrução do mundo de Bispo. Nomear é oferecer uma ontologia de correspondência e pertencimento ao lugar e, mais do que isso, no interior do inventário; o nome é a própria imagem asseguradora da lembrança da memória. Sobre esse aspecto, Herkenhoff afirma que os nomes são "evocações da memória daqueles que não devem ser esquecidos" (2012, p. 151).

O processo de bordado e lembrança não está circunscrito na esfera da perda ou no rol dos esquecidos, pelo contrário, os nomes bordados correspondem ao que Herkenhoff (2012) chama de "processo de individuação". O bordado é a própria ação de lembrança e afirmação vital. Não se borda para esquecer, bordamos para afirmar a presença, para tê-la em copresença na proximidade mais próxima da esfera de coparticipação, tendo em vista que o bordado é uma forma de fixação mais próxima de uma determinada superfície.

[77]

Situada em uma perspectiva que problematiza a aparência corpórea e a moda, Cidreira (2013) retoma algumas reflexões de Merleau-Ponty explorando a ideia de que a aparição só pode ser efetivada enquanto apresentação dinâmica de abertura para o outro, como dissemos no início do texto. Concordamos com a afirmação de que as composições da aparência, em toda a sua materialidade sensível, não são obstáculos à afirmação pessoal, "mas ao contrário a manifestam de maneira decisiva, na sua condição radicalmente intersubjetiva" (CIDREIRA, 2013, p. 109).

Desse modo, é possível pensar uma poética da aparência sob a égide da condição encarnada do aparecer, considerando os mecanismos da expressão, entendida aqui como a própria presença corporal, lugar das inventividades, campo de redesenho e lugar da significação. "Modulações comportamentais, em última instância, corporais, que presentificam as relações do sujeito com o mundo" (CIDREIRA, 2013, p. 119). O corpo que se efetiva na ação participativa no mundo.

Afirmamos que o *Manto* acentua esses aspectos ao trazer as experiências efetivadas do próprio Bispo, demonstrando que a indumentária é um lugar de automodulação que se alarga por meio da possibilidade perceptiva. A percepção é uma *composição* do sujeito instituído e essa inter-relação entre o mundo e o corpo está na confluência das significações que emergem e são

produzidas como experiência do mundo, "o homem está investido nas coisas e as coisas estão investidas nele", diz Merleau-Ponty (1994, p. 24), assinalando a vertiginosa imanência das coisas do mundo e sua aparição.

O estatuto da indumentária no corpo e a potência que ela reveste enquanto elemento fenomenológico instauram um vinco profundo na poética da aparência para além da proteção, do adorno e do pudor. Funções culturalmente estabelecidas nas cartografias culturais. A roupa racha o cotidiano e instaura um colapso no sentido do que é previamente dado enquanto horizonte de expectativa. Infinitas possibilidades poéticas pairam sobre as inter-relações entre a indumentária e o corpo, como podemos experimentar na fulgurante aparição de Bispo do Rosário com o seu *Manto da apresentação*.

A presença aciona a interligação da vivência e da experiência do corpo – relação com o mundo e as coisas no horizonte circundante –, produzindo o alargamento da percepção e a construção dos sentidos. Desnudamento do mundo sensível e interpelação ao corpo na coparticipação do gesto, no qual a linha cria a forma do acontecimento ético de Bispo.

Considerações finais

Bispo do Rosário, com o seu *Manto da apresentação*, desenvolve o movimento de construção e afirmação da vida, criação e persistência, com as ressonâncias que atingem o corpo e fazem atingir as instâncias daqueles que coparticipam dessa invenção, situando-se em um gesto devir das potências.

[78]

Em linhas gerais, é preciso destacar a dimensão do gesto, o modo de composição da aparência e a presença da imaginação criadora como importantes vetores no *Manto da apresentação*. Bispo do Rosário procura colocar em relevo a dimensão comunicacional de uma experiência-limite que, envergada em si mesma, mas aberta à copresença da alteridade, decide afirmar sua presença por meio de uma produção visual intensa. Pela indumentária, primeiro modo expressivo visual de um sujeito em sociedade, Bispo afirma sua resistência vital.

É um gesto decisivo de afirmação da presença que demonstra a força de sua experiência de mundo, percebendo-se enquanto uma corporeidade inventiva de suas formas. A força da indumentária como campo de embates, produtora de novas e moventes estratégias de criação e resignificação da presença a partir de seu horizonte circundante, faz eco à ideia de criação de brechas interpelativas no modo de compor nossa aparência.

No gesto do fazer, a mão é confissão, dinâmica humana que desperta do *sono fixo* as forças e possibilidades da matéria criadoras de um destino. Estamos com Bachelard na reivindicação da "mão sonhadora". A mão imaginante que antecede o olhar daqueles que optam em seguir com Bispo nessa viagem posta entre o deslocamento das coisas inúteis do cotidiano e a poética convidativa do *Manto*. A mão se lança sobre a condição *tardia* do olhar que, de

forma panorâmica e vaga, contempla a peça. A concretude da peça, sua aparição, como acontecimento no mundo, aciona o lugar do corpo nesse embate imanente. No *Manto*, a mão de Bispo guia o olhar pelas linhas dos bordados apontando cada nó como recomeço de um novo instante.

Por fim, a condição de fatalidade na obra bispiana inscreve-se como acontecimento gestual que provoca a compreensão do corpo como lugar das reinvenções e rupturas ampliadas, que forjam o alargamento da nossa presença no mundo. Por tudo isso, acreditamos que no *Manto da apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, os elementos resultantes do tensionamento das inter-relações abrem-se em possibilidades sempre renovadas de experiências singulares, históricas e compartilhadas.

Recebido em: 12-06-2017

Aprovado em: 10-09-2017

¹ Optamos por usar o nome Rosario sem acento, no texto da dissertação, seguindo, assim, a mesma opção de Luciana Hidalgo em *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto* (1996), que o usou conforme encontrado na certidão de batistério.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: Bachelard. *Os pensadores*. 2ª. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1994.

BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador: Edufba, 1996.

BOURGEOIS, Louise. Arthur Bispo do Rosário. In: LÁZARO, Wilson (Org.) *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

CASTELO, José. Arthur Bispo do Rosário: o mordomo do apocalipse. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CIDREIRA, P. Renata. *As formas da moda: comportamento, estilo e artisticidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

CRUZ, S. Etevaldo. *Por entre linhas, agulhas e tecidos: processos intersubjetivos do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário*. 2016. 185 f. il. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

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

FIRMO, Walter. *Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário*. Flávia Corpas (Org.). 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nau Livre Galeria, 2013.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2009.

HERKENHOFF, Paulo. A vontade de arte e o material existente da terra dos homens. In: LÁZARO, Wilson (Org.) *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

LÁZARO, Wilson. *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

PESSANHA, M. J. Américo. Bachelard e Monet: do olhar à reflexão. In: NOVAES, Aauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PONTY-MERLEAU, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Exploração do mundo percebido. In: *Conversas – 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.