

A ARQUITETURA DO (IN) SENSATO

Prof. Dr. Jorge Anthonio e Silva
UNISO-Universidade de Sorocaba
Rua Capitão Augusto Franco, 83 – apto. 1209
CEP-18.035.615 – Sorocaba (SP)
Fone (15) 3418-0884
Email: jorge.silva@uniso.br
jorgeanthonio@uol.com.br

Resumo

O objetivo deste artigo é reconhecer a conexão entre o meio social e a criatividade, especialmente na mente tomada pela esquizofrenia. Após ter sido encarcerado por cinquenta e um anos, devido a um surto esquizofrênico, Arthur Bispo do Rosário construiu uma surpreendente rede de signos, hoje considerados uma forma importante de linguagem, para o entendimento dos processos experimentais da mente. Baseado nas pesquisas no local onde estava vivendo, o autor deste texto encontrou sintomas de criatividade emergidos em um homem isolado da realidade lógica e encontrou sua saída através de ações estéticas.

Estética, Esquizofrenia, Arte, Superação

Abstract:

The purpose of this article is to recognize the connection between the social medium and the creativity, especially in a mind taken by the schizophrenia. After being incarcerated by fifty one years, due to a schizophrenic outbreak, Arthur Bispo do Rosário built up an astonishing web of signs, today considered an outstanding language for the understanding of deep processes of mind experience. Based on researches at the local where he was an inmate, the author of this text found out the creative symptoms raised from a man isolated from the logic reality and his escape through aesthetic actions.

Enquanto criador de signos Arthur Bispo do Rosário (1909 ou 1911/1989) não é apenas tema para estudos estéticos, para a história da arte ou para a ciência. É, também, a possibilidade cognitiva da arte como revelação de extratos subjetivos profundos do sujeito dissociado em processo de superação da entropia causada pela irrupção do caos inconsciente sobre os extratos da razão. A praxis comunicativa de Bispo revela como o indivíduo se organiza racionalmente através da linguagem construindo uma dinâmica individual de fala para entender-se e para ser decodificado pelo seu

interlocutor. Nisso comprova a instância racional da comunicação humana e a linguagem como substância do pensamento. Investindo contra as convenções culturais, Bispo é produtor de um léxico que espelha sua longa estada no mundo asilar, expande no presente suas vivências psíquicas do passado e constitui a comunicação como extensão natural do ser de razão. Como a americana Helen Adams Keller (1880/1968), tornou-se sujeito de volição ao entrar no âmbito da linguagem, através da expressão plástica. Bispo tentou durante cinquenta e um anos intermitentes de internação sobrepujar os interditos da loucura para se decodificar e se fazer entendimento para o outro em metáfora significante construída diuturnamente em seu entorno terrível. Fez emergir do banal dia-a-dia asilar e da desimportância de suas bases materiais, indagações constantemente retomadas e reescritas pela Fotografia, pela Dança, pelo Teatro, pela Música, pelas Artes Plásticas e para vários segmentos de conhecimento no âmbito acadêmico. Ao criar recobro a saúde, afirmava J. W. Goethe sobre a capacidade harmonizadora resultante da fruição e da atividade artística. A arte capacita o homem de vontade a superar contradições interiores e dissolver o amargo deletério das paixões. Ao contemplar, o homem se expande em sentidos e razão tornando-se, ele mesmo, metáfora da arte que busca significar amorosamente. A beleza indica a civilidade e apreço a valores, aprimorando o caráter e vigorando em cada um a potência de sua humanidade plena. O confronto entre a fealdadeⁱ e o belo, as indagações sobre o sublime, as questões sobre a possibilidade de o julgamento estético produzir algum conhecimento, o animismo da arte espontânea fazendo estremecer certezas pessoais, tudo está disposto no polimorfismo do engenho de Bispo. Sua pluralidade congênita, faz dialogar a ordem e o caos, como se a base material do objeto artístico fosse um receptáculo do simbolismo inconsciente. Este, expresso como liberdade objetiva articulada em sua imaginação indisciplinada, passou a formar um todo sublime - de acepção kantiana - na construção da grandiloquência dos objetos. Diagnosticado portador de esquizofrenia paranóideⁱⁱ, tinha como característica dissociativa inicial os delírios auditivos, nos quais vozes se potencializavam e, eventualmente, o teriam ordenado à reconstrução do mundo. Essa constituição subjetiva e dinâmica feita de ordem e caos é o princípio articulador da ação artística na fatura de Bispo. Ao ordenar indiscriminadamente o mundo

dentro de um espaço de reclusão, o Pavilhão Ulisses Caldas, buscou criar representações nas quais pudesse construir uma ordem que não lhe era plena na interioridade. Expondo obsessivamente seu psiquismo, empenhava toda a sua intenção de metaforizar uma desordem *in situ*ⁱⁱⁱ, buscando para ela algum princípio de ordenação. Transgressor de toda a *praxis*^{iv} criadora contemporânea sua, afoito à definir-se como artista, construiu uma habilidade *tekné*^v significativa de aparência imediatamente paratática^{vi} e de alto grau de incerteza. No espaço, arquitetou novas formas a partir da junção de outras preexistentes, fazendo uma aproximação entre componentes. No plano, principalmente nos bordados em que escreve e elabora a figura, há uma ordem geral determinada pelas próprias imposições da técnica pela utilização da agulha, do tecido e da linha. Por serem esquemáticas, as montagens são mais abertas a inserção constante de novos materiais. Bispo nunca se submeteu à sistemática de avaliação, mensuração, exibição pública e parâmetros do mercado da arte. A produção vem de uma pulsão sua, dirigida à ação operativa concreta em constante reconfiguração. Só a morte e o enterro como indigente finalizaram sua incansável urdidura, sua grandiloqüente variedade. Para se inventariar a obra a partir de sua base material, é necessário esclarecer que na produção de Bispo não há uma anterioridade artística como geratriz de uma evolução. O alicerce físico está na medida da materialidade disponível no entorno asilar. Em geral já cumpriram uma função no reino das utilidades e, enquanto inutilidade tornam-se potentes representações, somas auráticos cobertos de sentido particular que demanda uma re-elaboração pelo outro. É equivocado julgar que a esquizofrenia é a ante-sala da criação. As qualidades criativas de Bispo eram suas. Há, na importância conquistada pela obra, eventos mais que relevantes para a sua instauração como criador instigante. Muito disso está na história de vida, na marca mnemônica^{vii} expressa em bordados, escritas organizadoras de lembranças, na potência bruta de suas representações. Fatos esses que tornam seu trabalho ainda mais sacralizado que, por questões de conservação foi desfigurado ao ser retirado de seu sítio original. Isso tornou a investigação sobre a obra tarefa difícil, desde o momento em que foi desfeita de seu nicho e organizada no espaço museológico para a fisiologia do olhar fruidor e dentro da perspectiva de frontalidade. Em sua construção, a obra vibrou como exercício conatural à vida do interno que nela

interferia constantemente e nela vivia com sua fecunda dinâmica intervencionista de indeterminação e busca de domínio para o inconsciente evadido. As leis fundantes da extensa obra de Bispo regem-se pelo método da repetição de princípios formais e pela construção serial, ambas alicerçadas na disponibilidade material do espaço asilar. Ali, sua inicial característica comportamental transgressora cedeu passo, na medida do tempo médico, da química e da idade, à docilidade autista que não secou sua rebelde criatividade.

PROCEDIMENTO CRIATIVO

O que de imediato a obra comunica é o ato de Ordenar pela natureza dos objetos. O fio de Ariadne ^{viii} significou a pressuposição lógica de que à ação de Teseu corresponderia uma reação. A ordem como disposição, exige um princípio de categorias hierárquicas ou semelhantes para que se chegue a resultados previamente esperados. A natureza tem essa inteligência artificial ao organizar-se evolutivamente, dos organismos mais primitivos, como os coacervados ao Homo sapiens. Das ordens vêm as subordens, classes e subclasses como descreve o filo ^{ix} na Biologia. A obra de Bispo evidencia, nos grandes segmentos seriados, tendências ordenadoras, tanto por similaridade quanto por contiguidade. As Faixas de Misses dispõem, em uma mesma base material, referências à toponímia dos países que representam e há seqüências escritas que, além da semelhança, valem-se de uma ordem numérica aleatória. Também em peças autônomas, como os Barcos, vê-se que não são apenas meios de transporte, mas partes de estruturas vazadas, ambíguas assemelhando-se a uma prateleira provida de rodas. Essa liberdade criadora é uma evasão da representação naturalista, sem obsessão pelo verismo. Os objetos estão dispostos para que a latência organizadora salte em primeira instância à percepção, e como identidade imediata. Sapatos em relação a sapatos, pentes em relação a pentes, garfos dispostos na seqüência de sua própria dimensão identificam uma taxa suficiente de informações sobre limites criados para essas representações para que signifiquem algo. Catalogar como princípio no fazer de Bispo significa inventariar o passado, identificar o presente pela utilização da escrita e do número. Esse procedimento de utilização da

linguagem como expressão plástica aproxima-se do princípio da arte conceitual ou do conceitualismo, nomenclatura pela primeira vez utilizada pelo músico e escritor Henry Flint para definir uma forma expressiva, cuja materialidade seria a linguagem, já que a esta cabe a explicitação de conceitos. Ajunte-se a isso os mapas de obras, os croquis ou a própria palavra como fundamento do objeto de arte. Em *Uma e Três Cadeiras*, o artista Joseph Kosuth enfatiza esse princípio de relação entre o objeto em sua situação natural, sua representação mimética na base material e sua definição lingüística. Aproxima a realidade, sua representação visual e a abstração pela escrita. Nessa aderência de códigos a compara a realidade da *mimesis* em superação imediata da abstração escrita. René Magrite escreve no quadro *Le mots et les images - Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image: cheval* ^x. Sendo a linguagem a substância do pensamento, este se organiza pela disposição do artista ao valer-se da lógica codificação com sujeito, verbo e complementos, quando não pela mera aposição de termos que, sem relação imediata ampliam a possibilidade de leitura da obra. Bispo sobrepõe o paradigma ^{xi} ao sintagma ^{xii}, em especial nas grandes narrativas bordadas, sobretudo quando ocorre uma quebra de sentido com a inserção de termos alheios ao contexto em narração. Há séries inteiras em que conecta o número à palavra como se representando uma ordem que, logicamente, não se sustenta por inteiro. Buscar coerência nessas ordens seria uma viagem pelo âmbito das possibilidades e nunca um resultado de pesquisa. Preencher ocorre como uma plasticidade determinada por uma agorafobia, um obsessivo apor de elementos nos vazios, fartando os espaços da expressão, a ambiência física determinada pela base material, com um rol de corpos que se pretendem uma extensão do outro. Quer a eliminação da lacuna, a elisão da fenda. Os paralelepípedos em carrinhos, a escrita bordada ou entintada, os retângulos verticais em cujas superfícies se organizam corpos díspares. Nesse princípio, os grandes bordados são um pergaminho de memórias e de narrativa do entorno em constância na eliminação do fundo. Na complexidade estrutural evidencia-se o quarto princípio fundante da criação, o Envolver ou encapsular. Neste segmento, Bispo opera a tridimensionalidade pela supressão de uma realidade através da transformação taxonômica em exterioridade do que é outro. O que passa a aparecer é o disfarce, outra significação sobre uma

mesma base material. Nessa operação, a peça de ferro ou madeira, pesada e dura recebe uma carga expressiva em que comunica a maciez dos fios de linha ou lã que a envolve.

Se a obra de arte é uma proposição analítica dentro de seu contexto – arte – não agrega valor sobre qualquer fato. Mas abre-se para a interlocução com seu observador. O que qualifica Bispo como artista, dentro dos preceitos analíticos da arte é a capacidade que seu feito tem de engendrar novos discursos. Lido pela Psicologia, pela Psiquiatria, pela Estética, pela Sociologia da Arte e pela História da Arte, é uma obra em movimento em seu espectador que, a partir de um estoque pessoal de informações entra em um mundo de possibilidades para reconstruir o objeto segundo suas próprias direções formativas. Envolver é assumir a guarda do que lhe está à mercê. É tornar-se essencial e próximo, pelo que se agrega ao outro. É dispor-se pelo que lhe é próprio e que ao outro falta. Aí está, também, outra obsessão, a do colecionar. Pela amplitude numérica dos objetos que possuía, um apêndice da própria vida reclusa, infere-se que Bispo era contumaz colecionista: ao envolver essa miríade de formas, está arrebanhando o dessacralizado e o reorganizando, para nele projetar o sonho da desrazão como possibilidade de retenção da realidade. “Torna os objetos acessíveis à reminiscência”, como quer Rouanet. Bispo interfere, em certa instância, afetivamente naquilo que era exterior às suas celas, pela relação com objetos do meio, nos quais interferia, contrariando o sentido usual de sua história asilar.

ORDENAÇÃO E VERTIGEM

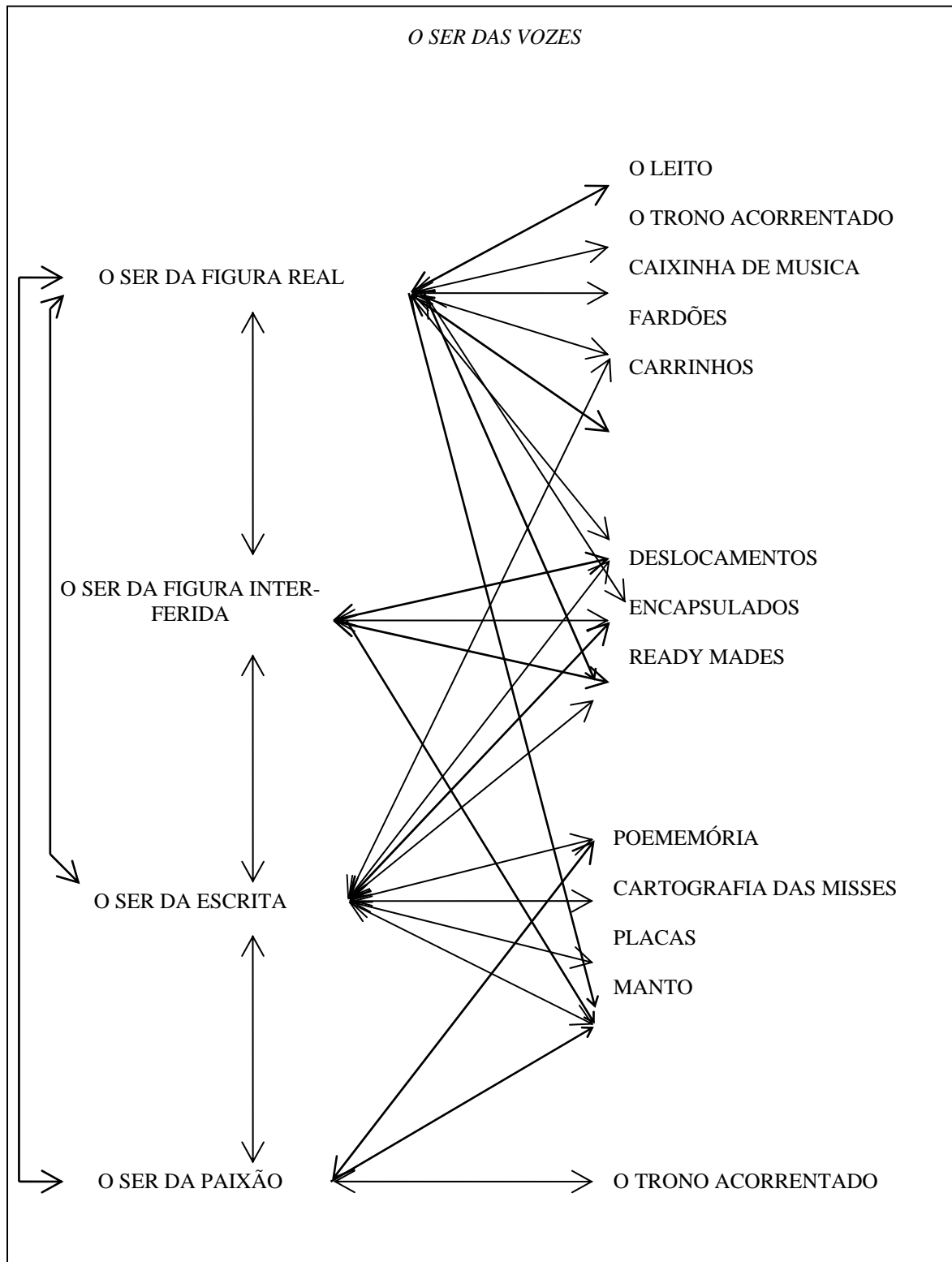
Em especial acerto com a razão especulativa desde a segunda metade do Século XIX, o progresso mecânico de utilidade cotidiana e com raízes fundadas na Revolução Industrial abarcou a velocidade como fenômeno qualitativo de grandeza singular. O vocábulo “mudança” tornou-se fenômeno superficial e a novidade pela novidade natureza habitual da vida comum. Embora a existência privada se movesse nos desvios positivos do novo, nada eliminou a perplexidade dos excluídos desse procedimento histórico, cujos caminhos sociais eram ditados por estamentos dominantes que estabeleciam

uma ordenação gravada no ânimo da produtividade em ascensão. O homem auto significado como ser de razão, amo de si, com a ciranda concreta do progresso estava posto como aparentado dos fatos e feitos exógenos ao seu próprio querer e, contraditoriamente, de olhos encantados com as promessas seguras do devir. Porque o progresso, em seu credo prático e eticamente constituído é bom. O histórico defrontar-se entre razão e mente paradoxal inseriu-se no âmbito da arte como dinâmica de trocas entre a lógica empírica do objeto da criação sensível e sua capacidade significante subjetiva, atemporal, dinâmica e de abertura para atualização de conhecimentos. A transgressão, como fundamento incondicionado da ordem instituída é um movimento perene com a intermitência expressa na instantaneidade da vertigem, porque o homem é uma totalidade cindida em essência, entre razão e desrazão. Forçando uma aproximação com a ciência, tome-se Caos e Ordem como elementos antagônicos e inexoravelmente complementares. Desde a mitologia helênica são essências e substâncias retro-alimentadoras. Caos é o espaço aberto, a matéria bruta disforme onde o princípio de tudo o que é existente está posto. Ali surgiu a Terra, a Noite, o Érebo^{xiii}, o Dia, o Éter, as montanhas, o Céu e o Mar. Agregando a si sua antítese, o Caos foi se organizando pelas mãos unificadoras de Eros, ou Amor. A idéia romântica de que o humano esconde in situ^{xiv} um domínio de sombras e paixões, oposto a razão conclusiva, pressupunha um lado sutil, carente de uma epistemologia^{xv} que respondesse pelo âmbito subjetivo, imaterial do sujeito. A Sigmund Freud coube esse novo conhecimento sobre o material psíquico, não mais tendo o inconsciente como algo remanescente do consciente, mas como estrutura matricial bruta da dinâmica desse. O homem freudiano, em par com aquele já posto por Charles Darwin, não mais resultado da evolução como atributo divino, fez redimensionar o conceito ocidental do Homo sapiens, o criador da lógica, das matemáticas, dos sistemas científicos das demonstrações. Essa crise das certezas fecundou o Século XX. Pródigo com o progresso abriu-se, contraditoriamente, para os aspectos primitivos da expressão humana, para a pátria dos desejos, reavaliando a palavra instinto e vendo-a como sombra sugestiva determinada. Às artes históricas, produzidas como extensão criativa de extração formal-consciente, coube agregar experiências ainda inarticuladas pelo estilo, reabilitando a impressão caótica na produção de representações,

adotando a como recurso expressivo até plasmar forma e fundo. O Impressionismo criou alusões figurativas com particularidades técnicas e uma estilística da fugacidade ao abolir a estabilidade das coisas, tornando o mundo difuso e movente. Essa primazia na utilização racional das cores para se criar a sensação da incerteza estava cientificamente escudada nas Leis do Contraste Simultâneo, de Eugène Chevréul. O Fovismo e o Expressionismo, adotando distorções acidentais, foram além das convenções estéticas pesquisando o conteúdo amargo dos sentimentos e seus efeitos sobre as pessoas. Pablo Picasso valeu-se do primitivismo da estatuária ibérica, mais os contornos como que feitos a machadadas da arte tribal africana como fonte de renovos e articulação de uma nova estética. Lembre-se, ainda que Vincent Van Gogh voltou-se para a arte japonesa, originária de um país fechado a estrangeiros até o fim do período Edo. O que se chamou *chinesismo* ou *japonesismo* na época, nada mais era do que o requintado traço de territórios imaginários, distantes e intangíveis. À ordem da cultura plástica determinada pelas academias, opunha-se seu caos rico em liberdade e propositor de renovos. Cultura e não-cultura estética, com as Vanguardas fizeram-se códigos comunicantes em revigoradas experiências que a arte contemporânea ainda valida em teoria e expressão prática. Bispo viveu à margem do discurso estético do Século XX e, ainda assim, o fez plasmar em sua obra como se os justificasse no anonimato. São características de ambos o automatismo criador, a forma aleatória na expressão, a explosão do radicalismo, a revolta como procedimento criativo e o desprezo pelo aspecto mercantil da arte.

A ORDENAÇÃO DA TRAMA

Este é um estudo sobre o processo criativo de Bispo, uma esquemática divisão das formas como sua obra originalmente compareceu ao pesquisador e sua organização categorial.



O elemento primeiro que determina a realização da trama de Bispo são as vozes do delírio que o acometeu já juventude. São o elemento que deflagra, abre, define e delimita toda sua realização. No filme *O Prisioneiro da Passagem*, de Hugo Denizart, Bispo assim se refere às vozes: eu escuto Jesus Filho e para mim é o bastante. Para efeito da classificação que aqui se propõe, as vozes são a gênese e o limite da criação. Pelo fato de obra e homem formarem uma unidade, os quatro segmentos inseridos nesse limite vertiginoso serão grafados com a palavra “ser”. O Ser das Vozes é aquele que recebeu a incumbência no delírio para operar a fisicidade do real a tarefa do refazimento do universo. É como se suas realizações estéticas viessem de uma gênese metafísica: No princípio era o verbo. As vozes são o motor para uma elaboração de linguagem e de criação de uma estética delirante, fundamentada em boa parte na repetição. Com o ritmo estabelece-se uma qualidade formal nos objetos, tendo-se a figura como elemento identificador imediato. A essa identidade chama-se O Ser da Figura Real, por apresentar objetos em sua materialidade intrínseca, imediata. Cada objeto é o que é, porém tem em si agregada uma carga sugestiva mínima. Os elementos sugestivos dessa parte são o Leito e o Trono Acorrentado, ambos referências à relação de Bispo com uma estagiária do curso de Psicologia, na Colônia Juliano Moreira, Rosângela Maria Magalhães. São objetos tomados da realidade prosaica, re-significados sem a perda de sua função original. Despidos da relação com Bispo podem voltar ao universo utilitário. Com a pequena série dos Fardões ocorre o mesmo. Estes são vestimentas que, por pequenas interferência física e pela relação com o passado de Bispo adquirem, densa significação. A Caixinha de Música (segundo consta um objeto desaparecido em 1996) é outro elemento do real representado. A Segunda porção é O Ser da Figura Inter-Ferida. Evidencia-se nas montagens, sintáticas ou semânticas de objetos reais, feridos em sua natureza e, até mesmo, inutilizados, descaracterizados na medida em que serviam como peças para compor algum espaço de representações. Exemplos desse procedimento são a utilização seriada de canecas, facas, congas, pentes ou bonecas e também as montagens híbridas com objetos de uso prático, ou partes destes, tomadas como elementos de composição. Estão aí os encapsulados ou, copiando Duchamp, os Ready made. Desambientando o objeto de seu uso comum e introduzindo-o no espaço criativo,

descontextualiza-o e o instaura como objeto a ser analisado pelo veio da arte. A propósito, há dois objetos de Bispo que se assemelham aos da obra do artista de Blainville: Roda da Fortuna, um tridimensional feito com uma roda de tómbola e outra estrutura encapsulada que em muito lembra o Porta-Garrafas, de Duchamp. São somas que se repetem à exaustão, sem relação com o tempo de produção pois que as categorias de espaço e tempo não comparecem no inconsciente. Encapsulados são faturas sobre as quais Bispo aderiu uma segunda pele ao envolvê-los com linha. Podem ser descritos como geometrimos resultantes da interferência do artista sobre instrumentos para a marcação de animais, pequenos esquadros, compassos, formas angulosas várias e um sem número de formas tendendo a uma proto-escrita: uma reminiscência cuneiforme, como se a figura estivesse à beira de tornar-se apenas um sinal. No terceiro segmento está o Ser da Escrita feito de sinais, palavras, números desencadeados pela lembrança ou copiados de jornais, revistas e listas telefônicas. A Cartografia das Misses situa-se nesta porção, as Placas de Rua e o Manto. A quarta e última divisão denominou-se o Ser da Paixão e uma contradição se impõe. Uma vez que o esquizofrênico não estabelece laços sociais e afetivos, o que justifica a forte relação aparentemente afetiva que Bispo estabeleceu com a estudante de Psicologia que o visitava para a realização de um trabalho acadêmico? Manifestação desse afeto está na cadeira de fórmica a que se chama Trono Acorrentado obra de feitura tosca para que a, então, estudante se sentasse e, quando terminou seu trabalho de pesquisa, não vindo mais visitar ao interno, ficou metaforicamente com ele através das correntes que passaram a envolver a cadeira. O trono tem uma competência mítica e simbólica. É o arquétipo do rei ou do da autoridade episcopal, o Bispo. É o ponto de onde irradia o poder. Mas esse trono particular com os carrinhos e algumas montagens primárias compõem uma parte da obra que, fora de seu contexto nada expressa. Na rede sígnica em que inseridos são auráticos, de forte dimensão qualitativa para a análise. Do mesmo modo, pouco significariam isolados, cada um dos milhares de papezinhos escritos com o nome da psicóloga, os horários de suas visitas e a dramática inscrição em peça especial:

Rosangala Maria diretora de tudo. Eu tenho.

- ⁱ Feio, qualidade do que não é belo
ⁱⁱ Na Guia de Internação nº18, em 24/12/1938, no prontuário do, então, Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro
ⁱⁱⁱ In situ; em seu lugar de origem, interiormente.
^{iv} Do grego, ação, atividade
^v arte, conhecimento aplicado, habilidade
^{vi} Do grego, parataxis, construção feita por coordenação de elementos. Sequência de orações sem nexo indicando relação entre elas.
^{vii} Relativo a memória
^{viii} Filha de Minos e Pasífae. Quando Teseu, seu apaixonado foi a Creta lutar contra o Minotauro, àquele entregou um novelo. Isso permitiu ao herói ateniense sair do Labirinto.
^{ix} Divisão hierárquica na classificação dos vegetais e dos animais
^x A palavra e as imagens - Um objeto não desempenha jamais a mesma função de seu nome ou de sua imagem: cavalo
^{xi} Paradigma, similaridade, metáfora
^{xii} Sintagma, combinação de formar lingüísticas em que uma determina a outra.
^{xiii} O inferno, ou região sob a terra e sobre o inferno
^{xiv} Do latim, no local em que se encontra
^{xv} Estudo das teorias, dos registros e das formas de conhecimento

REFERÊNCIAS

- Aristóteles, *Poética*, São Paulo, Arte Poética, 1992
- Bayers, R. *História de la Estética*, México, EFC, 1993
- Benjamin, W. *A Modernidade e os Modernos*, R. de Janeiro, Tempo Universitário, 1975
- Eco, U. *A Definição da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1994
- _____ *Obra Aberta*, Perspectiva, São Paulo, 2000
- Eliade, M., *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 1957
- Foulcault, M., *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1983
- Freud, S., *Pensadores*, São Paulo, Victor Civita, 1973
- Gasset. J. O. y., *A Desumanização da Arte*, São Paulo, Cortez, 1991,
- Hegel, G. W., F., *Estética, A idéia e o Ideal*, São Paulo Nova Cultural, 1991
- Hidalgo, L., *Arthur Bispo do Rosário. Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996
- Jakobson, R., *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1995
- Maturana, H e Varella, F., *El Arbol del Conocimiento*, Madri, Debates, 1990
- Sacks, O., *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*, R. de Janeiro, Imago, 1992
- Silva, J. A. *Arthur Bispo do Rosário – Arte e Loucura*, EDUC/FAPESP, 1997
- _____ *O Fragmento e a Síntese*, São Paulo, Perspectiva, 2003
- Schiller, F. v., *A Educação Estética do Homem*, São Paulo, Iluminuras, 1995

Prof. Dr. Jorge Anthonio e Silva

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Doutor em Artes/Estética na mesma Instituição. Pesquisador em Comunicação e Estética na Universidade de Sorocaba, autor de *Arthur Bispo do Rosário, Arte e Loucura*, EDUC/FAPESP, 1997; *O Fragmento e a Síntese* Editora Perspectiva, 2003, *Ivonaldo, Naive Painters Brazil*, Empresa das Artes, 2003, *Wega Nery*, Ed. Pantemporâneo, 2009.