

# Arthur Bispo do Rosário: a arte de “enlouquecer” os signos

Márcio Seligmann-Silva<sup>1</sup>

*“Apenas com sua extinção o colecionador é compreendido.”  
W.Benjamin (1972: 395)*

A arte de Arthur Bispo do Rosário atrai a atenção de especialistas e amadores das artes desde os anos de 1980. Graças a Instituições como o Museu de Imagens do Inconsciente e ao trabalho de críticos e curadores, sua obra se tornou uma unanimidade, parte da grande produção artística nacional, com direito a representar o Brasil na Bienal de Veneza em 1995. Bispo é reconhecido como uma espécie de “reencarnação” de aclamados ícones da modernidade, como Duchamp, Arman, César, Andy Warhol, e como irmão de Oiticica, Peter Greenaway, entre outros. Pode-se dizer que a crítica e os curadores se encarregaram em grande estilo de “canonizar” a obra de Arthur Bispo do Rosário como um eminente representante das vanguardas e, por que não, das pós-vanguardas. Neste texto gostaria de inicialmente comentar a relação da poética de Bispo com a questão do colecionismo, da serialização, dos arquivos e das listas, como modalidades culturais de se relacionar com o passado. Em um segundo momento, proponho uma reflexão sobre o significado da assimilação da obra de Bispo ao cânone das artes. Proponho que, no seu caso específico, poderíamos rever nossos hábitos e métodos de “canonização” dos artistas. O ato de apontar “semelhanças” com as obras de “grandes nomes”, em um primeiro momento, de “descoberta” e “reconhecimento” do artista, é de certo modo necessário e inevitável. Mas, se permanecemos nele, ele pode também se transformar em um gesto que reproduz uma visão mimética e teleológica da história da arte. Além disso, haveria uma espécie de “complexo de colonizado” que nos levaria a nos vangloriar do fato de termos descoberto entre nós um Duchamp ou um Andy Warhol verde-e-amarelo. Minha proposta de leitura não quer retirar o mérito artístico da obra de Bispo, muito pelo contrário, creio, na verdade, que sua obra foi mais longe do que até agora temos acreditado. Ele não apenas “repetiu” de modo “inconsciente” obras (que ele desconhecia), mas, antes, a obra de Bispo aponta para profundas modificações no campo das artes. Neste sentido, creio que a relação entre arte e “loucura” é fundamental para se entender o “deslucamento” que Bispo realizou sobre o sistema de signos artísticos. Ao assimilar a sua obra à “grande produção” consagrada, estamos de certo modo ocultando o elemento realmente singular e inovador da arte de Bispo do Rosário.

<sup>1</sup> IEL-UNICAMP

Do mesmo modo, sua origem, ou seja, o fato de sua obra nascer do *anús mundi* que são as instituições totais da (in)sanidade mental no Brasil não pode ser deixada de lado na sua leitura.

Mas iniciemos por um périplo pelas ricas metáforas do colecionismo que tanto fascinam nossa imaginação “pós-moderna” e que encontram na obra de Bispo uma realização paroxística. Este caminho é importante como prolegômenos para uma leitura de seu *deslucamento* dos signos.

### **Coleções, séries, listas, acumulações, arquivos, inventários, arcas...<sup>2</sup>**

*“coleccionadores são fisiognomistas do mundo das coisas”*

*W.Benjamin (1972: 389)*

O belo ensaio de Maria Esther Maciel, “O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário” (2006), trata da poética da memória (e da desmemória) do artista. Para iluminar o universo de sua obra, que reúne fragmentos e ruínas de sua vida (e testemunha sua pertença a um grupo de excluídos: pela etnia, pobreza e “loucura”), ela parte de uma reflexão sobre a memória, o colecionismo e a taxonomia, enquanto componentes estruturantes das obras de importantes autores e artistas do século XX, como Borges, Perec, Calvino, Pavitch e Greenaway. Este último desconstrói em seus filmes e obras de arte a lógica da enciclopédia iluminista (que hierarquiza os saberes e acredita que exista “O saber”) através de uma disseminação de enumerações e da construção de “documentários” e mapas imaginários. Já Borges é um dos autores que mais explorou as tensões entre o mundo e os conceitos, as palavras e as imagens, a escritura e o esquecimento/a memória. Com muita ironia ele narra, por exemplo, como Maria Esther recorda, o universo de “Funes, el memorioso”, que nega a linguagem porque com a sua memória total rompe com ela, revelando-a como uma pobre máquina de universalização e generalização, muito aquém da inumana capacidade de Funes de registrar as diferenças. Para ele cada objeto é único, e, além disso, a cada momento o objeto assume uma nova característica. O foco na singularidade absoluta esgarça os conceitos e destrói a linguagem e seu acento na nomeação. A linguagem sucumbe diante do mundo e a literatura, desde o romantismo, oscila entre a resposta irônica diante desta constatação e o luto. Perec, também na chave irônica, leva a tendência taxonômica da linguagem ao limite em obras como *Vida: modo de usar*, *Pensar/Classificar* e *La disparition*.<sup>3</sup> Quer via radicalização do gesto descritivo da literatura, quer via elisão de palavras e letras, quer criando métodos “absurdos” de classificação, ele trabalha no interstício entre o dito e o não dito, transformando a própria linguagem em gesto que aponta para este vazio intervalar. Ou seja, com estes autores percebemos um desejo, de dentro da literatura e do campo estético contemporâneos, de desconstruir seu *medium* signífico. De rever criticamente a razão cartesiana e o princípio classificatório que sustenta o modo de pensar científico. Como Foucault notou, há décadas, no seu *Les mots et les choses*, cabe à literatura na modernidade o papel de oposição crítica à episteme científica.

<sup>2</sup> Este item de meu ensaio retoma uma passagem dedicada ao ensaio de M.E. Maciel da minha introdução ao volume SELIGMANN-SILVA, 2006, p.44-48.

<sup>3</sup> De Perec poderíamos recordar também seu maravilhoso conto “A coleção particular”, que descreve a partir de uma obra típica de uma determinada tradição neoclássica, nas quais se representam as obras de uma coleção, a vida e as obras acumuladas por Hermann Raffke. O conto alimenta-se da tradição irônica de Borges, sobretudo de seu “Pierre Menard autor del ‘Quijote’”, que mimetiza o estilo crítico-acadêmico para criar um universo que nega a aparente clareza da razão iluminista (e classificatória). O conto parte do quadro de Heinrich Kürz que representaria a coleção de Raffke com o detalhe de incluir já nesta coleção o próprio quadro “A coleção particular” de Kürz. Ou seja, Perec constrói uma típica arquitetura em *mise en abîme* na qual as obras da coleção vão se multiplicando e reduzindo em cascata (com o detalhe de que, a cada reprodução miniaturizada, os quadros vão sofrendo sutis modificações). O autor descreve de modo minucioso as obras da coleção de Raffke representadas no quadro de Kürz, misturando nomes de obras e de artistas

famosos com outros por ele inventados. A riqueza de detalhes cria um efeito de apagamento das fronteiras entre a ficção e a realidade. Para elevar ainda mais o grau de auto-ironia, Perec incluiu a figura de um crítico de arte que interpreta o quadro de Kürz como uma metáfora da própria criação artística, que seria um misto de *imitação* e de *variação*.

<sup>4</sup> Do ponto de vista psicanalítico, poderíamos pensar na relação entre o colecionismo de Bispo e seu moralismo excessivo (lembrando que este colecionismo também é uma aparição típica entre pré-adolescentes, igualmente marcados por uma aparente postura de distanciamento e condenação do sexo). Não podemos deixar de ter em mente em que medida a coleção surge como um *substituto* e uma *proteção* ao sexo e às “tentações da carne”. Neste sentido, os objetos colecionados possuem um altíssimo teor erótico e *pulsional*. – Por “coincidência”, enquanto escrevia este artigo sobre Bispo, surgiu um caso nas páginas dos diários de São Paulo reservadas às notícias locais que chamou muito a atenção do grande público. Em um bairro nobre da cidade, uma senhora de 80 anos e de origem espanhola, a senhora Violeta Martínez Rodríguez, chegou a ser detida pela polícia após uma denúncia de seus vizinhos. Eles reclamavam do mal-cheiro que vinha da sua casa. A Subprefeitura de Pinheiros, após a intervenção da polícia, encontrou cerca de 175 toneladas de lixo que a senhora havia acumulado ao longo de 18 anos. A senhora Rodriguez

Deixemo-nos levar pela pulsão analógica e desdobremos a partir da obra de Bispo outros procedimentos caros à nossa era de arquivos e museus. A impressão que se tem diante da obra de Bispo é que ele visaria uma salvação total, *apocatastasis*, no termo de Origines, do mundo. Ele com suas listas de nomes, fichários e bordados queria como que incluir na sua obra-arca todas as coisas, pessoas, pensamentos e sonhos. Sua utopia era a construção de uma segunda “arca de Noé”, como também recorda Maria Esther Maciel, voltada para salvar os “restos” da (pós-)cultura industrial. Esta lembrança da arca de Noé é inevitável diante da idéia obsessiva de Rosário, segundo a qual ele deveria copiar o mundo em suas miniaturas e elencar os nomes dos que seriam salvos. Sua nave-cama-arca é apenas o momento mais evidente desta sua poética salvífica. Vale lembrar que o próprio *Gênesis*, nos versículos dedicados à narrativa da história de Noé, possui um caráter repetitivo de listagem de nomes. A sintaxe quebrada lembra também uma poética do acúmulo: “E viveu Muteselá cento e oitenta e sete anos, e gerou a Lameque. [...] E viveu Lameque cento e oitenta e dois anos, e gerou um filho. E chamou o seu nome Noé, dizendo: Este nos consolará acerca de nossas obras e do trabalho de nossas mãos [...] E era Noé da idade de quinhentos anos; e gerou Noé a Schem, Cham e Jafé.” Ou seja, nesta passagem bíblica que introduz a saga de Noé, percebemos que antes da arca a própria Bíblia se apresenta como uma arca de nomes e de histórias, como um potente arquivo capaz de convencer e garantir uma fé. Bispo, que possuía profundos sentimentos religiosos católicos, também deve ter se identificado com a história de Noé e do dilúvio. Além disso, segundo o *Gênese*, Deus envia o dilúvio por estar decepcionado e arrependido de ter criado os homens, que se mostraram violentos e voltados para os “prazeres da carne”. Bispo também insistia na sua pregação moralista “contra” o sexo e as mulheres não-írgens.<sup>4</sup> Deus estabelece um “pacto” com Noé (*Ge. 7,18*), prometendo a ele a salvação se ele construísse a arca. Esta figura de Noé “salvador do mundo”, uma prefiguração do Cristo, do ponto de vista do cristianismo, também caía como uma luva no universo paranóico-persecutório que parece ter sido o de Bispo do Rosário. Este também insistia, como lemos em muitos de seus depoimentos transcritos por Hidalgo na sua biografia de Bispo, no fato de que tudo o que ele fazia, as miniaturas do mundo, os bordados, fichários e vitrines, eram apenas a execução de ordens divinas. (HIDALGO, 1996: 177 *passim*).

A busca da completude (paradoxal) da coleção de “restos” leva-o a coletar, como escreve ainda Maria Esther Maciel, “sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores puídos, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou.” (MACIEL, 2006: 294). Esta descrição não por acaso lembra as palavras de Baudelaire — citadas por Benjamin no seu “Paris do Segundo Império em Baudelaire” —, autor não só do poema “O vinho dos trapeiros”, mas também de uma descrição do trapeiro que aproxima esta figura urbana moderna do trabalho do próprio poeta:

Aqui temos um homem — ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as máximas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.<sup>5</sup>

O próprio Benjamin não apenas foi um teórico da coleção e do colecionismo (lembramos de seu conhecido ensaio sobre Eduard Fuchs, um dos maiores colecionadores de ilustrações eróticas e de caricaturas da modernidade), mas ele mesmo colecionou livros infantis e de “doentes mentais”, bem como brinquedos, como lemos nos seus *Diários de Moscou*. Seu texto de 1931 *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionar) reúne muitas de suas reflexões sobre esta prática. Ele vê no ato de colecionar livros antigos – marcado pela pulção “infantil” do colecionar que renova o mundo via uma pequena intervenção nos objetos – uma espécie de *renascimento* das obras.<sup>6</sup> Estas idéias podem nos ajudar a pensar o universo de Bispo, como autor de uma coleção onde o mundo se renova, renasce, sob a batuta do colecionismo. Uma das idéias seminais de Benjamin sobre a coleção pode ser lida no seu texto “Lob der Puppe” (Elogio da boneca), que trata justamente de um ponto vital do gesto do colecionador: a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das “coisas”. “O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à *fidelidade para com as coisas, para com o único*, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável.” (BENJAMIN, 1972a: 216; eu grifo). Bispo, o “louco”, classificado com uma série de etiquetas psiquiátricas que o desclassificaram da vida extra-muros, reconstrói o mundo com seu colecionismo, organiza seu universo sob o signo de uma tipologia que estranha o mundo que o estranha. Sua atração pelo universo dos concursos de miss (que classifica a beleza segundo potentes *tipos*, normalmente opostos aos biótipos dos colegas de internato de Bispo e dele próprio) pode ser lida como um desejo de se confrontar com a terrível ontotipologia que o excluía do glamour de uma sociedade “higienizada” de negros e de “loucos”. Sua vontade de classificar objetos pode ser interpretada como um fruto de sua fidelidade doentia aos cacôs do mundo que se lhe apresentavam como única realidade, única possibilidade de construção de uma “casa” onde morar.

Podemos pensar em uma “genial loucura” de Bispo, que o teria iluminado no seu trabalho de coleta e salvação. A “genial-loucura”, um *topos* romântico, como veremos, que, por sua vez, retoma a tradição neoplatônica renascentista que atribuía ao artista uma iluminação e um acesso ao “mundo das idéias”, ressurge agora em um personagem que habita o espaço violento intramuros da Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá. Sua antilógica analógica também desconstrói – “como” Borges, Perec ou Greenaway – nossos hábitos lingüísticos e classificatórios.

tentou impedir a remoção deste material acumulado e ainda fez questão de fazer ao menos uma triagem para salvar o que considerava de valor, quando a Subprefeitura retirou inicialmente 75 toneladas do “lixo”. Ela acumulara o material que encontrou pelas ruas da cidade, incluindo produtos perecíveis. A senhora Rodriguez foi “indiciada por crime contra a saúde pública, exposição da vida alheia a perigo iminente e posse de artefato explosivo – na casa foi encontrada pólvora.” (*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2006, C6). Na mesma notícia na *Folha* dois psiquiatras opinavam que a senhora Rodriguez deveria ser portadora ou de Transtorno Obsessivo Compulsivo ou de “Síndrome de Diógenes”. Esta síndrome começou a ser descrita nos anos de 1960 e foi batizada em 1975, lembrando do cínico grego Diógenes, um contemporâneo de Aristóteles, que influenciou o estoicismo. Segundo a descrição corrente, os indivíduos que sofrem desta síndrome evitam o contato com outras pessoas, tendem a se isolar em sua habitação, abandonam os cuidados de higiene pessoal e costumam acumular grande quantidade de lixo e de objetos variados. Também optam por um padrão de vida muito pobre.

Para alguns especialistas, estas pessoas normalmente são dotadas de uma inteligência acima da média. Esta Síndrome, que pode ser pensada como uma variante radical da pulsão do colecionismo, corresponde em certos pontos à vida de Bispo, com o diferencial importante de que ele, além de ter cuidado muito de sua aparência externa, não se limitou a acumular o “lixo”. Ele *criou obras* a partir deste “lixo”, dos restos do mundo. Não existe uma pura “poética do acúmulo” em Bispo. É mais, como um segundo Diógenes, ele também nos deu verdadeiras “lições” sobre os cuidados de si.

<sup>5</sup> Apud BENJAMIN, 1989: 78. Com relação às semelhanças deste procedimento do catador com o trabalho do próprio Benjamin, cf. este fragmento do seu livro sobre as passagens de Paris: “Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: eles eu quero não inventariar, mas, antes, fazer justiça a eles do único modo possível: utilizando-os.” BENJAMIN, 1982: 574. No livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão, os conceitos de alegoria e de melancolia são articulados ao desejo barroco de armazenamento das coisas e ruínas do mundo. Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005: 123-140. Com relação à dialética entre o alegorista e o colecionador, cf. também BENJAMIN, 1982: 279.

<sup>6</sup> Cf. também um aforismo de sua *Einbahnstrasse* (*Rua de mão única*): “CRIANÇA DESOR-

Suas listas de nomes — de pessoas com quem se encontrou na vida — *lembram* tanto a poética (melancólica) de W.G. Sebald (que colecionava e redigia biografias de vidas danificadas) como a antiqüíssima tradição do epitáfio, a lista de nomes dos mortos e os livros da memória (referência à força mágica da linguagem e da escrita), mas também *remetem* à resposta (irônica, novamente) de Novalis à tendência classificatória da linguagem. Seu *Allgemeine Brouillon* (*Rascunho universal*), que acabou não sendo publicado em vida, coligia momentos autobiográficos, comentários sobre história da filosofia, uma “teoria de máquinas incompletas”, uma teoria da própria “enciclopédica”, crítica literária e musical, uma “poética do mal”, fragmentos de história “sobre o tempo em que pássaros, animais e árvores falavam”, uma teoria dos símbolos, equações, estudos de mineralogia, uma “coleção de problemas de todo tipo”, uma “doutrina da classificação”, uma “teoria do acaso e da necessidade”, aforismos sobre medicina, saúde, classificação e história das doenças etc. Nesta (anti)enciclopédia Novalis define o romantismo justamente como “*classificação* do momento individual, da situação individual etc” (NOVALIS, 1978: 488) e fala de um tempo quando apenas livros literários existirão, belas composições, já que, para ele, toda ciência tende para a poesia. Como em Borges, a “solução” é a passagem para o literário, para a imagem, capaz de uma memória mais aberta e capaz de sugerir o “resto” não simbolizável. Assim como em Benjamin o cerne do colecionador é a “fidelidade para com as coisas, para com o único”, a idéia de Novalis de romantizar salvando o “momento individual” (como o Funes de Borges) representa este veio subterrâneo da cultura que transita contra a corrente da classificação dominadora, da subsunção ao conceito.<sup>7</sup>

Como mencionamos, poderíamos pensar em outros paralelos desta obra com artistas que eram adeptos de acumulações, como Arman e César. Frederico Moraes, em um texto de catálogo de 1989, já chamara a atenção para estas afinidades. Ele escreveu então que “Bispo fez nos anos 60 assemblages *como* as de Arman, César, Martial Raysse e Daniel Spoerri, integrantes do Novo Realismo.” (Apud HIDALGO, 1996: 195; eu grifo). O crítico afirma ainda que Bispo “antecipa” aspectos da escultura de Tony Cragg, seus textos costurados “lembram” os manuscritos de Joaquim Torres-Garcia, seus mantos e roupas “remetem” aos parangolés de Oiticica e sua cama-ave “assemelha-se” à casa-ninho do mesmo artista. (*Ibid.*). Do mesmo modo, Wilson Coutinho, escrevendo sobre as obras de Bispo na Bienal de Veneza, afirmou que este artista “parece um *filho* de Marcel Duchamp.” (Apud HIDALGO, 1996: 198; eu grifo). É evidente que a “Roda da Fortuna” de Bispo é sempre motivo de festa para a crítica que necessita também de estabelecer estas genealogias. Afinal ela é “tão parecida” com a roda de Duchamp que não deixaria dúvidas quanto à pertença da obra de Bispo ao grupo da “grande arte” do século XX.<sup>8</sup> Com estas aproximações, não apenas cria-se uma teia de relacionamentos da obra de Bispo com o panteão artístico ocidental e nacional, mas também, no mesmo gesto, elide-se a discussão sobre o diferencial desta obra. Se um artista de classe média, que tivesse cursado uma faculdade de artes fizesse uma “roda da fortuna”, decerto seria tratado como um imitador barato. O diferencial de Bispo é a sua “origem”, ou ainda: a “originalidade” de Bispo é esta “origem”. *Bispo é aquele que não sabe e não pode imitar a “grande arte”*.

Bispo, assim como estes outros “enciclopedistas” e “coleccionadores” acima mencionados, fazia da coleção de nomes e de objetos uma arte de “deslucamento” do mundo, para lembrar o termo que Günter Anders sugeriu para definir a poética de Kafka. (ANDERS, 1993: 15). A analógica da coleção salva os objetos e ao mesmo tempo os retira do contexto: revelando-o como construindo uma falsa continuidade. Deste modo presenciamos um encontro do artista com os filósofos (Adorno, Benjamin e outros) que, partindo do universal, pensam estratégias para salvar o singular. A arte ensina-nos a jogar com a crise aberta no “círculo da interpretação” (o conhecido “círculo hermenêutico”, a passagem do individual ao universal, da parte ao todo). Se na tradição iluminista havia uma tendência a se anular o individual sob o peso do universal, no *intermezzo* pós-moderno apostou-se no momento singular. Mas o que estes artistas e filósofos propõem é algo mais complexo que uma hipotética “terceira via” que mesclaria os dois pólos. Trata-se neles da arte de pensar por constelações, onde o singular brilha na tensão do desenho — que é movimento, coleção, recorte, recordação ativa.

Mas voltemo-nos agora à questão da “originalidade” de Bispo, ou seja, ao fato de que com ele nos deparamos com um artista de outro gênero, que não sabe ou pode imitar a arte e os modelos da tradição (seja ela clássica, moderna ou pós-moderna). Diferentemente de Novalis, de Borges e outros escritores e artistas acima mencionados, em Bispo não existe uma reflexão crítica sobre o fato de que a arte (e os atos de linguagem de um modo geral) é sempre “repetição e variação”. Bispo simplesmente fez aquilo que sua “loucura” encomendava. De certo modo podemos dizer que sua poética do colecionismo é também uma *poética da repetição* do mundo. Ele repete para compreender (no sentido de entender e abarcar), para se incluir na história (que o exclui). Ele repete com “naturalidade”, assim como repetimos na nossa vida cotidiana: histórias, sempre as mesmas, para nossos filhos, as músicas de que tanto gostamos, percursos, temas de conversa, gestos etc. Trata-se, em Bispo, de uma incorporação do gesto da repetição na sua forma de reescrever o mundo. Ele não se preocupa com a “variação”, ou seja, com a originalidade do artista, assim como nunca visou repetir obras de outros artistas. Ele repetia o mundo a seu modo. Assim, podemos dizer que o seu trabalho funde (novamente) a idéia de artista com a de artesão (de “artesão de Deus”, poderíamos pensar).

O mais importante é que sua obra não pode ser vista dentro do sistema tradicional das artes. No momento em que *reconhecemos* em Bispo um artista e na sua obra, obras de arte, estamos abalando o sistema estético. É verdade que este “abalo” já era uma potencialidade, já existia *in nuce*, desde o romantismo, com seu culto infinito da subjetividade, da intimidade, da psicologia “profunda”. Não por acaso Freud bebeu fartamente das águas do romantismo e seu conceito de *Unheimlich* também “repete” um *topos* romântico. As vanguardas aprofundaram este veio romântico e o surrealismo é a expressão mais eloqüente deste fato.<sup>9</sup> Mas em Bispo não se trata mais do gesto duchampiano de romper com a noção de arte e com a idéia de museu, ao criar *ready-mades*. Bispo não repete (variando ou não) Duchamp. Bispo é

DEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção única. Nela esta paixão mostra a sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado maníaco. Mal entra na vida, ele é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos.” (BENJAMIN, 1987: 39). Lembremos de Bispo, que cada vez mais se isolou entre os objetos de sua coleção do mundo.

<sup>9</sup> Para Adorno também a arte deve guardar o não-idêntico: esta regra, que aparentemente viola a sua tentativa de fazer uma teoria estética não-prescritiva, pode ser lida como uma proposta de *interpretação* do fenômeno estético: “Die Wahrheit der Kunstwerke haftet daran, ob es ihnen gelingt, das mit dem Begriff nicht Identische, nach dessen Maß Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren. Ihre Zweckmäßigkeit bedarf des Unzweckmäßiges.” (ADORNO, 1970: 155; “A verdade das obras de arte depende de se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico

ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua conformidade a fins precisa do que não tem finalidade.” ADORNO, 1982: 120; trad. modificada).

<sup>8</sup> Outro modo de consagração da obra de Bispo é feito na direção oposta, ou seja, destacando sua *influência* sobre artistas de gerações posteriores à dele, como foi o caso da obra de Leonilson, que produziu vários trabalhos onde anotava costurando.

<sup>9</sup> Com relação à verdadeira veneração dos surrealistas pelo romantismo, vale a pena conferir o belo volume *L'âme romantique et le rêve* de 1946 (BÉGUIN, 1991).

<sup>10</sup> É verdade, por outro lado, que Machado de Assis, muito antes, já lançara a “pedra fundamental” da análise cultural dos “loucos” e das instituições da loucura, de modo *genial*, em seu *Alienista*. Lima Barreto, por sua vez, figura central para o modernismo brasileiro, também teve uma visão profunda da “loucura” como lemos nos textos autobiográficos. Ele em 1919 e 1920 passou pelo Hospício Dom Pedro II, por onde Bispo também passara, antes de ser encaminhado à colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá.

<sup>11</sup> Cf. uma passagem de 2000 de um catálogo da exposição *Brasil, Psicanálise e Modernismo*, de Júlio Neves: “Com uma coleção de 101 desenhos dos alienados do Hospital do Juquery, doados em 1994 ao Museu, o MASP orgulha-se de possuir, no âmbito da ‘arte bruta’, um dos acervos mais importantes do país, seja por sua densidade estética, seja por sua importância histórica.” Apud GONÇALVES, 2004: 52.

Bispo. Ele introduz uma série de novas questões no âmbito estético. O *ready-made* permite uma contaminação da prosa da vida pela arte e quebra a aura, a “nobreza” do estético. Mas ele, ao liberar o artista para definir o que é arte, não rompe o jogo artístico como parte de um sistema no qual artistas e público têm um papel (mais ou menos claro) a cumprir. Além disso, as obras de Duchamp jogam com o universo cultural-simbólico o tempo todo. Sua dívida para com os jogos barrocos com emblemas, por exemplo, é conhecida. Também Piero Manzoni estava jogando com o *conceito* de arte e de artista ao criar seu “Merde d’artiste”, para mencionar um outro grande caso das artes no século XX, lembrado quando se trata da obra de Bispo. Mas mesmo este seu gesto radical não significou uma ruptura no sistema estético.

Por outro lado, é verdade que a nova arte do corpo e do abjeto e algumas linhagens da arte performática apresentam uma busca de uma corporeidade, de uma materialidade que não permite mais que se estabeleça a separação entre criador e obra, ou entre suporte e obra e muito menos se fale de representação. Podemos ler a história da arte no século XX como uma complexa cena onde diversos assaltos ao sistema estético permitiram que em determinado momento a arte de Bispo fosse “reconhecida”. Nela, diversas propostas estéticas se realizam de um modo que parece emblemático. A busca de uma “des-significação” do *medium* artístico torna-se uma obsessão a partir de meados do século XX. Uma certa linhagem da arte caminha para a performance e para o registro da apresentação de ruínas e de retalhos de corpos orgânicos. Já foi mostrada a centralidade do *índice* (dentro da tríade peirceana ícone-índice-símbolo) na nova cena artística, em detrimento do símbolo e dos recursos icônicos. Bispo é o artista que devido à sua origem “única” permitiu o reconhecimento desta “encarnação absoluta” da arte do índice. Na sua obra o *medium* artístico é lido como uma *pura inscrição do corpo*. Nele os aspectos “representacionistas” (ou seja, o caráter de *representâmen*) do ícone e do campo simbólico estariam esmagados pela sua “loucura”. Os índices, escreveu Peirce, “referem-se a [elementos] individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares.” (PEIRCE, 1990: 76). O índice, além disso, é marcado pela conexão física e pela atestação. (DUBOIS, 1993: 51). Ele não significa, mas, antes, designa, atesta, testemunha. Bispo queria justamente atestar a vida sobre a Terra. Nas suas obras haveria uma estética “em grau zero” do índice: elas seriam “puros fragmentos do mundo”, nos quais este mundo aparece recriado pelo prisma de sua “loucura”. Por outro lado, é evidente que não podemos aceitar um “grau zero” do índice. Toda obra (não importa se ela venha de um “louco” ou não) é também ícone e símbolo. Mas em Bispo e nas suas obras o público vislumbra (ou quer vislumbrar) este “milagre”: o “índice puro”. O fato de Bispo “não ter frequentado nenhuma escola” e ter uma obra que (diferentemente da maior parte das obras de outros internos em manicômios) executa acumulações, séries etc. faz com que “acreditemos” ter encontrado nele “O artista”, a realização da utopia dos artistas *performers*, acumuladores e colecionadores de “restos”. Reconhecemos nele uma espécie de *suma* do artista.

Mas esta valorização da arte de alguém que vem de uma instituição psiquiátrica não surge repentinamente na segunda metade do século XX. Devemos remontar ao final do século XVIII para pensar a histó-

ria deste reconhecimento. No romantismo vemos o desenvolvimento de um culto da genialidade do artista (que passa a ser valorizado por seu modo *diferente* de ver o mundo) que leva a uma super-valorização da sua *vida* como *parte da sua obra*. A obra nasceria da “interioridade” deste artista-gênio. Logo nascem, no século XIX, as novas “histórias de vida” de artistas, que agora não são mais os modelos morais das poéticas clássicas e neoclássicas, mas, pelo contrário, passam a ser pintados como “marginais”, como pessoas que “desprezam” o mundo burguês (e são desprezadas por ele). Muitos dos argumentos dos críticos que inicialmente defendem Bispo como artista, como foi o caso de Mário Pedrosa, destacavam justamente o fato de sua obra dar “forma aos sentimentos e imagens do eu profundo”. (Apud GONÇALVES, 2004: 82). Mas não se trata apenas de uma leitura psicológica das suas obras. Existe também um culto romântico do artista e das artes em oposição à prosa das relações (comerciais) do nosso mundo “desencantado”. O artista seria o guardião de uma certa “pureza” pré-capitalista. Se ele não encarna mais o modelo clássico da *vita* artística, por outro lado, ele não deixa de ser visto como uma espécie de “fonte pura” de valores, já que é encarado como o “marginal” não-comprometido com as relações comerciais (por mais inocente que esta concepção seja). Ao aproximarem a obra de Bispo da de crianças – como o próprio Mario Pedrosa o fez –, estes críticos que inicialmente reconheceram o “ser artístico” de sua obra revelavam também um culto do artista *naïf*. Este culto (rousseauuniano) se manifesta nas artes das vanguardas, por exemplo, na atração pela chamada arte “primitiva”, ou mesmo na atração pela produção de crianças e de “loucos”. Não por acaso a primeira exposição de arte de “loucos” realizada no Brasil, segundo a pesquisa de Gonçalves (2004), foi feita a partir da iniciativa de um membro de nossas vanguardas, Flávio de Carvalho, ao organizar a “Semana dos Loucos e das Crianças” no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo em 1933.<sup>10</sup>

A exposição seguinte já se deu em 1946 por iniciativa de Nise da Silveira, psiquiatra alagoense, que introduziu naquele ano um atelier de artes no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. A “Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação” foi pensada por Silveira como um meio de cura através da atividade artística. Inspirada por Jung, ela via na atividade artística um meio de expressão e terapia das fantasias de seus pacientes. Antes dela, Osório César, trabalhando no centro psiquiátrico Franco da Rocha, em Juquery, organizara um museu com as obras de pacientes daquela instituição. Em 1929 seu livro *A expressão artística nos alienados* apresentou um balanço de seu trabalho. A arte dentro do manicômio, para estes médicos, tinha, como apontou Gonçalves (30-32), ao menos cinco funções: 1) estabelecer um diagnóstico dos pacientes; 2) auxiliar na reabilitação deles; 3) permitir a expressão de conteúdos não verbalizáveis; 4) funcionar como uma espécie de válvula de escape, reduzindo os riscos de recaídas; e 5) como destacava Silveira, abrir a perspectiva de uma aceitação social por meio da expressão artística. Tanto Silveira como César reconheciam na produção artística dos pacientes autênticas produções artísticas e não simples expressão da “loucura” deles. É interessante que, tanto na exposição de 1946 como em outras exposições de obras produzidas em manicômios organizadas por Silveira e outros médicos ou curadores,

<sup>12</sup> Elas visam também uma poética da memória e do esquecimento, onde estes “signos” reduzidos ao índice indicariam fatos da vida. Assim, podemos tentar estabelecer aproximações entre a obra de Bispo e a de outros artistas contemporâneos, como Joseph Buys, que construiu uma obra embaralhada com a sua mitologia pessoal e fez muitas instalações baseadas no princípio do acúmulo de índices e da apresentação de “vitrines”; de Naomi Tereza Salomon (cuja exposição *Asservate – Exhibits, Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*, de 1995, apresentava uma série de fotos de objetos deteriorados encontrados em campos de concentração); de trabalhos como os apresentados na exposição “Janelas da Memória”, no Centro Cultural Maria Antônia em 2003, pelos artistas Fulvia Molina, Marcelo Brodsky, Horst Hoheisel, Andreas Knitz; da obra *Gebrochen Deutsch*, 1993, de Raffael Rheinberg; de muitos trabalhos de Anselm Kiefer; dos arquivos de Sigrid Sigurdsson; de obras-atelier, como a que Ivan Kozaric apresentou na Documenta de 2002; dos trabalhos da artista gaúcha Élica Tessler, que lidam com o tema da serialidade, dos nomes, da repetição diferente etc.; dos trabalhos fotográficos de Rosangela Rennó, que

também encenam “teatros da memória e do esquecimento”; dos trabalhos de Leonilson, como já se indicou e, por fim, podemos aproximar as obras de Bispo dos “anti-monuments” de um artista como Thomas Hirschhorn, pela sua poética da transitoriedade unida a uma idéia de *arte* que salva as ruínas do presente.

<sup>13</sup> “A esthetica futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isso censurar essa nova manifestação de arte, longe disso. Acharo-la até muito interessante, assim como a esthetica dos alienados.” Apud GONÇALVES, 2004: 40.

<sup>14</sup> O médico Juliano Moreira, como recorda a biógrafa de Bispo, Luciana Hidalgo, era um típico representante do pensamento eugênico no Brasil. Ele acreditava na construção de uma raça “limpa” das impurezas dos loucos e dos “defeituosos” de um modo geral. Esta utopia racial aplicava ideais neoclássicos à formação do biótipo do “povo”. Cf. a seguinte passagem de J. Moreira citada (na ortografia original) por Hidalgo: “...os espartanos, como é geralmente sabido, chegaram ao extremo de arremessar ao Eurotas os meninos nascidos defeituosos. D’esta mesma idéia simplista de preservar a raça, afastando os anormaes da possibilidade de reprodução, proveio por certo uma forma moderna que prescreve esterilizar alienados delinquentes, degenerados alcoólicos inveterados, quer como penalidade, quer como prophylactico. Para obter a esterilização, basta no homem ressecar um centimetro do cordão espermatico, de cada

sempre notou-se um maior interesse da parte da classe artística do que do lado dos médicos psiquiatras. (GONÇALVES, 2003: 44). Ocorre, em parte, uma assimilação desta produção com a proposta de Jean Dubuffet de valorizar e salvar o que ele denominou de “arte bruta”, produzida por crianças, “loucos”, artistas “naïf” e “primitivos”.<sup>11</sup> Ou seja, podemos falar de um encontro entre estes projetos de atelier artísticos (com fins terapêuticos) e, por outro lado, um espaço conquistado no sistema das artes do século XX, que cada vez mais se abre para a produção com a chancela da “loucura”. O caso de Bispo é evidentemente especial, já que sua obra é marcada por uma poética que “coincide” com as atuais poéticas do índice. Estas poéticas visam um “signo” des-significado, “enlouquecido”.<sup>12</sup>

Mas não deixa de ser importante o fato de que em Osório César e em ao menos um dos prefaciadores de seu livro de 1929 estabeleça-se uma relação entre arte de alienados e a produção das vanguardas. Se o prefaciador Teodoro Braga realizou esta relação para desclassificar toda esta produção, excluindo-a do campo das artes, César o faz sem esta intenção.<sup>13</sup> Esta relação entre a arte dos “alienados” e a produção das vanguardas é fundamental para se entender o reconhecimento posterior da obra de Bispo. Se, como vimos, a arte desde o romantismo ocupa um local ambíguo, que paradoxalmente é visto como “marginal” e como “fonte pura”, por outro lado, a própria história do tratamento da loucura revela também um movimento paradoxal entre, por um lado, a tendência à criminalização da loucura, seu aprisionamento e o castigo dos “loucos” e, por outro, um fascínio, que se percebe justamente da parte de artistas e intelectuais pelo universo da loucura. O caminho da arte, desde o romantismo, em direção ao *Unheimlich*, ao sublime e ao abjeto (SELIGMANN-SILVA, 2005: 31-44), permite entender este entrecruzamento entre arte e loucura. Bispo encarna tanto a figura da vítima do sistema psiquiátrico (ele poderia ter sido lobotomizado, prática comum na colônia psiquiátrica Juliano Moreira, onde passou meio século<sup>14</sup>), como também a do artista-gênio, que sem conhecer a revolução das vanguardas teria ido “além dela”. Esta “dupla excepcionalidade” (como artista e como “louco”) torna-se tanto mais importante de ser levada em conta quando se vê que Bispo foi vítima de um sistema biopolítico que atuou amplamente no quadro histórico e artístico do século XX. Como é conhecido, o regime nazista, que pode ser considerado a aparição mais radical do biopolítico no século XX, iniciou seu programa de eugenia (ou seja, de higienização “estética” da “raça ariana”) com campanhas de assassinato por meio do gás de pacientes considerados loucos e débeis mentais. Além disso, a exposição “Entartete Kunst”, “Arte degenerada”, de 1937, que circulou pelas principais cidades alemãs durante o período nazista, apresentava lado-a-lado obras de artistas das vanguardas (como Otto Freundlich, que tinha uma enorme escultura sua na capa do catálogo desta exposição, Chagal, G. Grosz, Otto Dix, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluft, Kirchner, Oskar Schlemmer, Lasar Segall, entre muitos outros) e de pacientes de hospícios. O objetivo desta exposição, ao aproximar a arte das vanguardas e a dos internados em manicômios<sup>15</sup>, era criar nos alemães um “juízo sadio”, denunciar a “degeneração” da cultura, como lemos no seu catálogo. Ela mostrou, na verdade, em que

medida o projeto político do nazi-fascismo era um projeto estético, representava aquilo que Benjamin denominou de *estetização da política* e que, com Foucault, podemos denominar de projeto biopolítico, onde a arte funciona como um potente modelo de imposição de formas e tipos bioculturais.

Bispo e suas obras (e um elemento é indissociável do outro) representam uma aparição da “extra-territorialidade”, da “exceção”.<sup>16</sup> Ele seria aquilo que o Esclarecimento enlouquecido do século XX quis apagar do mundo. Representa o “não-idêntico ao conceito”. Mas este mesmo Esclarecimento, na sua aparentemente infinita dialética, salva Bispo com sua obra. O sistema estético reservou um local para ambos. Como uma arca, este sistema permite a sua sobrevivência.

## Bispo artista

Depois do dito acima, ou seja, após passarmos pelas poéticas do colecionismo e pela análise da relação entre “arte e loucura”, podemos finalmente voltar outra vez nosso olhar para as obras de Arthur Bispo do Rosário. Sem precisarmos reafirmar a inclusão da obra de Bispo entre as obras de arte via conexão dela com outros “grandes nomes” (esta etapa já foi cumprida pela recepção anterior), podemos ler seus mantos, seus “objetos de limpeza”, veleiros, os ORFA, suas vitrines (ou *assemblages*, como as denominaram alguns críticos desde os anos de 1980), sua Roda da Fortuna, seus estandartes, sua cama-nave, seus fichários e todo seu arquivo do mundo como obras que simplesmente *dialogam* com a história da arte. Afinal, esta história também deságua no *reconhecimento* das obras de Bispo como obras artísticas. Ou seja, as obras de Bispo agora já têm um espaço conquistado e não precisamos mais nos deter no seu aspecto de “repetição” (que na verdade não repete nada) do passado. Nosso olhar sobre elas deve mudar. Por sua vez, a história da arte do Brasil não é a mesma após este reconhecimento. De agora em diante, qualquer artista que utilizar costuras e *assemblages* “ao modo de Bispo” estará repetindo (diferentemente, é claro) a obra do artista da colônia Juliano Moreira. Cada obra de Bispo pode ser lida segundo os métodos da crítica e da historiografia da arte contemporâneas (marcadas pelos estudos culturais e pelo seu ditame da “inclusão dos excluídos”, dos marginalizados que não têm voz). Devemos nos voltar agora para um trabalho mais minucioso, que supere uma fixação na abordagem da obra *in toto* e permita desdobrar as inúmeras potencialidades estéticas de cada uma das criações de Bispo do Rosário. Este trabalho está apenas se iniciando.

## Obras citadas:

ADORNO, Th. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

ADORNO, Th. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

lado.” (Apud HIDALGO, 1996: 29.) Vale a pena confrontar esta passagem com outra pequena citação, extraída de Winckelmann, o pai da história da arte e patrono do neoclassicismo, para detectarmos as possíveis aproximações entre o pensamento estético e o biopolítico. Sem ironia, ele escreveu que na Grécia “se evitava prudentemente todo inconveniente ao corpo e já que Alcibiades não quis aprender a tocar a flauta na sua infância, porque ela desfigurava [*verstelle*] a face, os jovens atenienses seguiram o seu exemplo”. (WINCKELMANN, 1995: 16). E ainda: “A influência de um céu puro e brando, afirma Winckelmann, atuava sobre a primeira formação [*Bildung*] dos gregos, mas os exercícios corporais, iniciados precocemente, garantiam uma forma nobre a essa formação”. (WINCKELMANN, 1995: 15). A natureza do sul imprimiria um determinado caráter, uma conformação, *Gestalt*, ao corpo e ao *ethos* gregos. (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2005: 252-267). É claro que não podemos condenar Winckelmann, que viveu no século XVIII, pela apropriação de suas idéias na chave política no século XX, mas é importante destacar esta passagem de uma teoria dos “tipos” do campo estético para o político. Bispo

foi uma vítima desta terrível ontotipologia daí derivada. Sua obra surge, deste ponto de vista, como uma “arca” que tenta uma fuga deste totalitarismo.

<sup>15</sup> Um jornal da época intitulou uma matéria, que ocupava uma página inteira elogiando a exposição, com as palavras: “Kunst = Irrsinn” (“Arte = loucura”). BARRON, 1992: 94. À página 29 do catálogo, vê-se a reprodução de uma escultura de Karl Brendel, “Katze”, com os seguintes dizeres ao lado: “Se um louco incurável modela um gato [...] ele parecerá assim”. E a frase continua, ao lado de uma reprodução de uma escultura de Richard Haizmann, “Fabeltier”: “Mas se Haizmann, que é comemorado, por sua vez, como um ‘artista genial’, tem a idéia de criar um ‘Fabeltier’, assim se parece este monstro [...] como mostra esta imagem.” (In BARRON, 1992: 387). Duas páginas depois, o catálogo reproduz três retratos e pergunta qual deles foi pintado por um internado no hospício. A nota comenta que “por incrível que pareça” a mais realista o foi. Ou seja, relacionam-se as “distorções” da pintura expressionista à loucura. Mesmo um “louco” seria menos insano que o autor de tais imagens. As outras duas obras da página são do conhecido artista expressionista Oskar Kokoschka.

<sup>16</sup> Como Agamben (2002) tem mostrado, a partir de Benjamin e de Foucault, a *exceção* tem um duplo lugar na nossa sociedade: na figura do soberano, que se coloca acima da lei, e na do *homo sacer*, que é o banido, o forda-lei. O que procuro indicar aqui é em que medida o campo estético permite a manifestação deste elemento banido.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Trad. M. Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARRON, Stephanie (org.). *Entartete Kunst. In: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. München: Hirmer, 1992.

BÉGUIN, Albert. *L’âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris, 1946). Paris: Librairie José Corti, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. v. IV. Org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

BENJAMIN, Walter. Kritiken und Rezensionen. In: *Gesammelte Schriften*. Org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. v. III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972a.

BENJAMIN, Walter. Das Passagen-Werk. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. v. V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Trad. de R.R. Torres F e J.C.M. Barbosa. In: *Obras escolhidas*. v. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. In: *Obras escolhidas*. v. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros Ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio C. *A Legitimação de Trabalhos Plásticos de Pacientes Psiquiátricos*. Eixo Rio-São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

HIDALDO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O Senhor do Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KÖHN, Eckhardt. *Sammler*. In: *Benjamins Begriffe*. v. II. Org. Michael Opitz e Edmund Wizisla. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. p. 695-724.

MACIEL, Maria Esther. O inventário do mundo: registros sobre a arte de Arthur Bispo do Rosário. In: *Palavra e Imagem, Memória e Escrita*. Org. por M. Seligmann-Silva. Chapecó: Argos, 2006. p. 289-302.

NOVALIS. *Werke. Tagebücher und Briefe*. Org. por H.- J. Mähl e R. Samuel. München: Karl Hanser Verlag, 1978. vol. II.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2a ed. Trad. José T. Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: \_\_\_\_\_. (org.) *História, Memória, Literatura*. O Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 391-417.
- \_\_\_\_\_. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo; Walter Benjamin e os Sistemas de Escrita; Como um raio fixo. Goethe e Winckelmann: o Classicismo e as suas Aporias. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 31-44; 123-140; 252-267.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Palavra e Imagem, Memória e Escrita*. Chapecó: Argos, 2006.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Winckelmann, Anton Raphael Mengs e Wilhelm Heinse. *Frühklassizismus*. Org. por Helmut Pfotenhauer et alii. Frankfurt/Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.