

**CURSO DE PSICOLOGIA**

Mauricio Winck Esteves

**COMPOSIÇÕES ENTRE ARTE E LOUCURA A PARTIR DE ARTHUR  
BISPO DO ROSÁRIO**

Santa Cruz do Sul

2016

Mauricio Winck Esteves

**COMPOSIÇÕES ENTRE ARTE E LOUCURA A PARTIR DE ARTHUR  
BISPO DO ROSÁRIO**

Trabalho de conclusão apresentado ao Curso de  
Psicologia da Universidade de Santa Cruz do Sul –  
UNISC para obtenção do título de bacharel em  
Psicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Betina Hillesheim

Santa Cruz do Sul

2016

Admite-se facilmente que há perigo nos exercícios físicos extremos, mas o pensamento também é um exercício extremo e rarefeito. Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre essa linha feiticeira, e diga-se, não se é forçosamente perdedor, não se está obrigatoriamente condenado à loucura ou à morte.

(DELEUZE, Gilles. *Conversações*)

## **RESUMO**

A pesquisa teve como objetivo pensar a temática da arte e da loucura buscando composições dessas duas experiências a partir da vida de Arthur Bispo do Rosário. Buscou-se operar o conceito de ascese como eixo-central para discussão, tomando arte e loucura como variáveis, quer dizer, não pensando nelas em termos essenciais. A ascese em Bispo mostrou-se como instância importante enquanto condição que criou para si, pela qual suas obras foram realizadas e deu um toque estético para sua existência. As composições entre arte e loucura, no âmbito das práticas de si, apontam para o intempestivo e para possibilidades de resistência. As discussões acentuam as condições que Bispo criou para emergência de sua obra, ou seja, condições que não apontam para um determinismo histórico.

Palavras-chave: Arte. Loucura. Arthur Bispo do Rosário. Ascese.

## **ABSTRACT**

The goal of this research was to think the art's thematic and madness, searching composition of those two experiences from the life of Arthur Bispo do Rosário. It sought to operate the concept of asceticism as central-axis for discussion, taking art and madness as variables, thus not thinking them as essential terms. The asceticism of Bispo was shown as an important instance while a condition he created for himself, influencing his work and giving an aesthetic touch to its existence. The compositions between art and madness, with the practices of itself, points towards untimely and to the possibility of resistance. The discussions exalts the conditions that Bispo created to emerge his work, in other words, conditions that doesn't points to a historic determinism.

Keywords: Art. Madness. Arthur Bispo do Rosário. Asceticism.

## SUMÁRIO

1. QUANDO CRIAR É NECESSÁRIO .....	6
2. METODOLOGIA DO INFORME-LINHAS: UMA RECUSA SISTEMÁTICA DAS FORMAS-PONTOS .....	12
3. TECENDO RELAÇÕES ENTRE LOUCURA, DESRAZÃO E ARTE .....	20
3.1 A loucura e sua aparição para a modernidade.....	20
3.2 Arte e desrazão.....	27
3.3 O conceito do fora e seus desdobramentos .....	31
4. BISPO, “O FILHO DO HOME”: A CRIATURA DEVÉM CRIADOR.....	38
4.1 Ascese: entre obediência, renúncia de si e auto estilização .....	39
4.2 O intempestivo: resistindo à passagem do tempo, uma <i>cronoilógica</i> .....	44
4.3 Dobras e desdobramentos teóricos.....	49
5. ALGUMAS ÚLTIMAS PALAVRAS .....	55
REFERÊNCIAS .....	57

## 1. QUANDO CRIAR É NECESSÁRIO

O que é a loucura nessa relação que ela pode estabelecer com a arte? Como podemos afirmar, com certa segurança, que essas duas experiências compartilham entre si algo em comum? Que tipo de evidências poderíamos ou não atribuir a essas figuras históricas, de loucos que, apesar de capturados por diagnósticos, fazem do delírio um uso estético, ou ainda, de artistas que, mesmo não sendo apreendidos como loucos, pelo acaso da obra, produzem uma estética que invoca o delírio? Éramos convidados a seguir essa relação, pela qual ainda nos dirigíamos de forma um tanto quanto fenomenológica, por que ela nos instigava e nos perturbava; uma impressão, dentre outras, nos provocava a pensar sobre isso, a saber: nos instigava que, para os artistas, em diversas obras de diferentes manifestações artísticas, havia um espaço para o impensável e impraticável, para expressões que eram apreendidas como obra de arte na medida em que eram capturadas enquanto tal, ou melhor, na medida em que, de certa forma, a própria manifestação era controlada e institucionalizada, conjurava-se contra seu risco. Manifestações as quais, como bem sabemos, do lado da loucura ou, do termo técnico, doença mental, na grande maioria das vezes poderiam ser ocasiões para interditos ou supressões medicamentosas. Portanto, nosso interesse inicial se deu na medida em que acreditávamos ser possível apreender algo de uma experiência da loucura a partir dessas estranhas relações.

Sendo esse nosso objeto de pesquisa, temática que nos veio mais por provocação e perturbação do que por escolha embasada em critérios operacionais (teóricos-metodológicos), os quais foram se construindo posteriormente, passamos a dar uma atenção ainda mais especial para essas figuras históricas, personagens artistas-loucos e, dentre tantos, Arthur Bispo do Rosário chegou a nós.

Dia 24 de dezembro de 1938, véspera de natal, Arthur Bispo do Rosário, com presumíveis 27 anos, negro e sem documentos era internado no Hospício da Praia Vermelha no Rio de Janeiro, após dar início em uma peregrinação que iria durar dois dias. Sobre essa época, na qual era empregado e residia na casa de seu patrão, o advogado Humberto Leone, ele depois diria ter sido convocado e reconhecido por sete anjos de aura azulada brilhosa. Descreveria em uma das obras, um de seus estandartes, todo seu percurso até o Mosteiro de São Bento, onde se daria enfim seu reconhecimento. Escoltado por anjos, subjugado por ordens do além e jurando que uma cruz luminosa lhe cruzava as costas, o grande dia para ele havia chegado, enfim seria ele reconhecido; se apresentando no mosteiro, anunciaria: *“Vim julgar os vivos e os*

*mortos*”. Nesse dia, alçado aos céus pelo delírio, seria ele internado por delírio de grandeza e confrontado com uma realidade nua e crua (HIDALGO, 1996).

No dia 25 de janeiro de 1939 ele seria transferido para a colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde permaneceria, entre idas e vindas, até sua *passagem*, em 1989. Em um hospício que tinha como lema a frase em latim: *práxis omnia vincit*, quer dizer, em português, “o trabalho tudo vence”, ele construiria o seu ‘ateliê’ em uma cela forte improvisada (HIDALGO, 1996). Alheio à ruína que espreitava as suas voltas, a uma experiência do internamento que para muitos era supressão da vida, Bispo foi capaz de resistir aos neuropléticos, às lobotomias e à eletroconvulsoterapia, driblar uma estrutura manicomial no que ela tem de mais mortificante.

Recluso, prisioneiro voluntário, solicitava que lhe trancassem na cela-forte quando dizia estar se transformando, quando Deus estava “*peneirando*” em sua cabeça. Aliado dos guardas do pavilhão Ulisses Viana, apelidado de *xerife*, pedia: “*Me prende que eu vou entrar em guerra*”. Permanecia preso ali, recluso voluntariamente, durante meses trabalhava incessantemente em suas obras; jejuava, recusava as refeições, queria secar para virar santo. Os jejuns aumentariam perto de sua morte, passaria dias sem comer, precisava se purificar para o dia de sua *passagem*. Até ali, tivera ele uma missão: havia sido mandado para a Colônia e reconhecido por toda a junta médica, ele dizia, para fazer a reconstrução da existência da Terra à espera do dia do Juízo Final. Reconstruções em miniaturas dos materiais existentes na terra dos homens que permitiam a sua transformação, envoltas e ressignificadas pela linha azul que desfiava dos uniformes do Juliano Moreira (HIDALGO, 1996). Algumas de suas obras, nomeadas após sua morte quando catalogadas como *estandartes*, proliferam sentidos e infletem encontros e afetos de sua vida. Em alguns de seus *assemblages* ele realiza catalogações de palavras-afetos, palavras-coisas, registra os nomes dos escolhidos que deveriam ser salvos quando ele fizesse sua apresentação. Com toques de ludicidade e profecia, mas também com um tanto de disciplina, por sucessivos desdobramentos, seu acervo hoje contabiliza mais de 800 obras. No entanto, em certo sentido, conforme Santos (2011), a loucura, obrando em Bispo, exigindo que ele representasse todas as coisas do mundo, permite que possamos pensar a arte, a criação das obras, como uma ferramenta para uma transformação mais vital, de si próprio. Aqui, seu delírio dá um toque estético não apenas as suas obras, mas também a sua própria existência.

Sergipano, filho de Japarutuba, conforme Hidalgo (1996), as datas de seu nascimento divergem: em um registro consta 14 de maio de 1909, em outro, 16 de

março de 1911. Também o nome de seu pai é incerto, já que o registro de Batismo contrapõe o nome de Claudino ao de Adriano, que consta nas fichas da Marinha e da Light, lugares onde trabalhou. Não bastando essas peripécias do destino que dificultam o trabalho de um biógrafo, no sentido de lhe dar uma origem, Bispo ainda dava de ombros para dados biográficos; ele dizia: “*um dia eu simplesmente apareci*”. Suas miniaturas: *objetos revestidos de fio azul (O.R.F.A), fichários, estandartes e assemblages*<sup>1</sup> foram as provas que plantou de sua existência na terra, de resto, pouco importava dizer de seu passado longínquo. De certa forma, para Bispo importava mais quem ele podia ser: Jesus Cristo, o filho do homem, o eleito, escolhido e encarregado de uma missão. Importava-se mais com sua transformação.

Bispo não se considerava o autor de suas obras, ele insistia em dizer, fazia porque as vozes lhe ordenavam; criava condições para a obra pela sua obediência e disciplina, em uma relação consigo mesmo. Por um lado, era um escravo e humilde mensageiro, por outro, operava uma transformação de si, elevando-se à figura santa. A partir dessa disciplina, tanto em relação ao seu proceder artístico através de um ordenamento, quanto em relação à sua reclusão, jejum e obediência as vozes que lhe diziam o que fazer, chamando nossa atenção pela relação que ela estabelece com dois pontos, é que chegamos ao conceito de ascese (FOUCAULT, 2014a). Primeiro ponto: a relação existente entre essa disciplina e sua transformação; segundo ponto: relação entre essa disciplina e a criação de condições para a obra que lhe foi ordenada. Ou seja, nos dois casos, a relação consigo é determinante na medida em que cria as condições para suas obras propriamente ditas e também para sua vida enquanto obra de arte.

Essa distinção acima foi forjada posteriormente, quer dizer, admitimos que inicialmente, no tempo em que passávamos da noção de disciplina à ascese, não tínhamos ainda essa clareza. No começo, ao passar da noção superficialmente apreendida a partir da relação que Bispo estabelecia consigo para o conceito de ascese, assim procedíamos por perceber que sua disciplina estabelecia relação com uma

---

<sup>1</sup>Bispo produziu muitas obras. Algumas se destacam por representarem grandes séries dentro de seu acervo:

*Assemblages: objetos do cotidiano organizados em suportes (de madeira ou papelão), alinhados simetricamente ou distribuídos em dissimetria conforme uma razão estética.*

*Estandartes: espécie de bandeiras com miniaturas e palavras bordadas: símbolos da marinha, de seus tempos de pugilista, nomes de lugares e pessoas que conheceu.*

*O.R.F.A: objetos do cotidiano revestidos com o fio azul que desfiava dos uniformes da Colônia.*

*Fichários: pequenos retalhos organizados de panos, papéis ou papelão organizados em suportes, constava nomes de objetos, de lugares e de pessoas; o fichamento aponta também um colecionismo e um acúmulo de objetos, era também uma forma de organizar o que possuía.*

subjetividade cristã, ou seja, não podia ser entendida como uma disciplina geral, mas tinha relação com propósitos: de iluminação, purificação e salvação. Posteriormente, veríamos em Foucault (2014a) que a ascese nessa perspectiva se referia a uma disciplina da penitência, formulação de uma ascese que é restrita ao cristianismo. Em um sentido mais estrito e, paradoxalmente, mais geral, na medida em que a significação estrita e maior, adere, de forma geral, a todas as significações menores, à guisa de introdução, a ascese pode ser definida como exercício de si sobre si, conformando a relação constitutiva do sujeito consigo mesmo (FOUCAULT, 2014a; ORTEGA, 1999). Assim, a ascese passa também a ser pensada a partir de outras possibilidades, podendo dialogar com outras facetas de Bispo que não dizem respeito apenas a um ascetismo cristão, não obstante esse parece ser muito importante em sua constituição.

Nesse encontro fortuito com Bispo e com noções que, apreendidas nele, nos levaram a operar pelo conceito de ascese, loucura e arte agora retornam ao problema em relação a uma relação constitutiva do sujeito consigo mesmo. Assim, se no começo tínhamos em mente que nem a loucura, nem a arte, podiam ser pensadas fora de uma contingência, ou seja, se partíamos da ideia de que os saberes eram dependentes de formações históricas estratificadas e, por essas questões, nosso campo de pesquisa tendia a certa imobilidade, ao direcionarmos nossa atenção para essas práticas de si, nosso campo passa a ganhar mobilidade. Podemos tratar as práticas de si como termo análogo à ascese, uma vez que na diferenciação que Foucault (2004a) faz entre os elementos de código e os elementos ascéticos de uma mesma moral, as práticas de si ficam ao lado desses últimos. Em última análise, diz respeito a uma relação consigo para constituir-se sujeito de uma moral.

Assim sendo, arte e loucura passam a ser pensadas também em relação às práticas de si, ali onde a dimensão da vivência promove descaptura. O conceito de ascese passa a ser um eixo central pelo qual buscamos composições entre arte e loucura a partir de Arthur Bispo do Rosário. Dizemos ‘a partir’, uma vez que não buscamos, e nem poderíamos, apreende-lo objetivamente, mas sim utilizar a mobilidade que sua ascese evoca e compor a partir dessa abertura; ou seja, é ele um personagem através do qual buscaremos composições entre loucura e arte.

Nessa direção, nosso viés teórico-metodológico vai sendo construído com o intento de dessubstancializar nosso objeto de pesquisa e dar vazão à dimensão intempestiva e informe. Trabalho que, em seu decorrer, nos levou a um estranhamento em relação à arte e à loucura ao ponto em que, por vários momentos, ficávamos

assombrados pelo fato de não ver mais o que antes nos era tão evidente, ao ponto em que, em relação à Bispo, não conseguíamos mais distinguir loucura e arte, sua vida e sua obra, as linhas que lhe davam contornos e aquelas que fugiam sem parar. Nesse sentido, de certa forma, estávamos a tal ponto afetados pela ascese em Bispo, que procedíamos com nossa criação de forma análoga à sua. Não criávamos mais porque queríamos, mais sim por necessidade, não uma necessidade academicista que desmobiliza, mas uma necessidade dilacerante, quer dizer, assim como ele, que, dissociado, obedecia às vozes, poderíamos dizer que se pudéssemos ter escolhido de forma racional, deliberadamente, provavelmente escolheríamos pesquisar algo que nos deixasse intacto; mas não, nossa escolha não havia sido racional, lembrávamos, mas por afetação. Assim como ele teve que disciplinar sua loucura, entrar em guerra contra si para empreender sua missão, também tínhamos que dar ordem as nossas ideias, anotá-las em blocos, acrescentar doses de disciplina e horas de reclusão, criar as condições para o presente trabalho.

Em certo sentido, portanto, esse trabalho também acaba sendo uma ascese individual que, em um primeiro momento, não era nossa pretensão. Entendemos que nessa escrita enquanto ascese, criação enquanto uma necessidade de devir outro, se destaca uma experiência pela qual saímos transformados; isso é, não somos mais os mesmos. Nesse sentido, ao fim desse percurso não posso mais dizer ‘eu’, recuso ser o autor, ou melhor, recuso ser uno. Até mesmo por isso, como o leitor a essa altura deve ter percebido, emprego sempre a primeira pessoa no plural e evito o singular; seguirei fazendo dessa forma. Essa recusa ganha mais sentido uma vez que nosso processo da escrita se pretende análogo ao processo criativo na relação com uma experiência dessubjetivante<sup>2</sup>, ou seja, conforme consideramos que para a emergência daquilo que entendemos como obra é necessário realizar primeiro um trabalho sobre si, pelo qual, diferindo de nós mesmos, criamos as condições para dar receptibilidade ao novo. Assim, não escrevemos e não criamos sendo ‘o mesmo’, sendo ‘eu’, mas sim quando percebemos que ser o mesmo, o uno, já não basta e, desse modo, invocamos o ‘nós’, irreduzível e incontável.

Enfim, sem mais delongar, ficamos por aqui com nossas justificativas e considerações prévias e, na sequência, entramos nos pressupostos teórico-

---

<sup>2</sup> O termo tem relação com a arte na perspectiva do conceito do fora, aponta para uma ausência de interioridade. Mais diretamente, tem a ver com o pensamento do fora; termo de Foucault. Essa discussão é aprofundada na seção 3.3 do presente trabalho.

metodológicos. Nosso objetivo até aqui foi delimitar nosso tema e dizer como chegamos até ele e, para tanto, foi necessário que apontássemos as afetações que encontramos no caminho, o modo como, a construção em direção a um campo móvel das práticas de si foi dando também mobilidade a nós mesmos, transformando-nos.

## 2. METODOLOGIA DO INFORME-LINHAS: UMA RECUSA SISTEMÁTICA DAS FORMAS-PONTOS

Adentramos aqui em uma tarefa ainda introdutória, mas que nos parece imprescindível: estabelecer para o leitor a maneira pela qual lançamo-nos em nosso processo investigativo. Sendo mais claro, talvez o que faremos aqui é precisar como, no processo dessa investigação, somos impelidos por forças de afinidade teórica e epistemológica a perceber a arte e a loucura, constituindo assim uma constante metodológica.

A perspectiva que aqui iremos apresentar, embora já se antecipava no início dessa trajetória, foi ficando mais clara durante o processo no qual nosso problema de pesquisa e nossos objetos foram sendo delimitados, ou seja, durante a formulação do projeto no qual uma ideia ainda profusa passava a ganhar lucidez e constituía uma superfície de análise. Agora aqui, retrospectivamente, conseguimos ver a importância da ideia em seu estado caótico, no qual a excitação e atropelo inicial cedem lugar a um desprendimento necessário, e este, por sua vez, nos oferece uma profícua distância. Tal aprendizagem, que só pode se dar no nível da teoria enquanto práxis, requer a nível do pensamento uma outra relação com o tempo. O pensar entendido aqui como um ato de criação exige, conforme Pelbart (1993), assim como na criação artística e no trabalho com psicóticos, uma gestação a partir do informe e do indecيدido, na qual o caos deve ser entendido como caos-germe. Para tanto, seria necessária uma relação com o tempo que supõe não o seu controle, sua programação e muito menos sua abolição, mas sim sua doação. Não libertar-se do tempo, mas libertar o tempo, devolver ao tempo a potência de insurgência.

Nossa investigação sobre a arte e a loucura não tem aqui um objetivo de definir conceitualmente esses temas, verificar suas determinações, demonstrar as configurações de um ponto de vista psicopatológico ou encontrar o que há em comum entre essas duas experiências, não obstante passaremos por alguns desses pontos na medida em que eles são necessários para a nossa compreensão. De qualquer maneira, tentaremos evitar ao máximo falar desses fenômenos do ponto de vista de uma natureza, quer dizer, de uma invariabilidade constante que não dependeria do contexto em suas variadas dimensões, ou até mesmo de uma origem suposta como ponto a partir do qual se sobreporia uma variabilidade contextual e discursiva.

Desnaturalizar e desformatar, dar vida ao informe que atravessa os saberes constituídos. De acordo com Prado Filho (2012), se trata de uma *questão metodológica*

na medida em que supõe um exercício crítico do olhar, além de uma suspeita como atitude ética e política. Mas também de uma *tarefa epistemológica* pois implica em desligar a gênese dos objetos e dos seres de uma natureza, recusando um retorno às origens. Uma *questão histórica*, na medida em que aponta para o caráter contingente dos conceitos e de sua problematização e uma *questão político-filosófica* que implica um exercício transgressivo e crítico do pensamento.

Consiste em não partir de um ponto, quer dizer, não tomar a arte ou a loucura a partir de uma perspectiva universal e inequívoca. Partimos, então, de reticências... ou melhor, de agenciamentos ou linhas, uma análise de estados mistos, em concordância com Deleuze:

Era preciso, não remontar aos pontos, mas seguir e desemaranhar as linhas [...]. É nos agenciamentos que encontraríamos focos de unificação, nós de totalização, processos de subjetivação, sempre relativos, a serem sempre desfeitos a fim de seguirmos ainda mais longe uma linha agitada. Não buscaríamos origens mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegariamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras. (DELEUZE, 1992, p. 109).

Também somos impelidos aqui pela constante metodológica formulada por Foucault (2014a) no curso Do Governo dos Vivos – Còllege de France (1980), que trata da recusa sistemática de uma análise em termos de ideologia. Se trata de não proceder pela análise ideológica, que consiste em estabelecer uma crítica das representações em termos de verdade ou de erro, de ideologia e de ciência, servindo de um indicador para a legitimidade ou não legitimidade do poder. Diferente disso, a posição que orienta o procedimento foucaultiano, consiste em deixar intervir sistematicamente a não-necessidade de todo poder. Cabe frisar que essa não-necessidade de todo poder não coincide, pelo menos não completamente, a suspensão de todas as certezas. Se trata de colocar a não-aceitabilidade de todo poder, ou seja, de toda verdade que lhe é fundante, não como a finalidade metodológica, mas no início do empreendimento. Isso também é diferente de dizer que todo poder é ruim, mas estabelece que nenhum poder é de pleno direito e definitivamente inevitável. Aqui, novamente, uma recusa sistemática do poder e da verdade que, colocada no início do empreendimento, exige uma atenção para as linhas e não para os pontos, para o informe e não para as formas.

No curso supracitado, Foucault exemplifica este método a partir do problema da loucura. Uma análise em termos de ideologia tomaria a loucura a partir de duas noções: posição universalista e posição humanista. Ou seja, partindo do que é a loucura, como um dado universal, e levando em conta o que seria a essência do homem, sua liberdade

fundamental em um estado de não alienação – posição humanista -, o problema seria se questionar a que condições o sistema de representações que levou a uma prática do encerramento obedece. Diferente disso, nosso procedimento deve consistir na análise tecnológica dos mecanismos de poder, tomando a loucura como um ‘x’, uma variável dependente das tecnologias de governo. A constante metodológica se define então pela série: recusa dos universais – posição anti-humanista – análise tecnológica dos mecanismos de poder (FOUCAULT, 2014a). Sendo assim, a loucura deve ser analisada em sua contingência e fragilidade histórica, dependente das tecnologias (práticas) de si. No nosso caso esse procedimento se estende também para o contato com a arte, entendendo que a mesma também tem nas tecnologias de si sua condição fundante, quer dizer, seu princípio de variabilidade.

Como já aludimos no capítulo anterior, é partindo do que inicialmente apreendemos como uma disciplina em Bispo, manifestada tanto em seu proceder nas obras, quanto em sua vida, por menos clara que essa separação possa ser, que chegamos ao conceito análogo de ascese. Já realizada uma justificativa prévia da utilização do conceito, deixaremos para a análise propriamente dita maiores apontamentos sobre essa relação. Aqui nos propomos apenas a passar pela definição e demonstrar como iremos operar esse conceito considerando ele como um eixo-central para análise.

Começamos por definir a ascese a partir da apreensão realizada por Foucault (2014a) da ascese cristã, na passagem do século II para o século III, que ele retira principalmente dos escritos de Tertuliano. Para chegar lá, apontamos inicialmente que Foucault, nessa pesquisa, apresentada nas aulas ministradas entre 1979 e 1980, buscava estudar o que ele chamou de regimes de verdade. Por regime de verdade, ele falava da vinculação existente entre a manifestação do verdadeiro e o sujeito que opera essa manifestação, ou seja, o que mais para frente, em suas pesquisas, pode ser definido como uma relação do sujeito consigo, tecnologias de governo de si como inflexões produtoras de veridicção. No entanto, voltando para o curso atual, ele se referia a verdade no seu poder de constranger o homem a se vincular a ela como seu operador. Mais precisamente, tratava nesse curso de um regime de verdade específico, a saber, como aludimos anteriormente, do regime de verdade do cristianismo, modo de vinculação com a verdade pelo qual os homens se viram, progressivamente, ao mesmo tempo, como operadores e objetos de sua manifestação.

Desde esse período, no cristianismo, se pode perceber que a obrigação da manifestação da verdade se relaciona profundamente com a dívida do mal e sua

extinção. Antes de Tertuliano, ou seja, antes da passagem a qual Foucault faz alusão, a iluminação através do batismo era o final de um processo pelo qual o postulante chegava através do ensino, ou seja, vinculava-se com uma verdade que lhe era, podemos dizer, exterior. Com Tertuliano, acontecem algumas mudanças em relação ao estatuto do rito do batismo. Parcialmente, e em relação a apenas isso queremos destacar, é toda uma economia da Salvação que vai mudar a partir do momento em que esse autor vai formular o princípio do pecado original. Se antes, a relação entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, era pensada a partir da metáfora dos dois caminhos ou da queda, agora, Tertuliano acrescenta e dá uma importância central à presença da nódoa. A nódoa ou mancha remete aqui a um estado de impureza em que, não se limitando ao impuro da queda (adquirida pelo contato do elemento puro, a alma, com os elementos impuros da matéria), habita na alma desde sempre, ou seja, se refere à presença incontornável do outro, do elemento do mal (FOUCAULT, 2014a).

Após essa original interpretação, a condição para ser salvo, para ser purificado através do rito, será consideravelmente modificada. Não mais exclusivamente pelo ensino, a preparação para o rito se dará pela prova, quer dizer, exercícios ou modos pelos quais, uma modulação através da qual deverá se chegar à purificação já manifestando um estado de pureza. A alma tomada também como objeto e não apenas como sujeito que apreende as verdades, remete a uma relação necessária entre verdade e espiritualidade, entendida aqui como elaboração e exercício de si sobre si, transformação de si por si, ato de verdade que se vincula, portanto, a uma ascese. Se a purificação é deslocada agora para antes do rito, necessariamente, isso sugere que ela agora é operada pelo homem, e não mais uma tarefa exclusiva de Deus; se antes, Deus se via constrangido a salvar o homem pelo rito, agora o homem se vê constrangido a se purificar, a salvação deve vir como recompensa. Mesmo com a salvação que se concede pelo rito, após uma provação prévia, o purificado não deve nunca abandonar o medo, já que, por carregar o elemento impuro em sua alma, a purificação que teoricamente expulsaria o Diabo, pelo contrário, fará com que ele redobre seu furor (FOUCAULT, 2014a).

A essa preparação para o rito, provação da alma, se dá o nome de disciplina da penitência. Uma consideração importante deve ser feita em relação ao termo penitência, que é a tradução latina clássica do termo grego metanoia. Era a metanoia, nos textos gregos do período helenístico, o movimento da alma pelo qual, pivoteando em torno de si mesma, desviando assim seu olhar das sombras e olhando para a luz, para o

verdadeiro que ilumina, a ela era permitido conhecer-se inteiramente. Ou seja, iluminação tendo como condição exclusiva a apreensão do elemento divino através do conhecimento. Entretanto, em Tertuliano, essa penitência, tradução do termo grego metanoia, vai adquirir um significado diferente, a saber, não mais como o movimento único da metanoia propriamente dita, mas etapa prévia pela qual se busca a provação pelo reconhecimento das faltas, etapa que antecede a Salvação, concernente, essa última, ao rito propriamente dito. Portanto, a metanoia, movimento que leva à Salvação, se dissocia agora em dois tempos: um que é o próprio exercício da penitência e, outro, tempo da iluminação como recompensa. O tempo da ascese, exercício de si sobre si, se separa do tempo da iluminação (FOUCAULT, 2014a). Essa etapa pode ser melhor compreendida se considerarmos que a purificação pelo rito, aqui em relação ao batismo, se efetua em dois tempos: reconhecimento da falta pelo homem através da penitência e Salvação concedida por Deus, no ato do rito.

Essa ascese característica do cristianismo, formulada como disciplina da penitência, aponta para exercícios de si sobre si, dentre eles, práticas de jejum, vigília, genuflexão e preces; no limite, tem como objetivo não apenas apagar a falta, mas também preparar para a luta contra o mal. Uma ascese em sentido estrito, exercício como ginástica (física, corporal e espiritual), que prolonga uma relação agonística consigo (contra o outro em si), ou melhor, desloca sua permanência mesmo para quando já se está salvo, ou seja, institui uma vida enquanto penitência. A metanoia aqui passa a depender de duas verdades, uma que se deve apreender pelo conhecimento e, a outra, verdade da própria alma movendo-se para o bem, na luta contra o mal. Em outros termos, enquanto a primeira é movimento em direção a verdade de Deus, a segunda é manifestação pobratória da própria verdade pela disciplina da penitência (FOUCAULT, 2014a).

Não obstante o exposto acima, em que a ascese é precisada unicamente em relação a uma subjetividade cristã, entendemos que essa relação constitutiva do sujeito consigo mesmo se dá em diferentes conformações subjetivas, conquanto se estabeleça essa relação consigo. Até mesmo porque, como já podemos depreender em Foucault, o que à primeira vista parece uma utilização indiscriminada entre as noções de ascese e disciplina da penitência, revela, quando olhamos com atenção, que a ascese enquanto uma relação consigo, exercício sobre si, não se limita a disciplina da penitência, sendo essa última uma conformação da ascese no cristianismo. Nesse sentido, Ortega (1999), em uma releitura das obras da última fase de Foucault, caracteriza dois tipos de ascetes

que são diametralmente opostas em suas aspirações: a primeira delas, a ascese antiga da filosofia pagã, se caracteriza por uma auto elaboração e uma consideração progressiva de si; a segunda, a ascese cristã, deve ser compreendida como auto renúncia e auto restrição. Portanto, a partir dessas últimas construções realizadas por Foucault, a ascese se desprende do cristianismo e pode ser pensada a partir de outras possibilidades de existência.

Ortega (1999) comenta sobre uma das últimas pretensões de Foucault, que consistia em reabilitar a filosofia enquanto ascese, e demonstra o quanto o filósofo foi influenciado nessas suas investidas pelo trabalho de Pierre Hadot, o qual apontava a importância dos exercícios espirituais na filosofia antiga. Com o advento do cristianismo, os exercícios espirituais não deixam de existir, mas agora são separados das práticas e do discurso filosófico, perdendo-se a noção de uma estética da existência. Enquanto a noção de ascese no cristianismo aponta para uma auto renúncia, a ascese na filosofia antiga coloca sua ênfase na auto elaboração. Entretanto, certas continuidades são estabelecidas entre as duas ascèses na medida em que Foucault aponta para as problematizações morais em ambas e não para as proibições via códigos morais, de modo que é a noção da ética que ganha relevo.

O conceito de ascese vai apontar para um sujeito-forma, e não sujeito-substância, o que caracteriza a ausência de uma identidade nesse processo, representando em última instância um modo de intensidade. Esse sujeito-forma aponta para um processo de constituição permanente, em devir, uma atitude experimental para consigo (ORTEGA, 1999).

Na construção que faremos, ao relacionar o conceito que expomos acima com outros, produzindo tensões, somos levados aqui também por nosso viés teórico-metodológico a pensar o próprio constructo teórico em seu horizonte informe, isto é, a pressupor que virtualmente sua realidade é mais do que a significação pela qual o apreendemos. Na medida em que o pesquisar aqui pode ser entendido como um procedimento pelo qual se constitui uma “superfície de inscrição” (DELEUZE, 1992, p. 109), quer dizer, conforme o que buscamos não é ir lá na coisa mesma, em seu suposto estado não dissimulado, mas em possibilitar novas composições da loucura a partir do encontro com a arte, nos referimos a um campo móvel e agitado. Esse campo de intensidades, superfície na qual criamos as condições para outras composições, pode ser vislumbrado conforme a distinção que Deleuze e Guattari (2011) realizam, quando versam sobre o rizoma, entre o princípio de cartografia e de decalcomania.

Diferente é o rizoma, mapa e *não* decalque. Fazer o mapa, não o decalque. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30).

O campo assim constituído, móvel e fluido, considerado na relação com um plano de imanência que força a desterritorialização dos conceitos, compõe e decompõe conforme as condições que criamos, quer dizer, conforme a superfície de inscrição, nos dando a liberdade para operar os conceitos de modo a explorar suas potências. O operar em relação aos conceitos remete aqui ao fazer teórico em sua relação criativa, pela qual, mais do que representar a realidade que nos precede, tem por tarefa ética e estética, eminentemente política, criar novos mundos. Segundo Costa (2012, p. 175), operar deve ser considerado em sua dimensão pragmática, pela qual o critério de verdade é se age ou não age, se faz relação ou não. “Centramo-nos com isso no que desloca, produz, cria e não no que é ou está”. Quer dizer, não espelhar o mundo em sua realidade ao nível dos estratos e limitar a utilização dos conceitos, mas dar vida a eles, devolver-lhe sua potência criativa e produtora de diferença. O conceito, nessa perspectiva, é considerado como ente em sua dimensão molecular e, por outro lado, na dimensão molar, visto como ferramenta a partir das transformações que opera.

o conceito é formado por complexas relações entre diversos componentes que produzem um devir conceitual em seu arranjo, afirmando um modo de ser. Assim todo conceito possui uma pré-individualidade que constitui sua reserva virtual em constante agitação metaestável, e é a atualização desta reserva em uma relação (efetuação, contraefetuação, contaminação, etc.) que denominamos aqui operar (COSTA, 2012, p. 176).

Portanto, em nossa construção posterior envolvendo a temática, não importa espelhar loucura ou arte, designá-las de forma inequívoca, nem mesmo fazer uma análise ambiciosa que apreenda, como *um bom positivista*, essas experiências em Arthur Bispo. Por isso, importa é criar condições para seguir Bispo, interessa é que os conceitos possam ser trabalhados também a partir dele e não apenas sobre ele, dando a ver composições da loucura com a arte a partir da sua vida e de seu furor intempestivo. Mais do que materialidade para análise, seu universo estético, a força com a qual teceu e talhou a si mesmo, é inspiração que nos faz pensar e, talvez aqui, por ambição ou desejo, criar.

Ao passo que os conceitos deveram ser trabalhados não apenas sobre Bispo, mas, principalmente, a partir dele, tomaremos ele enquanto um personagem conceitual. Por personagem conceitual, queremos dizer que buscamos *ficcionar* (Santos, 2011)

outros Bispos, singularidades virtuais. Deleuze e Guattari (1997) se referem aos personagens conceituais como intercessores, heterônimos do filósofo, que por ter uma perpetua relação com um plano de imanência, são os próprios sujeitos da filosofia. O personagem conceitual é o solo onde os conceitos são criados, todo conceito pressupõe um personagem conceitual. Embora não somos filósofos e não temos aqui a tarefa de criar conceitos, importa é apontar que somos levados a pensar e pensamos a partir de Bispo. Nesse sentido, “tal personagem conceitual pensa em nós, e talvez não nos preexista” (Deleuze; Guattari, 1997).

Mesmo que estejamos falando de uma personalidade histórica, como Bispo, nessa perspectiva, enquanto personagem conceitual não falamos mais exatamente sobre ele, tendo mais a ver com um “nós” que já não fala por si, já que agora, afetado pelo intempestivo em Bispo, também sua criação tem a ver com certa urgência e necessidade. Ao fim, o sujeito da enunciação já é ‘ele’, uma terceira pessoa, intrusão do personagem conceitual.

Nosso objetivo até aqui foi fazer uma exposição de nossos pressupostos teórico-metodológicos. Apontamos inicialmente para o modo como olhamos para nosso objeto e nos certificamos de estabelecer algumas constantes metodológicas, depois, passamos por uma explanação sobre o conceito de ascese e sobre o modo como iremos opera-lo e, por último, indicamos que a construção de nossa análise deve ser considerada a partir de Bispo, isto é, tomando-o enquanto personagem conceitual. Etapas concluídas, seguimos para o próximo capítulo no qual apresentaremos um aprofundamento teórico da temática.

### **3. TECENDO RELAÇÕES ENTRE LOUCURA, DESRAZÃO E ARTE**

Antes de seguirmos uma linha agitada, produzir tensões e amarrações de conceitos a partir de Bispo tomando-o como um personagem conceitual, pretendemos aqui debruçarmo-nos sobre aquilo que diz respeito à loucura enquanto forma, processos de estratificações que permitiram aproximações desta com aquilo que se entende pelo universo das artes, mais precisamente a arte contemporânea, já que é nesta forma de manifestação artística, conforme Hidalgo (1999), que as criações de Arthur Bispo serão incluídas por críticos diversos.

#### **3.1 A loucura e sua aparição para a modernidade**

Quais as condições de emergência que nos permitem falar de uma experiência da loucura? Como podemos falar da loucura enquanto um fenômeno evidente a partir de um conhecimento científico que, na sua instauração enquanto doença mental e manifestação psicopatológica, obedeceria a leis naturais? Em suma, analisamos aqui o movimento pelo qual a forma loucura-doença mental, como ela é concebida na modernidade e para qual as terapêuticas de reclusão via internações foram orientadas, vai constituindo-se em um jogo de forças que é, conforme veremos, uma relação do homem com sua razão e sua loucura.

Seguindo a arqueologia realizada por Foucault (1999), é possível perceber que a loucura na Idade Média e sobretudo na Renascença, até meados do século XVI e XVII, fazia parte do horizonte social e, embora de forma sistemática os indivíduos considerados loucos fossem condenados e exilados em embarcações que ficaram conhecidas na literatura como Nau dos Loucos, não tinha uma conotação exclusivamente negativa e estranha. Até mesmo esses processos de exílios em embarcações e condenações por vezes realizadas em praça pública tinham um caráter de rituais de exílio-exclusão com objetivos curativos. Além disso, registros na contabilidade de algumas cidades medievais apontam donativos e subvenções destinados aos loucos e insanos.

Ainda no período renascentista, a relação com a loucura exercia fascínio e medo, manifestando na esfera do místico algo do sagrado e do profano e estabelecendo uma relação de parentesco com a razão. Admitia-se que os loucos eram detentores de um saber, não obstante tinha esse saber algo de proibido e, talvez por isso mesmo, exercia uma atração devido a sua natureza exotérica. Reinando sobre tudo o que há de mau no homem, mas também, possivelmente, sobre todo o bem que ele possa fazer. A loucura

vai adquirindo uma relação de reversibilidade eterna com a razão, através da qual ela tem sua própria razão que a julga e controla e toda razão tem sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Nesse período, ora a loucura é tomada pela ótica de uma experiência trágica, pela qual estabelece por vias místicas e exotéricas uma relação com a razão, ora ela é tomada por uma consciência crítica que vai ganhando terreno e confiscando as figuras trágicas, movimento pelo qual a loucura se verá refém da razão e que precede ao grande período de internações do Classicismo (FOUCAULT, 1999).

Com a progressiva ascensão do método cartesiano, a loucura vai sendo excluída da estrutura que fundamenta a razão. Supõe-se que a loucura, em seu reinado, exclui qualquer possibilidade da dúvida que, por intermédio da razão, levaria o homem ao encontro com a verdade. A loucura, sendo assim, só poderia levar nossa espécie ao erro e as ilusões dos sentidos. Por outro lado, e de encontro a essa inadequação da loucura com a razão, os loucos que perambulavam pelas cidades no renascentismo serão incluídos em uma estrutura maior do *desatino*. Estrutura essa que compreenderá, além dos desarrazoados, toda sorte de figuras errantes que são aí postas conforme a moral do período clássico: os libertinos, devassos, profanadores, criminosos, mendigos, homossexuais e toda sorte de figuras que tinham parentesco com a desordem. A cara da loucura passa por um período de indiferenciação, mas também de constituição, ou seja, ao sair desse período, ela não mais será a mesma (FOUCAULT, 1999).

Decisiva também será a desvalorização da caridade após a Reforma Protestante e consequente culpabilização moral que recaíra sobre a miséria e a mendicidade, produzindo uma dessacralização da miséria e da loucura, pela inadequação que essa também tinha com a prosperidade econômica da cidade. Fato é que o trabalho virá a ser um imperativo sustentado não só pela sua valorização econômica, mas também moral. As casas de internamento nas quais a loucura, junto às outras experiências do *desatino*, se verá excluída do social, foram possibilitadas inicialmente pelo imperativo do trabalho como utilidade econômica para a cidade e esperança de salvação moral para os *desatinados*. A ociosidade estará condenada devido à sua inutilidade econômica para o social e pelo seu potencial de degradação da razão e da moral (FOUCAULT, 1999).

É certo que a loucura, quando nessa miscelânea constitui sua experiência e tem, por deslocamentos, elaborada sua aparição para a modernidade, receberá uma interpretação moral e, se queremos postular alguma terapêutica que esteja orientada para ela, esta só pode ser entendida como correccional. O que se destaca neste momento é que, mesmo que se quisermos postular uma distinção entre aqueles que enlouqueceram,

os insanos, e as outras figuras do desatino, teremos que admitir que uma mesma sensibilidade e um mesmo gesto realizou a sua exclusão.

O erro de avaliação que podemos atribuir ao classicismo, nosso horror diante dessa consciência que tratava aquilo que hoje chamamos de doença como se fosse resultado de degradação moral, só faz sentido, isto é, só tem suas condições de possibilidade pelas distinções que a modernidade inaugurou e que produziram uma descontinuidade, conforme nos adverte Foucault (1999, p. 112): “Não se trata de localizar o erro que autorizou semelhante *confusão*, mas de seguir a *continuidade* que nosso atual modo de julgar rompeu.” Ou seja, se a loucura não era percebida enquanto doença é porque ela era antes percebida enquanto outra coisa, sob outra perspectiva.

Neste momento, em que o louco vai perdendo seu status de personagem comum ao horizonte social e sendo absorvido na massa indiferenciada dos desatinados, em certa etapa deste processo, podemos ver uma defasagem existente entre uma teoria jurídica da loucura, elaborada já neste momento com a ajuda da medicina e a prática social do internamento. Esta defasagem, no entanto, não indica simplesmente um desacordo entre prescrição e aplicação do direito, mas demonstra o fato de que tal consciência jurídica é extemporânea à prática social do internamento; ela foi constituída no decorrer da Idade Média e da Renascença, antes da instauração de tais práticas. De um lado, é preciso considerar o ser de direito e sua relação com o sistema das obrigações, por outro lado, do ser social, é preciso considerar os parentescos morais que justificam sua exclusão. Desta forma, esquematicamente, teremos uma consciência jurídica que liberta o alienado, enquanto sujeito de direito, das suas responsabilidades. Enquanto que a prática social, resultante de uma sensibilidade moral, acrescentará culpabilidade à loucura. O século XVIII realizará esforços para conciliar esta velha concepção jurídica com a atual sensibilidade social, encontrando uma comunhão entre as duas a partir da demanda por *interdição* pelo viés jurídico. Duas formas de alienação, ambas reservando o mesmo destino para a louco a partir do século XVIII; inadequação entre ser de direito e loucura, reconhecimento jurídico da incapacidade e irresponsabilidade que determinam a interdição pela definição da doença, ao passo que enquanto homem social ele é alienado pelo parentesco moral e pela consciência do escândalo, reivindicando assim a prática do internamento (FOUCAULT, 1999).

Progressivamente, com esta exclusão moral do desatinado que se apresenta nas formas do internamento, podemos pensar que se precipitam algumas formas de loucura que não se justificam por uma perda da razão, mas também porque caem as margens

desta ordem moral, como no caso do abade Bargedé, internado em Saint-Lazare em 1704 pela prática da usura e classificado como insano. Ele não havia perdido a razão como aqueles que embarcavam na Nau dos Loucos, mas porque não conseguia demonstrar nenhum senso de caridade. A loucura passa a ser perceptível na forma da ética, ou seja, na relação que o sujeito estabelecia consigo através de preceitos morais, ou melhor, negando-os. Mesmo que a razão não esteja perturbada, a loucura também passará a ser localizada na vida moral falsificada, quer dizer, na vontade má (FOUCAULT, 1999).

Entretanto, cabe aqui advertir que neste período não se trata de uma absolvição da culpa do sujeito em seus atos imorais, remetendo estes atos a uma estrutura psicopatológica, mas sim uma *implicação mútua entre loucura e imoralidade – estrutura de reciprocidade causal*; quer dizer, se o sujeito comete atos imorais, seguramente poderá enlouquecer em decorrência disso, ao passo que se for louco estará mais propenso à imoralidade.

Apenas a partir da consciência jurídica que começa a ser formulada no século XVIII que a loucura atingirá essencialmente a razão, alterando sua vontade e com isso inocentando-a. No mundo do internamento, no entanto, antes desta nova consciência jurídica que resultará na interdição, pouco importa se a razão foi ou não atingida, mas sim que a vontade seja má. O que se passa é toda uma obscura relação entre a loucura e o mal, não mais como na Renascença onde se tratava de um mal supra individual, mas de um mal que diz respeito à vontade individual do homem. Apenas após a passagem para o século XIX que a relação entre loucura e razão será de uma *distância concedida* e não mais por uma *exclusão ética*. Nesta última, a loucura aparece implicitamente como o resultado de uma escolha ética. (FOUCAULT, 1999).

A sensibilidade social que favorecia as práticas de internação no classicismo tinha como objetivo, em última análise, evitar o escândalo. Além disto, a relação com o mal, evocado pelas formas do desatino, é alterada no classicismo, quer dizer, se antes a confissão era realizada para o maior número possível de pessoas, condicionando castigo e perdão à exposição a luz do dia, agora a força do escândalo tem caráter de contágio e por isso deve ser levada ao esquecimento. Esta supressão do mal pelo esquecimento tem a forma de um pudor ao inumano. Entretanto, no caso da loucura e somente em seu caso, existia uma exposição organizada dos insanos que se estenderá até o começo do século XIX. A mostra da loucura se dará de forma organizada, algo para ser visto: um espetáculo do inumano. A forma organizada e protegida com que esta exposição se deu

dentro dos manicômios não exclui o pudor, mas é símbolo de uma abolição da bestialidade que as práticas do internamento permitiram. Esta bestialidade remete à loucura enquanto animalidade, não no sentido de uma natureza animal do humano, mas de tudo aquilo que ela pode portar de uma violência antinatural. De fato, acreditava-se nesta época que a loucura reduzia o homem a esta animalidade e que esta, por sua vez, não deveria ser suprimida pelas internações, mas domesticada. É esta animalidade que protegia o louco de qualquer sofrimento humano, é esta animalidade da loucura que o internamento exalta. É ela também que, de certa forma, funciona como redenção dos pecados da loucura ou até mesmo de todo o desatino. Pode-se até mesmo supor que a loucura está para o desatino como a queda está para o pecado, ou seja, guardam entre si uma relação de causalidade e de movimento originário (FOUCAULT, 1999).

O que importa destacar desta aventura arqueológica a qual até aqui nos referimos, para que possamos aproveitar suas contribuições e seguir adiante no nosso tema, é que ela nos mostra o quanto a experiência da loucura vai sendo constituída historicamente e por descontinuidades que temos dificuldades de apreender. Conceitualmente, a descontinuidade que está manifestada nos parágrafos anteriores, está relacionada com as formas pelas quais a loucura enquanto experiência será capturada pelos olhares de diferentes épocas. É apenas na medida em que na modernidade negligenciamos o fato de que, por exemplo, os insanos na época precedente não eram vistos a partir da doença mental, mas tomados sob outra perspectiva (aparentados com as outras formas do desatino) que podemos postular que hoje conhecemos mais de uma experiência da loucura do que antes. Entretanto, não é apenas aí que nosso conhecimento objetivo repousa sobre nossa ignorância, mas também quando acreditamos que os deslocamentos efetuados nos níveis discursivos e não discursivos, naquilo que podemos dizer e ver da loucura, deixaram intacta uma experiência que agora poderemos conhecer objetivamente. Ou seja, se nosso espanto com o tratamento que os insanos receberam na época precedente atesta para este rompimento com uma continuidade anterior, por outro lado, podemos dizer que a experiência da loucura em seu aparecimento para a modernidade é, em grande parte, aquilo que dela o período clássico deixou e fez aparecer.

Falar de uma experiência da loucura, no entanto, pode nos levar a um caminho equivocado. Resgatando nossa constante metodológica, que consiste não em apenas considerar a loucura a partir de suas contingências, mas também de não supor uma origem que seria ponto de partida para uma variabilidade, quer dizer, considera-la já

como uma variável, só podemos falar de uma experiência na loucura na medida em que não estejamos falando de algo que lhe seja inerente. Ou seja, na medida em que não buscamos uma origem perdida da loucura, um estado de natureza não alienável e de valor universal. Não há loucura sem contingências históricas e podemos afirmar também, considerando nossos pressupostos, que sem estas contingências as quais, além de tramar as formas de visibilidade e dizibilidade, incidem diretamente sobre as tecnologias de si, tampouco haveria loucura. O que estamos aqui querendo dizer é que as épocas parecem determinar até onde se pode ir, até onde se pode conhecer, até onde se pode pensar, o que se pode dizer e fazer antes de ser considerado um louco e considerar-se um, desarraçar-se, enlouquecer “de fato”. Assim sendo, a loucura fatídica seria como o negado da racionalidade de cada época e não a apreensão que cada época faz de um fato que seria a loucura do ser.

Nesse desvanecimento da experiência da loucura como um fato apreendido por diferentes olhares, quando ela seria pensada enquanto representação, o leitor teria todo motivo para nos perguntar: então, se não podemos dizer certamente que existe uma loucura enquanto experiência, do que estamos falando? Nos comentários que Deleuze (1992) tece sobre a obra de Foucault, podemos visualizar uma saída para este impasse.

A questão da loucura atravessa toda a obra de Foucault. E sem dúvida ele critica a *História da loucura* por ter acreditado ainda demais numa “experiência da loucura”. A uma fenomenologia, ele prefere uma epistemologia, onde a loucura é tomada dentro de um “saber” diferente segunda a formação histórica considerada [...] Mas a experiência do pensamento, esta é inseparável dessa linha quebrada que passa pelas diferentes figuras do saber. O pensamento da loucura não é uma experiência da loucura, mas do pensamento: ela só se torna loucura no desmoronamento (DELEUZE, 1992, p. 129).

Deixamos por enquanto de lado essa menção ao desmoronamento<sup>3</sup> e continuamos apenas no registro da loucura enquanto uma experiência do pensamento, ou seja, o que por ora nos aponta para a relação do sujeito com a sua razão e sua desrazão, relação com o que lhe é íntimo, conhecido e, portanto, possível de ser pensado e com o que lhe é estranho, desconhecido e, por conseguinte, impensável. Foucault (2014b), em sua aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, nos fala do discurso e dos princípios que o ordenam. Dentre tantos, ele nos fala de um dos princípios da exclusão que se dá por uma separação e uma rejeição, evocando a oposição dentre razão e loucura. Considerada nula e não podendo testemunhar, ou

---

<sup>3</sup> A menção ao desmoronamento vai apontar para o conceito de fora e para a ausência de uma relação do sujeito consigo, devido a impossibilidade de o sujeito conseguir dobrar a linha do fora e torna-la vivível. Essa noção será melhor discutida nas seções 3.3 e 4.3 do presente trabalho.

investida de estranhos poderes místicos e relacionada com uma verdade que não se mostra para as pessoas razoáveis, a palavra do louco será investida sempre por uma razão que lhe dará o seu estatuto. Creio que seria um equívoco considerarmos esta oposição e sua manutenção como algo que se dá apenas posteriormente, quer dizer, como algo que não permite que a palavra do louco tenha acesso aos confins da razão. Nos parece mais provável, considerando a fragilidade ontológica de uma experiência da loucura, que essa manutenção de uma oposição manifeste uma cesura que lhe é fundante, ou seja, é a condição sem a qual não poderia haver loucura. Enquanto uma experiência do pensamento, portanto, podemos dizer que a loucura se dá nesta relação com a desrazão.

Tais considerações acerca da loucura que, como podemos ver, desfazem as obviedades sobre nosso objeto de pesquisa, são importantes na medida em que, produzindo este desvanecimento, devem servir para nos auxiliar a pensar a arte e a loucura em Arthur Bispo a partir de uma outra ótica, isto é, a da relação que ele estabelece consigo, com sua loucura e com seu mundo que lhe serve de matéria prima. Assim, criamos condições para posteriormente operar a partir do conceito de ascese e extrair suas implicações. Aqui, nossas ferramentas teóricas servem para esgarçar uma loucura que nos é oferecida por modelos positivistas e, seguindo por linhas agitadas, pensa-la a partir de sua positividade não observável, sua potência de insurgência que, como vimos até aqui tem relação com uma experiência trágica que foi historicamente cedendo lugar a uma consciência crítica na passagem do Renascimento ao período Clássico.

Assim como Santos (2011), aqui a loucura deixa de ser pensada a partir de um diagrama apropriado pelo saber médico – alienação, anormalidade e transtorno – e passa a ser pensada até mesmo não como uma questão central, mas como uma inflexão, virtualidades existenciais inexploradas. Queremos extrair daqui uma concepção da loucura que, longe de ser um monstro a-histórico que se apossa do ser, vai depender das práticas discursivas e não discursivas pelas quais somos subjetivados, ou seja, pelas quais vamos nos constituindo, sendo sujeitos. É da possibilidade de pensar a loucura nesta forma claudicante, neste informe, que podemos criar condições de dialogar com a arte.

### 3.2 Arte e desrazão

Partindo aqui da relação que se estabelece entre a loucura e a desrazão, e adiantando algumas aproximações desta não razão, deste impensável, com o conceito de fora que tem seus desdobramentos em Blanchot, Foucault e Deleuze (LEVY, 2011) e que posteriormente será aprofundado, dirigimos nossa atenção para a experiência trágica da loucura. Segundo Providello e Yasui (2013), esta não será totalmente abandonada no imaginário social, mesmo após o golpe de força pelo qual a loucura é tomada pela consciência crítica. Não obstante, os autores chamam atenção para o fato de que permanecerá uma possibilidade de loucura como experiência trágica, mas que será delimitada agora ao mundo dos artistas, esfera privilegiada onde a expressão da loucura ganha valor na obra. Poderíamos dizer que ao artista essa experimentação é permitida e estando no palco, animando seu corpo, nas pinceladas de um quadro ou no mundo imaginado de um literato ou poeta, aquilo que poderia ser loucura é emoldurado como arte. O que perpassaria essas duas experiências, assemelhando loucura e arte, seria a relação que se estabelece com a desrazão, relação com um fora.

A loucura é de certa forma aparentada com a arte, e ambas seguem sob um domínio comum que é o Fora, a desrazão, o caos, a ruína, o transgressor da racionalidade, a ininteligibilidade da natureza, o exterior ao homem... E esse domínio, ao longo do tempo, tornou-se constitutivo da loucura e da arte. A esse domínio, a partir de certo momento não foi cedido nenhum outro meio para se fazer sentir que não a loucura, a arte e a escrita (PROVIDELLO e YASUI, 2013, p. 1522).

No entanto, se a loucura nos parece estar intimamente relacionada com a desrazão e com o conceito de fora, com a diferença de que há momentos em que ela estará sendo vista mais a partir de uma positividade e portando um discurso de uma verdade possível – experiência trágica – e noutros momentos a partir de uma negatividade e total inadequação com o razoável e com uma estrutura da verdade–consciência crítica –, no caso da arte, esse acesso aos confins da desrazão não nos parece tão evidente.

Enquanto uma referência axiológica particularizada a arte apareceu apenas tardiamente na história do Ocidente. “Nas sociedades arcaicas, a dança, a música, a elaboração de formas plásticas e de signos do corpo, nos objetos, no chão, estavam intimamente mescladas as atividades rituais e às representações religiosas” (GUATTARI, 1992, p. 127). Poderíamos admitir que a loucura também passa por recomposições e transformações, inclusive ganhando progressivamente uma autonomia axiológica, mas não poderíamos esquecer, conforme a reflexão que fizemos

anteriormente, que tal experiência da loucura, que seria antes melhor entendida como uma experiência do pensamento, depende do que cada época faz e deixa dela aparecer. Ou seja, se para postular uma loucura parece haver uma exigência de algo que é impensável e irrepresentável, extemporâneo talvez, e essa estranheza é claramente localizada em relação a uma razão que a determina, devemos nos lembrar que a arte, em seus variados axiomas, não parece exigir sempre essas mesmas condições. Enfim, se a coincidência entre loucura e desrazão parece condição para que possamos dela falar, não é o mesmo que ocorre no caso da arte; essa não estará sempre e nem em todos os casos, a menos que queiramos essencializá-la, em relação com a desrazão. Ou seja, uma arte razoável parece muito mais localizável do que uma loucura razoável.

Os mesmos registros pelos quais a loucura e seu discurso serão tomados – experiência trágica ou consciência crítica – podem também ser pensados em relação à arte e a literatura. No primeiro registro, a obra é vista pela sua função de desatino, capaz de revelar a alteridade sempre presente, pela capacidade de destruir, desconstruir. Já a segunda perspectiva vê a obra como uma manifestação eminentemente racional, onde a loucura, embora possa se manifestar na arte, é capturada sobre a perspectiva da razão (KIRCHOF, 2004).

Falando sobre a criação artística na literatura a partir das análises deleuzianas, Dias (2007) chama atenção para o processo de minoração de uma língua maior, localizando nos literatos analisados (Kafka, Proust) a criação de uma nova sintaxe, uma espécie de língua estrangeira na língua do escritor. Se aí uma relação com o fora já é constitutiva de uma nova sintaxe, o autor propõe pensar que no caso da linguagem poética haveria uma instalação imediata em um limite agramatical da linguagem, ou seja, a relação com o fora da língua é desde já o que regula a criação na poesia.

Foucault (1999) aponta que no final do século XVIII uma nova concepção de loucura já se precipitava, sobretudo a partir da obra de Diderot e que se formularia mais explicitamente em Nietzsche e Artaud, despontando novamente uma consciência trágica. Podemos lembrar que até mesmo em Freud esse vai e vem entre uma criticidade e uma tragicidade da loucura é muito presente, mesmo após esse parcial resgate realizado na literatura e na filosofia. Por essa ótica, podemos dizer que o pai da psicanálise parece se colocar entre essas duas concepções e, se podemos dizer que o retorno dessa experiência trágica favorece inicialmente a prática do psicanalista, não nos parece que a recíproca é verdadeira, isso é, em muitos aspectos a psicanálise adere a uma racionalidade científica e a uma consciência crítica.

Se no caso da loucura, a captura dela enquanto doença-mental e em uma estrutura relacional hierárquica entre médico e paciente, na tomada de força realizada pela psiquiatria, parece refrear o viés trágico, Foucault (1999) aponta que é nas obras de Nietzsche, Antonin Artaud, Van Gogh, entre outros, que ela se instalará e ganhara maturidade no início do século XX. Não apenas uma experiência do desatino será apresentada por esses, mas de certa forma ela será evocada agora na própria obra. “Em outros termos, pela primeira vez na história ocidental, segundo Foucault, *a própria obra se torna um desatino*, uma experiência da loucura. Consequentemente, a arte passa a ser compreendida como análoga ao delírio” (KIRCHOF, 2004, P. 27). Tal concepção, que nos fala da aproximação entre arte e loucura por uma experiência de desatino evocada pela própria obra, pode ser encontrada de forma aprofundada no trabalho de Providello e Yasui (2013), onde o enunciado de Foucault sobre a “loucura enquanto ausência de obra” é questionado e articulado com o termo desobramento (termo de Blanchot) aplicado a obra (Pelbart, 1989), ou seja, processo de criação inconclusa, um trabalho da desrazão que faz soçobrar uma ordem, demolição da obra.

Ora, se a desrazão só pode se expressar pelo desobramento da arte, pelo grito “mortífero e lancinante” da loucura, a ausência de obra é característica da desrazão, e não da loucura, uma das únicas máscaras através da qual nossa consciência moderna ainda a vê (PROVIDELLO E YASUI, 2013, p. 1527).

Essa última consideração é importante na medida em que desnaturaliza uma relação de parentesco entre arte e loucura, quer dizer, demonstra que até mesmo a possibilidade de um louco-artista, da loucura que parece se apresentar na obra, depende de um encontro que se deu por vias complexas. Parece haver uma certa exigência humana que persiste durante diferentes épocas, ensejo por uma consciência trágica que se dá pelas vias da desrazão e que ora se apresentará quase exclusivamente pelo nome de loucura e, em outros momentos, com destaque para o início do século XX, será possível também pelo viés da produção artística, com grande destaque na literatura. Se antes dizíamos que a relação da loucura com a desrazão nos parecia mais evidente, por lhe ser uma característica sem a qual a invenção da loucura e a invenção moderna da doença-mental não teriam condições para emergência, podemos agora acrescentar que, pelo menos em certas vertentes da arte pós-moderna, o acesso a desrazão é condição para a criação da obra.

Para ir concluindo nossas considerações sobre a arte, sem querer dela extrair, pelos motivos já apresentados, uma natureza essencial, encontramos no trabalho da

artista plástica Paola Zordan, algumas reflexões instrutivas e inspiradoras sobre a arte a partir de Nietzsche e Deleuze.

A arte funciona como máquina de guerra criadora, que opera uma desterritorialização intrínseca ao pensamento e às formas encontradas para solucionar os problemas que a Terra coloca. Ao pensar os problemas da matéria, a arte inventa novas potências para ela. Educar para arte é fazer das potências ato. Mas antes disso, é problematizar a matéria e experimentar a linha de seus devires. Pensar a composição de um percepto é estudar como o corpo é afectado, de que modo entra em devires não humanos na arquitetura, na escultura, na pintura, na música, na dança, no teatro. Fazer arte é transformar um território, desterritorializá-lo (ZORDAN, 2005, p. 268).

A arte enquanto máquina de guerra criadora e invenção de potências, processo de problematização da matéria e experimentação da linha de seus devires; processo de criação assim entendido como força humana de afetar, de criar e transformar a matéria, de inventar territórios existenciais e habitar o mundo. Muitos mundos, já que se trata também de um

nomadismo intrínseco ao artista, aquele que viaja mesmo quando não sai do lugar. Passar pelo plano de composição da arte é sempre uma viagem, um deslocamento de paisagens, encontros com povos estranhos, afectos que se dão a provar. As viagens se conservam nos perceptos. As experiências estéticas do viajar dão cores e aromas para as lembranças que inundam as sensações. Experimentar o plano da arte é encontrar as forças incorporais dos seres de sensação que coabitam nas coisas da matéria percebida. Nem a experiência, nem a matéria e nem a percepção podem definir a arte, apenas o acontecimento de uma composição vibrátil, percepto que expressa o vetor louco da sensação (ZORDAN, 2005, p. 270-271).

Em Bispo, mais adiante, veremos que as concepções que trouxemos até aqui sobre a arte serão importantes na medida em que, problematizando o parentesco dela com a loucura, nos permitem fazer uma análise considerando essa aproximação dentro de uma contingência, dentro de uma fragilidade histórica e não-necessidade. Por outro lado, diante disso, também aponta para uma autonomia relativa, de forma que não mais podemos remeter a arte de Bispo a sua loucura, ou vice-versa.

Embora partimos inicialmente de estratificações da arte e da loucura, nossas reflexões intentam fazer uma desconstrução desses estratos e dar vazão para o informe que os atravessa. Assim, no caso da arte, mesmo que suas condições sejam determinadas por aquilo que cada época suscita, na medida em que deixamos de olhar para essas formas engendradas por continuidades históricas e olhamos para a arte enquanto acontecimento, no ponto em que passamos das noções para as vivências, então adentramos no campo das práticas de si, ou seja, ali onde a vida resiste e reexiste, onde o ser inventa e reinventa.

### 3.3 O conceito do fora e seus desdobramentos

Apresentaremos nessa seção um aprofundamento do conceito do fora, ao qual fizemos algumas alusões nos parágrafos acima quando o relacionamos com a desrazão. É certo que fora e desrazão podem guardar entre si algumas relações conceituais, no entanto, é em relação ao primeiro que se estabeleceu uma vasta produção teórica que começa em Maurice Blanchot e tem continuidade em Deleuze e Foucault. A relação com o fora parece aproximar certas experiências da loucura com a criação na arte, entretanto, ressaltamos que não atribuímos a essa zona uma morada de direito dessas experiências. Ou seja, nos referimos a ela como lugar de potências virtuais, o outro do mundo que, como veremos, nos carrega para a vida e para a morte.

É em relação a literatura que o fora será inicialmente pensado por Blanchot. Conforme Levy (2011), a condição para a realização da obra da criação literária é sua própria irrealização, quer dizer, a ambígua característica da linguagem literária que faz as coisas desaparecerem ao mesmo tempo em que revela seu aparecimento. Nessa relação com o fora, a arte é real e eficaz, é por meio dela que experimentamos o outro e agimos no mundo. Se é um outro mundo que se desdobra na arte, é no nosso mundo que ela se realiza. Não se trata também de um mundo aquém ou além do nosso, mas “do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o fora” (LEVY, 2011, p. 26).

Em Blanchot, o fora na literatura está relacionado com o real e o imaginário. Na experiência literária, tudo se torna imagem, quer dizer, tudo se desdobra em sua outra versão. Para tanto, a imagem deve ser pensada não pelo viés tradicional que a toma como algo posterior ao objeto, como uma continuação do real, mas como uma outra parte do real. Imagem e objeto são duas faces de um mesmo real, evocando distintas experiências de espaço-tempo. Para o filósofo e literato francês, é a própria experiência literária que constrói o fora, ela é o próprio fora. Nessa experiência literária que é o fora, o pensamento é arrancado de uma interioridade e se dirige para o ser da linguagem, ou melhor, é a interioridade atraída para o próprio fora. É a possibilidade de referir-se a si mesma sem constituir uma interioridade, e sim fazer transito com o fora. É na passagem do *eu* para o *ele*, encontrada em Kafka e outros expoentes da literatura, que o fora se realiza; quando me dirijo a um outro que não é nunca idêntico ao mesmo me vejo diante de um desconhecimento absoluto e minhas certezas são abaladas. O *ele* narrativo marca a intrusão do outro na literatura (LEVY, 2011).

Lembramos aqui que se a loucura deveria ser melhor entendida como uma experiência do pensamento, pensamento desarrazoado, o fora nessa ótica se estabelece como uma experiência do ser da linguagem, ali onde o pensamento escapa à representação e perde a referência de uma intimidade do *eu*. É pela experiência literária, portanto, na língua que delira e que faz transito com o outro de todos os mundos, com um lugar sem intimidade, que o fora seria ao mesmo tempo constituído e realizado na medida em que seus efeitos práticos são sentidos no mundo ordinário.

É a partir dessa potência vislumbrada na literatura, concedida por esse distanciamento do *eu* ao *ele*, que Levy (2011) introduz a concepção de Deleuze e Guattari segundo a qual a literatura é concebida como agenciamento coletivo de enunciação: ‘fala de um povo que falta’. Conforme esses autores, o estudo científico da língua, que consiste em extrair um conjunto de constantes das variáveis que constituem sua realidade heterogênea, é antes um marcador de poder do que um marcador sintático, ou seja, tem antes um caráter que é prescritivo/proscritivo do que descritivo. Falar e escrever conforme a gramática usual é dobrar-se as normas sociais, garantir a participação nas instituições onde esse uso da língua é requisitado. Esse tratamento da língua deve ser entendido como língua maior ou dominante, com ênfase para o *tratamento*, na medida em que não se trata de uma língua-mãe, mas de uma tomada de poder que homogeneiza a língua. O tratamento menor da língua, que acima foi relacionado com a intrusão do *ele* narrativa, se define pela *potência de variação* e não pelo poder das constantes, como quando a língua é tratada como maior (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Tal tratamento, que faz minorar a língua maior, é o que dá a característica dos dialetos, na medida em que torna possível a variação. Ou seja, não são os distintos dialetos que explicam o tratamento menor da língua, mas o contrário. Em suma, um dialeto não escapa ao tratamento que extrai constantes e homogeneiza, já que é justamente por essa operação que ele politicamente força um reconhecimento oficial. Por outro lado, quando uma língua tem ou adquire os caracteres de uma língua maior, mais ela é trabalhada pelas variações contínuas que a transpõem em menor. Justamente por ser mundialmente maior, ela é trabalhada por todas as minorias do mundo. Não existem, portanto, dois tipos de língua; ‘maior’ e ‘menor’ devem ser entendidos como tratamentos possíveis de uma mesma língua, usos e funções distintas. O tratamento, nos dois casos, é das variáveis, ora extraindo delas relações constantes, ora colocando-as em variação contínua (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Em Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão, um continuum de variação opera de forma a restringir as constantes e estender as variações, fazer gaguejar a língua, tornar-se estrangeiro em relação a si, devir que dá a língua um ritmo musical. Nisso que consiste a força desses escritores:

ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua [...] É em sua própria língua que se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor para *por em fuga* a língua maior. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua. Se é bastardo, se vive como bastardo, não é por um caráter misto ou mistura das línguas, mas antes por subtração e variação da sua, por muito ter entesado tensores em sua própria língua (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

É em relação a esse tratamento da língua, na medida em que limita uma função designativa e estabelece relação com uma variação contínua com o outro da linguagem, que temos condições para falar da literatura enquanto o fora, da palavra em sua potência de mostrar o inverso e o murmúrio das coisas.

É a partir dos escritos de Blanchot que Foucault e Deleuze darão continuidade e desdobramentos ao conceito de fora. Enquanto o primeiro serviu-se do conceito para falar da realidade no espaço literário, o segundo vai se referir ao ‘pensamento do fora’ e o ligará com uma experiência de dessubjetivação. Por outro lado, Deleuze aponta para o fora enquanto lugar de encontro das forças, relacionando-o com sua vasta produção sobre o plano de imanência (LEVY, 2011).

Os estratos, em Deleuze, nos falam dos planos de saber. Engendrado pelas luminosidades observáveis (o visível) e sob as formas dos enunciados (o dizível), o saber se dá pela combinação de ambos, entre o que podemos dizer e ver em cada estrato, ou seja, em cada formação histórica. A passagem do saber ao poder é também uma passagem das formas para o informe, dos estratos para o não estratificado. Para ser mais exato, é o informe do poder, o diagramático, que faz ver e falar, quer dizer, as relações de forças móveis que compõe o diagrama estão sempre presas em um complexo Poder-Saber. A linha do fora, por sua vez, se coloca a margem de tal complexo e aparece em Foucault como a possibilidade de pensar a resistência, saindo dos limites do saber poder. Se o diagrama tem sua origem no fora, o fora não se confunde com o diagrama, mas é a linha de fuga, reino do devir e lugar de singularidades demasiadamente selvagens. Na medida em que as relações de poder se conservam inteiro no diagrama, as resistências, que estão em relação direta com o lado de fora, têm o primado sobre essas

relações. O fora, como não relação, como não lugar, está sempre resistindo ao poder, ou seja, é antes de qualquer outra coisa um pensamento de resistência (LEVY, 2011).

A linha do fora, no entanto, pode ser extremamente perigosa, até mesmo mortal. Em seu extremo, ela nos leva a loucura ou a morte, uma aderência despropositada a essa linha seria a ausência de uma relação consigo, na medida em que vamos nos constituindo conforme conseguimos dobrar a força; na hipótese de viver no fora absoluto, já não mais poderíamos conceber as práticas de liberdade que caracterizam o modo pelo qual vamos sendo sujeitos. Se essa linha implica em tantos perigos, “como torna-la vivível, praticável, pensável, ou seja, como fazer dela uma arte de viver? É aqui que entra o último plano que Deleuze vê em Foucault: a subjetivação, a dobra da linha do fora” (LEVY, 2011, p. 89).

A intensidade da vida então se dá pelo próprio choque com o poder, ou seja, podemos dizer, com Deleuze, que o poder suscita uma vida que resiste a ele próprio. Na medida em que a vida é investida pelo poder, ela se vê em relação com um fora que é fora de todo poder, uma não relação, resistência que se dá em uma relação consigo. Dobrar a linha para torna-la vivível consiste em uma *invaginação*. Mesmo que Foucault demonstre uma inquietação com qualquer interioridade e uma crítica radical a ela, o processo pelo qual o fora se torna vivível, por dobras e pregas, é a constituição de um dentro no fora. Um duplo, podemos dizer, mas não como a projeção do mesmo ou desdobramento do um, e sim reduplicação do Outro, repetição do Diferente. Nesse dentro que é a dobra do fora, o que entendemos por subjetivação, ocorre uma relação da força consigo mesma, um poder de se afetar. Ao passo que o poder é a relação da força com outras forças, aqui a relação é da força consigo (LEVY, 2011).

Subjetivação aqui, por essa relação da força consigo, deve ser entendida enquanto processo, quer dizer, até mesmo a noção de sujeito deve ser entendida como uma das formas da força se afetar. Na inexistência de um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida pelo ato de vergar a força, constituir novos modos de existência. A relação a si se dá por regras facultativas e não mais pelas regras codificadas dos saberes ou pela coercibilidade do poder e é, nesse sentido, por excelência, um gesto ao mesmo tempo ético e estético, na própria existência enquanto obra de arte (DELEUZE, 1992).

Nesse sentido, a experiência do fora é um processo de resistência, uma luta da língua menor contra seu modo maior, das tribos contra o Estado, das minorias contra a maioria. Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida [...] O que estou querendo sugerir aqui é que o processo de criação, seja filosófico, seja artístico, quando engendrado como a

experiência daquilo que se chama o fora, promove o surgimento de uma nova ética (LEVY, 2011, p. 100).

É, portanto, nessa relação a si, da força afetando a si em uma resistência que é exercida pelo viés de uma relação agonística consigo e pela recusa de regras codificadas e coercitivas, que a vida pode ser pensada pelo seu viés ético, pela relação a si, e estético, pelo estabelecimento de regras facultativas.

Levy (2011) analisa o fora em Deleuze na relação que ele estabelece com um plano de imanência e a partir do par atual/virtual, destacando que o que mais interessa na concepção deleuziana do conceito é o vínculo que ela reestabelece com o nosso mundo. Não se trata de um outro mundo, se trata de pensar esse mundo e o que ele pode vir a ser, seus devires.

O plano de imanência é aqui entendido primeiramente enquanto algo da ordem de um campo transcendental. E aqui se faz uma distinção entre transcendente, onde se pressupõe um sujeito ou um objeto a ser transcendido e transcendental, uma experiência impessoal que não remete nem a um objeto e nem a um sujeito. Não remete também a objetos que se situam fora do mundo, mas aquilo que existe nesse mundo. E existe como? Primeiramente, o plano de imanência deve ser entendido como imanente a si mesmo e não a algo. Imanência como uma vida impessoal e absoluta, que não pode ser atribuída nem a um sujeito e nem a um objeto. Esse plano de imanência, assim entendido, é povoado por singularidades e acontecimentos virtuais que dão ao plano uma virtualidade. Enquanto que o plano se virtualiza a partir desses, por outro lado, sua imanência dá ao virtual uma realidade plena. Real virtual e real atual devem ser entendidos como duas faces de um mesmo objeto, não podendo ser vislumbrados separadamente (LEVY, 2011).

O virtual é aqui entendido como uma parte do real, constituindo uma outra face que é ao mesmo tempo inversa e constitutiva do real atual. Da mesma forma que o virtual não se opõe ao real, mas está plenamente nele investido, o fora não se encontra fora desse mundo, pois é nesse mundo que ele tem sua realidade plena, quer dizer, o fora aqui entendido, na perspectiva deleuziana, como plano de imanência de singularidades e acontecimentos virtuais não deve ser buscado acima das coisas, nem mesmo como algo que nelas estaria contido como uma espécie de essência dissimulada pela aparência, a coisa mesma, mas como força que promove sua desessencialização, produzindo desmembramentos e outras visibilidades. Assim, a aparência se insinua como primado, a nudez como pura veste.

Nesse sentido, parece ser a esse fora entendido enquanto virtual real, que Pelbart (1993) se refere quando fala de uma ecologia do invisível. Realizando uma crítica a uma economia da visibilidade total, da imagem que tudo mostra a partir das tecnologias criadas sem cessar, ele aponta para uma poluição do virtual. Em meio a tudo isso, dar fluidez a um plano de imanência, produzir variações pela atualização de virtuais é uma tarefa necessária e que pode requerer distintas operações, importa é que isso envolve sempre uma reconexão com essa ordem do invisível virtual. Remetendo a dois exemplos de operações estéticas na pintura, a primeira em um filme de Jacques Rivette em que o pintor força a modelo a posições esdrúxulas, deformando-a para extrair dela o invisível, e a segunda relacionada a Francis Bacon, que reivindicava, antes de pintar uma tela, limpá-la de todos os clichês da história da pintura que pairavam sobre ela, o autor comenta:

Um busca o invisível pela violência, através do desmembramento do corpo, extraindo dessa operação forças invisíveis que comporão outra visibilidade. O outro opera por rarefação ou esvaziamento, a fim de desobstruir as virtualidades presentes, absolutamente reais, embora à espera de uma atualização, aí sim visível, expressiva, existencial. Então, não bastaria dizer que o invisível plana sobre as coisas como uma espécie de incorporal, tal como o acontecimento, mas que ele atravessa as coisas como essa textura ou nervadura virtual que, uma vez atualizada, as redistribui, provocando nelas desmembramentos, decomposições, recomposições, bifurcações, novas processualidades, derivações, universos, inéditos (PELBART, 1993, p.55).

Ao fim dessas considerações sobre o fora e seus desdobramentos conceituais na literatura, nas artes e na filosofia, a partir dos autores acima citados, chegamos ao final de um empreendimento que, passando pelas formas constituídas dos saberes enquanto estratos (formações históricas) e do informe do poder enquanto relações de forças diagramáticas, chegamos no fora enquanto ausência de relação e que estabelece o primado da resistência sobre o poder. Resistência essa que se dá, primeiramente, na relação consigo e que, portanto, deve nos permitir realizar uma análise da vida e obra de Bispo a partir da dimensão ética e estética implicada nas práticas de si. Em outra parte, a noção do fora relacionada com a atualização de virtuais, aponta para operações complexas de distribuição estética na arte, dobras e pregas da linha do fora que nos afastam de uma noção de sujeito e interioridade.

Entre a relativa autonomia conquistada nessa relação consigo que, à primeira vista, nos leva a crer em um empossamento de si, característica que aponta para uma individuação de forma homem-sujeito, e a dobra de uma linha do fora que conceitualmente destrona uma interioridade – ou seja, uma dupla passagem: do *eu* para o *si*, do *si* para o *ele* - se coloca um problema que inicialmente não antevíamos, questão

suplementar, a saber, como se conciliam essas duas formas de resistência? Ou não deveríamos falar de conciliação, mas de duas dobras distintas? Essa e outras questões que vão surgindo, mais do que uma mudança de objeto, apontam para adendos, ou melhor, desdobramentos do problema inicial, possibilitados pelo próprio viés teórico-metodológico.

Retomaremos essa e demais discussões no capítulo seguinte, quando buscaremos composições entre a arte e a loucura a partir de Bispo e sua ascese. O aprofundamento teórico até aqui, uma vez que tratava de fazer desvanecer as formas estratificadas de arte e loucura, buscava também dar mobilidade ao nosso campo conceitual e, destarte, adquire importância central na construção e manutenção de uma constante metodológica orientada para as práticas de si.

#### 4. BISPO, “O FILHO DO HOME”: A CRIATURA DEVÉM CRIADOR

O “*Filho do Home*”. Uma das muitas formas pelas quais Bispo se referia a si, dizia ele ser Jesus-Filho, o próprio Cristo, mensageiro de Deus enviado para reconstrução do mundo em miniatura; tinha essa missão: após a permissão para sua subida, para a qual se purificava para ficar todo brilhoso e transparente, após sua *passagem*, ele iria fazer a apresentação de suas representações para o Senhor. Em seu manto, obra que ganhou o nome de *Manto da apresentação*, tecida especialmente para essa ocasião, levaria na parte interna o nome dos escolhidos, reservaria para esses a vida eterna. Declarava-se escravo do senhor, não se considerava um artista plástico e criava por obediência, fazia tudo conforme as vozes mandavam. Não tinha escolha, havia sido eleito e deveria atender o chamado, segundo dizia: Deus “*peneirava*” em sua cabeça, era hora de entrar em guerra.

Figura de caráter messiânico, com acentuado apelo espiritual, Bispo ascendeu de criatura a Criador através da servidão e de um labor incansável. Partindo da dimensão ascética, isto é, relação estabelecida consigo pela qual, através de exercícios, o sujeito busca operar transformações em si, buscamos, não apreender alguma coisa da loucura e da arte, mas perscrutar novas possibilidades. Mais do que apreender a natureza desses fenômenos, talvez o que ensejamos é aprender com eles novas possibilidades éticas e estéticas. Fazer delirar o delírio, proliferar sentidos. A partir de Bispo, talvez se trate de entender a loucura como uma maldição abençoada.

Ao passo que não temos aqui uma ambição de realizar um estudo de caso sobre Bispo, o que poderia demandar um cansativo apanhado histórico e biográfico para análise, nos limitamos apenas a duas fontes: o livro “Arthur Bispo do Rosário: O senhor do labirinto”, autoria de Luciana Hidalgo<sup>4</sup> e o documentário “O Rosário Sagrado de Arthur Bispo”, apresentado no Programa Inclusão da TV Senado<sup>5</sup>. Prioritariamente, por essas fontes, se trata de buscar não tanto suas obras, pelo olhar das artes plásticas, e de modo algum os sintomas, pelo olhar psicopatológico, mas sim as condições que Bispo impôs a si mesmo, condições que nos parecem centrais para sua resistência e criação.

Começamos a discussão tratando da ascese em Bispo e verificando como ela toma diferentes configurações a partir do contato com a arte e com a loucura, ao mesmo tempo em que se coloca como tecnologia de si pela qual nosso personagem trava um

<sup>4</sup> Nessa biografia encontramos a transcrição de algumas entrevistas concedidas por Bispo; quando citarmos diretamente essas citações, daqui para frente, destacaremos elas em *itálico*.

<sup>5</sup> Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=qs3ejMm-F1g>

combate com as estranhas forças da desrazão. Adiante, nas demais seções, o conceito de ascese agora considerado em relação a uma nova conjuntura, nova contextualização, será relacionado com os demais conceitos, dando visibilidade para outras composições.

#### **4.1 Ascese: entre obediência, renúncia de si e auto estilização**

A bravura com a qual Bispo se lançava em seu labor e buscava sua purificação, a relação agonística consigo e uma notável disciplina nos levam a falar de sua ascese a partir da formulação que dela é feita no cristianismo, com destaque para os jejuns que ele impunha a si com o objetivo de purificação, sua reclusão e obediência; até mesmo em relação a sua subida, sua *passagem*, aguardava ele pela sua permissão, ou melhor, pela ordem. Além disso, alguns traços já indicavam que ele se conduzia através de uma obediência mesmo antes da sua primeira internação, em 1938, ou seja, antes do que se presume ter sido seu primeiro surto, episódio de delírio místico. Por exemplo, a humildade em relação a seus patrões chamava atenção: um dia, Humberto Leone, primogênito do clã, pediu que bispo lhe alcançasse um cinzeiro. O empregado não hesitou, juntando suas mãos em forma de concha, disse: “*Pode jogar a cinza*”. Insistindo após a objeção de seu patrão: “*Por favor, minha mão é o seu cinzeiro*”. Conforme Foucault (2014a), a obediência é uma das principais características da ascese cristã a partir das influências da tradição monástica, entre o século IV e o século V. Por meio da obediência, nenhum ganho deve ser esperado em troca, quer dizer, a obediência deve ter como fim somente a si mesma, obedecer é uma virtude.

Alguns dados biográficos podem indicar uma origem para sua disciplina, como, por exemplo, sua rotina militar no tempo em que trabalhou na marinha, estrutura com características de respeito à hierarquia e ao patriotismo. Além disso, é certo que, em sua cidade natal, Japarutuba, o sergipano cresceu cercado por símbolos religiosos, beatas, rituais, rosários, mandamentos, culpas e confessionários. Um trabalhador incansável, seu labor por obediência às vozes também adquire uma dimensão ascética, permitindo sua transformação, conforme suas próprias palavras:

*Miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar minha existência da terra. É o significado da minha vida.*

Desde os tempos da marinha até os tempos em que trabalhava como empregado da família Leone, ele fora um trabalhador exemplar, fazendo desde trabalhos domésticos até serviços como ajudante de pedreiro. Recusava dinheiro pelo trabalho que

realizava na casa dos patrões, trabalhava em troca de comida e moradia. Ao chegar no Juliano Moreira, sua utilidade e obediência foi reconhecida, tornando-se ajudante dos funcionários, ficando conhecido pelo apelido de *faxina* e *xerife*, sendo assim que conseguiria privilégios, como a chave de sua cela-forte. Nesse sentido, Ortega (1999), chamando atenção para aproximações entre Foucault e Max Weber, a propósito das noções de governo e direção da vida, fala da ligação entre ascetismo/puritanismo cristão e a estrutura socioeconômica do Estado Moderno, sua relação com a noção de profissão e as decisivas tecnologias de governo que operam uma lógica capitalística. Assim, podemos dizer que há uma extrema sacralização da labuta – enquanto operador da *dignificação do homem*, na dimensão da *prática que leva a perfeição* – que tem como solo a ascese cristã, no poder pastoral, e que apenas em seguida será capturada pelas diferentes tecnologias de governo. Logo, não é de se admirar que Bispo fosse alheio a rentabilidade do labor, pois tanto o trabalho que realizava como empregado na casa dos Leone, quanto suas obras, tinham para ele um valor inestimável; em última análise, Bispo tivera, pelo menos desde o tempo em que morara na casa dos Leone, um zelo pelo inestimável, pela incorruptibilidade imposta pela valoração humana.

Como aludimos anteriormente, concernente a ascese cristã e sua teologia, o monaquismo virá resolver um problema, a saber, a não coincidência entre uma relativa salvação alcançada pela disciplina da penitência (exercícios preparativos para os rituais) e a purificação, perfeição como estado incontornável.

Atitudes que colocam os sujeitos como operadores de uma verdade pelo viés de uma renúncia de si, como a obediência e o constante exame de si mesmo, entram aí como atitudes complementares da ascese cristã a propósito da influência da instituição monástica. Não servir para um aperfeiçoamento constante, prescritas tanto para os postulantes e reincidentes do pecado, mas também para aqueles da mais alta posição eclesiástica (FOUCAULT, 2014a).

Fica claro até aqui a importância de pensar a vida e as obras de Bispo no contexto maior de sua ascese, na sua ambição por uma espiritualidade elevada, ou seja, no ponto em que percebemos o quanto sua figura e suas criações seriam inconcebíveis fora dessas práticas de si. Quer dizer, não fosse sua obediência, instância de receptibilidade à ordem, jejuns pelos quais buscava sua purificação e a inalienável solidão pela qual permanecia recluso, não teria ele as condições para sua transformação. No entanto, se por um lado, sua disciplina e sua ascese cristã, cuja origem poderíamos localizar, embora não nos seja relevante, em seus dados biográficos, servem como

tecnologias para Bispo criar e até mesmo lidar com a dissociação que lhe atingiu, por outro lado, nossa hipótese aqui é que essa ascese, a relação consigo, não mais permanecerá a mesma a partir do momento em que Bispo é capturado pelos holofotes do poder, momento de sua internação.

Naquela fatídica véspera de Natal em 1938, ele torna-se um homem infame (FOUCAULT, 2006a). Enquanto tal, sua existência é trazida à luz por esse clarão, por esse feixe que lhe envolverá com uma aura que jamais lhe deixará; uma questão sem resposta, de todo modo irrelevante, mas risível e provocativa: teria sido sua internação em 1938 e, mais decisivamente, sua transferência para a Colônia Juliano Moreira, em 1939, a consagração de seu delírio? Cabe lembrar que ele, em sua narrativa, dizia ter sido mandado ali para cumprir sua missão e, mais tarde, após idas e vindas, deliberaria pelo confinamento definitivo, recluindo-se voluntariamente. Além disso, em entrevista para o fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, diria que a apresentação das suas representações seria providenciada pelos diretores do hospício, eles eram os responsáveis. Deixando de lado o aspecto risível, mas mantendo a relevância da provocação, nesse sentido, a propósito do poder, sabemos que a resistência, na relação com um fora, plano de imanência de virtuais, tem o primado. Ou seja, uma vez que a internação constrange o homem, ao passo que em seu caráter de interdição diz para ele que esse desejo, essa vontade ou esse pensamento não é razoável, teremos consequências relevantes. Em certo sentido, a loucura assim instituída, liberta o homem das cômodas amarras da razão e, sendo assim, é dessubjetivante, isto é, produz nele uma possibilidade de resistência que se dá pela mortificação. A esse respeito, Tania Galli é esclarecedora:

As palavras e gestos do infame, enfim, suas frases e manifestações plásticas, operam no discurso da infâmia como um lado de Fora, sendo pura emissão de singularidades que atuam na trama discursiva como pontos de sua própria indeterminação e inacabamento. Erigidas nos brancos, nos espaços lacunares, suas palavras e frases quando escutadas vêm, ao mesmo tempo, refletir elementos indizíveis e invisíveis do próprio contexto que as produziu. Como um espelho, seus testemunhos refletem sempre um Outro do próprio arquivo. Eles o profanam naquilo que está pressuposto como sagrado, eles o arruínam na sua pretensa inteireza e estrutura totalizante, atuam na dispersão e na descontinuidade, mesmo que sua possibilidade tenha surgido a partir da impossibilidade primitiva que os havia condenado ao silêncio. Diante do discurso, a testemunha, como sujeito da infâmia, sempre subsistirá como função derivada e na terceira pessoa, sempre testemunhará sobre os modos através dos quais se tornaram sujeitos da impossibilidade discursiva (FONSECA, 2015, p. 316-217).

Desse modo, levando em consideração esse choque com o poder que, condenando o sujeito ao silêncio e à impossibilidade discursiva, torna-o dessemelhante

a si, quer dizer, o condena a perda de suas referências e lhe faz subsistir como função derivada e na terceira pessoa, podemos supor aqui a dupla passagem que aludimos anteriormente, a saber, do *eu* para o *si*, do *si* para o *ele*. Portanto, por mais que a ascese em Bispo, na sua relação que estabelece com a disciplina, obediência e purificação, tornando-o operador, por exercícios, de um regime de verdade cristão, adquire central importância no que tange as condições que ele criou para a obra, deveríamos supor que ela toma novas configurações quando encontra a loucura e a arte. Experiências que, na modernidade, como demonstramos no capítulo anterior, nessa recente formação histórica, coincidem com a experiência trágica, função de desatino pelo qual o pensamento é arrancado de uma interioridade.

Algumas características em Bispo, da relação à si, que são apreendidas pelas ciências psicológicas como sintomas e caracteres da esquizofrenia paranoide, podemos apreender, ao mesmo tempo, como aspectos que questionam uma ascese cristã propriamente dita, sobretudo em relação a sua formulação após o século V. Dentre essas características, destacamos a relação solitária com Deus e a imagem que fazia de si como Jesus Cristo, filho da virgem Maria, mensageiro do Senhor e ser encarregado de uma missão divina. Bispo não compartilhava de momentos de confraternização, dava de ombros para rituais coletivos e não comparecia às missas no pavilhão Ulisses Viana, estabelecia sua comunicação com Deus a partir de um canal que lhe era exclusivo, a cela-forte era seu templo de devoção. Subjugava-se apenas ao Senhor, não havia necessidade de uma figura eclesiástica para mediar sua relação com ele. Embora procedesse em certo regime de escravidão, com uma humilde devoção ao labor, ostentava uma cruz imaginária que lhe cruzava as costas e referia estar envolto de uma aura especial. O postulante que quisesse entrar em seu universo, seu ateliê improvisado, deveria responder acertadamente a seguinte questão: qual a cor da minha aura? O incauto que ignorasse a questão ficava do lado de fora. Autoproclamado divindade, em entrevista com Hugo Denizart, ao ser perguntado sobre como seria sua transformação em Jesus Cristo, respondeu: *“não vou me transformar não, rapaz, você está falando com ele. Tá mais do que visto. Mas pra quem enxerga. Pra quem não enxerga não dá pé”*.

Com Foucault (2014a), veremos que a reformulação da economia da salvação no cristianismo, sobretudo no século IV e V com os princípios da vida monástica, prescreve que esta não poderá se dar sem uma direção. Essa vida monástica que reformula a ascese cristã, na medida em que opera, junto com a disciplina da penitência,

uma economia da salvação na não-perfeição, deve ser entendida de duas formas: a primeira, *anacorese*, diz respeito àqueles que vivem no deserto e, de certo modo, levam sua ascese individualmente; a segunda, na forma do *cenóbio*, faz referência a uma ascese levada em comunidade, nos mosteiros, sob direção e regra comum. Em consequência de uma série de excessos, errância e aberrações de um ascetismo extremo daqueles que levavam sua ascese individualmente, uma série de objeções serão levantadas contra o ascetismo sem a direção de um mestre. A ascese individual, vivida em reclusão, sem a direção de um mestre, destarte, ganha formas de insulto a instituição cristã. Em suma, se tratava de uma crítica da ascese desregrada e, contra isso, se buscava introduzir a ascese e as regras da ascese no interior do sistema da própria Igreja. Se tratava de conjurar a existência do homem divino, “homem perfeito, o homem dotado de tantos poderes que é capaz, além dos poderes dados aos outros homens, de produzir um certo número de efeitos sobre si mesmo e sobre os outros” (FOUCAULT, 2014a, p. 265).

Apontamos aqui que a renúncia de si, uma das principais características da ascese cristã, estrutura na qual a obediência também tem grande importância, não coincide com um ascetismo individual e uma auto estilização da existência, aspectos notórios em Bispo, cuja notoriedade pode ser pensada em relação com sua loucura apreendida enquanto delírio de ordem mística. Conforme Ortega (1999), uma auto estilização da existência ainda poderá ser encontrada, sem que consista em maiores problemas, até o século IV (antiguidade tardia), entretanto, as mudanças ocorridas na passagem desse século para o subsequente, estabelecendo o homem do desejo como forma privilegiada da subjetividade/interioridade cristã, apontam para uma anulação de si. No entanto, como já indicamos alhures, essa é apenas uma das formulações da ascese, isto é, dando ao ascetismo um sentido mais geral, pensando na autoformação do sujeito, temos outra concepção: “ou seja, não o sentido de uma moral da renúncia, mas o de um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser.” (FOUCAULT, 2004b, p. 265). Em outros termos, diferente de uma anulação de si, os estudos de Foucault (2014a) apontam também para ascese como consideração progressiva de si, na ascese grega (*askese*), ou ainda como estilização de si na antiguidade tardia.

Creemos que a essa altura os leitores poderiam, com toda razão, nos interpelar sobre essa apreensão histórica do conceito de ascese que, realizada em tempos tão remotos, da ascese pagã até sua formulação cristã no século V, poderia ser vista como

insuficiente para discutir a ascese de um personagem do século XX. Derivada dessa interpelação, seria possível ainda que o leitor nos objetasse não apenas uma insuficiência, mas também uma inconsistência teórica e/ou um anacronismo histórico. São questões metodológicas importantes, merecedoras de esclarecimentos. Em relação a insuficiência, caberia lembrar que não temos a pretensão de evidenciar a natureza da ascese em Bispo; se trata de apreender o conceito da ascese no âmbito mais geral das tecnologias de si, partindo de uma ascese cristã da renúncia de si para chegar na ascese como estética da existência, buscando tornar o conceito operável. Sobre a segunda objeção, em relação a inconsistência e/ou anacronismo, poderíamos responder que se em relação à história não há “retornos”, isto é, possibilidade de retornar, muito menos há “avanços”. Quer dizer, justamente pela ausência de um avanço histórico, não poderíamos postular retornos, o que, em tese, nos remete a uma ausência de linearidade. Além disso, partindo das pesquisas de Foucault (2014a; 2006b), poderíamos dizer que as questões colocadas em relação ao governo de si no ocidente, da antiguidade até a modernidade, não obstante os deslocamentos, adquirem certa regularidade e permanecem atuais; do preceito do “conhece-te a ti mesmo” ao preceito de “ocupa-te contigo mesmo”- noção desdobrada em “cuidado de si” -, da presença ou não da espiritualidade (ascese enquanto transformação de si) como condição para a verdade, certas questões perseveram e mobilizam respostas (práticas de si) semelhantes, embora cronologicamente distantes.

Assim, feitos os esclarecimentos, em relação à ascese em Bispo, poderíamos dizer que a relação que estabelece consigo, por exercícios que impõe a si, ganha outras configurações a partir do encontro com a loucura e com a arte, colisão que leva a uma dessubjetivação. Não devemos esquecer que a internação de Bispo ocorre após a constatação de um delírio místico, com o agravante de que ele teria se apresentado no Mosteiro de São Bento como Cristo, com a incumbência de julgar os vivos e os mortos. Quer dizer, seu delírio promove o escândalo, até mesmo um insulto aos códigos do cristianismo. A loucura, obrando em Bispo, insulta e faz zombaria, gargalha e se eleva acima do ascetismo cristão da renúncia de si, faz ele sonhar e delirar um outro mundo.

#### **4.2 O intempestivo: resistindo à passagem do tempo, uma *cronoilógica***

Conforme já formulamos até aqui, a resistência em Bispo é pensada em relação a um fora, plano de imanência de acontecimentos e singularidades virtuais que, pela ausência de relação, confere primado da resistência sobre o poder e suas relações

diagramáticas de forças. Dito de outra forma, para simplificar: ao passo que o fora não faz relação com o poder entendido enquanto relação da força com outras forças, poderíamos dizer que não se encontra subjugado as leis ordinárias que regem essas relações, ou seja, é da ordem do extraordinário. Em Bispo, na sua resistência ao poder, a invocação de um extraordinário nos leva a pensar na relação que ele estabelece com o tempo. Para aprofundar essa discussão, buscaremos a seguir aproximar teoricamente as noções de tempo e resistência.

Pelbart (1993), em relação ao trato com a loucura, vai apontar a importância da dimensão do tempo. Entretanto, o tempo ao qual se refere, tempo que nós não temos, não deve ser entendido como um tempo logicamente quantificado, cronológico, mas um tempo sem medida, generoso. O autor aponta que no ideal tecnocientífico contemporâneo ocorre uma absolutização da velocidade, a ponto de dispensar o movimento e anular a ideia de duração, do tempo e do espaço; a instantaneidade produz um achatamento temporal, um presente eterno, tempo sem passado nem futuro. Nas instituições fechadas de saúde mental, diferente disso, se trata de um tempo lentificado, de certo modo uma ruptura com uma cronopolítica contemporânea; quer dizer, pode-se dizer que o aparato manicomial incide sobre um fechamento da loucura em si mesma, uma impossibilidade de resistência, embora tornando a loucura imune a absolutização da velocidade.

Conceitualmente, conforme Oury (1977) citado por Pelbart (1993), em relação aos psicóticos, a loucura fechada em si mesma, encontra-se em um ponto de horror, anterior a qualquer ideia de temporalidade, sem esquecimento e sem surgimento. Assim, se trataria de propiciar um jorrar do tempo, fazer coincidir esquecimento e espera em uma espécie de cronogênese primordial.

A partir dessas e de outras considerações, em relação ao poder, Pelbart (1993) sugere que deveríamos estar atentos para incidência dele e sobre as possibilidades de resistência não em relação ao espaço, mas ao tempo. Aponta que, nessa ótica, não interessa que a loucura esteja encerrada em um espaço fechado, em um espaço semiaberto, ou que esteja totalmente liberta de uma clausura espacial. Nessa ótica, sugere que poderíamos ser pegos de surpresa quando, ao libertar a loucura da estrutura manicomial, estaríamos vivendo um logro e correndo o risco de inserir ela em um ritmo generalizado, pouco útil se formos levar em conta o que Oury apontava sobre a relação entre a psicose e o tempo e, como mostra a atualidade, vinte e três anos após suas preocupações, insuficiente em termos políticos.

Pelbart (1993) aponta caminhos para resistir a cronopolítica da velocidade desmaterializante e que abole a noção de espaço e tempo. O caminho indicado tem a ver com a noção de virtual, já debatida no presente trabalho, a qual ele se refere como *invísivel*. Nessa perspectiva, interessa extrair o invísivel do visível, atualizar a virtualidade do real, através de operações estéticas, clínicas, artísticas e políticas. Em relação à temporalidade, tal operação leva em conta a noção de devir ou de intempestivo, noções que, segundo o autor, cabe lembrar que pertencem à mesma ordem.

É uma operação que exige a desobstrução de um invisível como campo virtual para um devir-intempestivo. Que me seja perdoado o pleonasma: é claro que o devir já pertence à ordem do intempestivo, do contra-tempo, do inatural, do desvio da história, da contra-efetuação, mas por inflação de uso o termo devir acabou sendo facilmente identificado com a simples mudança ou progresso ou evolução, mesmo dialética, o que oblitera sua relação essencial com esse intempestivo (PELBART, 1993, p. 57).

A relação entre a resistência e o tempo, portanto, nessas condições, é da ordem do intempestivo; enquanto acontecimento extraordinário, na medida em que escapa àquilo que é da esfera do comum, a resistência em Bispo parece desconsiderar as leis que regem uma temporalidade ordinária e transforma a clausura manicomial em condição para criação. Como se naquela cela-forte, nos períodos de transformação, um portal se abria para Bispo e dali jorrava um tempo inédito, e jorravam também nomes, coisas, cores e afetos inauditos.

Foi no ano de 1964, no dia 25 de março, uma semana antes do golpe militar que cassaria a liberdade do país, que Bispo iria voltar definitivamente para o hospício em Jacarepaguá, permanecendo até o dia de sua morte. Antes disso, entre idas e vindas, teria vivido durante um período nas casas do patrão Humberto Leone e de amigos da família, períodos em que, conforme relato dos anfitriões, não arredava de seus trabalhos. A reclusão no Juliano Moreira, característica que ele já manifestava antes da internação e que se intensificou após, se estendia nesses períodos de presumida liberdade.

Após o retorno definitivo, na cela-forte do pavilhão Ulysses Viana, as reclusões, conforme os funcionários, se estendiam durante meses. Conforme o próprio Bispo, chegara a ficar durante sete anos em clausura primitiva, absorvido em sua missão e fazendo o que as vozes mandavam. No menor espaço, absorvido com estranha paciência em longos períodos de clausura, desconhecia as limitações ordinárias de espaço e tempo. Sua existência, proceder artístico na dependência de operações ascéticas, manifesta o intempestivo.

A figura de Arthur Bispo não pode ser justificada por contingências históricas, suas manifestações artísticas dificilmente podem ser explicadas pelo contato com noções da arte da época e tampouco podemos remeter a sua resistência, a forma como segurava os períodos de delírio por operações estéticas, às tecnologias clínicas que tivera a sua disposição. Enclausurado, produzindo centenas de obras entre as décadas de 60 e 70, Bispo seria apresentado ao mundo em 1980. Podemos constatar, pelas suas declarações, que ele não fazia a menor ideia de que tanta sucata, tantos refugos reciclados, tinham valor no mercado de arte e espaço garantido em exposições de arte-contemporânea. Produzia em consonância com uma nova estética mundial sem qualquer relação direta com a vanguarda do mundo das artes e sem obter nenhum prestígio por isso, pelo menos até o ano de 1980, quando, ao final do período de censura, o jornalista Samuel Wainer Filho, em reportagem que foi ao ar no dia 18 de maio de 1980, no programa Fantástico da TV Globo, suas obras foram reconhecidas e apresentadas para o Brasil. No mesmo ano, o fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, à frente de um projeto de pesquisa junto ao Ministério da Saúde, entrevistaria Bispo e produziria o documentário “O prisioneiro da passagem”. Suas obras agora seriam reconhecidas e ele seria colocado ao lado de consagrados artistas da vanguarda, como o francês Marcel Duchamp, cuja obra *Roda de Bicicleta* tem incrível semelhança com a *Roda da Fortuna*, de Bispo.

Apresentado para o mundo nessas ocasiões, receberia ele o prestígio, seria aclamado pela crítica, embora declarava que isso não lhe importava. Mesmo que suas obras sejam incluídas nesse movimento da arte de vanguarda, expressam algo da ordem de intempestivo na medida em que, ao que consta, suas criações não foram impulsionadas por esse movimento.

Em um primeiro momento, poderíamos pensar que as condições para criação, em Bispo, e seus presumidos efeitos terapêuticos, poderiam estar relacionados ao movimento da Reforma Psiquiátrica, como se o movimento pudesse ser uma condição de possibilidade para suas criações. Entretanto, não obstante a sua apresentação para o mundo e seu reconhecimento pelos críticos de arte, se quisermos admitir, tenham relação com o fenecer da censura e as lutas do movimento antimanicomial, suas criações e sua resistência são extemporâneas e independentes dos dispositivos criados nesse período. Nessa época, com a abertura dos portões do hospital psiquiátrico, ele permaneceria recluso e, embora atento, imperturbável diante do que ocorria a sua volta; recusava-se a participar das oficinas de praxiterapia e sempre fora avesso a momentos

coletivos, preferia se manter recluso. Na contramão do grito pela liberdade, preferia a clausura íntima.

No menor espaço, Arthur Bispo invoca um outro tempo, quer dizer, não um tempo como nossa racionalidade costuma apreender, mas o intempestivo, escapando às contingências que eram colocadas a ele. Sua resistência, em termos do tempo, remete a uma *cronoilógica*. Conforme Pelbart (1993, p. 57-58): “todas as ‘iluminações profanas’, drogaditas, místicas, ou mesmo as revolucionárias, exercitam uma sabotagem na ordem do tempo, uma *cronoilógica*”.

Essa sabotagem da ordem do tempo, indicando a evocação de um extraordinário ao qual nos referíamos anteriormente, tem a ver com uma outra noção de passado, no que concerne à sua duração, e de futuro.

Nesse sentido, Wilson Lázaro, curador responsável pelo acervo das obras de Bispo, comenta que toda sua obra está vinculada a própria vida, a tudo que aconteceu no seu entorno e no seu passado. No entanto, o curador alerta que isso não permite dizer que, em todo caso, estaríamos falando de memória do passado. De alguma forma, ele diz, em Bispo se criou uma memória do futuro.

As obras de Bispo apontam para o seu passado: nos bordados e nas miniaturas, encontramos navios, veleiros, diversos símbolos do tempo em que fora marinheiro, incluindo o nome de países que supostamente teria conhecido naquela época. Podem ser encontradas também diversas referências ao tempo em que fora pugilista, nessa mesma época. Símbolos religiosos e folclóricos da sua infância em Japarutuba, nomes de pessoas e lugares que ele conheceu durante toda sua vida, antes e durante o confinamento, são bordados em diversas de suas obras. Reconstrução do mundo em miniaturas e palavras para apresentar no futuro, na sua passagem, no dia em que profetizava que a terra seria arrasada e ficaria toda plana, sem abismos, sem tristeza, sem doença-mental e sem hospícios.

Recorremos novamente a Pelbart, cuja obra busca pensar em dispositivos clínicos que façam o passado virar futuro, que alimentem o presente, ao invés de encharca-lo. Ele questiona: “Como pode o passado virar potência? [...] grandes janelas futuristas, com excepcionais poderes de expressão, conexão, evocação” (PELBART, 1993, p. 70). Podemos dizer que, embora não aponte propriamente para dispositivos clínicos, as operações ascéticas em Bispo são ilustrativas e fornecem pistas para essa questão. Como não pretendemos aqui entrar nesse mérito, resta dizer que, a partir de Pelbart (1993), o passado que se atualiza no presente e profetiza um futuro deve ser

entendido como acontecimento imemorial e inédito, aponta para um outro espaço-tempo, ou seja, não diz respeito certamente ao passado.

Em Bispo, a atualização de virtuais por uma distribuição estética, não evoca uma memória que ficou lá no passado, mas sim que persiste no presente, remete à duração virtual do acontecimento. Em sua ascese, seus longos períodos de reclusão e paciência, ele cria condições para o intempestivo, para o acontecimento que se eleva pela atualização de virtuais e realiza um reordenamento do real. O passado em Bispo, as memórias e pistas de sua biografia que ele tanto tentara apagar, servem de lembranças para a reconstrução do futuro, reinventam a própria história e reescrevem a história do mundo.

### 4.3 Dobras e desdobramentos teóricos

Não colocaremos novas questões aqui, não se trata mais disso. Se trata agora de recolocar duas questões, uma que explicitamos ainda em nossa fundamentação teórica e outra que ficou apenas implícita, durante a primeira seção desse capítulo. Essas questões são daquelas que, de certa forma, se desprendem da temática principal e de nosso material de análise, ganhando vida própria e, como as linhas dos bordados de Bispo, ou as linhas que a partir dele, enquanto um personagem conceitual, seguimos, começam a pensar em nós. Essas questões já não falam apenas de Arthur Bispo enquanto um personagem histórico, mas tampouco são discussões que antes poderíamos colocar. Talvez deveríamos dizer, quem sabe, que elas se devem ao encontro, somente a ele.

A primeira discussão é relativa a uma questão suplementar que, até aqui, já aludimos duas vezes, a saber: considerando o que apreendemos, em Bispo, como uma dupla passagem, do *eu* para o *si*, do *si* para o *ele*, que implicações isso teria para pensar a ascese? Diferentes conformações subjetivas, uma que na relação consigo deixaria o sujeito intacto, senhor de si mesmo, e a outra que lhe arrancaria de uma interioridade, poderiam ser pensadas em relação a uma mesma ascese? Quer dizer, como essa dupla passagem poderia ser pensada em relação às tecnologias de si? Enfim, seria essa a primeira questão. A segunda discussão, anteriormente não explicitada, nos chegou através da discussão relacionada à ascese na primeira seção desse capítulo, ela é a seguinte: a partir da configuração que a ascese em Bispo adquire quando pensamos sua relação com a arte e com a loucura, dimensões que, de certa forma, devem ser atribuídas a um acontecimento, acaso que produz um choque com o poder e torna ele um sujeito de impossibilidade discursiva, que implicações em relação a criação poderíamos tirar

daí? Colocando de uma forma mais simples: se afirmamos que a ascese em Bispo tem uma importância central para pensar as condições que criou para realizar suas obras, o que poderíamos falar desse acontecimento, esse acaso que socialmente vai defini-lo como louco? Enfim, adiantamos aqui que vislumbramos duas condições que se entrelaçam e que mais adiante tentaremos, se possível, diferenciar.

Como podemos ver, mesmo que de origem distintas, as duas discussões podem ser pensadas em relação a certa mudança da relação que Bispo estabelece consigo. Em última instância, dizem também do ponto em que ele não fala mais na primeira pessoa. Nas duas discussões, de certo, falamos do *ele* (terceira pessoa) e, portanto, da linha do fora, da dobra da linha do fora. Na medida em que esse constructo parece importante para essas discussões, voltaremos brevemente a ele.

Entre as várias conceituações que anteriormente trouxemos em relação ao fora, podemos dizer que todas elas definiam ele – plano de imanência, pensamento dessubjetivante ou espaço da realidade literária – como uma dimensão que, a grosso modo, poderíamos dizer que seria um território habitado por loucos e artistas. Quer dizer, território que na modernidade estaria aparentado com a desrazão e que durante toda a história teria evocado experiências do pensamento, artísticas, visionárias, proféticas e, claro, delirantes. Aqui, o mais importante para nossa discussão: a diferença, nesse sentido, do louco e do artista deveria ser pensada em termos da capacidade de fazer transito, ou seja, ser arrancado dessa interioridade sem se perder totalmente, poder ir e voltar. Poderia também ser pensada em relação não apenas ao transito de um lado ao outro dessa linha, mas também à capacidade de dobrar essa linha em um formato de prega, constituindo assim um dentro no fora, quer dizer, uma justaposição ou uma *copresença*. Nesses dois casos, o que interessa aqui é que a relação do sujeito consigo permaneceria intacta o suficiente para permanecer em contato com a realidade, ou seja, para poder agir sobre ela. Se isso não ocorresse, se essas operações produzidas em uma relação consigo não acontecessem, podemos dizer que estaríamos diante da morte, ausência de uma relação consigo e perda da capacidade de agir no mundo. Ou seja, a loucura quando considerada sinônimo de desrazão.

Descrevendo assim o conceito, é difícil que continuamos a conceber ele como um território. Território pressupõe um lugar que possa ser habitado, ao passo que o fora só pode ser habitado desde que o sujeito realize operações sobre si, por dobras, pelas quais já não se justifica a dicotomia dentro/fora; na medida em que acima relacionamos ele com a capacidade de criar, mas também na perspectiva mais geral de agir no mundo,

vamos recorrer novamente as construções que Deleuze (1992) faz a partir da obra de Foucault. Ele vai apontar que embora as relações diagramáticas de forças (informe do poder) tenham origem no fora, este não se confunde com essas forças. Tal raciocínio que o leva a falar sobre o primado da resistência, leva ele a considerar o fora como a linha de fuga, reino de devires e de singularidades e acontecimentos demasiadamente selvagens. Linha de fuga ou de *desterritorialização*.

Não vamos aprofundar aqui esse último conceito, mas cabe uma breve definição: a partir de Deleuze e Guattari (2011), podemos dizer que esse conceito faz referência ao princípio de multiplicidade, quer dizer, pela desterritorialização as multiplicidades se conectam umas com as outras e mudam de natureza, devindo sempre outra coisa. De certa forma, diz da própria capacidade humana de agir sobre o mundo, dar a um território conhecido novas configurações através da capacidade de criar e inventar. Em Bispo, podemos relacionar com o modo pelo qual ele dava novos sentidos e novos usos para os utensílios do cotidiano, desprendendo eles de uma função prática e amarrando-os em uma função estética.

Portanto, como podemos ver, as operações estéticas das quais falamos acima e a própria condição de habitar o fora e sobreviver a essa experiência, preservando uma aptidão para agir no mundo, em Bispo, dependem de sua ascese. Quando falamos da dupla passagem, poderíamos estar nos referindo à duas dobras distintas. Deleuze (1992) fala que poderíamos encontrar em Foucault, teoricamente, até quatro dobras: a que faz o corpo, a que faz a força quando se exerce sobre si, a que faz a verdade na relação consigo e, por último, a própria dobra da linha do fora. Esses processos, aos quais ele também acrescenta a possibilidade de desdobrar a linha, segundo ele são os próprios processos de subjetivação.

Não entraremos aqui em uma tarefa penosa de pensar sobre todas essas dobras, o que nos levaria a desdobramentos teóricos pouco úteis. Podemos, a partir dessas reflexões, dizer que a dupla passagem da qual falávamos não implica em contradições, quer dizer, não implica que tenhamos que reconhecer apenas uma dobra ou outra. A partir de Bispo, diríamos que sua ascese pode estar relacionada com ambas as relações que ele estabelece consigo, diferentes dobras. Quer dizer, se em relação a primeira passagem, do *eu* para o *si*, poderíamos dizer que sua ascese lhe dá a disciplina necessária para sua transformação, criando condições para seu trabalho, poderíamos dizer que é essa mesma ascese que lhe dá a capacidade para dobrar a linha do fora e continuar a agir no mundo. Ou seja, permite a passagem para o *ele* sem perder a *si*

mesmo de vista. É interessante lembrar aqui que Bispo recorria à reclusão quando as vozes mandavam e saía dela nos períodos em que as vozes cessavam ou permitiam sua saída. De certa forma, sua obediência, forte característica de sua ascese cristã, se intensificava nos períodos de criação e era condição para criar; entretanto, era também condição para que pudesse voltar a si. Enfim, desse modo, poderíamos concluir que existe uma espécie de continuidade entre uma passagem e outra, entre uma dobra e outra, continuidade de sua ascese entre ambas. Se houvesse uma total ruptura, teoricamente, nem mesmo poderíamos falar em termos de dobra.

As questões discutidas acima servem para que, a partir delas, possamos adentrar na segunda discussão que nos propomos para essa seção. Fundamentalmente, nos perguntávamos sobre as condições criadas para as obras de Bispo, se fossemos considerar não apenas as tecnologias de si, mas também as considerações que havíamos feito na primeira seção desse capítulo sobre a infâmia, quer dizer, sobre sua primeira interdição em 1938. Naquelas considerações, cujo o objetivo principal de início era pensar os efeitos dessa captura pelas malhas do poder sobre a ascese, acabamos percebendo, com Tania Galli, que embora esse encontro com o poder exerce sobre o sujeito uma violência, fazendo coincidir loucura e desrazão, ele também lhe dá uma possibilidade de reexistir. Quer dizer, ao mesmo tempo em que o sujeito da infâmia é condenado ao silêncio primitivo e impossibilitado de falar por si, seu discurso passa a subsistir como função derivada da terceira pessoa - novamente, o *ele* - e suas palavras e manifestações artísticas operam como um fora no próprio discurso da infâmia. O testemunho do infame profana o arquivo da infâmia (FONSECA, 2015).

É nesse sentido que, em Bispo, as condições que ele criou para suas obras se entrelaçam com as condições que foram criadas pela própria interdição. Antes de continuar, um esclarecimento: insistimos em não relacionar diretamente criação e obra, deixando sempre entrever que a relação, em Bispo, deve ser pensada entre criação e condição, ou melhor, criação de condições. O que nos faz pensar dessa maneira diz respeito a própria ascese, quer dizer, conforme nos propomos a estudar sua vida e sua obra a partir de uma tecnologia de si; ou seja, apontamos como aspecto importante as condições que ele criou para a obra e não a obra em si. Melhor dizendo, se a obra de arte e a vida enquanto obra de arte (estilização de si) deve ser entendida pela atualização de um real-virtual, devemos concluir que Bispo não criava suas obras, mas somente criava condições para elas. Ora, virtuais não são criados; conforme Pelbart (1993) a atualização deles vai depender de operações estéticas pelas quais buscamos extrair o

invísivel do visível. De certa forma, o plano de imanência composto de singularidades e acontecimentos virtuais independe da existência do indivíduo. Assim, faria sentido a recusa de Bispo em não se considerar o autor de suas obras, mas sim um humilde escravo que obedecia às vozes e criava condições pela reclusão, jejum, silêncio e trabalho.

Cabe aqui outro alerta, para tentar tornar mais claro o que estamos tentando dizer. Ao falarmos que nossa atenção se dirige para a *criação de condições*, não seria o mesmo que falar sobre *condições para criação*. Enquanto que criação de condições se refere ao intempestivo por desconsiderar condicionamentos prévios, falar em condições para criação remete às condições de possibilidades, isto é, contingências históricas que permitem a emergência de dada experiência. No caso de Bispo, queremos mostrar que as condições tiveram que ser criadas, ou seja, não estavam previamente dadas. É nesse ponto que algumas manifestações artísticas devem ser pensadas enquanto resistência.

Assim, após esses ligeiros esclarecimentos, a partir de Bispo poderíamos distinguir duas condições de receptibilidade ao novo (real-virtual), ao intempestivo, a saber: elas devem ser criadas a partir de um *exercício sobre si (ascese) ético e estético* ou possibilitadas por um *acaso criador*. Essa última condição, provavelmente, deve quase sempre ser pensada como algo da ordem de uma violência coercitiva que arranca o sujeito de uma interioridade. No caso aqui discutido, essa remete a própria internação de Bispo que, em tom de provocação, já perguntávamos anteriormente se não teria sido a própria consagração de seu delírio. Em sua autobiografia, nas suas obras, não cansou de profanar seu pobre arquivo.

Tal como fez com cada coisa que separou e distinguiu com seu bordado e tessitura, Bispo também poderia estar afirmando sua recusa à condição de coisa desclassificada, utilitária, consumível e descartável. O mundo das coisas transfiguradas e deslocadas de sua ordinária utilidade e funcionalidade expressa-se tanto como testemunho de sua consciência de excluído quanto como grito de sua recusa a tal condição (FONSECA, 2014, p. 301).

Essa última distinção que realizamos a partir de Bispo também nos serve para operar alguma elucidação sobre nossa temática. Em Bispo, é certo que acaso criador e ascese se entrelaçam. O que nos leva à seguinte questão: poderíamos pensar a criação em Bispo sem algumas dessas condições? Cremos que não, pois é certo que apenas um acaso criador, sem que a linha do fora possa ser dobrada por uma relação específica consigo, não é o suficiente; por outro lado, às relações muito próximas que as obras de Bispo têm com a sua internação, dia em que foi *reconhecido*, e com todo o tempo em que viveu no Juliano Moreira, além de seus dados biográficos não mencionarem uma

ambição de ser artista antes da interdição, não obstante já apresentava algumas habilidades, nos levam a crer que a ascese produziu condições para suas obras apenas na medida em que operava em um acaso.

Se ao final chegamos a noção de criação, deve chamar atenção que ela é como um denominador comum por meio do qual podemos falar de arte e loucura. Se do lado da loucura, pelo menos a partir de Bispo, deveríamos admitir que as duas condições eram necessárias para criação, por outro lado, se quiséssemos pensar apenas no caso do artista, poderíamos dizer que, teoricamente, o acaso criador poderia ser dispensado. Entretanto, essas são distinções difíceis e poderiam nos levar a substancializar a arte e a loucura, o que até aqui buscamos evitar.

Assim sendo, chegamos aqui ao final dessas discussões pelas quais buscamos aprofundar algumas questões que não estavam diretamente relacionadas com nosso problema inicial de pesquisa, mas que, pelo próprio uso que fazemos de Bispo como um personagem pelo qual buscamos operar conceitos e pensar composições entre arte e loucura, acabaram sendo viabilizadas.

## 5. ALGUMAS ÚLTIMAS PALAVRAS

Em uma das suas obras mais impactantes, Bispo registraria a urgência de suas palavras. Inscrito em letras de forma, no mesmo *estandarte* onde descreveu a peregrinação do dia em que foi reconhecido pelos sete arcanjos, ele deixaria bordado: EU PRECISO DESTAS PALAVRAS – ESCRITA.

Arthur Bispo do Rosário nos deixa ver composições entre a arte e a loucura nas quais a criação, ente tornado comum entre as duas, se dá por uma necessidade, uma urgência existencial que exige dele operações ascéticas para dar receptibilidade ao novo, ao intempestivo. Detentor da infâmia, por um interdito que torna ele sujeito de impossibilidade discursiva, mas também que o ilumina e lhe confere uma aura a qual ele vai ostentar até o último de seus dias, subverte o poder por sucessivos desdobramentos na própria existência. Ao invés da indisciplina, dá toques de um ascetismo cristão e delirante à sua rotina, resiste ao poder em uma relação agonística consigo.

Além dos entrelaçamentos da arte e da loucura enquanto dispositivos de resistência, de dessubjetivação e de evocação de espaços-tempos inéditos, uma outra composição emerge no fim desse trabalho. A vontade de dizer algumas últimas palavras nos agita, certa esperança ingênua de que elas possam dizer mais do que dizemos até aqui, que elas façam jus a necessidade mesma, inaudita: *Justiça*. De alguma maneira, o personagem Bispo, sobre arte e sobre loucura, nos diz: - O que somos, se é que somos, não faz jus ao que podemos ser. Devemos buscar a justiça, divina ou dos homens. Seremos justos conosco e assim seremos justos com o mundo.

Pela ascese formulada em uma estética da existência, uma relação consigo que deve se dar por regras facultativas e pela recusa das regras codificadas dos saberes e da coercibilidade do poder, a vida delirada enquanto obra de arte opera resistência e justiça. Bispo resiste as agruras da realidade manicomial e através da justiça divina é reconhecido, obrando com a loucura ele realiza o próprio delírio.

Além dessas construções, em alguma medida o presente trabalho nos ajuda a pensar a atualidade. A partir de Bispo, quando pensamos sobre a possibilidade de resistência como independente de espaço, quer dizer, da oposição entre liberdade e clausura, que reflexões podemos fazer sobre nossa relação com a loucura hoje? Pensando no campo da saúde mental hoje, com divergentes posicionamentos, que questões poderiam ser colocadas à luz do presente trabalho? Em relação a luta antimanicomial e seus ideais de desinstitucionalização, considerando a ascese em um sentido mais geral, como a ética do cuidado de si é concebida? Foucault (2004b)

atentava que deveríamos ter prudência, em relação a ética do cuidado de si, quanto ao termo liberação; segundo ele, correríamos o risco de pensar a liberação como um processo pelo qual o homem se libertaria das amarras sociais que alienaram sua essência humana e restauraria uma relação plena e positiva consigo mesmo. No que podemos concluir com o nosso trabalho, uma relação dessa natureza não passa por esse processo de liberação, mas por práticas de liberdade, quer dizer, pela ética, prática refletiva da liberdade (FOUCAULT, 2004b).

Outra importante questão diz respeito às possibilidades de a arte servir de dispositivo que se proponha apenas a conjurar contra os riscos do desatino. Quer dizer, se consideramos que o impensável e a desrazão têm sua manifestação controlada no meio artístico institucionalizado, quais as possibilidades, por exemplo, de um dispositivo clínico como a Arte terapia permitir a criação de momentos intensivos, criar condições de resistência? Ou melhor, quais seriam mesmo as condições de possibilidade de tais dispositivos clínicos?

Embora essas aproximações entre arte e loucura, temática sobre a qual nos debruçamos, apontem para possibilidades de resistência e justiça, não devemos perder de vista um discurso crítico sobre suas formalizações e definições. Devemos insistir para que as composições sejam intensivas, mas não absolutamente necessárias. O desafio, nesse sentido, é pensar sobre novas possibilidades éticas e estéticas, pautando as discussões no âmbito das práticas de si.

## REFERÊNCIAS

- COSTA, Luis Artur. Operar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, C. *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- DELEUZE, Gilles. Michel Foucault. In: \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v. 2. São Paulo: 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. Os personagens conceituais. In: \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v. 1. 2 ed. São Paulo: 34, 2011.
- FONSECA, T.M.G. A Arca de Arthur Bispo do Rosário. *Mnemosine*, v.10, n. 2, p.300-303. 2014. Disponível em: <[http://www.mnemosine.com.br/ojs/index.php/mnemosine/article/view/371/pdf\\_298](http://www.mnemosine.com.br/ojs/index.php/mnemosine/article/view/371/pdf_298)>. Acesso em: dez. 2016.
- \_\_\_\_\_. Profanando um arquivo da infâmia: imagens da Loucura. *Mnemosine*, v.11, n. 2, p. 313-320. 2015. Disponível em: <<http://www.mnemosine.com.br/ojs/index.php/mnemosine/article/view/456/378>>. Acesso em: dez. 2016.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: MOTTA, M.B. da (Org.). *Coleção Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004a.
- \_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: MOTTA, M.B. da (Org.). *Coleção Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.
- \_\_\_\_\_. A vida dos homens infames. In: MOTTA, M.B. da (Org.). *Coleção Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *A Hermenêutica do Sujeito: curso no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Do governo dos vivos: curso no Collège de France (1979-1980)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24 ed. São Paulo: Loyola, 2014b.
- GUATTARI, Félix. O novo paradigma estético. In: \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. Foucault: Percepção estética e literatura. *Rev. Textura*, Canoas, n. 9, p. 21-32, nov. 2003 a jun. 2004. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/698/519>>. Acesso em: abr. 2016.

LEVY, Luciana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *A nau do tempo-rei: 7 ensaios sobre a loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PRADO FILHO, Kleber. Desnaturalizar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, C. *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PROVIDELLO, G. G. D.; YASUI, S. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. *Rev. História, Ciências, Saúde-Moranguinhos*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 4, p. 1515 – 1529, dez. 2013. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702013000401515&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702013000401515&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: abr. 2016.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. Heterotopias menores: delirando a vida como obra de arte. *Rev. Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 98-106, 2011. Disponível em: <<http://www.sciary.com/journal-scientific-mnemosine-article-203193>>. Acesso em: abr. 2016.

ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. *Rev. Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 261-272, jul. / dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe-realidade/article/view/12472/7387>>. Acesso em: nov. 2016.