



## A CRÍTICA DE ARTE E A RECEPÇÃO DAS OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO NOS ANOS 1990

Maria Vitória Miron Duleba<sup>1</sup>

THE ART CRITIQUE AND RECEPTION OF ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO'S WORKS IN THE 1990S

LA CRÍTICA DE ARTE Y RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO EN LOS AÑOS 1990

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV)/Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5236579577186533>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8766-1598>. Email: [mvivimd@gmail.com](mailto:mvivimd@gmail.com).

## RESUMO

O artigo busca discutir a recepção e crítica de arte das exposições nas quais as obras de Arthur Bispo do Rosário são apresentadas, analisando um panorama geral das discussões que suas obras provocam no campo da arte na década de 1990, em específico, baseando-se nas críticas da exposição das obras de Bispo como um dos representantes brasileiros da 46ª Bienal de Veneza em 1995; da mostra “Eu preciso destas palavras. Escrita” realizada na Caixa Cultural em 1999; e da exposição coletiva “Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros.” em 1999 no Itaú Cultural em São Paulo. A partir da análise de críticas publicadas em jornais, textos curatoriais e catálogos expositivos, o presente artigo teve como objetivo mapear e discutir as tentativas de legitimar Bispo como artista contemporâneo e as comparações e paralelos de sua vida e obra com grandes nomes da arte nacional e internacional. Foi encontrado que os debates em torno da presença das obras de Bispo do Rosário no circuito expositivo envolvem questões complexas para a crítica, como a definição de arte, os limites entre sanidade e loucura, a apropriação de objetos sem intenção artística e a sua categorização como artista. Os agentes do campo da arte buscam validá-lo por meio de comparações com outros artistas e pelo valor estético, político e poético de suas obras. O artigo analisa textos críticos específicos para exemplificar essas discussões e destacar o impacto duradouro da obra de Bispo do Rosário, sobretudo a partir da década de 1990.

**Palavras-chave:** Arthur Bispo do Rosário; Crítica de Arte Contemporânea; Catálogo Expositivo.

ABSTRACT

This article discusses the reception and art criticism of exhibitions featuring the works of Arthur Bispo do Rosário, analyzing a general overview of the discussions his works provoked in the art field in the 1990s. Specifically, it focuses on reviews of the exhibition of Bispo’s works as one of the brazilian representatives at the 46th Venice Biennale in 1995; the exhibition “Eu preciso destas palavras. Escrita” held at Caixa Cultural in 1999; and the group exhibition “Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros.” in 1999 at Itaú Cultural in São Paulo. Based on an analysis of newspaper art critics, curatorial texts, and exhibition catalogs, this article aims to map and discuss attempts to legitimize Bispo as a contemporary artist and the comparisons and parallels between his life and work and those of major names in national and international art. It was found that the debates surrounding the presence of Bispo do Rosário’s works in the exhibition circuit involve complex issues for critics, such as the definition of art, the boundaries between sanity and madness, the appropriation of objects without artistic intention, and his categorization as an artist. Art scholars seek to validate him through comparisons with other artists and the aesthetic, political, and poetic value of his works. This article analyzes specific critical texts to illustrate these discussions and highlight the lasting impact of Bispo do Rosário’s work, particularly since the 1990s.

**Keywords:** Arthur Bispo do Rosário; Contemporary Art Critique; Exhibition Catalogue.

RESUMEN

Este artículo aborda la recepción y la crítica de arte de las exposiciones de Arthur Bispo do Rosário, analizando un panorama general de los debates que sus obras suscitaron en el ámbito artístico durante la década de 1990. Específicamente, se centra en las reseñas de la exposición de Bispo como uno de los representantes brasileños en la 46.ª Bienal de Venecia de 1995; la exposición “Preciso destas palavras. Escrita”, celebrada en Caixa Cultural en 1999; ¿y la exposición colectiva “Por que Duchamp? Leituras duchampianas de artistas e críticos brasileiros”, celebrada en 1999 en Itaú Cultural de São Paulo. A partir del análisis de reseñas periodísticas, textos curatoriales y catálogos de exposiciones, este artículo busca mapear y discutir los intentos de legitimar a Bispo como artista contemporáneo, así como las comparaciones y paralelismos entre su vida y obra y las de grandes figuras del arte nacional e internacional. Se constató que los debates en torno a la presencia de las obras de Bispo do Rosário en el circuito expositivo plantean cuestiones complejas para la crítica, como la definición de arte, los límites entre la cordura y la locura, la apropiación de objetos sin intención artística y su categorización como artista. Los estudiosos del arte buscan validarlo mediante comparaciones con otros artistas y el valor estético, político y poético de sus obras. Este artículo analiza textos críticos específicos para ilustrar estas discusiones y destacar el impacto perdurable de la obra de Bispo do Rosário, especialmente desde la década de 1990.

**Palabras clave:** Arthur Bispo do Rosário, Crítica de Arte Contemporánea; Catalogo Expositivo.

As exposições dos trabalhos artísticos de Arthur Bispo do Rosário iniciaram-se na década de 80, mais especificamente em 1982, com a exposição “A Margem da Vida”, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, pouco tempo antes de seu falecimento, na Colônia Juliano Moreira, em 1989.

Após a morte do artista, a década de 90 aparece como um período de expansão massiva de sua carreira (póstuma) como artista contemporâneo. Tendo sua obra exposta em diversas mostras nacionais, destaca-se nesse artigo as exposições “Eu preciso destas palavras. Escrita”, com curadoria de Jorge Gomes, no Conjunto Cultural da Caixa, no Rio de Janeiro, em de abril de 1999, e a exposição coletiva “Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros”, com curadoria de Lisette Lagnado, no Paço das Artes, em São Paulo, também em abril de 1999.

Nessa década, suas obras aparecem pela primeira vez em eventos internacionais, inicialmente em Estocolmo, em 1991, e mais tarde, aparecem junto às produções de Nuno Ramos, como representantes do Brasil na 46a Bienal de Veneza em 1995, com curadoria de Nelson Aguilar, evento também destacado no artigo. Simultaneamente às exposições, os anos 90 são marcados pelo momento em que sua obra é considerada como patrimônio cultural, reconhecida pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) em 1994, confirmando aos mais de 800 objetos produzidos por Bispo seu valor cultural.

A vida e obra de Arthur Bispo do Rosário não passaram imunes de diversos eventos e rótulos: Bispo foi oficial da marinha, pugilista, funcionário da empresa carioca Light, empregado da família Leone, paciente diagnosticado como esquizofrênico paranoide, interno da Colônia Juliano Moreira, e em seus últimos anos de vida e posteridade, artista contemporâneo. Talvez entre tantos, o seu rótulo mais polêmico seja o de artista; seus trabalhos, indissociáveis de sua trajetória de vida, nunca falham em provocar curiosidade, debate e emoção por onde são conhecidos.

Uma das razões para a comoção incontestável gerada por Bispo é que sua história perpassa e relaciona-se a temas que são histórica e culturalmente de difícil definição, marcados por cenários de dominação, opressão e revoluções: os limites entre sanidade e loucura e a delimitação do que pode ser considerado obra de arte.

Na década em questão, os anos 90, a crítica de arte, responsável por divulgar, guiar e provocar debates sobre o campo artístico, ainda tinha um espaço considerado significativo nos jornais impressos, aparecendo em textos produzidos por críticos de renome. Esse formato de crítica mantinha-se, apesar da crescente tendência à redução do seu espaço, causado pela popularização das notícias curtas, o impacto do telejornalismo e o início da expansão da internet no país.

Alguns dos principais jornais, como “O Globo” ainda publicavam semanalmente críticas de exposições de artes visuais, peças de teatro e obras cinematográficas (Tinoco, 2007). A diminuição da frequência, espaço e relevância reservadas à crítica de arte também se deve aos desdobramentos da chamada ‘crise da crítica’, já anunciada pelo historiador Arthur Danto, considerando que o campo da estética e da crítica pareciam cada vez mais inadequados para lidar com a arte a partir dos anos 1960. (Danto, 2006)

Na segunda metade do século XX, a mudança dos paradigmas de arte causada pela ascensão da arte contemporânea, a aparição de objetos de arte indiferenciados de objetos cotidianos, e até a ausência da obra física, acarretam também mudanças na crítica de arte. A arte contemporânea, considerada por Danto (2006) como “pós histórica”, não se adequa mais a uma narrativa progressiva, é marcada por o que pode ser considerado uma independência diante da história. Os objetos são elevados à condição de arte graças a um contexto capaz de situar a obra dentro de um mundo da arte, não por suas qualidades estéticas (Silva, 2021).

A crítica a partir da segunda metade do século XX aparece como um guia ao público que entra em contato com os objetos, manifestos e per-

formances contemporâneas. Ao superar os paradigmas “*greenbergianos*” da crítica em função de qualidade estética Kantiana ou do ‘caráter imutável da arte’, o movimento contemporâneo suspende as certezas modernas (Tinoco, 2007) e abre debates mais amplos e de difícil consenso entre críticos.

Retornando à temática de Bispo do Rosário enquanto artista, é possível analisar seu caso como um exemplo da maior abrangência e caráter provocador da arte contemporânea. É sintomático como vêm a ser considerado e consagrado, no Brasil e no mundo, o caráter artístico e altamente sensível dos objetos produzidos por um indivíduo que passou 50 anos em um regime manicomial, diagnosticado como esquizofrênico, de origem pobre e sem formação ou relação com a arte “erudita”.

Os objetos produzidos por ele para registrar o mundo, feitos com materiais do cotidiano da Colônia Juliano Moreira, faziam parte de sua própria construção delirante: eram endereçados a Deus, acabam tendo um duplo-endereçamento (Rivera, 2023), sendo apresentadas também à humanidade. Suas obras, quando são recebidas pelo público e críticos de arte, geram, diferente de uma certeza divina, opiniões divergentes e debates sobre as temáticas que sua vida e obra tocam.

O próprio Frederico Moraes, primeiro curador responsável pela “entrada” de Bispo do Rosário nas exposições de arte, afirma que:

Um bom número de artistas, críticos e historiadores teriam feito a ressalva que ele não poderia ser considerado um artista, menos ainda um artista contemporâneo, ou representar o Brasil na Bienal de Veneza”, confirmando a polêmica recepção das obras de um paciente manicomial de discurso delirante, no circuito artístico (Moraes, 2013 Apud Rivera, 2023).

É perceptível que a crítica de arte relacionada às suas exposições nos anos 90 parece se dividir em algumas temáticas e discussões recorrentes. O primeiro tópico refere-se à comparação de Bispo do Rosário com

Marcel Duchamp, o dadaísta francês conhecido como responsável pelos *ready mades*. A importância e magnitude dos trabalhos de Duchamp é inegável: o dadaísta opera uma revolução no campo artístico contemporâneo ao selecionar objetos cotidianos precisamente por causa de sua não-descritividade estética e levá-los ao museu como obras, demonstrando que, ainda que não fossem belos, poderiam ser arte, negando a beleza como atributo definidor da arte (Danto, 2006).

A aproximação de Arthur Bispo do Rosário e Marcel Duchamp na crítica de arte ocorre majoritariamente de duas formas: a primeira que aponta as semelhanças estéticas de Bispo com obras produzidas pelo dadaísta, sendo usada como forma de validação do status de Bispo do Rosário como artista contemporâneo. A segunda forma de comparação ocorre de uma forma quase contrária à primeira: os críticos nesse caso tentam aproximar os artistas de uma forma mais teórica, apontado suas diferenças e localizando o acontecimento de Bispo nas galerias e museus de arte como um efeito da revolução provocada por Duchamp no paradigma da arte.

O crítico e curador Wilson Coutinho, na ocasião da 46ª Bienal de Veneza, pode ser enquadrado dentro da primeira lógica de comparação anteriormente comentada: em matéria breve para o jornal O Globo em 1995 sobre a Bienal, Coutinho discorre sobre pontos louváveis e suas críticas a curadoria do brasileiro Nelson Aguilar, responsável pelas obras de Bispo do Rosário na ocasião. Sobre a comparação *duchampiana*, o crítico aponta:

Arthur Bispo do Rosário, o artista que realizou sua obra no Manicômio Juliano Moreira, chama a atenção. O primeiro motivo é que sua obra está tão bem-disposta, organizada de uma maneira tão “artística” que parece um filho de Marcel Duchamp (Coutinho, 1995, s./p.)

Ao apontar as características louváveis sobre a curadoria da exposição, Coutinho elogia que a montagem conseguiu “dissipar a loucura de Bispo”, de forma a torná-lo um artista erudito, análogo a Marcel Duchamp, com seus objetos cotidianos no museu. Tal apontamento é devido a escolha curatorial de Aguilar em selecionar para a Bienal quase unicamente os chamados O.R.F.As (objetos revestidos de fio azul) de Bispo, para que a escolha de cores e materiais parecesse arbitrária do artista e não baseada nos materiais disponíveis na Colônia Juliano Moreira. Dessa forma, segundo Coutinho, Bispo não é apresentado como um artista louco, mas sim um artista de treino e projetos.

Um tanto controverso, Coutinho também afirma, na mesma ocasião, que o ponto a ser criticado sobre a curadoria da exposição repousa no fato da obra de Bispo não ter sido produzida desta forma, sendo a montagem culpada de dissipar do artista a força e luta pela conquista de seu espaço no hospício, “normalizando” sua loucura, apesar de considerar, por fim, a presença das obras de Bispo “(...) uma das melhores coisas da Bienal” (Coutinho, 1995).

A comparação somente estética dos objetos cotidianos produzidos por Bispo do Rosário com a organização e propósito dos objetos de Marcel Duchamp desconsidera um fator primordial na obra de ambos: a intencionalidade da produção. Bispo do Rosário, como apontado anteriormente, endereça seus trabalhos à Deus, com a intenção de representar e salvar os itens do mundo dos homens no juízo final, não se entendia como artista.

A curadora e psicanalista Tania Rivera (2023), recorda que a concepção de Bispo do termo ‘artista’ era diferente daquele referente ao artista contemporâneo, entendida pelos participantes do campo artístico. Essa afirmação fica evidente, na ocasião em que Bispo do Rosário é questionado pelo jornalista José Castello se considerava-se artista, questionamento ao qual responde: “Eu sou o salvador, não sou artista de TV” (Castello, J. Apud Rivera, 2023). No caso de Marcel Duchamp, o conceito e o

endereçamento de suas obras eram feitos intencionalmente à categoria de arte e ao ambiente do museu, buscando o efeito de ruptura e questionamento do paradigma dos objetos de arte.

No que se refere aos debates no campo da arte e loucura, cabe o adendo que a crítica de Coutinho aponta para o importante fator: na ocasião da 46ª Bienal de Veneza, a escolha de Bispo como um dos representantes da arte brasileira ter sido “limpa” de sua loucura e falta de ordem racional normativa é simbólica. Tal feito simboliza a ainda presente tentativa de rejeitar a loucura e o delírio como formas de expressão construtoras, mesmo no campo da arte, quando advindos de sujeitos marginalizados.

Ao mesmo tempo que a arte e a loucura são discutidas com maior frequência na época, em parte devido ao grande impacto de Bispo, pouco se questiona sobre a legitimidade de seu internamento compulsório na Colônia Juliano Moreira, de seus diagnósticos e sua necessidade de permanência vitalícia na instituição psiquiátrica.

Retomando a chave de comparações com a lógica *duchampiana*, partimos para o segundo ponto anteriormente citado; a crítica que aponta o “acontecimento” do artista Bispo como um *efeito duchampiano*. Em 1999, a jornalista e crítica de arte Lisette Lagnado seleciona as obras de Bispo do Rosário para a exposição coletiva “Por que Duchamp? Leituras *duchampianas* por artistas e críticos brasileiros”, que tinha como objetivo debater o legado de Marcel Duchamp na criação artística contemporânea brasileira.

Lagnado aborda principalmente o processo de institucionalização dos objetos de Bispo, considerando que a própria revolução do campo artístico realizada por Duchamp com os *ready made*s acabou sendo domesticada e institucionalizada, como aponta Tadeu Chiarelli: “hoje em dia, possuir um *ready made* é tão ‘legítimo’ quanto possuir uma escultura de Brancusi” (Apud Bousso, 1999 p. 10).

O texto da curadora afirma que apenas um “espectador póstumo” de Duchamp poderia imaginar a possibilidade dos objetos de Bispo do Ro-

sário serem expostos ao público, e além disso, que sua obra se tornaria uma das influências mais profundas na visualidade da arte brasileira dos anos 90. A partir do contato com os objetos de artistas como Duchamp, em um contexto contemporâneo que entende estas como arte, o público de Bispo é capaz de compreender sua produção de forma similar, visto que, “qualquer interpretação já traz consigo nossas reminiscências de imagens anteriormente apreendidas” (Lagnado, 1999).

Ao abordar a comparação entre os artistas, Lagnado ressalta a necessidade de compreender também suas diferenças, visto que na obra de Bispo em si, não há efetivamente, a naturalidade e a autorreflexão do campo artístico necessárias para merecer qualquer classificação diretamente *duchampiana*. Além disso, a autora aponta para outras diferenças entre os artistas:

Como reduzir a distância que separa o momento mais conceitual da história da arte de uma notável expressão delirante? Tal iniciativa é temerária, posto que as diferenças entre as biografias não são desprezíveis. Bispo, nascido negro e pobre no interior de Sergipe, havia sido marinheiro, pugilista e guarda-costas antes de ingressar na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, onde ficou até morrer (...) em contraposição, Duchamp, nascido branco, dentro de uma família da burguesia francesa, é responsável pela introdução na arte de uma noção singular de “inteligência” (Boussso, 1999, p. 109).

A autora da crítica também comenta sobre as associações estéticas que são feitas em relação à Bispo, exemplificando com falas do curador Frederico Moraes, que para fortalecer a legitimação de Bispo enquanto artista contemporâneo, ressalta a semelhança de suas produções com os *ready mades*, o Novo Realismo, o imaginário pop e a corrente arqueológica francesa; além de afirmar que Bispo antecipa aspectos da nova escultura inglesa, de artistas como Tony Cragg.

Um pouco similar às críticas de Coutinho (1995) sobre a curadoria da 46ª Bienal de Veneza, Lagnado também aponta que, ao ter seus trabalhos transferidos para o museu, Bispo tem sua alteridade glamourizada e reduzida, tendo seu colecionismo apresentado como análogo a um processo enciclopédico iluminista, ou seja, não acolhe sua loucura e tenta de certa forma encaixá-la na lógica da racionalidade:

O projeto de inserção de Bispo no circuito artístico encobre, portanto, uma cilada: a contínua busca de uma racionalidade para uma produção cujo sentido não pode ficar vagueando sem rumo, assim como são suspeitos aqueles que vagam pelas ruas a esmo. (Coutinho, 1995, p.8)

Lisette Lagnado finaliza seu texto com reflexões sobre o valor atribuído à peças de arte; a partir da política cultural que permite que peças como as de Bispo sejam adquiridas por museus, haveria a possibilidade de estabelecer um valor a elas? A autora responde que tudo isso tem relação com o desejo fetichista da arte, e que, por fim, Bispo goza de uma condição *duchampiana*, visto que viveu “sua máquina desejante através de seus trabalhos” (Lagnado, 1999).

Em outras abordagens da crítica de arte endereçada às obras de Bispo, encontramos o debate sobre arte e loucura, que frequentemente, no caso do artista da Colônia Juliano Moreira, caminha para o questionamento sobre a rotulação de arte a seus trabalhos e o debate sobre a nomenclatura de artista para o indivíduo que não tinha como intencionalidade produzir objetos passíveis de serem incluídos no campo artístico.

Nessa temática, cabe abordar o texto do curador, crítico e acadêmico de filosofia da arte Luiz Camillo Osório, na ocasião da mostra “Eu preciso destas palavras. Escrita” na Caixa Cultural do Rio de Janeiro no ano de 1999. Publicada no jornal O Globo (Osório, 1999), a crítica intitulada “Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar”, segundo Tania Rivera (2023), apresenta explicitamente pela primeira vez um de-

bate sobre a legitimidade da produção de Bispo ser considerada como arte. O texto de Osório inicia questionando a definição das categorias de artista louco e louco artista:

O que diferencia um artista louco de um louco artista? Ninguém nunca saberá. Este não saber relaciona-se ao mistério tanto da loucura quanto da arte. Ambas fogem ao nosso poder de categorização; são sempre o outro do conhecimento, aquilo que não se deixa definir. (Osório, 1999, s./p.)

O crítico afirma que as obras de Bispo não podem ser lidas “apenas” como arte, sendo estas ao mesmo tempo mais e menos que arte. Pode ser considerada menos que arte por não apresentarem o que o autor chama de “consciência de arte”, e suas produções não serem pertencentes a uma tradição de arte. Inicialmente, Luiz Camillo Osório discorre que: “O fazer artístico de Bispo nega o diálogo histórico que perpassa a produção de arte” (Osório, 1999 s./p.).

Ainda na dialética “mais e menos que arte”, os objetos produzidos por Bispo são considerada como ‘mais do que apenas arte’ por transparecer que, a necessidade de inventar, revelar, repetir e expressar é mais forte que a necessidade de uma consciência de arte. Tal ponto ressalta que seu “lirismo delirante” não cabe apenas na categoria de arte, seria ‘além do que arte’, demonstrando o caráter complexo e sem fronteiras das obras de arte contemporâneas.

Tania Rivera (2023) apresenta um importante resposta ao apontamento de Luiz Camillo Osório ao descrever a obra de Bispo ser “menos que arte”. Segundo a autora, é importante ressaltar que o próprio Osório já admite o alargamento do conceito de obra de arte que está em questão na contemporaneidade. Sendo assim, muitas obras contemporâneas seriam “menos que arte”, recusando o lugar de excepcionalidade. Ser “menos que arte” não seria um demérito ou desvalorização, mas um abandono dos preconceitos sobre o que pode ou não ser aceito nessa ca-

tegoria. As obras contemporâneas, exemplificadas na produção de Bispo, se afirmam como “mais que arte”, por trabalharem além do campo estético: “afirmam-se política, social e eticamente” (Rivera, 2023 p. 276)

Luiz Camillo Osório não deixa de perceber paralelos das obras de Bispo com outras experiências contemporâneas: o crítico faz uma interessante comparação dos objetos de Arthur Bispo do Rosário com os objetos relacionais de Lygia Clark, trabalhando as obras de Bispo como uma imagem invertida da última fase dos objetos da artista mineira, aqueles usados como “instrumento terapêutico”: diferente da artista, que abandona a arte para trabalhar com a loucura, Bispo de certa forma “sai de sua loucura” para falar com os outros através de sua arte, sendo um ponto em comum entre os dois a “situação de arte sem arte”.

Por fim, em outro momento da crítica de Luiz Camillo Osório, é abordada mais uma das temáticas recorrentes nos debates sobre as obras de Arthur Bispo do Rosário: o caráter de certa forma violento de expor suas produções como arte, ao mesmo tempo que tal exposição é considerada como importante e necessária, compreendendo a importância, qualidade e impacto de sua obra, para que seus objetos não fossem esquecidos em depósitos:

Há sempre um quê de violência em se “expor” sua obra. Dá-se a ela um sentido - ser um objeto de arte - que ela não quer ter. Por outro lado, seria um equívoco deixá-la sumir em depósitos. A verdade é que ela é única e deve ser encarada dentro dessa integridade ontológica; não há termos de comparação, somos desprotegidos diante dela. (Osório, 1999, s./p.)

A última crítica a ser mencionada retoma o tópico do debate entre arte e loucura provocado pela exposição dos trabalhos artísticos de Bispo, considerando novamente a ocasião da 46ª Bienal de Veneza, mas desta vez, em uma chave mais elogiosa. Abordando novamente uma crí-

tica de Wilson Coutinho, dessa vez intitulada “As faces polêmicas da razão” publicada no jornal O Globo, em 1995, o texto conta com a participação do pintor e galerista Victor Arruda e do artista Rubens Gerchman.

Neste texto, iniciado com o apontamento de Coutinho que a obra de Bispo, diferente daquela produzida por outros “loucos”, não se basta apenas à antropologia e à curiosidade do público moderno. O artista Victor Arruda, que atesta seu conhecimento sobre a arte produzida por pessoas com transtornos psiquiátricos por afirmar ter trabalhado com crianças com ‘problemas de comportamento’ (sic) declara que, para a Bienal de Veneza, só bastaria a exposição das obras de Bispo do Rosário, sendo ele mais importante do que todas as obras expostas, mesmo em comparação com o artista “erudito e racional” Nuno Ramos.

É ressaltado nesse texto crítico o grande impacto, atratividade e “irradiação” das obras de Bispo do Rosário, exemplificando com a exposição na Suécia, em Estocolmo, no ano de 1991, em conjunto com o pintor Rubens Gerchman, na qual o público majoritariamente se dirigia na direção das obras de Bispo. O texto segue exaltando a presença das obras e sua capacidade de “engolir” qualquer outro artista, com falas elogiosas de Gerchman, Coutinho e Arruda, demonstrando o momento de grande apreciação, curiosidade e encantamento do público que entra em contato com o grandioso Bispo do Rosário e os debates que sua vida e obra suscitam na arte contemporânea.

Evidenciado pelos excertos em questão, é possível perceber que, mesmo para os críticos que tem suas dúvidas quanto ao caráter artístico, no sentido intencional, erudito, das produções, não passam ilesos do impacto poético estrondoso das obras de Bispo. Tomando um panorama geral, na crítica de arte das obras de Bispo do Rosário, por mais que divergentes em debates, temáticas, argumentos, e principalmente no reconhecimento da qualidade artística digna de ser balizada como arte contemporânea, é perceptível a prevalência da valorização da potência poética de seus trabalhos (Rivera,2023).

É importante perceber também, no apanhado de críticas da obra de Bispo, a presença de temáticas éticas e políticas, sejam essas no tocante à questão da loucura, ao regime manicomial (mesmo que de forma breve), à questão racial, patrimonial e até religiosa que envolve as obras, além de sua apropriação e exposição, tendo em Arthur Bispo do Rosário um claro exemplo do potencial da arte contemporânea no alargamento ético-político do debate crítico.

### Considerações finais:

Mesmo já considerando o contexto dos anos 90 como parte da chamada ‘crise da crítica’ para Danto (2006), momento em que a crítica de arte passa a ser uma prática de debates mais amplos e divergentes, a entrada de Bispo como artista contemporâneo ainda é um tópico controverso. Como foi apontado anteriormente, os debates gerados pela presença das obras de Arthur Bispo do Rosário nas galerias e museus entrelaçam temas de difícil consenso ou conceituação: a definição de arte e os limites da sanidade e loucura.

Além disso, são evocadas discussões sobre a apropriação de objetos sem a intencionalidade de serem considerados artísticos, a questão sagrada atribuída por ele mesmo a suas obras, mas principalmente, sobre sua categorização como artista. Tais temáticas denotam um momento de alargamento do debate crítico contemporâneo, envolvendo política e ética em discussões antes mais voltadas ao valor estético das obras de arte.

As tentativas dos críticos de arte de validar ou não o rótulo de artista contemporâneo dado a Bispo do Rosário ocorre principalmente pelas vias de comparação com outros artistas renomados, seja por critérios estéticos ou conceituais relacionados à história da arte contemporânea e seu contexto. Também é perceptível nas críticas o entrave entre definições de arte baseadas na intencionalidade ou ‘consciência de arte’ e

as definições que apontam para um contexto que apropria tais objetos devido a sua ‘vontade de arte’, valor estético, político e poético.

Por fim, cabe ressaltar o enfoque do artigo de trabalhar um número restrito de textos críticos, para que possa ser exemplificada a tendência geral dos debates da crítica de arte, e, além disso, expor o impacto da vida e obra de Arthur Bispo do Rosário no campo artístico na década de 1990, que segue ainda provocando discussões, motivando produções, desafiando e provocando o público e a crítica nas décadas seguintes.

Referências:

BOUSSO, Vitória Daniela. et. al. **Por que Duchamp? Leituras ducham-pianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

COUTINHO, Wilson. As faces polêmicas da razão. Rio de Janeiro: **O Globo**, 05 jun. 1995, p. 8.

COUTINHO, Wilson. Veneza para jornalistas. Rio de Janeiro: **O Globo**, 08 jun. 1995, s./p.

DANTO, Arthur. Da estética à crítica de arte. In: **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006, p.89-109.

OSÓRIO, Camillo. Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar. Rio de Janeiro: **O Globo**, 30 jun. 1999, s./p.

MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário: Arte além da loucura**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013.

RIVERA, Tania. **Lugares do delírio - Arte e expressão, loucura e política**. São Paulo: Edições SESC, 2023.

SILVA, Rodrigo de Freitas. Arthur Danto e o fim da arte. **Revista Pergaminho**, 2021.

TINOCO, Bianca Andrade. **A crítica de arte nos jornais de 1955 a 2005 – o caso carioca**. São Paulo: Anais do III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2007.

Data de submissão: 05/07/2025  
Data de aceite:25/09/2025  
Data de publicação: 11/11/2025