

Hibridismo: alegorias e religiosidade

Hybridity: allegories and religious

Ana Maria Stephan¹

[mstep@ig.com.br]

Resumo

Este artigo procura analogias entre a obra de Arthur Bispo do Rosário e as práticas religiosas populares híbridas. Suas construções estéticas combinam elementos díspares e se misturam, ligando religiões, política, estética e crítica social numa visão de mundo recriada no espaço de um hospital psiquiátrico onde viveu internado por 50 anos com diagnóstico de esquizofrenia paranóide. Seu trabalho é considerado arte contemporânea, mas não é o elemento estético que me instiga, mas o significado de imagens religiosas instaladas nas obras. Uma abstração que se materializa livre dos grilhões das convenções sociais e culturais, e que fez da sua criação uma ação complexa que resiste às tentativas de interpretação lineares.

Palavras-chave: práticas religiosas populares; hibridismo religioso; complexidade religiosa.

Abstract

This article seeks analogies between the work of Arthur Bispo do Rosario and of popular religious hybridity. His aesthetic constructions combine disparate elements and intermingle, connect religions, political, aesthetic and social criticism in a world view in a mental hospital which was built for 50 years with a diagnosis of paranoid schizophrenia. His work is considered contemporary art, but not is the aesthetic element that excites me, but the significance of religious images installed in their constructions. An abstraction that materializes free from the shackles of social and cultural conventions, and that made its creation a complex action, and any attempt at interpretation.

Key words: popular religious practices; religious hybridity; complexity religious.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da UFJF

Serge Gruzinski (2003) nos deu a conhecer um afresco pintado no fim do século XVI na cidade de Puebla, México, através do seu olhar de historiador. Nele foram pintados, um macaco e uma centaura, personagens mitológicos, pré-hispânico e grego, respectivamente. Por meio desses personagens, Gruzinski recria a história do processo de ocidentalização que colocou em contato os povos do planeta e que foi iniciado naquele período. Pela descrição do afresco ambos os signos parecem estar em posição de equilíbrio e são mediados por uma flor e todos os três, macaco, centaura e flor, são implicados no desvelamento do futuro em cada cultura de origem. Diz o autor que “apesar das distâncias culturais gigantescas, podemos observar a convivência estabelecida entre a semideusa do paganismo grego e o deus ameríndio que compartilham dos meios – a flor – de conhecer o porvir” (Gruzinski, 2003, p. 17).

Tal artefato híbrido de culturas distantes no tempo e no espaço está lá, no afresco, desde quando foi pintado, interconectando histórias e temporalidades. Mas só muito recentemente teve sua história tomada como objeto de reflexão: foi preciso um olhar subversivo, o do historiador, para que o afresco pudesse ser reconhecido como uma reelaboração local e contemporânea do início da ocidentalização, processo no qual ocorreram sucessivas transposições de fronteiras geográficas e nacionais com deslocamento de contingentes imensos de pessoas, transbordando os limites das culturas atávicas, criando e transformando categorias analíticas, conformando a visão de mundo desde então.

O olhar do historiador captou a fluidez e imprevisibilidade dessas transformações, “contaminado” por uma localização nas fronteiras conceituais do pensamento hegemônico, numa relação intencional com a multiplicidade de saberes e práticas desqualificada até então ou simplesmente silenciada na universalização epistemológica que foi corolário da modernização ocidental.

Tomado em sua complexidade artística, histórica e social, a leitura do autor sobre o afresco de Puebla é instigante e releva a contrapartida da visão de negatividade relacionada aos povos atávicos. A subjetividade do autor desloca a periferia para o foco da pesquisa. É uma subjetividade em si mesma de fronteira aberta a possibilidades infinitas de conhecimento científico quando se despe das vestes limitantes da epistemologia tradicional, admite a auto-reflexividade e assume o passado como metonímia “de tudo o que fomos e não fomos”. E, ainda, que o que “não fomos” é uma

parte que cabe ao silenciamento das comunidades periféricas e não à ausência ali de produção artística, intelectual e de formas de socialização imprevistas e ignoradas.

Mais do que descobrir novo objeto de pesquisa, o pesquisador se descobriu como conector de múltiplas histórias, desvelando ausências ali mesmo onde sempre estiveram presentes como experiência de vida. As relações que se estabeleceram entre o objeto de estudo, o pesquisador e sua bagagem intelectual e afetiva, e as conexões espaços-temporais que as linguagens permitiram difundem-se para além do contexto contingencial singular do século XVI e delineia um conjunto de significações dinâmico e entrelaçado com as demandas da contemporaneidade atual.

Este processo pode ser nomeado como hidridismo que é um termo polissêmico e muito versátil, mas facilita o trânsito das idéias, pois seus usos significativos se dão como num sistema aberto e comunicante. Mesmo restando certo desconforto pelos resíduos de significação não incorporados, com os quais nossas mentes cartesianas lidam com dificuldade, marca uma compreensão rizomática, em expansão, em permanente difusão. Não são questões conceituais simples e demandam perspectivas históricas não lineares que abordem a complexidade cultural como cenários mutantes, retro-alimentadores, com variáveis infinitas.

Se o termo “hibridismo” desdobra inúmeros significados, é preciso uma escolha, e assim fico com os termos de Zilá Bernd que nele reconhece "um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem às tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma nova cultura” (Bernd, 2004, p. 101). É aí que, na leitura de Gruzinski sobre o afresco em Puebla uma nova conexão pode ser feita, ou melhor, uma abertura para outras conexões, mas desta vez nos contextos cultural e social brasileiros atuais.

À maneira do macaco e da centaura, de Gruzinski, procurei algo semelhante na arte e na religiosidade brasileiras. Encontrei nas obras do artista contemporâneo Arthur Bispo do Rosário também possíveis expansões de um olhar intencionado que capta nas elaborações do artista analogias com as práticas religiosas populares. Suas construções estéticas combinam e entremeiam elementos díspares, conectam religiosidades, políticas, estéticas e crítica social numa visão de mundo absolutamente periférico de um manicômio no qual foi interno por 50 anos com o diagnóstico de esquizofrenia

paranóide. Sua obra é considerada arte contemporânea, mas não é o elemento estético que me instiga, e sim o significado das imagens religiosas instaladas nas elaborações materializadas na composição estética. Uma abstração que se materializa livre das amarras das convenções sociais e culturais, e que tornou a sua criação uma ação complexa, assim como qualquer tentativa de interpretação.

Segundo Faria (2004), na biografia de Arthur Bispo do Rosário, além dos dados relacionados à esquizofrenia e do viver a rotina de uma instituição total (Colônia Juliano Moreira – Rio de Janeiro), incluem-se as referências à missão recebida em um dos seus surtos de recriar o universo para apresentar a Deus no dia do Juízo Final. Recolheu então restos da sociedade de consumo e preparou esses objetos com preocupações estéticas, onde percebemos características dos conceitos das vanguardas artísticas e das produções elaboradas a partir de 1960.

Frederico Morais (2004, p. 7) nos conta que Bispo era

(...) preto, solteiro, de naturalidade desconhecida, sem parentes, sem profissão, alfabetizado, com antecedentes policiais. Foi internado no dia 25 de janeiro de 1939. Diagnóstico: esquizofrenia paranóide. Na ficha de Bispo estão anotadas mais duas entradas na Colônia Juliano Moreira – RJ, em 23/08/1944 e 14/04/1948 (...) nasceu no ano de 1911, no estado de Sergipe. Em sua ficha na Colônia observa-se indicações de internações em outros hospitais psiquiátricos como o da Praia Vermelha e do Engenho de Dentro. (...) A produção artística de Bispo do Rosário teve início em 1939 e se encerrou 50 anos depois com seu falecimento de infarto do miocárdio, durante esse tempo viveu na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, onde se dedicou fervorosamente à sua produção.

Dentre suas inúmeras obras, vou me deter em uma delas. Bispo do Rosário colocava-a na categoria de “vitrine”. Então, nessa vitrine estão expostos objetos religiosos que evocam como tema central a sua própria fé, mas uma fé híbrida, destemida, idiossincrática, herética.

Neste texto que apresento escapa-me a intenção de interpretar a obra de Bispo do Rosário por meio de análises decodificadoras, de sínteses teóricas ou psicológicas sobre o universo representativo do autor. Situo minhas observações no entremeio de mundos religiosos num espaço que parece apaziguador dos conflitos espirituais, num convívio equilibrado de universos mutuamente atritados nas interpretações canônicas e acadêmicas, mas facilmente vivido enquanto experiência, na rotina do cotidiano espiritualizado.

Michel de Certeau é um autor que se ocupou das “artes de fazer” da cultura e das religiosidades populares e com ele também se descortina as práticas cotidianas invisíveis que se inventam nos entremeios dos sistemas sociais. Para ele,

a “cultura popular” se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada “popular”: ela se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar (Certeau, 1994, p. 42).

Nos espaços conscientes e inconscientes da religiosidade híbrida, “sem dúvida, o homem ordinário é acusado de arranjar para si, graças ao Deus da religião, a ilusão de esclarecer todos os enigmas do mundo e de animar a segurança que uma Providência cuida de sua vida” (Certeau, 1994, p. 62). Este “homem ordinário” ganha visibilidade quando algo de sua produção aparece de forma inusitada, como a de Bispo do Rosário, mas em outras situações explodem também nos esportes, na música, na dança e no universo religioso brasileiro, múltiplo e em constante transformação e mesmo em silêncio e na invisibilidade.

Um artista híbrido e suas vitrines

Outros aspectos emanam do impacto da obra, mas as questões relacionadas à religiosidade do artista tecem redes de significações a partir das referências do próprio autor quando se viu impelido a criar como exercício de uma missão religiosa.

A partir de sua missão de recriar o universo para apresentá-lo a Deus no dia do Juízo Final seu processo de criação alia as visões a uma arte de intensos sentimentos capaz de ser apresentada a qualquer público, inclusive para quem realmente foi concebida: “Deus”. Sua obra segue uma estética da fé (Faria, 2004, p. 10).

Uma arte da fé. Mas uma fé não-convencional que dessacraliza os ícones das religiões tradicionais para recriá-los, subvertendo as distâncias entre dogmas e suas instituições e combinando-os em artefatos místicos onde o equilíbrio entre os diversos ícones rompe com as distinções de pertencimentos exclusivos.

A obra de Bispo do Rosário também conecta histórias e culturas, temporalidades e espaços numa relação do seu passado com o presente. Bispo do Rosário é também um ser de conexões. Mas de conexões oníricas visíveis somente quando elabora imagens que independem de interpretações e de reconhecimento

exteriores, independem de legitimações. Encarnando em si o conflito das relações humanas, faz surgir um mundo novo com novos significados da religiosidade e da sociedade contemporânea na convivência inescapável do catolicismo e religiosidades africanas.

A obra que apresento insere-se na categoria de “vitrines”, pelo artista mesmo assim denominada. Foi construída numa tosca moldura retangular de madeira, subdividida em dois nichos. No superior, encontram-se dispostos imagens e objetos sagrados e profanos. Dentre os sagrados figuram imagens católicas, imagens de feições africanas e uma estrela de Davi. Dentre os profanos, bonecas, fitas, óculos e medalhas; uma foto que parece de um rei; e outros componentes que não consegui perceber muito bem.

Identifiquei algumas das imagens católicas: São Benedito, São Sebastião, Santo Expedito (?), Cosme e Damião, Nossa Senhora 1, Nossa Senhora 2, Cristo crucificado (taça de água benta), Menino Jesus; e algumas de origem africanas; Iemanjá, Pombagira; e fios-de-conta (guias).

No nicho inferior aparecem alegorias da festa natalícia como motivo principal: estrela da anunciação; anjos em papel laminado; velas em arranjo de papel laminado e fruta vermelha; e imagens que podem estar relacionadas ao Natal profano: um palhaço, pompons, os quais poderiam ser marcas de alegria da festa. Repetem-se os fios-de-conta. E mais alguns penduricalhos que parecem chaveiros, um relógio de pulso feminino e outros objetos não identificados. Misturam-se religiões (católica e africana), histórias antigas e contemporâneas, o sagrado e o profano, o particular e o universal, de forma inusitada e audaciosa.

Enfrenta, o artista, os dogmas sem receio de inquisição. Sua esquizofrenia lhe serve de abrigo para tais irreverências? O duplo esquizofrênico é passível de interpretação? Ou tudo se combina no fazer religioso das pessoas aprisionadas nas fronteiras das carências materialmente objetivas, mas livres de amarras do imaginário religiosos?

Não percebi hierarquias na composição estética da vitrine, mas as singularidades de cada campo religioso são mantidas, sem que haja uma “matriz” de suporte da outra. Não existe “trânsito” entre elas. Ocupam o mesmo espaço. Consciente e inconsciente, sem que os mecanismos de hibridização possam ser desvelados, fazendo

coro às palavras de Segato (2004), “o mais específico na dimensão religiosa, (é) que não aceita totalmente um sentido fora de si mesma, que não aceita as perguntas que permitam substituir por significado o ato de significar” (2004, p. 117).

Especifico o caráter caleidoscópico do olhar sobre a obra do artista. Inúmeros jogos de composições são possíveis, mas, no momento, fixei os seguintes:

- As imagens diretamente relacionadas à tradição católica são antigas, refugos perdidos (e achados) da sociedade; não sofreram reparos: são o que são e assim se apresentam;
- As imagens africanas (termo genérico que se refere às origens da religiosidade, hibridizadas ou não), não parecem ser refugio, pelo contrário, sugerem terem sido buscadas ou criadas, intencionalmente (considerar que quando a obra foi realizada, as manifestações da espiritualidade africana, seus símbolos e imagens, não eram assim tão comuns, haja vista a perseguição que os seus adeptos sofriam; difícil pensar que tal volume de fios-de-conta estivessem disponíveis como refugio);
- Os colares, enquanto símbolos diacríticos e referenciais dos orixás, demandam conhecimento iniciático para serem elaborados;
- As imagens que em princípio são profanas, as bonecas nuas do lado direito, sofreram uma seqüência de sacralização: a primeira sem adorno, a segunda, com símbolos das duas referências religiosas, católica e africana, e a terceira, com somente um adereço – um terço.

Estas apropriações aparentemente irreverentes, esta impunidade das escolhas pessoais podem ser vistas como alegorias da religiosidade popular: nada do que está exposto na vitrine de Bispo do Rosário é desconhecido da vivência religiosa de grande parte dos fiéis: essa religiosidade que não mostra sinais de dúvidas ao misturar objetos de campos e culturas diferentes. No caso, a obra que estamos focalizando tem o sugestivo nome de *Macumba*, palavra usada em geral de forma depreciativa ao se referir às religiões africanas, não parecendo ser este, todavia, o significado do autor, pois com ela ele reforça o hibridismo como exercício recorrente das religiosidades africanas no Brasil.

Se a ocidentalização é o eixo de conexão das histórias subsumidas no afresco descrito por Gruzinski, a história que contextualiza a obra de Bispo do Rosário,

Macumba, pode ser relacionada à da modernização da sociedade brasileira, mas uma modernização que se traduz em dilema, ambigüidade, e também esquizofrenia.

O dilema brasileiro, à luz da história aqui narrada, e ainda segundo Souza, não é o da permanência de resquícios de poder pessoal na ordem moderna construída a partir do século XIX. Não é personalismo, não é patrimonialismo, não é persistência da pré-modernidade. *O dilema é como a ordem impessoal do capitalismo*, que finalmente se impõe em definitivo nos anos de 1930, com o getulismo, *se assenta sobre uma naturalização da desigualdade*, por impor as instituições do mundo moderno – Estado, mercado, individualismo, impessoalidade, competição, cidadania – como “produtos prontos”, sem ser precedidos pela disseminação de uma compreensão moral das relações sociais legitimadoras tanto da delimitação do poder pessoal dos dominantes quanto da generalização de um tipo humano “básico”, considerado uma referência de reconhecimento social e uma exigência ao pleno funcionamento da ordem competitiva (Buryti, 2006, p. 27).

Fora da Colônia Juliano Moreira, o Brasil se organizava em torno do progresso, principalmente industrial, não alcançado na maior parte do seu território, formando bolsões de contrastes culturais, esquizofrênicos, à semelhança de Bispo do Rosário. Também como ele, zonas das fronteiras da cidadania. Parcos direitos, parca visibilidade. Uma modernização excludente, principalmente de pessoas como Bispo do Rosário com um histórico de qualidades negativas.

Mas no tempo de vida do artista foi também quando começaram a se formar movimentos políticos que lutavam pelo reconhecimento do negro, e de outros segmentos marginalizados, tais como os próprios doentes manicomiais, como sujeitos históricos. Não por acaso, seu “descobrimento” como artista se deu na década de oitenta, embora algumas de suas produções datem de antes de sua internação em 1939, na Colônia Juliano Moreira. Ao longo de quase cinquenta anos, o silêncio sobre ele, quando então os movimentos sociais gestados durante o regime militar emergiram com força em vários segmentos da sociedade (Munanga, 2004, p. 58). Fenômeno semelhante aconteceu nas artes em geral, num reconhecimento da produção fora dos cânones da modernidade.

A “descoberta” de Bispo Rosário ocorreu no início da década de 80, quando Frederico Moraes (2004) assistiu à matéria de Samuel Wainer Filho no programa Fantástico (TV Globo) sobre maus tratos em hospitais psiquiátricos. Nessa reportagem foi mencionado o trabalho de Bispo do Rosário e Moraes ficou interessado em conhecer ao autor e aí se surpreendeu ao ver a obra pessoalmente. As comparações com os

trabalhos de Marcel Duchamp demonstram o esforço de inserir Bispo no sistema de arte (Faria, 2004, p. 12).

Em surdina, à mercê das contingências desprotegidas, o “*preto, solteiro, de naturalidade desconhecida, sem parentes, sem profissão, alfabetizado, com antecedentes policiais*” (Faria, 2004, p. 10), cria. Outros mundos, outras gramáticas de sensibilidades, outras formas de dignidade. Remodela a estrutura dos sentimentos, chama a atenção para o abandono e o esquecimento. Vira as costas às instituições, ao mesmo tempo em que delas sobrevive. Materializa o híbrido das religiosidades cotidianas, retira a culpa dos procedimentos sagrados tradicionais.

Não sem sofrimento, não sem solidão, não sem desamparo. Surtando, coletando refugos, sacralizando o profano, dessacralizando o impensável. À semelhança de Emídio, de Arnaldo Santos, no livro *A Casa Velha das Margens*, criando linguagem que inverte os significantes e os significados da espiritualidade. Um mundo estranho, que entrega para Deus. E que termina em festa! O Natal ...

Perceber a religiosidade popular como um espaço de elaborações subjetivas num universo fortemente marcado por convenções, regras e conveniências pressupõe o reconhecimento das alternativas encontradas para a sobrevivência num campo de hostilidades seculares. Astúcias dos fracos, nas palavras de Certeau, continuamente construídas e reconstruídas sob impacto das tensões e das descobertas de novos “refugos”. Busquei na teoria psicanalítica a idéia de resiliência, para tentar compreender como foi possível o não aniquilamento do artista nas condições de um manicômio judicial. A resiliência tem que ver com a capacidade de um indivíduo para ultrapassar os traumatismos e construir-se apesar das feridas. O funcionamento resiliente edifica-se através de um jogo complexo de processos defensivos de ordem intrapsíquica e de fatores de proteção internos e externos. O estudo da resiliência pertence a um novo modelo de compreensão fundado na abordagem do sujeito encarado na sua globalidade, com os seus recursos e os seus processos defensivos assim como com as suas fragilidades (Lima Tavares, 2006, p. 202).

O negro brasileiro, assim como outros grupos étnicos subalternizados, tem um trajeto de conquistas considerável. Desde os primórdios do povoamento deste estranho país, ele tem se empenhado em construir alternativas de sobrevivência, mas de formas tão variadas que é quase impossível as generalizações cabíveis em teorias explicativas.

Como água escorrendo, contornou e invadiu territórios, destruiu e fertilizou, construiu e inventou, contaminou-se com os resíduos que no leito encontrou, mostrou-se de diferentes maneiras, uniu e desuniu, infinitamente. Sua religiosidade acompanhou estes trajetos imprevisíveis. A obra de Artur Bispo do Rosário é uma cena somente deste longo percurso com destino ignorado. Sustenta um olhar de admiração e de compreensão, e, mais ainda, irrompe com força a imagem de negatividades que acompanham preconceituosamente sua posição na escala hierárquica de valores esquizofrênicos de uma sociedade que ainda tem introjetada os princípios da desigualdade racial.

Referência Bibliográfica

- BERND, Zilá. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófanos do Caribe. In: ABDALLA JR, B. (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridização & outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BURITY, J. Desigualdades e a Abolição Inconclusa. *Revista Impulso*, Piracicaba, 17(43): 21-31, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FARIA, Fabiana Mortosa. Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo. *Revista Urutágua*, Maringá, n. 5, 2004.
- GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a história cultural do novo milênio. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, dez 2003.
- LIMA, Antônio José T. Infância, resiliência e escravidão negra no contexto brasileiro. *Diálogos Possíveis*, n. 13, 2006.
- MUNANGA, Kabengele. *Para entender o negro no Brasil de hoje: problemas e caminhos*. São Paulo: Global, 2004.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1995.
- SANTOS, Arnaldo. *A Casa Velha das Margens*. Luanda/Salvador: Maianga, 2004.
- SEGATO, Rita Laura. Um paradoxo do relativismo: o discurso racional da Antropologia frente ao sagrado. *Revista Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, 1992.

ANEXO



MACUMBA

Arthur Bispo do Rosário s/d