

REPRESENTAÇÕES FIADAS SOB O DÉDALO DA OBRA FÍLMICA “O SENHOR DO LABIRINTO” (2014)¹⁰

SPUN REPRESENTATIONS UNDER THE DAEDALUS OF THE FILMIC WORK “THE LORD OF THE LABYRINTH” (2014)

REPRESENTACIONES HILADAS BAJO DÉDALO DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA “EL SEÑOR DEL LABERINTO” (2014)

LICENÇA CC BY:

Artigo distribuído sob os termos Creative Commons, permite uso e distribuição irrestrita em qualquer meio desde que o autor credite a fonte original.



Teles, Perolina Souza
Secretaria Estadual de Educação de Sergipe/SEED
Santos, Wolney Nascimento
Secretaria Estadual de Educação de Sergipe/SEED
Zoboli, Fabio
Universidade Federal de Sergipe - UFS

Artigo recebido em: 30/05/2023

Aprovado em: 29/08/2023

Resumo: O texto tem como objetivo estabelecer reflexões a partir da obra fílmica de Geraldo Motta Filho “O senhor do labirinto” (2014) com a alegoria mítica do “labirinto de Creta”. O filme retrata a obra e a vida de Arthur Bispo do Rosário, que foi considerado louco durante sua internação no manicômio da Colônia Juliano Moreira (RJ). Usando fios e madeira, Bispo conseguiu confeccionar e compor inúmeros artefatos de arte com seus bordados e conhecimento de carpintaria. Considerando a analogia do labirinto, o texto fia uma análise do filme a partir de sua poética e estética, bem como da relação do artista com o dispositivo manicomial. Conclui-se que, tanto na sua poética (aspectos da construção e produção) como na sua estética (representação visual e sonora), o filme se apresenta a partir do pressuposto labiríntico, na medida em que seu percurso e montagem foram traçados e percorridos por desvios e enganos. A obra e vida de Bispo, retratada na película, é a celebração da loucura enquanto poética de vida.

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosário. Filme “O Senhor do Labirinto” (2014). Loucura. Labirinto.

Abstract: The text aims to offer reflections based Geraldo Motta Filho’s filmic work “Lord of the Labyrinth” (2014) with the mythical allegory of the “labyrinth of Crete”. The film portrays the work and life of Arthur Bispo do Rosário, who was considered insane during his time a patient at the Colônia Juliano Moreira (RJ) mental institution. Using thread and wood, Bispo manages to create countless artifacts with his embroidery and knowledge of carpentry. Considering analogous to a labyrinth, the text provides an analysis of the film based on its poetics and aesthetics, and of the artist’s relationship with the mental institution. It concludes that both in its poetics (construction and production aspects) and in its aesthetics (visual and sound representation), the film presents itself based on the labyrinthine premise, in that its path and editing are traced and traversed by detours and errors. Bispo’s work and life, portrayed in the film, is a celebration of madness as a poetics of life.

Keywords: Arthur Bispo do Rosário. Film “Lord of the Labyrinth” (2014). Madness. Labyrinth.

¹⁰ Este escrito foi financiado pelo Edital n. 03/2023 do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFS (PPGED/UFS) do Programa de Apoio ao Pesquisador à Pós-Graduação (PROAP).



Resumen: El texto tiene como objetivo establecer reflexiones a partir de la obra fílmica de Geraldo Motta Filho “El señor del laberinto” (2014) con la mítica alegoría del “laberinto de Creta”. La película retrata la obra y la vida de Arthur Bispo do Rosário, que fue considerado loco durante su internación en el manicomio de la Colonia Juliano Moreira (RJ). Usando hilos y madera, Bispo logró hacer y componer innumerables artefactos de arte con sus conocimientos de bordado y carpintería. Considerando la analogía del laberinto, el texto hace un análisis de la película desde su poética y estética, así como la relación del artista con el dispositivo asilo. Se concluye que, tanto en su poética (aspectos de construcción y producción) como en su estética (representación visual y sonora), la película se presenta a partir de la suposición laberíntica de que su camino y montaje fueron trazados y cubiertos por desvíos y errores. La obra y la vida de Bispo, retratadas en la película, es una celebración de la locura como poética de la vida.

Palabras clave: Arthur Bispo do Rosário. Película “El señor del laberinto” (2014). Locura. Laberinto.

INTRODUÇÃO

Para o presente escrito, que trata de uma interpretação do filme de Geraldo Motta Filho, “O Senhor do labirinto”, resgatamos a alegoria grega do labirinto de Creta, prisão do Minotauro, para tecer sentidos simbólicos junto ao cinema. Lançado em 11 de dezembro de 2014, o filme retrata a obra e a vida de Arthur Bispo do Rosário, um sujeito considerado louco que, com o uso de linhas, bordados e carpintaria, conseguiu confeccionar e compor inúmeros artefatos de tecido e de madeira, ao longo do período que ficou internado em um manicômio no Rio de Janeiro. Desse modo, o título do filme, a arte da costura e do bordado do personagem motivaram analogias com os “fios de Ariadne”. Esses temas coincidem na problemática engendrada pela orientação racional de personagens que se locomovem por trilhas de ilusões e de enganos; em um misto de esperança e desespero: o labirinto.

Considerando a analogia dos labirintos de Dédalo¹¹ em Creta, do Mar de Poseidon e do manicômio, não perdemos de vista, para os fundamentos empíricos deste texto, a referência labiríntica à própria arte do cinema. Tanto em sua poética (produção), quanto em sua estética (recepção), o cinema, especialmente os “terceiro mundistas”, são análogos a labirintos narrativos, de modo que seus percursos não são traçados e percorridos sem enganos e desvios. Do ponto de vista do cineasta, não há certeza plena acerca do roteiro narrativo, tampouco do de gravação. Desde o espectador, que desconhece *a priori* o final e se surpreende, quadro-a-quadro, com o desenrolar da estória, o filme consiste em labirinto de elipses, cortes, ângulos, enquadramentos, etc.; bem como pelas pistas e pelos disfarces das personagens e dos narradores. Todo filme tem como desafio não desvelar seu desfecho antes do minuto final poético/estético.

Quando pensamos em labirinto, a imagem que nos vem à mente é de caminhos construídos com a intenção racional e inteligente de confundir quem os percorre. A arquitetura labiríntica tem a função de iludir a orientação espaço-temporal. Nela, todo caminhar é incerto, saídas e entradas enganam o caminhante num jogo desordenado de encaixes, cuja ordem verdadeira está sem horizonte ou sem panorama. Sobre o tema labirinto, talvez a referência ocidental mais icônica que se tenha é a do “labirinto de Creta”, construído por Dédalo para prender o Minotauro. Conta o mito grego que quando o rei Minos trapaceou Poseidon não matando um touro que este o deu de presente para sacrifício, o deus dos mares se vingou. Como desafronta, Poseidon, por meio de Afrodite, fez com que a esposa de Minos (Pasífae) se apaixonasse pelo touro que ele mesmo deu de regalo sacrificial a seu esposo.

11 Graças ao seu inventor mitológico, a palavra dédalo se tornou sinônimo de labirinto.



Dessa paixão híbrida nasceu um ser monstruoso, um ser com cabeça, patas, rabo de touro e corpo de humano, Astérior; o Minotauro. O rei, querendo esconder o fruto de seu castigo, concebido a partir da traição de sua esposa, contrata o astuto engenheiro Dédalo para construir uma prisão para Minotauro. Dédalo, então, constrói um labirinto no qual quem entrasse não conseguiria jamais sair, morreria perdido ou devorado pelo Minotauro. O monstro era mantido preso ao labirinto e, a cada sete anos, como pagamento de uma dívida de Atenas (rei Egeu) com Creta, jovens atenienses (sete meninas e sete meninos) eram levados em sacrifício ao híbrido como alimento. No entanto, “junto à terceira nau que levava os jovens a Creta, embarcou Teseu (filho de Egeu, rei de Atenas). Teseu, por promessa junto ao pai, foi decidido a matar o Minotauro de modo a cessar a dívida” (KINDERSLEY, 2013, p. 108).

Quando Teseu chega a Creta, a jovem Ariadne, filha do rei Minos, apaixona-se e o ajuda a entrar/sair do/no labirinto. Empréstimo a Teseu um novelo de lã¹² tomado de Dédalo, que entra no labirinto em busca do monstro. O fio o levou tanto ao Minotauro, quanto à saída. Após matar Minotauro¹³, Teseu saiu do labirinto e retornou à Atenas como herói, no entanto, não levou com ele Ariadne, como havia prometido em troca de sua ajuda. Ao chegar em Atenas, esqueceu de trocar as velas pretas pelas brancas para avisar de seu sucesso; “confundindo” seu pai Egeu que, desesperado pela suposta morte do filho, afoga-se no mar. Com esse desfecho, a essência arquitetônica do labirinto se revela como engano induzido pela racionalidade humana, fazendo seu caminhante oscilar entre esperança e desespero, sanidade e loucura. Faz analogia, portanto, à tentativa astuta do rei Minos, de ludibriar Poseidon, quanto com Teseu, ao trair o amor de Ariadne; bem como com o lapso desse último para com seu pai, que, então, morre em seu nome.

Notemos que a hipótese principal, a partir dessa reflexão, consiste em estabelecer o labirinto, o manicômio e o cinema como um enredo racionalmente planejado, cujos caminhos são única e exclusivamente fiados com a finalidade de enganar e desesperar o sujeito quanto ao seu término e à sua saída; ao seu núcleo e ao seu ensejo. O labirinto é uma espécie de arquitetura calculadamente racional feita para enganar e enlouquecer; para ludibriar e desesperar seus transeuntes.

Muitas referências reforçam o eixo dos sentidos simbólicos entre a razão, o labirinto e o fio (de linho) como um jogo que beira a desrazão, a desesperança e a ruptura de guias e referências. Compreendemos que o ato de fiar apresenta relações simbólicas com a tentativa de se manter fiel (manter o fio de) a um caminho (labirinto) que foi construído no interior de uma estrutura de vários outros caminhos, então fabricados para levar o caminhante (o navegante) ao engano, a se perder em direção à morte, ao apagamento e ao esquecimento.

Focando em nossa personagem principal, Arthur Bispo do Rosário, herói de sua própria jornada, tem em comum com Teseu o fato de seu destino estar atrelado a um fio de tecer (linho, algodão, lã, seda, etc.). O “Manto da Apresentação”, sua obra mais conhecida e única com um nome, é sua mortalha, tecida por ele próprio, de modo a não cair em desvios racionalmente propostos pela racionalidade manicomial. Com a autoridade de um “Embaixador de Deus”, dizia em tom sacro: “Vai ter nele tudo que puder ir comigo, quando eu for subir”. O Manto é a roupa que Bispo fez para ser usada no dia do “juízo final”, é bordado por fora e por dentro, como um contínuo, uma passagem.

12 O novelo de lã é uma alegoria que simboliza um instrumento técnico que Ariadne pediu ao engenheiro Dédalo, a fim de ajudar Teseu.

13 As narrativas divergem sobre como Teseu matou o Minotauro. Alguns dizem que foi por estrangulamento, outros, com o uso de uma espada ou com um golpe de maça (JULIEN, 2002; KINDERSLEY, 2013).



Figura 11: Arthur Bispo e o Manto



Fonte: Google imagens – Museu Bispo do Rosário

O artista Bispo do Rosário enfrenta a racionalidade do hospício com referência à sua própria razão, considerada loucura, que narra a história de uma viagem rumo ao encontro com seu Deus, para não se perder de si no labirinto e, então, ser devorado pelo dispositivo institucional do “asilos alienista”; metaforicamente, seu Minotauro. Mantém-se e resiste como sendo o “Senhor do labirinto”.

O filme “O Senhor do Labirinto”, com duração de 80 minutos, é baseado no livro “Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto”, de Luciana Hidalgo (1996¹⁴). Além da direção de Geraldo Motta Filho, o filme contou com a codireção de Gisela de Mello e foi produzido pela Tibet Filmes. Luciana Hidalgo também foi escritora do roteiro, em parceria com o diretor. O filme narra a construção da obra e a vida de Arthur Bispo do Rosário¹⁵ (interpretado por Flávio Bauraqui) que, conforme apresentada no livro de Hidalgo e representada no filme, misturam-se, fundem-se, confundem-se... mostrando que a fronteira entre realidade e ficção não tem nenhuma importância. Nas palavras da autora, sua obra é “[...] uma quase biografia, onde a *verdade* podia ser traiçoeira e o chamado *delírio*, por vezes tão real” (HIDALGO, 2011, p. 5).

O elemento principal do filme é a narração da construção da obra-vida-viva de Bispo, ao longo dos 50 anos, entre entradas e saídas, que viveu na Colônia Juliano Moreira, como interno número 01662, localizada na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Em uma das primeiras cenas do filme, quando Bispo é perguntado pelo médico de onde era, ele responde “Sou de lugar nenhum, eu simplesmente apareci”. De certa forma, esse diálogo nos aponta a figura do “louco” como algo que não cabe, que não se registra, que pode ter sua história de vida esquecida, silenciada, mas que, ao mesmo tempo, tem uma identidade fluida, flexível. Hidalgo (1996; 2011) descreveu em seu livro

14 Em 2011 é publicada uma 2ª edição revisada e ampliada da obra.

15 Nasceu na cidade de Japarutuba (SE) em 1909 e morreu no Rio de Janeiro (RJ), em 1989. A data do seu nascimento é estimada pelo registro na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, localizada em Japarutuba, na qual consta o batismo de uma criança de três meses, nomeada Arthur, em 5 de outubro de 1909.

passagens da vida de loucos que foram aglutinados na Colônia, à exemplo de Lima Barreto e Arthur Bispo do Rosário, como “Homens sem passado, corpos sem conteúdo” (HIDALGO, 2011, p. 15). Sujeitos presos no labirinto manicomial.

Era o fim da linha, caminho sem volta, segundo línguas afiadas. Ter uma ficha preenchida na Juliano Moreira pontuava a trajetória de qualquer paciente. Um ponto final. (HIDALGO, 2011, p. 16).

[...] Cabia à Colônia acolher os pacientes considerados *crônicos*. Casos irreversíveis auscultados pela psiquiatria carioca dos anos 1930. Bispo foi um dos eleitos, pela ciência, a ser encaminhado para lá, sobrecarregado de visões que não dissimulava. (HIDALGO, 2011, p. 17).

No contexto manicomial da época, dar entrada na colônia Juliano Moreira sem um fio de Ariadne em algum lugar do lado de fora, era como adentrar num Labirinto do Minotauro ou no labirinto de ilhas no mar de Poseidon. Desse modo, também o caso de Arthur Bispo do Rosário, trazido ao texto pela diegese fílmica, é uma tentativa de tecer um alinhavo que tem o objetivo de retirar a loucura do labirinto a qual foi reduzida para, então, poder tecê-la no plural. É tensionar a “captura” com o “flutuar” da loucura em um movimento que interpele pensar não apenas o dentro e o fora do labirinto, mas seus limites (linhas) internos. Um movimento “intensivo cujo poder de micro corrosão é capaz de desmanchar cristalizações capturantes, liberando o movimento para fora dos circuitos existentes” (PELBART, 2021, p. 78).

O texto é fruto de um diálogo acadêmico feito em um evento intitulado “Exibição do filme ‘O senhor do Labirinto’ Arthur Bispo do Rosário: entre arte, loucura e cinema”, que fez parte da programação da VII Semana Acadêmica da Universidade Federal de Sergipe (UFS) ocorrida em novembro de 2022. O evento foi sugerido a partir de dois programas da Instituição: o Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED) e o Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE).

Nesse sentido, compreendemos a educação como práticas culturais mais amplas, que trazem para o contexto educacional sentidos políticos que se materializam em artefatos culturais. O filme sobre a vida e arte de Bispo aqui são concebidos como uma obra situada em um espaço/tempo, mas que não se limita a ele, portanto, plausível de ser discutida e ressignificada a partir do tensionamento de questões culturais atuais. Desse modo, trazemos essa discussão pois acreditamos que educar, via interpelação de um artefato cultural de arte, é sensibilizar os objetos e a história contingentemente.

Sob essa mirada, entendemos que “[...] ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista de formação cultural e educacional das pessoas quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais” (DUARTE, 2002, p. 17). O cinema, como manifestação de arte, tem o poder estético de afetar e fazer pensar. Afetar-se para além da tradição da escrita faz-se central na cultura escolar, nesse sentido, a arte tem tarefa consonante. Afinal, como menciona Damasceno (2017, p. 139) “pintores pensam com linhas e cores, músicos pensam com sons, cineastas com imagens e escritores com palavras. Por isso, não há nenhum privilégio ou hierarquia entre essas diferentes atividades, pois cada uma delas é igualmente criadora”.

A fim de atingir o objetivo de nosso escrito, o organizamos a partir de outros três momentos para além desta introdução. Na segunda seção do texto, apresentamos os labirintos da poética



dando ênfase a aspectos da construção e produção da obra fílmica “O Senhor do labirinto” (2014). No terceiro momento do escrito, a estética do filme é trazida à cena, a fim de interpelar os labirintos de sua versão final, após um longo processo permeado por contratempos e ajustes poéticos. No quarto tempo do ensaio, elaborando algumas considerações finais, apresentamos Bispo fiando com arte seu destino nos descaminhos do labirinto manicomial, permeado pela vertigem do dispositivo da normalidade.

Os labirintos da poética: sobre a construção da obra fílmica

Adentrar para o “extracampo” da tela do filme “O Senhor do labirinto” (2014) é um desafio que requer habilidade de desbravar os labirintos que a poética da obra suportou e recolheu. Reconstituir a história da produção de uma obra não é tarefa fácil, pois os detalhes construtivos são tão incontáveis quanto ínfimos ou íntimos; cuja teia de políticas, de ciências, de técnicas e de tecnologias forma literalmente um labirinto. Veremos, a seguir, que o filme em pauta parece ter uma história especialmente labiríntica no escopo de sua produção, distribuição e exibição. Os movimentos de construção fílmica da obra foram tecidos por diferentes relações políticas e econômicas no seio das teias de trocas materiais e simbólicas, formadas pelas equipes de produção que trabalharam nas diferentes etapas do filme, e que constituiu uma tênue camada de intersubjetividades.

Considerando a hipótese de que o título do filme faz referência metafórica ao manicômio como labirinto, a investigação de sua poética nos sugere que o título também implica a história de sua feitura cinematográfica; aos modos de uma metarreferência. Dessa maneira, a narrativa fílmica, documental e ficcional, apreendida esteticamente pela tela, parece espelhar a narrativa histórica e documental de sua própria produção. Podemos inferir que a trama se assemelha aos fios do tecido que foi afetado pela agulha de Arthur Bispo do Rosário, tecendo e reconstruindo o mundo em objetos e bordados para o dia da sua representação (juízo final) e dos seus escolhidos no interior do labirinto manicomial. De igual maneira, também afetou as subjetividades que trabalharam na filmagem, formando uma poética labiríntica.

Para entender e/ou recriar a história de Bispo, que é um intrincado labirinto entre vida, arte, loucura e autobiografia, a produção precisou segurar o novelo de linha de Ariadne. Contudo, quem segura o novelo e tece a história é o próprio Arthur Bispo do Rosário. Ele é o único que conhece o intrincado caminho de bifurcações simbólicas de seu destino, então costurado e bordado no “pano” de fundo do manicômio. Um labirinto no qual se tornou, ao menos em parte, senhor, ao construir a fantasia de um castelo em sua cela, cujas paredes são formadas de mantos, bandeiras, barcos, brinquedos, etc.; por entre as quais seus visitantes e a câmera transitam guiados por seu artífice, como se fosse o Dédalo em seu próprio labirinto.

Não podemos, por esse caminho reflexivo, deixar de citar a narrativa homérica de Odisseu/Ulisses (Odisséia), segundo Adorno e Horkheimer (1985), em que o protagonista (Odisseu/Ulisses) ludibriou os troianos com o “Cavalo de Tróia” (presente de grego) e o Cíclope, Polifemo, com o seu pseudônimo “Ninguém”. Para os autores, Odisseu/Ulisses utiliza a razão com astúcia e com a finalidade de enganar os homens (troianos) e os seres mitológicos (Poseidon e Polifemo) (SILVA; ZOBOLI, 2013).



Adorno e Horkheimer (1985), na mesma obra supracitada, designa Odisseu/Ulisses como sendo o “primeiro moderno” justamente pelo fato do personagem utilizar da razão, mais especificamente, da linguagem racional, com astúcia para atingir suas finalidades: escapar do labirinto marítimo e mítico que Poseidon o havia inteligentemente colocado para não encontrar a “saída” para Ítaca, cidade natal, em que à sua espera está Penelope, que também astutamente engana seus pretendentes com o “interminável” fio que tece um manto¹⁶. “Ambos os filósofos encontram em Odisseu o protótipo do homem moderno, justamente porque se trata de um homem que vive o *mythos* e o *logos* no plano dos conflitos e dos esclarecimentos possíveis entre ambos os contrários [...]” (SILVA; ZOBOLI, 2013). Mais uma vez vemos a analogia ao fio (de linho) que tece e, ao mesmo tempo, engana e astutamente orienta a esperança da fuga.

Para tanto, este estudo também teve que se arriscar seguindo os fios de “O Senhor do labirinto”. O início da produção do filme foi no ano de 2007, quando a equipe liderada pelo diretor artístico Sérgio Silveira apresentou, na noite de quinta-feira, do dia 29 de novembro, na Casa Rua da Cultura situada em Aracaju (SE), as oficinas de arte que foram ofertadas para um público específico: “[...] carpinteiros, marceneiros, pintores de parede, costureiras, bordadeiras, artesãos, estudantes de arte e arquitetura”¹⁷. O objetivo das oficinas de arte foi de reconstituir as principais obras de Bispo que estão no filme e, também, a cenografia e as características do ambiente onde as cenas foram gravadas em referência à sua cela na Colônia Juliano Moreira. A direção optou por articular sua poética a um trabalho sociocultural envolvendo artífices sergipanos não especializados em cenários para cinema. A escolha se deu para promover uma analogia com as origens do próprio Bispo.

No dia 23 de fevereiro do ano de 2008, logo após a festa de carnaval, o jornal impresso da capital sergipana “Portal Infonet” informava que o filme “Senhor do Labirinto” seria filmado em Sergipe, nos meses de maio e junho. Por decorrência disso, estampava em suas páginas que se estava selecionando atrizes e atores sergipanos para participarem da película, considerando o mesmo critério aplicado à seleção dos artífices que construíram os cenários:

[...] irá selecionar nesta segunda-feira, 25, atores amadores e profissionais, preferencialmente, a partir dos 35 anos de idade. A seleção acontece no Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPDOV), das 10h00m às 15h00m”¹⁸.

Destacam-se para a seleção do filme: Diane Veloso, Andrea Villela, Everlane Moraes, Feliciano José, Ivilmar Gonçalves, Luiz Carlos Reis, Everardo Cena, Cicero Alberto e Jose Carlos Negão. O filme foi selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural, tendo expressivo patrocínio do Governo do Estado de Sergipe, Banco do Estado de Sergipe (Banese); da Companhia de Energia Elétrica (Energisa); das construtoras Norcon e Celi; Prefeitura Municipal de Aracaju, Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju) e do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira (NPD); Prefeitura da Cidade de Japarutuba;

16 Filha de Ícaro e de Náíade Peribéia, esposa de Odisseu, rei de Ítaca, com quem teve um filho chamado Telêmaco. Esperou o marido durante vinte anos em que se desenrolaram a Guerra de Tróia e o retorno de Odisseu. Por não saber do paradeiro do marido, acreditando ainda estar vivo, enganou príncipes pretendentes dizendo que se casaria novamente quando concluísse o manto de seu sogro. Mortalha que nunca concluiu, pois tecia durante o dia e à noite desfiava-o para nunca terminá-lo à espera de Odisseu, que então um dia chegou (JULIEN 2002).

17 Disponível em: https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/32369/equipe_de_producao_do_filme_%60o_senhor_do_labirinto%-C2%B4_promove_oficinas_artisticas_em_aracaju.html Consultado em: 07 nov. 2022.

18 Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/producao-do-filme-senhor-do-labirinto-seleciona-atores/> Consultado em: 07 nov. 2022.





e apoio cultural de diversas empresas do estado de Sergipe.

O início das gravações no estado de Sergipe foi prorrogado para o mês de julho de 2008. Noventa e cinco por cento das filmagens se concentrou em Sergipe, dentro do antigo Hospital Psiquiátrico Garcia Moreno, localizado na Cidade de Nossa Senhora do Socorro. Esse Hospital foi utilizado para reconstituir a reclusão de 50 anos de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Aqui visualizamos os limites entre cinema documental-ficcional, pois a poética do filme fabrica uma ilusão espaço-temporal, inserindo espectadores no labirinto narrativo, considerando que obra foi filmada em um local que possui uma relação parcial com a vida e a história de Bispo. Além do edifício em terras sergipanas, as cenas filmadas a céu aberto mostram uma distinta paisagem da vegetação sergipana com a do estado do Rio de Janeiro. A poética constrói camadas de referência, fazendo o “Bispo” habitar simultaneamente seu território de origem e seu território de encerramento, Sergipe e Rio de Janeiro, respectivamente.

A finalização do filme foi no ano de 2010, quando de imediato foi exibido em sessão *première* no Festival de Cinema do Rio¹⁹, sendo laureado pelo júri popular como melhor filme do festival. Porém, a crítica cinematográfica que cobria as exibições do festival escreveu apontando alguns problemas técnicos do filme. Também exibido na 34^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2010), alguns problemas técnicos passaram despercebidos pelo público, mas não para à crítica, sendo a “falha” mais razoável a “maquiagem de envelhecimento” dos personagens Arthur Bispo do Rosário (Flavio Bauraqui) e do carcereiro Wanderley (Irandhir Santos). A pergunta que não queria calar foi: por que o diretor Geraldo Motta Filho não optou por colocar “um ator mais velho para a fase idosa” de Bispo e de Wanderley, “não seria menos distrativo?”²⁰.

Em Sergipe, o filme foi exibido na cerimônia de abertura da 11^a edição do Festival Iberoamericano de Cinema (CURTA-SE), no dia 12 de setembro de 2011, no Teatro Tobias Barreto (TTB), tendo como apresentadores o ator Flávio Bauraqui e a atriz Andrea Vilella. A exibição foi marcada pelo sentimento de orgulho dos presentes em conhecer a história do artista sergipano, célebre ícone da arte no mundo²¹. Entretanto, a parte significativa da crítica cinematográfica que evidenciava o problema técnico da maquiagem, com a utilização de próteses no rosto para o envelhecimento das personagens, também dizia que a interpretação de Flavio Bauraqui no papel do artista (Arthur Bispo do Rosário) foi “absolutamente magnífica”, assim como o trabalho de Irandhir Santos (como o carcereiro Wanderley). Isso já era o suficiente para que o público fosse conferir “do bom cinema” (VILLAÇA, 2010).

Destaques também foram realizados para o trabalho da Direção de Arte (Sérgio Silveira), Cenografia e Coordenação das Oficinas de Arte (Lana Benigno) e da Produção de Figurino (Simone Aquino). Através do projeto de figurino, *design* de obra e cenografia, esses profissionais realizaram um trabalho significativo de reprodução dos artefatos construídos por Bispo: miniaturas, vitrines, bordados, mantos e outros objetos que foram bem executados pela equipe de bordadeiras e aderecistas do filme. Um dos pontos altos do filme é, sem dúvidas, a reprodução dos bordados e das

19 A *Première Brasil* foi uma programação que proporcionava ao público ver filmes brasileiros em diversos formatos e gêneros. E “O SENHOR DO LABIRINTO” (2014) foi exibido em três locais distintos:

Sexta (1/10) 21:45 Odeon Petrobras; Sábado (2/10) 15:00 Pavilhão do Festival; Domingo (3/10) 17:50 e 22:10 Estação Vivo Gávea 3. Disponível em: <https://ambrosia.com.br/filmes/programacao-festival-do-rio-2010-premiere-brasil/> Consultado em: 04 fev. 2023.

20 Joaquim, Luiz. 34a. Mostra SP (2010) – 29, 30, 31 out – Disputa entre anônimos e famosos. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2010/11/34a-mostra-sp-2010-29-30-31-out/> Consultado em: 07 nov. 2022.

21 “O SENHOR DO LABIRINTO” ESTREIA NO CURTA-SE Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/saude/index.php?act=leitura&codigo=47351> Consultado em: 28 fev. 2023.

representações construídas por Bispo²². A poética fílmica recriou para o público o espaço-tempo da obra, vida e loucura de Arthur Bispo do Rosário.

No entanto, a sucessão de acontecimentos, trazidos através das críticas, fez com que Geraldo Motta Filho interrompesse sua exibição em festivais e, também, prorrogasse seu lançamento no circuito comercial brasileiro, para realizar à técnica de animação (*rotoscopia*) com o objetivo de amenizar o problema da maquiagem. Para a execução da *rotoscopia*, a produção levou o tempo de um ano e meio. Outra vez a poética do filme se vê rodando no labirinto da crítica, perdendo tempo com questões técnicas consideradas mal elaboradas na primeira montagem do filme. Com o longo e detalhado trabalho de *rotoscopia*, o filme passou por alguns cortes de cenas, o que, para alguns, prejudicou a sua versão final, pois sequências foram quebradas e o entendimento de algumas partes do filme ficou deficitário para quem não conhece a vida de Bispo, para além da película. O espectador se vê diante de um labirinto imagético sequencial que, às vezes, confunde seu pensamento e sua compreensão diante da diegese. Em paralelo a isso, no subsolo da produção do filme, discorria um emblemático litígio no qual a codiretora, Gisella de Mello, ingressou com uma ação na 51ª Vara Cível do estado do Rio de Janeiro, contra o Diretor Geraldo Motta Filho e a Produtora do filme a Tibet Filmes²³, solicitando os créditos para a *Direção* do filme e "*indenização por danos materiais e morais*"²⁴.

Gisella alegava que trabalhou diretamente na direção do filme, substituindo o diretor por um período em que ele sofreu um acidente e também em outras fases da pós-produção, como na montagem. A produtora Tibet Filmes e Geraldo Motta Filho não reconheceram a sua criação no trabalho de direção do filme. Desse modo, a justiça, em sentença no dia 02 de março de 2015, entre outras decisões, informou que a capa do DVD e os créditos do filme, quando exibido no Festival de Cinema do Rio e 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, já constava com o nome de Gisella de Mello como Codiretora.

No processo de Gisella contra Geraldo percebemos uma similaridade com o discurso de Ariadne contra o abandono de Teseu. Gisella, a exemplo de Ariadne, segue um modelo tripartido, fazendo um exórdio que se abre com uma série de questionamentos que colocam em xeque a postura heroica de Teseu, traçando em gradação o caráter negativo do mesmo (pérfido, ingrato, perjuro, ímpio e mau) e passa rapidamente dessa traição particular para a natureza traidora dos próprios homens (MORATO, 2013).

Esse acontecimento contribuiu para que nosso pressuposto labiríntico da e na obra seja sustentado, agora com referência às linhas que configuram os limites da autoria. Em vista disso, é importante a reflexão, pois o filme demorou mais de um ano para ser finalizado, o que só aconteceu em 2010, perdendo a oportunidade de estreia na data comemorativa do centenário de nascimento de Arthur do Bispo do Rosário, em 2009.

Após isso, de forma concomitante, como mencionado acima, o filme passou por dois entraves: o processo técnico da *Rotoscopia* e o litígio processual solicitado pela Codiretora Gisella de Mello, que durou até 2014. Finalmente em dezembro de 2014 o filme estreou no circuito comercial

22 Atualmente, este acervo formado por réplicas da obra de Bispo, que foram utilizadas na produção do filme, estão em exposição permanente no Museu da Gente Sergipana, localizado em Aracaju (SE). Grande parte deste acervo foi produzido por artesãs de Divina Pastora, Laranjeiras, Japarutuba e pelas bordadeiras do Presídio Feminino de Aracaju.

23 Ver detalhadamente o Processo n. 047XXX-03.2012.8.19.0001 – Bang Bang Filmes Produções Ltda. (Recurso Adesivo) x Bang Bang Filmes Produções LTDA. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/processos/47327123/processo-n-047XXX-0320128190001-do-tj-rj> Consultado em: 01. fev. 2023.

24 Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/filme-gravado-em-se-tem-problemas-na-justica/> <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/o-senhor-do-labirinto-segure-objeto-de-pendencia-na-justica/> Consultado em: 01. fev. 2023.



brasileiro. Entretanto, ficando pouco tempo em cartaz, perdendo em completo seu *time*; isto é, o que poderíamos compreender por um contexto institucional, político, social e cultural adequado e favorável para que o filme recebesse maior destaque de crítica e de público. Compreendemos que o poder de impacto de um filme e de outras obras de arte não se encontra totalmente no artefato, mas em uma série de variáveis que podem corroborar ou obstacularizar sua ascensão ao público. A escolha por uma data de estreia envolve uma racionalidade mínima para, ao menos, não coincidir com outro evento social mais relevante.

Em se tratando de “O Senhor do Labirinto”, observamos que a racionalidade dos produtores acabou por se perder no tecido de fios das chamadas malhas jurídica e judicativa dos críticos. Mais uma vez, o labirinto não implica apenas um desafio de orientação espacial, mas também temporal. Existe um tempo justo para se atingir o objetivo no seu interior e depois sair; antes que o passar do tempo leve ao cansaço, à desesperança e à loucura. Para além disso, não podemos perder de vista que Ariadne instrui Teseu sobre o momento certo de atacar o Minotauro (quando adormecido) e, depois, correr em direção à saída. Por esta razão, o filme “Senhor do labirinto” foi pouco visto pelo público brasileiro e, em especial, o sergipano. Até este momento em que escrevemos (abril de 2023), o filme não consta disponível nos catálogos das principais plataformas de *streaming* do Brasil, reforçando a ideia de que a sina do labirinto continua a provocar incomodo nessa obra.

Os labirintos da estética: a representação visual e sonora

As cenas gravadas no Rio de Janeiro (o início do filme, na noite de 22 de dezembro de 1938, na Rua São Clemente, 301, no bairro de Botafogo, no casarão da família Leoni) acerca da perambulação de dois dias pela cidade – guiado por uma legião de anjos azuis, tendo seu final no Mosteiro de São Bento – são marcadas por um enquadramento cinematográfico noturno [quase tático] para nossa experiência estética visual. Vozes e elementos sonoros percussivos de atabaque, sino e sineta, que foram criados pelo músico Egberto Gismonti, relacionam-se ao percurso labiríntico sincrético religioso de Arthur Bispo do Rosário, que nos é distinguido pela repentina sensação de “misticismos e alucinações” para o ato da sua apresentação.

Destaque para a *mise-en-scène* do ator Flavio Bauraqui, em súplicas de choro, e para a filmagem em planos *plongée* e *contra-plongée* diante da beleza monumental das portas em bronze fundido da igreja de Nossa Senhora da Candelária (RJ), que faz referência ao Santíssimo Sacramento²⁵. Podemos induzir que essa cena é o prenúncio e pedido de entrada ao labirinto de Bispo:

[...] Abre a porta meu pai, sou eu teu filho. Vim me apresentar. Abre, sou Jesus teu filho, vim me apresentar. Eu vim com os anjos. Eles foram lá em casa me buscar. Abre meu pai que chegou a hora de julgar os vivos e os mortos. Abre... abre... abre meu pai, que eu vim me apresentar! (Arthur Bispo do Rosário, “O SENHOR DO LABIRINTO”, 2014).

A outra sequência de cenas denota em elipses as diversas saídas de Arthur Bispo do Rosário da Colônia Juliano Moreira, entre as décadas de 1940 e 1960, sempre após o interregno das transformações (período longo de isolamento no *quarto-forte*), voltando ao convívio da família Leoni. Nesta estadia, Arthur Bispo do Rosário ficou por um tempo singular como “leal empregado”,



“defendia a família com zelo de Patriarca” (HIDALGO, 2011, p. 55) e produziu significativo material para o dia da sua representação. Contudo, decidiu voltar para junto de seu povo, o labirinto manicomial da Colônia Juliano Moreira, levando consigo o material produzido.

Acho que é a hora da minha estadia nesta casa. Eu tenho que voltar para junto do meu povo. Só a estadia junto do meu povo, que é vida... vida... para todo sempre glória (Arthur Bispo do Rosário, “O SENHOR DO LABIRINTO”, 2014).

As outras cenas do filme que apresentam o ambiente manicomial da Colônia Juliano Moreira: celas, *quarto-forte*, refeitório, lugar do banho coletivo e a área externa da colônia foram realizadas em Sergipe, no Hospital Psiquiátrico Garcia Moreno, na cidade de Nossa Senhora do Socorro. As filmagens da área interna da colônia, através da utilização de planos mais fechados, dão a dramaticidade da configuração do confinamento e da inter-relação entre funcionários e pacientes. Destacamos as cenas dentro do *quarto-forte* e nas salas maiores que dão a dimensão exata da proporcionalidade do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana e os objetos construídos por Bispo. Sobre os objetos de sua criação destaca-se:

Processo de descostura dos uniformes azuis dos internos para costurar seu *Manto*, jaquetas e as orfas (objetos recobertos por fio azul) como denominou o crítico de arte Frederico Moraes. O artista também criava trabalhos que eram ‘vitrines’ formadas com materiais de refugo e lixo coletados na colônia Juliano Moreira ou que obtinha com internos e profissionais do lugar através de trocas (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA)²⁶.

Contudo, podemos inferir que as tomadas de cenas externas em Nossa Senhora do Socorro não dão a proporção da área da Colônia Juliano Moreira, composta por pavilhões masculino e feminino, além da área que constituía as residências dos funcionários. Assim, toda a construção arquitetônica da Colônia, que está incrustada em área de mata atlântica e vegetação nativa com córrego e represa em suas adjacências, no subúrbio de Jacarepaguá, passa despercebida no filme. A cena final apresenta o momento da Passagem de Arthur Bispo do Rosário, que aconteceu às 19h00m do dia 05 de julho de 1989. “Aos 80 anos, vítima de infarto do miocárdio e arteriosclerose” (HIDALGO, 2011, p. 175). O diretor Geraldo Motta Filho, através de rápidos *flashes* de imagens, revela reminiscências e memórias da tradição de Japarutuba, cidade de nascimento de Bispo.

Japarutuba era um território que ele não falava (negava e escondia). Mas, Bispo representou esse território em suas obras: o canto de trabalho, o corte da cana-de-açúcar, o trabalho como marinheiro, o bordado no Manto da apresentação, a Festa de Reis e São Benedito, com a coroação do Rei e Rainha do Cacumbi. Na atualização desses ritos religiosos, Bispo encena seu desejo em sua obra ao retratar uma das estagiárias de psicologia que o acompanhou durante um breve período, a estudante Rosângela Maria (interpretada por Maria Flor), que foi representada vestida de Julieta, para com ele Bispo, vestido/representado de Romeu, em uma cama-nave fazerem a Passagem para o seu mundo, no dia do juízo final e ser reconhecido entre os seus, sob os auspícios de canto e louvor popular de Sergipe:





"Meu sapato era canoa
Meu terno de tropicar
Minha camisa é de seda
Meu relógio é batatau.

A Bahia vale um conte
Aracaju um conte e cem
Japarutuba tem de tudo
Com os moreninhos que tem".

Arthur Bispo do Rosário planejou sua vida-obra através da construção dos objetos artísticos como um ato performático que teria seu fim no momento da passagem para seu mundo. Dizia ele que seria no dia do juízo final marcado pela poética da sua representação. No seu filme "Nós que aqui estamos, por vós esperamos" (1999), o diretor Marcelo Masagão, em uma das cenas de sua obra, apresenta Bispo com o manto e menciona: "Arthur Bispo do Rosário, o homem que fez uma roupa especial para se encontrar com Deus".

Muitas referências reforçam o eixo dos sentidos simbólicos entre a razão, o labirinto e o fio (de linho) como um jogo que beira a desrazão, a desesperança e a ruptura de guias e referências. O próprio Odisseu/Ulisses homérico poderia servir de referência central para este texto, já que percorreu uma espécie de "labirinto" em seu retorno à Ítaca, na medida em que Poseidon colocou em seu caminho uma série de enganos, de desatinos e de ciladas para desviá-lo de sua finalidade marítima: retornar à Ítaca. Ao mesmo tempo, enquanto enfrenta todas as ilusões possíveis de Poseidon, em Ítaca Penélope sustenta de maneira resiliente/resistente a confecção "infinita" de uma mortalha, de modo a não se enganar ou se desviar acerca de sua crença de que o marido estava vivo e que retornaria aos seus braços, apesar dos boatos e das mentiras lançados pelos seus pretendentes.

Compreendemos que o ato de tecer apresenta relações simbólicas com a tentativa de se manter fiel (manter o fio de) a um caminho (labirinto) que foi construído no interior de uma estrutura de vários outros caminhos então fabricados para levar o caminhante (o navegante) ao engano, a se perder em direção à morte, ao apagamento e ao esquecimento. Todos jovens atenienses levados à Creta, com exceção de Teseu, pereceram anonimamente. Quando tratamos de Odisseu/Ulisses, segundo Gagnebin (2006, p. 14), a odisseia de regresso do herói conta a história de sua luta contra o esquecimento. Importante frisar que Odisseu/Ulisses caiu, mas escapou, a todas as armadilhas de Poseidon, indo parar nas ilhas dos Lotófagos, dos Ciclopes, de Éolo, de Circe, de Apolo e de Calipso, no estreito marítimo entre Caríbdis e Scila, por onde não cedeu aos cantos das Sereias. Certamente a referência aos lotófagos seja a mais direta ao problema ou à tentação do esquecimento enfrentado por Odisseu/Ulisses²⁷.

Durante o período de 50 anos que viveu intermitentemente na Colônia Juliano Moreira, alguns funcionários sabiam, através do próprio Bispo, de como seria a sua representação. O momento

²⁷ Gagnebin (2006) também se refere à obra homérica "Ilíada" como uma narrativa mnemônica dos gregos em favor da perpetuação de seus mitos e de suas histórias.



performático da sua passagem. Com efeito, “[...] uma grande performance foi o que nos legou Bispo do Rosário desde janeiro de 1939 quando foi transferido para a Colônia Juliano Moreira” (RESENDE, 2016, p. 25), a própria construção labiríntica da vida-obra no interior do labirinto manicomial. Em 1943, com quase 34 anos, Bispo deixou ser fotografado pela lente do fotógrafo Frances Jean Manzon, vestido com o Manto da apresentação, para um ensaio fotográfico destinado à matéria “Os loucos serão felizes?” da Revista Cruzeiro²⁸. Em 1980, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart, através do Ministério da Saúde, entra na colônia Juliano Moreira e faz o documentário “Prisioneiro da Passagem – Arthur Bispo do Rosário”, na bitola de 16mm, sendo finalizado em 1982.

Parte da entrevista de Bispo para este documentário é inserida, como um recurso de documental, no filme “O Senhor do labirinto” (2014) e se configura como um dos momentos efetivos em que Bispo do Rosário explica como será a sua representação performática junto ao seu povo no dia do juízo final. Denizart retira o título de sua obra “Prisioneiro da Passagem” de um trecho do livro “História da loucura na Idade Clássica”, de Michel Foucault (2002, p. 12). É com essa citação que ele inicia sua obra fílmica:

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro na mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o **prisioneiro da passagem**. (Grifo dos autores).

No ano de 1985, quatro anos antes de sua morte, Bispo faz um ensaio fotográfico para Walter Firmo, numa sequência com o Manto da apresentação e as assemblagens, fazendo um passeio “[...] pelos saguões e jardins daquele manicômio” (FIRMO, 2013, p. 85), segurando o estandarte de fé “Galeria esportiva Recordações”. Em vista disso, o filme “O Senhor do labirinto” (2014) nos auxilia na construção de ideias em que o artista inventariava coisas e objetos para o dia do juízo final, como uma missão mística religiosa, enquanto seguia pelo seu labirinto em uma *performance* social e cultural no seu tempo presente (ou como se faz em Sergipe em cortejo processional: cantando louvores e dançando).

Considerações finais: fiando o labirinto manicomial com as linhas da arte

De acordo com Amarante (1996), é o saber médico, neste caso, inerente à psiquiatria, que determina o que é “normal” e patológico, estigmatiza o “louco”, “doido”, “maluco” como um “não-sujeito” e, por conseguinte, um “não-cidadão”, destituindo essas pessoas de direitos, desejos e projetos. O psiquiatrismo tende a descartar os demais saberes que lhe são externos ou que questionam a sua “verdade”. Assim, campos que envolvem as ciências sociais e humanas que discutem a doença mental, sob o pano de fundo do antipsiquiatrismo, são invalidados e ditos não-saberes, por não aderir fielmente aos parâmetros científicos impostos pelo paradigma médico. No entanto, a história de vida de Arthur Bispo do Rosário confunde os promulgadores dos dispositivos médicos e institucionais e apaixona os defensores da loucura, como “bicho” que deve correr solto, nunca preso, encarcerado.

28 Resende, Ricardo. Constelação Bispo: Notas sobre Multiplicidade do Ato Criativo. In: Labra, Daniela (org.). Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.



Sob essa mirada, o labirinto manicomial pode ser visto como um dispositivo bipolítico, criado pela ciência médica moderna com o objetivo de confundir as noções de normalidade e, assim, o louco no caminho de sua cidadania, de sua racionalidade. Os anormais/loucos que ali entravam ficavam presos vitimados pela monstruosidade/racionalidade do manicômio; que semelhante ao Minotauro era meio homem e meio fera. A racionalidade labiríntica do manicômio inteligentemente, como um Dédalo, orientava seus internos à perdição da esperança para, então, terem seus juízos devorados pelo dispositivo, findando na morte anônima, pois nunca representada. Encerrados em seus corpos, muitos internos dos manicômios não foram representados para além do território da loucura; fazendo de seus destinos o esquecimento quase absoluto. Desse modo, Bispo é uma espécie de Teseu que, de algum modo, foi capaz de ir além de sua corporalidade lançando sua representação para a transcendência do mito e da arte.

Na narrativa mítica grega, os híbridos animais/humanos são muito presentes. De todas essas manifestações, o Minotauro é o único que possui cabeça de animal, e essa alegoria para pensar o labirinto manicomial é rica na medida em que os loucos, em geral, são taxados como mentes selvagens, seres com corpos humanos, mas com comportamentos bestiais. O manicômio é, assim, a materialização cruel e labiríntica da racionalidade médica que força o louco a se identificar com sua própria monstruosidade. As técnicas manicomiais levavam os sujeitos ali a estabelecerem uma identidade com o dispositivo, confundindo-se com ele. Um dispositivo que confina e devora vidas que não transcendem aos seus discursos e protocolos.

“Não é suficiente dizer que a palavra labiríntica revela enfim seu núcleo verdadeiro – o mortífero excesso” (PELBART 2021, p. 30). Desse modo, neste escrito o “corpo louco” de Bispo é utilizado como tela de projeção para pensar não só o corpo perdido no labirinto, encerrado em si mesmo, em sua materialidade, mas também o corpo que flerta com o fora e o transcendente de sua representação. Pelo corpo louco passam:

[...] todas as forças, seus combates, os diagramas de poder, os estratos, os saberes, as palavras, as coisas, os sons, os personagens da História, os elementos, as cores. A perda do corpo é isso: tudo cravando a carne, perfurando a pele, atravessando-o, desmembrando-o, projetando sobre ele imagens materializadas, explodindo-o, incendiando-o, engolindo-o. Esse é o corpo despedaçado, corpo-coador, corpo-tela, cinema vivido nas vísceras, superfície feita profundidade. Se há profundidade no louco, é nesse sentido, do Fora adentrando o corpo-tela (PELBART 2021, p. 138).

O filme mostra um Bispo que rejeitava remédios, comida, tudo que o desligasse da sua missão, da sua santidade e, assim, estabelecesse identidade com o manicômio. Ele afirmava que para virar santo não podia tomar remédio, nem comer. Nosso personagem sabia que as medicações não o curavam, nem melhoravam sua vida, mas o desviava da saída do labirinto. Assim, paulatinamente, Bispo constrói racionalmente, como Dédalo, seu próprio caminho no interior do labirinto manicomial.

A força física de Arthur Bispo do Rosário, em decorrência da prática do Boxe, que o promoveu a “xerife”, foi logo reconhecida pelos funcionários da Colônia Juliano Moreira: “A gente garante você e você garante a gente” (Wanderley, “O SENHOR DO LABIRINTO”, 2014). Dessa relação de troca de “favores” surgiu uma amizade, uma visível admiração e respeito de Wanderley pela obra do artista. Na cena final do filme, Bispo morre nos braços de Wanderley, tendo visões da sua juventude. Nas palavras dele, Wanderley assume o papel de “Guardião do meu mundo” (Arthur Bispo do Rosário,



“O SENHOR DO LABIRINTO”, 2014). E, por ele é chamado de Seu Bispo. É também Wanderley, como uma Ariadne, que garante a entrada e saída de Bispo para buscar “coisas” e lhe dá permissão para usar agulhas para tecer seus bordados na sua “cela castelo”, onde só podia entrar quem via a cor de sua aura.

É também a partir da “cela castelo”, que ocorre uma transição de tons do filme, diversificando-se nos espaços da Colônia, a partir da chegada da estagiária de psicologia Rosângela Maria, por quem Bispo se apaixona e se frustra por não ter seu sentimento correspondido. Com a entrada dela na cela, as cenas de eletrochoques, lobotomias, isolamento e o “abolado” de gente em celas coletivas cedem espaço para imagens de pinturas nas paredes e interpretações de terapias ocupacionais realizadas em grupo. Rosângela se torna terapeuta de Bispo e sua principal interlocutora em um momento que o filme ressalta a importância da manutenção da saúde mental, apontando à arte como potência terapêutica. É através de suas “miniaturas”, que representavam a existência, que ele firma sua transformação.

A obra filmica, em si, no contexto apresentado, pode ser propulsora de reflexões acerca de saberes e valores que circundam a vida de Bispo e que, por essa razão, adquire potência no contexto contemporâneo do chão da escola. Assim, o filme se tece, a partir da ideia de que a vida do personagem principal se funde com a sua obra, como uma coisa só. Todo seu acervo é construído por meio de “representações”, que lembram os conceitos elaborados por Roger Chartier e Pierre Bourdieu citadas por Coelho (2014, p. 95):

De acordo com Chartier e Bourdieu as ‘representações’ são construções sociais da realidade, em que os sujeitos fundamentam suas visões de mundo a partir de seus interesses e de seu grupo. Desta forma, os sujeitos e o grupo ao qual pertence criam representações de si mesmos e de outros grupos, fundamentando suas visões de mundo sobre as experiências históricas. As representações visam construir o mundo social, sendo elas matrizes dos discursos e das práticas dos grupos. Assim, compreender as representações dos grupos é compreender como o mundo dos mesmos é construído socialmente.

As “vozes dos anjos”, fruto de suas alucinações, conduzem as mãos de Bispo para a concepção artística de suas “representações”, com diversas composições construídas a partir de objetos insignificantes como canecas, bonecas, sapatos, sandálias, talheres, pentes, lençóis e fios das roupas azuis de outros detentos. Alegorias de sua mente criativa e dos seus delírios, traziam referências de suas raízes africanas e indígenas, sua obra lembra uma colcha de retalhos de tecidos diversos, é pulsante de aforismos, fruto da sua imaginação e amalgamada de realidade, tendo a loucura enquanto fonte criadora, para muito além do seu diagnóstico de “esquizofrenia paranoide”.

As linhas de Bispo produziram beleza estética em seus bordados, era isso que ele gostava de fazer. Ele admirava fotografias em cores e pessoas que conseguiam ir além da visão física, pragmática da vida. Buscava se conectar com quem via a sua aura e sua ligação com o divino, representada pelas vozes que povoavam sua cabeça, por isso não permitia a entrada de qualquer um na sua “cela-castelo”. Sua obra não era para todos, era só para quem “enxergava”. E, de fato, qualquer artefato artístico só tem lógica para quem tem sensibilidade de “enxergar”, fora disso há o risco de olhar e não ver. E ele sabia que sua obra era só para quem a via.

No filme, Bispo afirma “Eu não sou artista, eu faço para Deus, porque sou obrigado” (Arthur

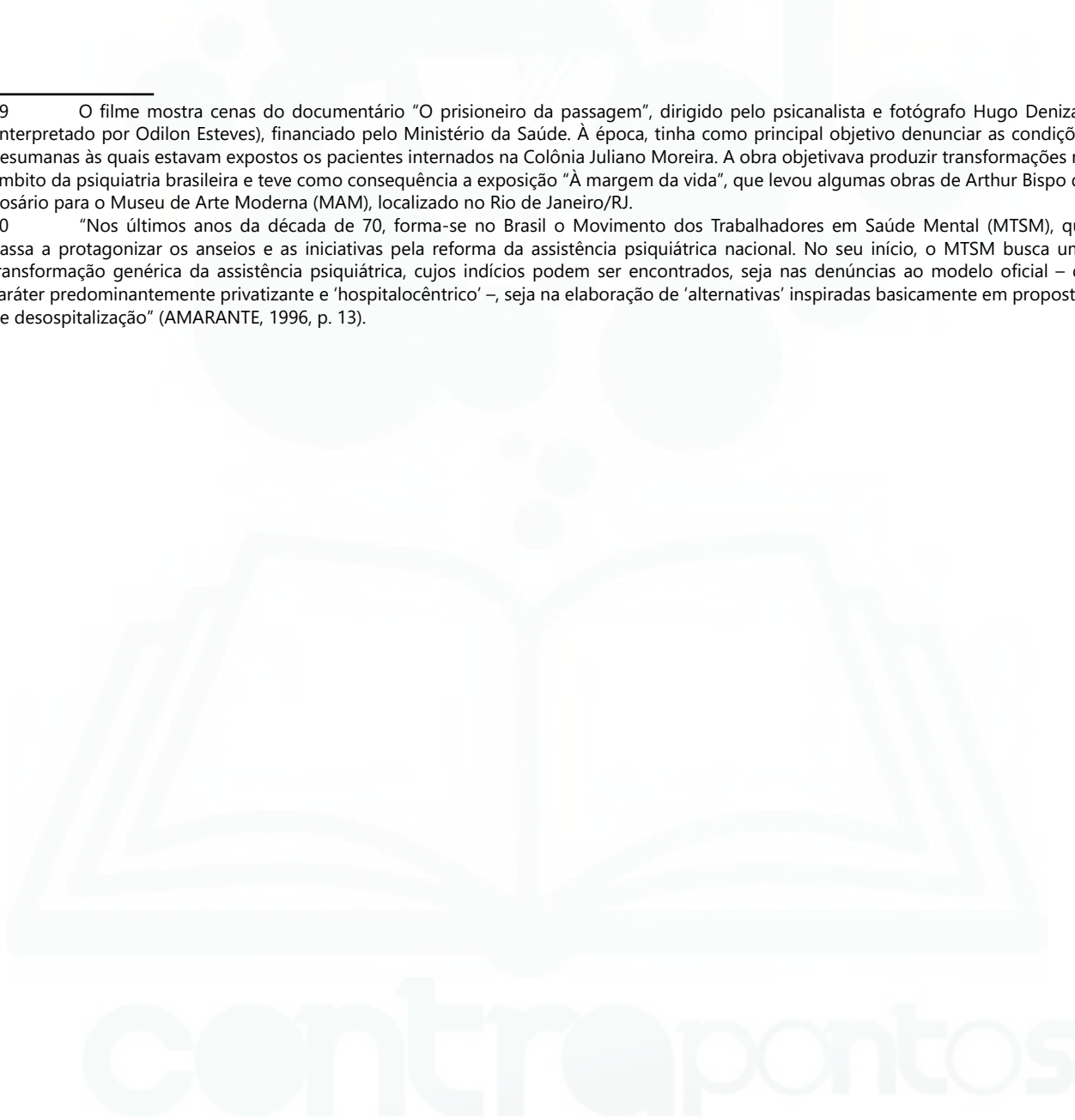


Bispo do Rosário, "O SENHOR DO LABIRINTO", 2014); trazendo à tona o protagonismo do delírio, que era fruto do seu diagnóstico. No entanto, sua obra fiada com linhas e formas de diversas cores faz de Arthur Bispo do Rosário, por si só, um questionador do encarceramento proposto pelo psiquiatrismo²⁹, desembocando no processo de Reforma Psiquiátrica³⁰ no Brasil. Bispo, enquanto ícone da luta antimanicomial, teceu sua obra por entre o labirinto manicomial, ao passo que enganou e astutamente orientou a esperança de fuga desse mesmo dédalo.

A vida de Arthur Bispo do Rosário, aqui representada pelo filme "O Senhor do Labirinto", é também um chamamento à reflexão de como a arte pode estar imbricada com processos educativos, na medida em que a sua produção artística também potencializa a produção de saberes e criação de significados a partir de práticas e artefatos culturais, que dialogam com problemáticas e abordagens diversas. Portanto, a obra fílmica apresentada abriu espaço neste escrito para um encontro instigante entre a história de vida de um personagem inspirador, a educação e a arte.

29 O filme mostra cenas do documentário "O prisioneiro da passagem", dirigido pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart (interpretado por Odilon Esteves), financiado pelo Ministério da Saúde. À época, tinha como principal objetivo denunciar as condições desumanas às quais estavam expostos os pacientes internados na Colônia Juliano Moreira. A obra objetivava produzir transformações no âmbito da psiquiatria brasileira e teve como consequência a exposição "À margem da vida", que levou algumas obras de Arthur Bispo do Rosário para o Museu de Arte Moderna (MAM), localizado no Rio de Janeiro/RJ.

30 "Nos últimos anos da década de 70, forma-se no Brasil o Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM), que passa a protagonizar os anseios e as iniciativas pela reforma da assistência psiquiátrica nacional. No seu início, o MTSM busca uma transformação genérica da assistência psiquiátrica, cujos indícios podem ser encontrados, seja nas denúncias ao modelo oficial – de caráter predominantemente privatizante e 'hospitalocêntrico' –, seja na elaboração de 'alternativas' inspiradas basicamente em propostas de desospitalização" (AMARANTE, 1996, p. 13).



Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos mitológicos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AMARANTE, Paulo Duarte de Coelho. **O homem e a serpente**: outras histórias para a loucura e a psiquiatria. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1996.
- COELHO, Fabiano. Conceitos "cultura" e "representação": contribuições para os estudos históricos. **Fronteiras**, v. 16, n. 28, p. 87-99 2014. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/4544>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- DAMASCENO, Verônica. "Pensar com a arte: a estética em Deleuze". In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XI, n. 20, p. 135-150, 2017. Disponível em: DOI: 10.22409/1981-4062/v20i/223. Acesso em: 24 ago. 2023.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2002.
- FIRMO, Walter. **Um olhar sobre Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Nau: Livre Galeria, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**: Rocco, 1996.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. 2. ed. [ver. e ampliada] Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- JOAQUIM, Luiz. **Disputa entre anônimos e famosos**. 34a. Mostra SP (2010). Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2010/11/34a-mostra-sp-2010-29-30-31-out/> Acesso em: 07 nov. 2022.
- JULIEN, Nadia. **Minidicionário compacto de mitologia**. Traduzido por Denise Radonovic Vieira. Ilustrações de Mônica Teixeira. São Paulo: Rideel, 2002.
- KINDERSLEY, Dorling. **Mitos e lendas para crianças**. Tradução de Ana Ban. São Paulo: Publifolhinha, 2013.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- MORATO, Fernando Lima. **O lamento de Teseu**: leitura da heróide "Theseo a Ariadna" de Manuel Inácio da Silva Alvarenga / Fernando Lima e Morato. Campinas, SP: [s.n.], 2013.
- MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. Material Educativo: Bispo para Educação.
- RESENDE, Ricardo. "Constelação Bispo: Notas sobre Multiplicidade do Ato Criativo". In.: Labra, Daniela (org.). **Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- VILLAÇA, Pablo. **O Senhor do Labirinto**. Cinema em Cena. 2010. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/5950/o-senhor-do-labirinto>. Acesso em: 07 nov. 2022.
- SILVA, Renato Izidoro da; ZOBOLI, Fabio. "Da governabilidade do mytos ao esclarecimento do logos: Narciso, Odisseu e os padrões de beleza corporal". **Movimento**, v. 19, n. 4, p. 141-162, 2013. DOI: 10.22456/1982-8918.38356. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/>



view/38356. Acesso em: 26 ago. 2023.

Filmografia

Nós que aqui estamos por nós esperamos. [documentário] Dir. Marcelo Masagão. Sonopress-Rimo da Amazônia Indústria e comércio fonográficos Ltda. Brasil. 1999. 72 min.

O prisioneiro da passagem. [curta metragem] Dir. Hugo Denizart. Centro Nacional de Produção Independente – CNPI, Brasil, 1982. 29 min.

O senhor do labirinto. [longa metragem] Dir. Geraldo Motta Filho. Tibet Filmes, Brasil. 2014. 80 min.

Internet

Equipe de produção do filme “O Senhor do Labirinto” promove oficinas artísticas em Aracaju – 30 nov. 2007. Disponível em: https://www.aracaju.se.gov.br/noticias/32369/equipe_de_producao_do_filme_%60o_senhor_do_labirinto%C2%B4_promove_oficinas_artisticas_em_aracaju.html. Acesso em: 07 nov. 2022.

Produção do filme “O Senhor do Labirinto” seleciona atores – 23 fev. 2008

Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/producao-do-filme-senhor-do-labirinto-seleciona-atores/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

Programação do Festival do Rio: Première Brasil – 20 set. 2010. Disponível em:

<https://ambrosia.com.br/filmes/programacao-festival-do-rio-2010-premiere-brasil/>. Acesso em: 04 fev. 2023.

“O Senhor do Labirinto” estreia no CURTA-SE – 13 set. 2011. Disponível em: <https://www.aracaju.se.gov.br/saude/index.php?act=leitura&codigo=47351>. Acesso em: 28 fev. 2023.

JUSBRAZIL – Processo n. 047XXXX-03.2012.8.19.0001 – Bang Bang Filmes Produções Ltda. (Recurso Adesivo) x Bang Bang Filmes Produções LTDA. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/processos/47327123/processo-n-047XXXX-0320128190001-do-tjrj>. Acesso em: 1º fev. 2023.

Portal Infonet. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/filme-gravado-em-se-tem-problemas-na-justica/> <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/o-senhor-do-labirinto-segue-objeto-de-pendencia-na-justica/>. Acesso em: 1º fev. 2023.

contrapontos

