

O Signo Artístico Como Estrutura Comunicativa na Esquizofrenia

Partidos estão os vasos harmoniosos, os pratos com a face grega, as cabeças douradas dos clássicos. Mas o barro e a água continuam a girar nos casebres dos oleiros

Ernst Iandl.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o processo criativo do esquizofrênico paranóide Arthur Bispo do Rosário (1909/1989), recluso por 51 intermitentes anos na colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá (RJ) e tentativa de suplantar um crescente autismo, construiu uma trama significativa como forma de diálogo como universo da razão.

Palavras chave:

Comunicação; Esquizofrenia; Estética; Criação; Loucura

Nunca se soube que Arthur Bispo do Rosário tenha se considerado artista. O cidadão de Japarutuba (SE) não tinha essa consciência e ao organizar elementos que já haviam cumprido uma finalidade no universo das utilidades, buscava a construção de uma teia significativa de cunho estético que representasse a ordem faltante na estrutura psíquica. O fato é relatado pelo crítico Frederico Morais, em entrevista ao autor deste artigo, em Outubro de 1995, quando o crítico carioca convidou Bispo para uma exposição que

...Ele recusou e, por extensão o convite. Eu não insisti muito. ele dizia; o que eu faço aqui não é arte, são registros, são trabalhos. Nesse primeiro contato tinha até dificuldades para compreender o que ele falava. Depois, com o tempo fui me acostumando. ele não aceitou e eu fiquei com essa coisa engasgada”

1 - Trabalho Apresentado ao XVI Edocom - Encontro de Informação em ciências da Comunicação. Autor: Jorge Anthonio e Silva). Universidade de Sorocaba – UNISO.

2 – Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Máster em Literatura espanhola pela Universidad de Salamanca, Espanha. Autor de O Fragmento e a Síntese – São Paulo, Perspectiva 2003. (jorgeanthonio@uol.com.br)

Simbolicamente, sua ação estética lhe indicava alguma forma de organização que lhe faltava na dissociação mental, catalogada como *Esquizofrenia paranóide*. O termo tem origem no grego, com *schizo* significando “divisão”, “separo” e *phrenos*, “espírito”. Para a medicina é a psicose crônica com afecção revelada em inúmeras formas de comportamento com o pensamento em desacordo com a vida emocional e as formas de relação com o mundo exterior. A origem da anomalia pode ser psicobiossocial.. Pode-se dizer na forma figurada que na esquizofrenia há uma projeção dos extratos mais profundos do inconsciente, fazendo com que a razão estremeça na voragem daquele. Ação humana passa a ser conduzida por laivos de delírio que afetam o pensamento fragmentando o discurso e resultando na perda da unidade do ser. Advêm ambivalência e autismo. Diz-se que morrem os afetos e rompem-se os laços sociais no sujeito, o que em Bispo é uma incógnita pois que seu longo isolamento não lhe minou amorosidade.

Bispo possuía habilidades manuais desde a juventude quando arquitetava objetos, propunha alterações físicas nos lugares onde vivia, sempre buscando geometrizar o espaço e, para torná-lo mais eficaz, erigia pequenos engenhos úteis, o que poderia já ser um indicativo de obsessão intra-psíquica. Quando viveu numa fazenda de café no Estado do Rio de Janeiro, realizou mudanças no itinerário de pequenas correntes de água para que chegassem com mais eficácia às raízes de plantas do entorno. Isso demonstra qualidade racional de atuação sobre o meio e o distancia dos delírios que se tornariam constantes a partir do primeiro surto na casa dos 20. Esse comportamento organizador, por um lado, demonstra propensão à busca constante de ordem como segunda natureza, por outro indica os primórdios da obsessão que o notabilizaria como criador de um signo expressivo particularíssimo.

Com a liberdade criativa preconizada pela modernidade, Bispo in instaurou-se como criador paradoxal capaz de organizar sua expressão em forma de idioleto (conjunto de características específicas da língua próprias de um único indivíduo e consideradas num dado momento), Os processos de repetição do motivo particularizam suas faturas. Repetir o motivo significa firmar a mensagem, estabelecer o código pela insistência em diminuir a sua entropia. Quando há materiais de mesma natureza Bispo os utiliza *ad infinitum* como que a perpetuar uma matriz formal. A caneca vem seguida e outra e muitas outras até tornar-se uma forma delimitada por algum outro material ou

até que esse movimento linear de linguagem seja interrompido pela inserção de algum elemento de estranhamento e surpresa. O mesmo ocorre com a montagem feita com congas dispostas linearmente, presas a arames em seqüência cuja característica maior é a monotonia. Esta é quebrada pela inserção de um chumaço de cordões interrompendo a mesmice da frase gestáltica. Esse princípio está, também, nos bordados quando há quebras de sentido na frase escrita sobre lençóis. A inserção de surpresa completa a liberdade expressiva e a alteração de uma invariância que se mostra de imediato, desvia o olhar observador de um caminho óbvio de leitura. Isso torna o objeto passível de observação de variados ângulos e não apenas naqueles fundados no princípio espacial da profundidade, da volumetria e relações inter-pessoais no espaço da arte. Há similaridade na construção de Bispo com ícones das artes visuais do Século XX. Referindo-se a V. Vasarely, Argan agrega que a pesquisa visual do artista húngaro em organogramas geométricos e colorísticos é uma permissão a que se dá o artista em suas formas

“coloridas. [...] dispostas segundo uma ordem que implica determinadas possibilidades de variação. Usualmente, são possíveis diversas leituras das séries: na vertical, na horizontal, nas diagonais, ou mesmo invertendo relação positivo-negativo entre as formas e os intervalos. (Argan 1994:562)

Os trabalhos de Bispo como organização compulsiva do espaço manicomial onde vivia, Bispo atendia a pulsões particulares, sem a objetividade da construção estética que lhe vinha por acréscimo, sua vontade de transformar o meio e operar ativamente sobre a fisicidade do mundo. Com isso seu resultado artístico inconsciente e de cunho notadamente conceitual nasce como uma extensão natural de seu fazer. Não se disse artista, não se submeteu a sistemática da avaliação, mensuração, exibição e vontade do mercado da arte que, ainda hoje como em sua época, determina, valora e referencia o objeto. Tanto pela ação das mídias quanto pela vontade mercantil que movimentava no âmbito das artes com valores nada inexpressivos. Nunca pretendeu mostrar o que produzia porque sua ação presa à necessidade intrínseca de objetivar na fatura artística uma ordenação simbólica da desordem em jorros sobre a razão. O que fazia era para si a partir da vontade inaudita de organizar-se, sem o propósito do reconhecimento de talento. O contato com sua obra era difícil e mediado pela simbologia de uma pergunta esfíngica ao seu possível interlocutor: *Qual a cor do meu semblante?* A entrada em sua

obra, uma entropia aparente distribuída nas celas de reclusão absoluta ao portador de dissociação aguda e sem condições da convivência social no espaço manicomial, exigia a entrada em seu delírio. Qualquer resposta era suficiente para a permissão. Na arte realizava uma metáfora existencial para si e a ela entregava-se integralmente para dela ser partícipe e fenômeno movente dentro daquele organismo vivo de representações. O homem e o seu fazer formam um sistema intercorrente gerador de discursos na dimensão em que permite desconstruções e leitura dentro de variados paradigmas do conhecimento. À Antropologia apresenta, através da série de objetos encapsulados, um exemplo de dispositivo ilustrador da expressão pictográfica primitiva. Nota-se sem muita evidência a presença do sagrado revestindo a obra de sentido sugestivo e transcendente. Auxilia a Psicanálise como possibilidade de contato com o inconsciente objetivado de forma copiosa na trama de sentidos dos objetos que se aparentam parataticamente. Para a Sociologia significa a capacidade de resistência humana, com a força pessoal anímica diante das tenazes das antigas instituições fechadas sob a hegemonia de uma ciência da loucura ultrapassada, utilizadora de neurolépticos sem medida, surras, insulino-terapia e o choque elétrico indiscriminado. Para a Linguística e para as Ciências da Comunicação, os feitos de Bispo são um copioso corpo de sinais a ser decodificado com estudos sobre a afasia esquizofrênica. À Psiquiatria interessa como paciente que se diferencia no universo de iguais. Cria qualitativamente comprovando a liberdade inconsciente e sua organização enquanto discurso acabado e definido em processo pessoal de formulação de linguagem única.

O Léxico Artístico

Se não foi a razoabilidade da mente a determinante na construção da teia artística significativa, foram as mãos, com a vontade de superação de interditos que fez Bispo estabelecer um processo criativo no princípio da reordenação do mundo, qual um demiurgo bêbado sem as certezas da razão. As mãos anteciparam o processo de hominização tornando-se elementos de defesa e extensões dos sentidos. Deram a esses eficácia na defesa e conquista enquanto princípio civilizador. São apenas 27 ossos, uma profusão de pequenos músculos e uma incontável quantidade de nervos a formar o órgão de pressão dotado de um polegar opositor que a torna adequada à manipulação, um privilégio dos primatas, com plenitude no gênero humano. Liberadas as mãos da

tarefa da mera defesa, passaram a significar, a construir signos que ficaram registrados nas profundezas de caverna, em encostas pedregosas, em objetos de uso. A arte da *rupes* é a constatação da autonomia sígnica como registro da arte psíquica, sem as interdições do estilo, sem as qualificações determinadas pelo gosto que atende ao mercado. Apenas ancestralidade e ritualística conduzem as mãos à tarefa das representações. Bordando, adequando formas no espaço, construindo sentidos particulares, o Bispo que se faz presente na obra são sinais pessoais motivadores de uma emoção incomum para o observador. Vivências do passado sob o comando de uma razão trôpega denunciam o esforço de organização do presente através da ritualização laboriosa no *constructo* da arte e dizem de uma estética pessoal fundada no inconsciente tão cara aos surrealistas. A matéria múltipla utilizada pelo artista foi-lhe facilitada pelo espaço manicomial e muito lhe foi trazido por outros internos que o reconheciam e respeitavam como alguém especial, provavelmente pelo seu discurso messiânico, provavelmente pelo seu fazer diferenciado e independente. Não se submeteu aos obstáculos do espaço de reclusão e soube aproveitar qualquer objeto como letramento e formulação de suas falas. A dificuldade na expressão plástica é entendida por Umberto Eco a partir da base teórica que o semioticista elabora sobre a Estética de Pareyson:

“A matéria é, assim, uma espécie de obstáculo sobre o qual se exerce a atividade inventiva, que transforma as necessidades do obstáculo em leis da obra: proposta esta definição geral, um dos aspectos mais pessoais da doutrina de Pareyson consiste em ter integrado no conceito de matéria, diversas realidades que se chocam e se intersectam no mundo da produção artística: o conjunto dos “meios expressivos”, as técnicas de transmissão, os preceitos codificados, as várias “linguagens” tradicionais,. Os próprios instrumentos da arte (1972:18)

Bispo organiza seu léxico expressivo a partir de uma miríade de bases materiais disponível em seu espaço de reclusão. Qualquer sobra física trazida ao acaso, elementos físicos quaisquer, partes, pedaços de totalidades destinados ao lixo serviam como constituintes de seu alfabeto.

O delírio auditivo diagnosticado em 1933 determina, ordena ao homem a confecção da obra e se constitui no moto contínuo da operação artística. Em sua complexidade, a profusão de objetos gera admiração na medida do esforço que demanda, traduz-se em compaixão ética do observador que, aparentemente, não sabe de si e traz estranhamento à percepção desavisada. Objetos não regularizados pela cultura das artes mais a trágica

história de vida do artista com seus intransponíveis humores pessoais vão, aos poucos, gerando uma hipnótica rede de significações que não se acomoda na experiência histórica que o espectador mantém como saber artístico. Este, pelas mãos do louco chega abrupto, sem amaciamentos estéticos, sem o ideal da beleza ou do equilíbrio. Irrompe do inconsciente formulando uma estética delirante, irreconhecível ao olhar primeiro. O artista era, também, o compósito de sua arquitetura. Esta representava para ele uma trama magnética total e crescente dominando espaços, repetindo-se *ad nauseam*. Criou uma informa de vida fundada no trabalho e na produção de significações pessoais transgressoras dos cânones da arte oficial. Com isso tendeu a produzir um léxico pessoal, um discurso no presente e uma ordem na memória como se ao engendrar ícones se propusesse a uma finalidade na arte. Contrapondo-se ao princípio kantiano da arte como faculdade prática, jogo livre e desinteressado, desprovido de finalidade outra que não a si mesma, Bispo busca na construção sensível gozo estético de difícil acesso ao outro, uma vez que desprovido da realidade de beleza culturalmente aceita.

Embora não se reconhecesse artista, seu feito tardiamente reconhecido como tal dentro dos parâmetros de julgamento da modernidade, servia-lhe como processo físico de existência e possibilidade metafísica de toque no sagrado. A religiosidade presente não apenas no atendimento às vozes estava, também, na obediência a preceitos cristãos de pureza, igualdade e compreensão. Para a estudante que o acompanhou em processo psicanalítico, Rosângela Maria Magalhães, era um moralista tal a preocupação pela pureza da alma, com a salvação da humanidade, com a virgindade das mulheres e tal o medo dos castigos providos pela provável escatologia divina no Juízo.

Arquitetou emblemas pessoais como resposta ao inconsciente livre na razão. Sua obra era para outros a entrada na voragem de intangíveis horizontes conspurcadores da percepção serena observadora. Seu caminho labiríntico seduzia e afastava, envolvia e abandonava, era pleno como constância e surpreendente como ruptura. A análise demorada da obra, que não existe tal qual concebida, uma vez que deslocada de seu sítio original pra o olhar educado do espaço museológico, sintaticamente se organiza em quatro segmentos que se interconectam e interagem. Semanticamente amplia-se tal sua abertura a novas significações. Essa autonomia fala a partir das proposições

tipificadoras da obra, ou seja nos princípios de **Ordenar, Catalogar, Preencher e Envolver.**

Referecias Estéticos

Ordenar

É o procedimento que imediatamente comunica a obra como organismo. Sapatos em relação de similaridade com sapatos, pentes adotados como corpo para a ocupação ordenada de espaço, garfos dispostos na seqüência que suas próprias dimensões determinam, identificam claramente a ordem como taxa de informações suficiente para clarificar o idioleto, essa marca pessoal indizível de Bispo. A obra apresenta nos grandes fragmentos seriados tendência geral á ordem que remanesce como latência organizadora de primeira a última instância. Essa identidade do signo artístico foi lei para alguns criadores do Século XX, como Jesus Soto, o venezuelano construtor de fatos artísticos cinéticos, aqueles convidam ao toque e se permitem a ação física do espectador com a obra. Sob o princípio de similaridade, em blocos expressivos, para os quais não se pode determinar uma datação, Bispo compõe sua repetência como uma lei determinando uma finalidade. A ordem é uma realidade presente na natureza e uma disposição da razão. No primeiro caso é demonstrada pelo método seletivo que a natureza pratica ao ordenar espécies de acordo com a característica de cada uma. Vegetais, minerais e animais distribuem-se a partir da qualidade material de cada um, em consonância com o local, espaço e tempo evolutivo. No segundo, como constata Montaigne

È difícil que o raciocínio e o conhecimento, se bem que nossa convicção nos ajude, sejam assaz poderosos pra nos levar à ação se, ademais, não nos exercitamos, e pela prática não adaptamos a alma ao que queremos. De outro modo, no próprio momento de agir ela se encontrará em dificuldade.[...] Se a consciência nos inspira temor, dá-nos igualmente segurança e confiança. Posso afirmar que me conduzi em várias circunstâncias difíceis com muito maior decisão em virtude da convicção íntima em que estava da pureza de minhas intenções e de minha vontade de não desistir “Enche-se a alma de esperança ou temor segundo o testemunho que damos de nós a nós mesmos” (citando Ovídio).

A ordenação da trama significativa de Bispo constitui-se em esforço para que seja decodificado em sua dissociação constante. Esse ritmo impõe-se como unidade reguladora para a leitura parcial da obra e para o entendimento total de seu método criativo cujos princípios são fundados na ordenação frente ao seu caos intrínseco. Há nisso contraste e harmonia, como tônica do processo criador no ocidente. A renovação de linguagem artística aconteceram de forma pendular pela quebra de padrões, após sua cristalização como estética e estilo. No Brasil, a Semana de 22 constituiu-se em fratura no andamento artístico e, conseqüentemente, gerou transformações sociais a partir da constituição de um novo léxico. Se a arte antecipa universos ela, também, cria perspectivas inéditas enquanto discurso. Para o comportamento comunica quebra de paradigmas e indica novos processos lingüísticos aos poucos adotados socialmente até que se atenuem diferenças do gosto e uma nova estética se instaure. O fato ocorrido em São Paulo em fevereiro de 1922 indicou a possibilidade de assunção de valores estéticos autônomos no Brasil e a libertação da dependência cultural européia, em especial da França. Quando os produtos da Casa Mappin se tornam interessantes é hora de voltar a Paris, era a máxima elegante da burguesia cafeeira paulistana na provinciana Paulicéia de então.

Catalogar

Este é um princípio de investigação na arte conceitual que instigou a percepção com seus mapas de obras, com os croquis criativos expostos como obra acabada demonstrando que o processo, embora não seja finalidade da arte, também é sua fala pressuposta. A utilização do código lingüístico como signo artístico independente de seu sentido lexical teve em René Magritte e, mais proximamente, no cearense Leonilson com sua série confessional de bordados discursivos. A busca da essência plástica através da letra é comum na arte tradicional japonesa. Em “Uma e Três Cadeiras” Joseph Kosuth torna claro esse princípio de relação entre o objeto em sua situação natural, sua representação mimética no quadro e sua definição lingüística. Os três momentos estão no plano e o quadro explicita a situação de entrecruzar o signo escrito com a realidade a representação, na mesma obra. Quando o signo verbal é apostado ao objeto ou ao signo da visualidade pura na forma de explicitação, está-se diante de um processo de aderência de códigos, em geral com a superação do visual pelo escrito em

prol do conceito. A escritura supera a visualidade em Bispo quando estabelece uma explicitação geral com a palavra, a frase e a numeração. Pode-se dizer que a sua criação está fundamentada, também, na utilização do léxico como princípio descritivo, quando não como princípio fundante. A escrita, o número, a pseudo-ordem numérica já que paratática, soma-se ao objeto visual como possibilidade de indeterminação e abertura à interpretação pelo observador. Sabe-se que uma lei ordenante pessoal está permeando os objetos, embora nem sempre guarde relação intrínseca com lógica das ordenações conhecidas pela lógica.

É esclarecedora a análise do quadro *Lês mots et les images*, de Magritte, no qual o artista, através da equivalência semântica, esclarece que *Um objet ne fait jamais lê même office que son nom ou que son image: cheval*. A obra do artista belga conecta signos para falar no enunciado como tradução do signo visual e mostra, através da utilização do código verbal como prevalência sobre a coisa em si, a autonomia do signo sobre aquilo que representa. Há arranjos tridimensionais de Bispo nos quais não comparece a escrita, o número, a letra e onde não se presentifica o desejo da catalogação. Mas permanece como princípio, inclusive nos bordados, onde se ordena e se cataloga a memória do passado amorosamente vivido. Está, também, nas obras moduladas em papelão, nas montagens que tem o plástico como páginas de expressão, e nos encapsulados representando a geografia das ruas do Rio de Janeiro. Uma série de estranhamento e alto teor de significação autônoma.

Nesse sentido, o cosmos de Bispo é uma micro-estrutura histórica em evolução. Pela afasia resultante da esquizofrenia borda o padrão lingüístico e o rompe a cada pedaço expressivo. Isso ocorre nas montagens chacoalhadas em seu ritmo por uma invasão da forma alienígena ao objeto artístico em construção. Esse contraste ocorre, também, na seleção de bases expressivas. Enquanto a madeira e o ferro sugiram a solidez, o tecido e o papel escrito são a expressão do efêmero, a comprovação da transitoriedade, embora no primeiro aforismo de Hipócrates (*Arç longa, vita bréviç éct*) a arte fosse considerada permanente e a vida curta. Permanente é a descoberta, a inventividade que inaugura seu momento, embora os materiais possam ser de qualidade impermanente. A harmonia, contrariamente, comparece na repetição relativamente seriada de *A Cartografia das Misses, As Placas de Ruas, Os Carrinhos, As Garrafas de Água Mineral com Papel Picado, Os Encapsulados Cuneiformes* (os nomes não foram dados por bispo e só são

usados para a identificação de objetos). A ordem como mecanismo da natureza é imitada na forma de catalogação.

Preencher

Eliminar a vacuidade no ato do preenchimento é exercício de sobrevivência pela dominação e ocupação do nada espaciotemporal do inconsciente. Ocorre pela disposição dos corpos que se pretendem uma extensão do outro ou uma complementação pela seletividade formal de cada um, quando a natureza desses corpos não se assemelha. As montagens com variedade de elementos assim se processa, por uma possível complementaridade de formas que querem a eliminação da lacuna, a elisão da fenda pelo preenchimento do espaço limite do objeto. A propriedade subjetiva desse princípio pode estar nas origens da condição paradoxal do artista com a cisão do eu e a projeção do inconsciente sobre a razão, quer através do preenchimento dos interiores, quer pelo envolvimento da exterioridade dos corpos pelo processo de encapsulamento. Sobre a fundamentação desses corpos artísticos em sua complexidade estrutural evidencia-se o quart princípio geral fundante do Envolver.

Envolver

Trata-se de estabelecer um esboço pessoal de difícil esclarecimento, já que baseado na experiência do indivíduo e a esquizofrenia é o processo de cada um por ela tomado. Cada inconsciente é um em si sem similares em outrem. Em princípio significa encerrar, enredar, conter como consequência sua, responsabilizar-se, elidir a realidade de algum soma para torná-lo representação. É o desejo de colocar-se como guardião, pronto para a proteção do outro com disposição de possuí-lo. É mascarar e dissimular, a antítese da exibição. Assumindo-se a guarda do que lhe está à mercê **Envolver** justifica o hábito do colecionismo. Pela quantidade de objetos que possuía, um apêndice da própria vida reclusa, constata-se Bispo como colecionador de dejetos do mundo prático. Têm-se na coleção aquele que arrebanha o dessacralizado, organiza-o para nele projetar o sono da desrazão como possibilidade de retenção da realidade. Uma realidade que não domina mas que nela pode interferir pela apropriação de seus restos transformando-os em novas riqueza de significações em detrimento de sua ação prática.

Essas quatro características conformam a engenharia constitutiva de Bispo, em uma estética da montagem feita de ordenação analógica, de catalogação individual e ilógica, do preenchimento que elimina uma simbologia de *ágora* no estrito sentido grego, terrorífica para a razão em desacerto e do envolvimento amoroso e cruel de tudo aquilo que poderia ter sido.

Conclusão

O Século XX, pródigo com o progresso e a velocidade em sido de extrema receptividade aos aspectos primitivos da expressão humana. A razão dessa tendência instintiva a positivar o homem em sua rudeza expressiva advém, em boa extensão, dos caminhos de conhecimento abertos pelas teorizações sobre o inconsciente levadas a efeito por Sigmund Freud.

Não seria exagero afirmar que este é o Século do inconsciente, tal o vigor com que o homem passou a exercer seu ecletismo sobre os próprios meios de expressão e sobre o repositório de auto conhecimento que se alarga entre a razão e a dúvida, entre a certeza e a liberdade artística. Ainda mais verdadeiro seria dizer que o Século XX inaugurou um novo período sobre o indivíduo e este, em suas idiossincrasias e contradições, realizou sua nova história na medida em que fez nascer uma nova concepção de humanidade. A história mostrou, durante séculos, que o ser era feito da dualidade entre a finitude do corpo e a grandeza sublime da alma, Esta, uma entidade sutil, intangível, mas possibilidade balizadora da felicidade suprema, impalpável à experiência concreta, pois que só realizável com o benefício da morte. A alma, em sua imortalidade, abasteceu e animou o corpo perecível com promessas de prazer vindouro que não mais consegue convencer o homem contemporâneo em sua falta de referenciais. A arte significa tudo isso. Por isso Bispo se impõe como estatuto criador, como artista no senso estrito da modernidade. É inegável seu esforço criador de linguagem pessoal.

Com o inconsciente revelado, o corpo, pátria da vontade dominada pela alma histórica e onde se esconde o instinto foi, também, exposto ao avesso. Não é o reverso da forma, mas o lado também sugestivo e escondido, no qual moram as paixões, a vontade e do que escolhe, que tem vontades, que é verdadeiramente único. Como as faturas de Arthur Bispo do Rosário. Sua realização paradoxal é um caleidoscópio que

exibe o homem eterno em sua imediatidade constatando a arte como fenômeno da fala humana e das épocas. O inconsciente como motivo para uma estética delirante não é nova e já esteve em Pieter Bruegel (?1525/1569) que fez de sua paleta a expressão do desatino pessoal, dentro dos parâmetros da Renascença, em Dulle Griet ou Margarida, a Louca (1562). Se, no período, a razão clássica grega se impunha como verdade para que o saber lógico entronizasse o homem como centro do universo e o artista flamenco transgrediu na Estética, então Bispo não é inédito.

Nutrir a razão estética com a desrazão é, no mínimo, uma fonte de renovos. .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan, Giulio Carlo**, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994
- Barnes, Mary e BERKE, Jopseph**. *Viagem através da Loucura*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1970
- Bayer, Raymond**, *História de la Estética*. México, Fondo de Cultura Econômica, 1993
- Benjamin, Walter**. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Universitário, 1975
- Coelho Neto, J. Teixeira**. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1983
- Eco, Umberto**, *A Definição da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1994
_____. *Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1980
- Fiz, Simon Marchán**, *La Estética em la Cultura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982
- Foulcault, Michel**, *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 2000
- Huyghe, René**, *Sentido e Destino da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1994
- Jakobson, Roman**, *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1985
- Jung, Carl Gustav**, *O Homem e seus Símbolos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996
- Kant, Immanuel**, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995
- Montaigne, Michel de**, *Ensaaios – volume I*, São Paulo, Nova Cultural, 1996
- Navratil, Leo**, *Schizophrenie et Art*, Bruxelas, Complexe, 1982
- Peirce, Charles Sanders**, *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1986
- Sacks, Oliver**, *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*. Rio de Janeiro, Imago, 1988
- Szasz, Thomas**. *O Mito da Doença Mental*. Rio de Janeiro, Zahar, 1974
- Santaella, Lúcia**, *A Assinatura das Coisas. Peirce e a Literatura*. São Paulo, Imago, 1998
_____. *A Percepção, Uma Teoria Semiótica*. São Paulo, Experimento, 1993

_____ *Por uma Classificação da Linguagem Visual*. Face. Revista de Semiótica e Comunicação. São Paulo, EDUC, 1989

Silva, Jorge Anthonio, Arthur Bispo do Rosário, *Arte e Loucura*, São Paulo, Quaisquer, 2003

_____ *O Fragmento e a Síntese*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003

Silveira, Nise da, *Imagens do Inconsciente*. Brasília, Alhambra, 1981

_____ *O Mundo das Imagens*. São Paulo, Ática, 1992

Tölle, R. & Schulte, E. *Manual de Psiquiatria*. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária, 1981

Vygotsky, Lev S. *Pensamiento y Lenguaje*. Buenos Aires, Fausto, 1997