



LHM

O JESUS CRISTO PRETO NA MITOPOÉTICA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Acir Dias*¹

* Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Luiz Carlos Machado*²

* Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Resumo: Parte considerável das manifestações de fé brasileira são ritos populares e folguedos resultantes de um cristianismo católico mesclado a elementos da religiosidade nativa e africana. No entanto, muitas dessas construções, ao longo da história, sofreram processos de apagamento e demonização, principalmente na intenção de se defender uma face europeia, embranquecida e colonialista do Cristo. Este estudo pretende traçar um contraponto a essa visão europeia, defendendo um Jesus popular e carnavalizado, presente desde o cristianismo primitivo e resgatado pela cultura e arte popular. Para tanto, apresenta como síntese de uma resistência preta e popular, a mitopoética de Arthur Bispo do Rosário, artista preto e segregado que dizia ser Jesus Cristo e que deveria representar o mundo ao criador por meio de um inventário artístico. Nessa intenção, utiliza-se como aporte teórico as contribuições de House (2020), Bakhtin (1982), Simas (2020), Dantas (2009) e Hidalgo (1996).

Palavras-chave: Literatura comparada. Religiosidade. Cultura Popular. Arthur Bispo do Rosario

The black Jesus in the mythopoetic of Arthur Bispo do Rosário

Abstract: A considerable part of the manifestations of Brazilian faith are popular rites and festivities resulting from a Catholic Christianity mixed with elements of native and African religiosity. However, many of these constructions, throughout history, have suffered processes of erasure and demonization, mainly with the intention of defending a European, whitened and colonialist face of Christ. This study intends to draw a counterpoint to this European vision, defending a popular and

¹ Possui Pós-doutorado com pesquisa em memória e documentário (2011) - UNICAMP, doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela UNICAMP com doutorado sanduiche pela Università Ca' Foscari - (2003), Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e artes pela UNICAMP (1999). Atualmente é professor Associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6902191554348937>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5428-6839>.

² Doutorado em Letras em andamento pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Área de concentração em Linguagem e Sociedade. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Área de concentração em Linguagem e Sociedade. Professor da rede pública do Estado do Paraná, e do Centro Universitário Univel. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9482093646123649>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5847-6218>



carnivalized Jesus, present since primitive Christianity and rescued by popular culture and art. In order to do so, it presents as a synthesis of a black and popular resistance, the mythopoetics of Arthur Bispo do Rosario, a black and segregated artist who claimed to be Jesus Christ and who should represent the world to the creator through an artistic inventory. In this intention, the contributions of House (2020), Bakhtin (1982), Simas (2020), Dantas (2009) and Hidalgo (1996) are used as theoretical support.

Keywords: Comparative literature. Religiosity. Popular culture. Arthur Bispo do Rosário.

Introdução

O fenômeno religioso cristão no Brasil, sobretudo o católico, na maioria das vezes se constrói em uma atmosfera sincrética e popular, permeada por quermesses, procissões, superstições e folguedos. Isso ocorre, segundo Simas (2018), porque o cristianismo brasileiro é o resultado de heranças ibéricas hibridizadas com costumes e manifestações ameríndias e africanas que resistiram à imposição dos colonizadores europeus. No entanto, para House (2020), mesmo com essa característica descolonizadora, a iconografia de Jesus Cristo permaneceu branca, europeia e imperialista.

Arthur Bispo do Rosário, artista brasileiro, preto, pobre e segregado, que viveu a maior parte de sua vida encarcerado em manicômios, apresenta, por meio de sua obra singular, um cristianismo reinventado no cerne da cultura popular e do cotidiano. Dantas (2009) e Hidalgo (1996) relatam que Bispo do Rosário acreditava ter recebido a missão divina de representar o mundo ao Criador no dia do juízo final, por meio de um inventário artístico. Segundo Bispo, essa missão lhe teria sido confiada por anjos iluminados que o reconheceram como o próprio Jesus Cristo. Assim, em sua obra revela-se uma mitopoética centrada nas representações de um Jesus Cristo preto e carnavalizado, próprio da religiosidade e da cultura popular brasileira.

A partir disso, este trabalho questiona: a mitopoética de Arthur Bispo do Rosário configura-se como uma representação da religiosidade cristã brasileira carnavalizada e hibridizada? Nesse sentido, objetiva-se, no presente estudo, propor a obra de Bispo do Rosário como uma síntese da resistência da religiosidade popular brasileira, que defende a iconografia de um Jesus popular e carnavalizado ante as imposições institucionais europeizadas.

Justifica-se esta pesquisa pela tentativa de trazer as manifestações religiosas e os folguedos populares à luz dos debates acadêmicos como elementos genuínos na construção



das identidades brasileiras. Por isso, a escolha da produção artística de Arthur Bispo do Rosário foi preponderante para a iniciativa de lançar um olhar mais sincero e poético às materializações provenientes de camadas tão simples e segregadas da sociedade brasileira. Por fim, é importante salientar que abordar tais produções em um artigo científico é manter viva a atitude de resistência que as originou

O Jesus embranquecido

A arquitetura do cristianismo oficial, institucional e europeu ostenta como pedra fundamental não mais a mentalidade original de carpinteiros e pescadores do Oriente Médio, mas a voluptuosa e ornamentada estética bizantina do imperador Constantino. Segundo Shelley (2018, p. 124), “Constantino representa a passagem da época do cristianismo católico ao início da época do império cristão, quando mártires corajosos se tornaram coisa do passado”. Entre mosaicos e basílicas, o Império Romano, após as invasões bárbaras, transmutou os ensinamentos de um homem de um pequeno vilarejo da Galileia em uma nova religião estatal e palaciana.

Por conta disso, as representações de Jesus passaram a assumir, cada vez mais, uma narrativa visual que defendia sua realeza, ou seja, sua pertença a uma casta nobre. Ainda que se possa, numa tentativa de argumentação teológica e bíblica, defender essa iconografia na ideia do Cristo “rei dos judeus” ou “rei dos céus”, a verdade é que, para a mentalidade romana, o ícone central de uma igreja imperial deveria se parecer com os imperadores, mitos ancestrais e heróis greco-romanos.

Em outras representações comuns, Cristo usa uma toga ou outros atributos [geralmente utilizados pelo] imperador. O teólogo Richard Viladesau argumenta que o Cristo barbudo e maduro, com cabelos longos no estilo “sírio”, combina características do deus grego Zeus, de Sansão, figura do Antigo Testamento, entre outros (House, 2020, s/p.).

Dessa forma, um Cristo embranquecido, nobre e com porte de cavaleiro é elaborado para suprir a demanda de uma dominação estatal da fé e do imaginário dos cristãos do Mediterrâneo oriental. Durante o desenvolvimento da sociedade feudal medieval, essa ideia espalhou-se por toda a Europa, definindo, assim, uma imagem “oficial” de Jesus. Foi em torno dessa representação que os dogmas e a liturgia da igreja medieval foram



estabelecidos, determinando um tom sério e imperial para as ritualidades e manifestações cristãs. Qualquer elemento que fugisse a esses critérios era considerado heresia.

Posteriormente, a difusão do cristianismo que chegaria às Américas por meio de conquistadores e missionários europeus levaria consigo essa mesma imagem do Jesus imperialista. Essa representação servia a dois propósitos: justificar a natureza superior do europeu, que supostamente descendia desse Cristo – por isso, possuía direito divino à terra conquistada – e reforçar as políticas eugenistas frente aos povos nativos e afrodescendentes.

Na América Latina colonial, chamada “Nova Espanha” pelos colonos europeus, as imagens de Jesus Branco reforçam o sistema de castas em que brancos (europeus cristãos) ocupavam o nível superior. Enquanto isso, aqueles com pele mais escura, fruto da “mistura de populações nativas”, eram consideravelmente inferiores (House, 2020, s/p.).

Nesse processo, as comunidades católicas e cristãs que se desenvolveram na América Latina foram assumindo, por imposição, a referência imagética de um nobre branco europeu como o maior ícone de sua fé. Contrastantemente, por conta da miscigenação, o cristianismo latino-americano se estabeleceu em uma atmosfera sincrética e popular, permeada por procissões, quermesses, santinhos (cartões de orações com imagens de santos), calendários e superstições. Todavia, a imagem de Jesus permaneceu intocável, mantendo a dominação embranquecida.

Segundo House (2020), a imagem de Jesus mais difundida em santinhos, calendários e hinários em todo o mundo é a pintura feita por um artista comercial para duas editoras cristãs em 1940: Cabeça de Cristo, de Warner Sallman. Nela, o busto de Jesus aparece em três quartos, ostentando longos cabelos claros e olhos azuis. Essa imagem, ainda que uma peça publicitária do século XX, se junta à tradição da representação do Jesus branco imperialista, que embasou o tom sério das celebrações cristãs desde o medievalismo.

O Jesus Carnavalesco

No entanto, apesar da atmosfera austera das cerimônias religiosas, algumas festividades e procissões medievais, principalmente aquelas mais conectadas à vida cotidiana e às representações populares, insistiam na manutenção de um rito mais cômico e



brincante. Bakhtin (1987) atribui a essas manifestações o estabelecimento da cultura carnavalesca, que “[...] opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (p. 33). O carnavalesco bakhtiniano incorpora tanto o conjunto de festejos e ritos populares quanto a mentalidade sincrética que regia esses fenômenos artísticos, culturais e religiosos.

De fato, a aproximação entre os festejos carnavalescos e a religiosidade cristã não é algo sem precedentes para a cultura brasileira, uma vez que o Carnaval no Brasil deriva de festividades romanas que antecedem a Quaresma, período de jejum e privações que preparava o fiel para a Semana Santa Pascal, cerne da liturgia cristã. No entanto, assim como Bakhtin (1981) define que o carnavalesco tem “[...] suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classe, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio” (p. 105), as relações entre Cristo e a carnavalização também são primitivas.

A visão carnavalesca propriamente dita se estabelece, sobretudo, numa superação das hierarquias edificadas por uma sociedade dividida em castas. Durante o Carnaval, “[...] revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc.” (Bakhtin, 1981, p. 105), elaborando-se uma livre relação entre os brincantes, que se tornam participantes ativos da ação festiva. É um espetáculo sem palco, sem ribalta e sem a divisão de papéis, em que todos são iguais nesse rito de profanação das estruturas institucionalizadas.

Dentre as ações carnavalescas, segundo Bakhtin (1981), a principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do Carnaval. Nela, a instância máxima de um reino ou de uma instituição é representada por um indivíduo comum, que é celebrado e, logo depois, inserido novamente no ordinário. Na Europa, havia as “festas dos tolos”, nas quais se coroavam anões, corcundas e loucos como bispos e papas falsos. Já no Brasil, é muito comum, nos carnavais de várias regiões, a encarnação do personagem do Rei Momo, em que se coroa o homem mais gordo da cidade. Todos esses rituais provêm das Saturnálias romanas, festas que subvertem as normas vigentes e nas quais os senhores ofereciam serviço de mesa a seus vassallos.

Jesus, em seus atos finais na sua última semana em Jerusalém, realizou uma série de ritos e gestos simbólicos que dialogam com essa cosmovisão carnavalesca: “[...] entrou em Jerusalém montado sobre um jumento no domingo antes de sua última Páscoa, cumprindo a profecia de Zacarias” (Shelley, 2018, p. 25). A multidão o aclamou com ramos de oliveiras,



gritando “Hosana ao filho de Davi” (Mt 29, 2), o que representa o reconhecimento da realeza de Jesus. Depois, durante a última ceia – um banquete para celebrar a Páscoa judaica –, lavou os pés dos seus discípulos (Jo 13, 5), um mestre que se faz servidor. Por fim, durante seu julgamento e açoitamento, Jesus recebeu dos soldados romanos uma coroa de espinhos, um cetro falso de madeira e um manto púrpura, enquanto repetiam em tom de zombaria: “Salve, rei dos judeus!” (Jo 19, 2-3).

Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo se destrói tudo renova. Assim se pode expressar a ideia fundamental do Carnaval. Contudo salientamos mais uma vez: aqui não se trata de uma ideia abstrata, mas se uma cosmovisão viva, expressa nas formas concreto-sensoriais vivenciáveis e representáveis de ação ritual (Bakhtin, 1981, p. 107).

A narrativa dos eventos que antecedem a crucificação e a morte de Jesus encarna um caráter carnavalesco, tanto no tom de crítica às hierarquias religiosas e imperiais quanto na forma de ritualidade popular e de rua, presente, inclusive, em toda a via-crúcis. Jesus se deixa coroar e se destrona como uma forma de concretizar, em gestos, a livre associação entre os homens e o tipo de rei que pretende ser: um rei do povo, comum e carnavalizado.

O Jesus popular e preto

Como citado anteriormente, o cristianismo na América Latina assume um caráter sincrético e miscigenado. Da mesma forma, o catolicismo ibérico foi o ponto de partida da construção religiosa “civilizatória” brasileira; no entanto, elementos ameríndios e africanos se encontraram e reinventaram a fé popular.

Desenvolveram-se aqui celebrações profundamente sincréticas. O sincretismo, afinal, é fenômeno de mão dupla. Pode ser entendido como estratégia de resistência e controle - com variável complexa de nuances - e como fenômeno de fé. A incorporação de deuses e crenças do outro é vista, por muitos povos, como acréscimo - e não diluição - de força vital (Simas, 2018, p. 11).

Festejos cristãos do medievalismo português e espanhol foram reinventados em terras brasileiras, assumindo, inicialmente, costumes, tradições, superstições e simbologias das crenças dos povos originários e, posteriormente, dos povos africanos durante a



escravidão. Essa apropriação ocorre ora como forma de resistência diante da aculturação, ora como ferramenta da própria dominação. Todavia, essa fusão sincrética – combatida por alguns como heresia ou deturpação – parece ser uma das manifestações mais profundas do hibridismo cultural que deu origem às identidades brasileiras.

Ariano Suassuna, autor e dramaturgo paraibano, incorporou elementos dessa cristandade popular em sua obra. Suas peças teatrais nascem do romanceiro popular nordestino, dos folhetos da literatura de cordel e do teatro cristão medieval, carregando, em sua raiz, construções carnavalescas e alegóricas. Em sua obra máxima, *Auto da Compadecida*, Suassuna mergulha nas simbologias do imaginário popular do Nordeste brasileiro para narrar a saga de João Grilo e seus companheiros:

[...] o jogo dirigido ao público e acentuado por um comentador, a cena representando o tribunal celeste e a intervenção de Nossa Senhora. Tudo isso, em minha peça, vem do Bumba-meu-boi, do mamulengo, da oralidade dos desafios de Cantadores e mesmo de autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste (Suassuna, 2008, p. 179).

Toda a mise-en-scène do *Auto da Compadecida* está impregnada de elementos dos espetáculos e ritos populares, desde personagens típicos dos folguedos, como o Bumba-meu-boi e a Folia de Reis, até as indumentárias imaginadas e criadas pelo povo. O personagem “Encourado”, por exemplo, que representa o diabo na peça, recebe esse nome por trajar vestes de couro de vaqueiro, refletindo uma crença popular segundo a qual o antagonista de Jesus se veste dessa forma. O interesse de Suassuna (2008) é trazer à tona essa religiosidade hibridizada, emergente das narrativas populares, que podem ser “[...] de origem moura ou ibérica, com as raízes fincadas nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular como árabe-negro, e, portanto, brasileiro e nordestino” (p. 186).

É seguindo esse princípio – de um cristianismo reinventado pelas crenças e ritos populares – que Suassuna apresenta seu Jesus, chamado de Manuel: “É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos” (Suassuna, 1981, p. 136-137). A figura de Jesus surge no terceiro ato da peça, no papel de juiz do tribunal celeste, e, ao sentar-se no trono divino, reafirma toda a realeza do Cristo. Todavia, a simbologia carnavalesca da coroação e do destronamento mescla-se ao racismo estrutural quando os outros personagens o questionam por ser preto.



João Grilo, protagonista da peça e representante genuíno da cultura popular, expõe a carga do racismo enraizado na iconografia do Jesus branco, imperial e europeu: “Mas, espere, o senhor é que é Jesus? [...] Aquele Jesus a quem chamavam Cristo? [...] Porque... não é lhe faltando com respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado” (SUASSUNA, 1981, p. 147-148). Essa fala revela que, embora a religiosidade cristã tenha passado por uma reinvenção popular, a imagem de Jesus Cristo permaneceu intacta na sua representação tradicional. Dessa forma, um Jesus preto torna-se questionável até mesmo por aqueles que compartilham de suas origens populares.

A perspectiva apresentada por Renata Felintos dos Santos (2016) aprofunda a compreensão das tensões em torno da herança cultural afro-brasileira, frequentemente apropriada como patrimônio nacional, mas sem o devido reconhecimento de seus protagonistas. A cultura negra, em suas múltiplas expressões – visual, musical, cênica, gastronômica, linguística e social –, foi historicamente desassociada de seus criadores originais. Essa exclusão se revela não apenas na narrativa oficial, mas também na marginalização dos corpos negros como gestores e mantenedores dessas expressões artísticas.

Conferir propriedade africana à essa herança que tem sido propagada como nacional, tem sido espinhoso ao povo brasileiro, mesmo quando o povo afrodescendente é o ator principal. O corpo preto tem sido eliminado como gestor e mantenedor das expressões artísticas que lhes são próprias (Santos, 2016, p. 31-32).

Essa desconexão também é evidente nas representações religiosas e artísticas populares. A iconografia de um Jesus Branco e europeu, como questionado por João Grilo em *Auto da Compadecida*, reflete justamente essa tentativa de apagamento. A religiosidade sincrética, construída pelos povos afrodescendentes e indígenas, é assimilada, mas seus agentes históricos são negligenciados. Ao apresentar um Jesus preto, Suassuna não apenas dialoga com essa tradição popular reinventada, mas também denuncia a dificuldade de aceitar um corpo negro no centro das representações sagradas.

Assim como a cultura afro-brasileira foi apropriada sem a valorização de seus criadores, a imagem de um Cristo branco consolidou-se como universal, enquanto a figura de Manuel, o Jesus preto de Suassuna, é recebida com estranhamento. A própria hesitação de João Grilo diante do Cristo preto reflete o incômodo social destacado por Santos (2016): reconhecer a autoria e a centralidade do corpo negro na cultura brasileira significa



confrontar séculos de exclusão e apagamento. Nesse sentido, tanto a arte quanto a fé popular se tornam campos de disputa simbólica, em que a reafirmação da negritude é, ainda hoje, um ato de resistência.

O Jesus na mitopoética de Arthur Bispo do Rosário

Na mesma esteira desse Jesus carnavalizado e reinventado pelos elementos da cultura sincrética brasileira, encontra-se a mitopoética do artista Arthur Bispo do Rosário. Em 22 de dezembro de 1938, Bispo, um homem preto de presumíveis 27 anos, recebeu a visita de sete anjos de aura azulada, que lhe revelaram sua missão: ele era Jesus Cristo e deveria inventariar o mundo por meio de artefatos artísticos para o dia do Juízo Final.

A obra de Arthur Bispo do Rosário possui um caráter mitopoético, pois sua produção não emerge apenas de uma construção racional da expressividade, mas também de uma narrativa que dialoga com o mítico e o transcendental. Sua estética, estilo e temática se entrelaçam com o imaginário mitológico de sua trajetória de vida – uma jornada marcada pelo mistério, pela religiosidade, pela genialidade, pela cultura popular e pela segregação.

Logo, a mitopoética consiste na elaboração de um conjunto a partir de resíduos e fragmentos de acontecimentos, testemunhas fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade; é uma espécie de bricolagem intelectual, e a bricolagem é o *modus operandi* da mitopoética (Lévi-Strauss *apud* Dantas, 2009, p. 20).

Ao reconhecer-se como Jesus, Bispo do Rosário imediatamente se apresentou aos representantes do cristianismo no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. No entanto, assim como no Auto da Compadecida, em que o Cristo negro é questionado, sua afirmação não foi aceita: os frades do mosteiro o enviaram para um sanatório, onde viveu segregado até sua morte. Ali, recriou o mundo à sua maneira, apropriando-se e reinventando o cristianismo de forma popular, cotidiana e artística.

A mitopoética de Arthur Bispo do Rosário é uma estruturação de resíduos da cultura católica, das religiosidades africanas e afro-brasileiras e, também, da cultura popular, e seu objetivo é dar uma forma, uma aparência à experiência trágica. O Bispo renascido era o Bispo messias, herdeiro de várias tradições, mas também rei que veio para redimir alguns subjugados neste mundo (“aqueles que são meus”): tratava-se, além de uma forma e transgressão, de um não conformismo (Dantas, 2009, p. 81).



Tanto os processos de criação quanto a atitude criadora desse artista são dinâmicas que conversam com uma das características principais da cosmovisão carnavalesca de Bakhtin (1982): a profanação do sacralizado e das hierarquias. Bispo do Rosário encarna essa existência desafiadora diante dos cânones acadêmicos, religiosos e sociais. Durante 50 anos, viveu encarcerado em um sanatório no Rio de Janeiro, diagnosticado como esquizofrênico paranoico por se autoproclamar um messias – um Jesus Cristo preto e artista, pertencente ao povo, cuja missão era representar o mundo ao Criador no Juízo Final por meio de miniaturas, mantos e estandartes.

Bispo não desenhou, não pintou nem esculpiu. Nenhuma dessas atitudes expressivas tradicionais das "belas artes" foi utilizada por ele. Mas bordou, costurou, pregou, colou, talhou ou simplesmente compôs a partir de objetos já prontos. Nenhum dos materiais "dignos" das artes plásticas foi manipulado por ele; suas obras nasceram das coisas que recolhia por onde andava ou que adquiria no mercado negro do hospício (Dantas, 2009. p. 84).

A criação de Bispo do Rosário surge de elementos comuns e ordinários e ao serem reorganizados por suas mãos, são reafirmados em sua beleza singular. A premissa do mito que sempre é cercado do extraordinário, encontra no Cristo de Bispo, a força da simplicidade e do cotidiano. É uma obra que dialoga com tendências estéticas contemporâneas, simbologias de festas populares religiosas e design vernacular, sem nunca ter a pretensão de ser nenhuma dessas coisas.

Na mitopoética de Arthur Bispo do Rosário, a arte surge como espaço de reinvenção de si, um alento diante das violências simbólicas e materiais impostas aos corpos negros em contextos excludentes. Tal como afirma Santos (2016), a arte ofereceu a possibilidade de esculpir novas existências, de expressar subjetividades que, embora nem sempre literais, traduziam sentimentos e vivências marcadas pela exclusão. Ao transformar objetos cotidianos em artefatos de um inventário sagrado e pessoal, Bispo reafirmou sua humanidade e identidade, subvertendo as estruturas que buscavam silenciá-lo.

Na arte, essas pessoas encontraram alento, acolhimento e possibilidade de se fazerem existir reencontrando possibilidades de subjetividades. Ainda que muitas não se expressassem de forma literal, traduziram em formas os sentimentos, as emoções e as sensações divergentes e urgentes que constituíram e constituem suas vidas e cotidianos negros em ambientes não receptivos a essa característica biológica indelével, na arte havia a possibilidade de se esculpir de um novo modo, de se fazer uma pinclada original, de se dançar movendo os quadris de forma inesperada, de cantar num tom pouco usual, de retorno ao ser (Santos, 2016, p. 204).

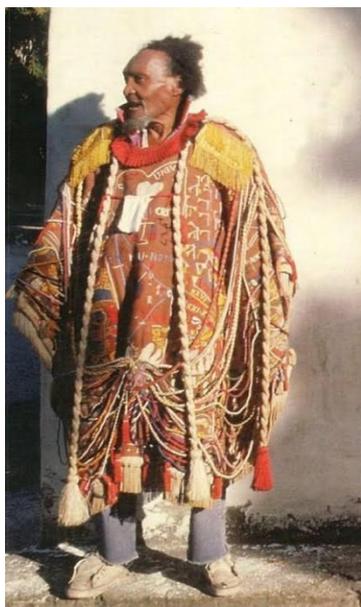


O processo criativo de Bispo do Rosário dialoga diretamente com essa perspectiva ao transmutar resíduos em formas carregadas de significado. Os mantos, miniaturas e estandartes confeccionados por Bispo materializavam sua resistência, convertendo a dor do confinamento em um testemunho poético de existência. Assim, a arte se tornou para ele, como para tantos outros corpos pretos historicamente silenciados, um lugar de acolhimento e possibilidade.

A escolha de técnicas não convencionais – bordar, costurar, colar e compor com objetos descartados – reforça a ideia de que a arte de Bispo foi também um ato de insurgência. Ignorou as linguagens tradicionais e acadêmicas e, com isso, reafirmou a legitimidade de sua expressão singular. Como destaca Dantas (2009), as obras de Bispo nasceram dos restos e das sobras, transformados por suas mãos em símbolos de poder e redenção. Nessa reinvenção, ele não apenas representou o mundo ao Criador, mas, sobretudo, reivindicou seu direito de ser e existir plenamente, como um Jesus preto, popular e insubmisso.

A obra maior de Bispo segundo o Dantas (2009) é o Manto de apresentação. Uma espécie de capa semelhante a um poncho ou uma casula gótica (veste litúrgica utilizada por sacerdotes católicos com formato arredondado que lhe cobre o corpo inteiro), com a qual Bispo do Rosário afirmava que iria se apresentar diante de Deus no juízo final.

Figura 1: Arthur Bispo do Rosário e o *Manto de apresentação*



Fonte: Museu Bispo do Rosário.

No Manto, Bispo sintetiza toda a sua mitopoética e afirma seu Jesus Cristo carnavalizado em diversas camadas. Primeiramente, a peça apresenta um primor artístico singular, evidenciando a habilidade criativa de Bispo do Rosário na riqueza do colorido e dos bordados. Por ser uma veste, destaca-se como um símbolo de “[...] distinção, poder, hierarquia, respeito; faz parte de um mundo regido pelo princípio de hierarquia e pela ordenação” (Dantas, 2009, p. 192). Sacerdotes, bispos e reis utilizam vestes ornamentadas para representar poder e autoridade; no entanto, Bispo propõe uma espécie de coroaamento para sua apresentação no Juízo Final – momento que muitos interpretaram como o anúncio de sua própria morte.

Bakhtin (1982) descreve as vestes reais da coroação carnavalesca como elementos de valor biplanar, ou seja, carregadas de ambiguidade. No mundo fora do carnaval, mantos, coroas e cetros são símbolos de poder rígidos e solenes, construções monolíticas que reforçam hierarquias. Contudo, na coroação carnavalesca, esses mesmos objetos são reinventados como instrumentos de profanação e desconstrução das ordens estabelecidas. Bispo do Rosário recria um manto real, litúrgico e teatral, apropriando-se de toda a sua simbologia para se coroar como um Jesus popular e sincrético, em um gesto de resistência e ressignificação.

Por isso, o Manto de Apresentação constitui-se como um objeto profundamente representativo da cultura popular brasileira, dialogando com práticas comuns aos folguedos populares e religiosos de diversas regiões do país. Na maioria dos festejos brasileiros, a indumentária é parte essencial do simbolismo, contribuindo tanto para a narrativa do rito quanto para a transmutação do brincante em um personagem carnavalesco. Em celebrações típicas, como a Folia de Reis e a Congada – ambas conectadas ao ciclo natalino, no mês de dezembro –, os participantes utilizam vestimentas coloridas e adornadas para compor a expressão festiva.

Em ambos os folguedos, o rito de coroação e destronamento está presente. Na Folia de Reis, grupos de foliões percorrem as ruas cantando, dançando e celebrando a visita dos três reis magos ao menino Jesus, adentrando nas casas da vizinhança, que os recebe com comidas e bebidas. Esses grupos são “[...] espetacularmente vestidos e com coroas e chapéus



estupefacientes, espelhos, aljôfares, fitas, panos vistosos com areia brilhante, etc.” (Câmara Cascudo, 1998, p. 776). Já a Congada é um exemplo genuíno da resistência ancestral da negritude diante dos ritos católicos, pois nela se coroam reis e rainhas pretos. “As confrarias religiosas dos afro-brasileiros, particularmente a de Nossa Senhora do Rosário, proliferaram por todo o Brasil e permitiram a sobrevivência de preceitos africanos profanos justapostos aos preceitos religiosos da fé católica” (Dantas, 2009, p. 209).

Bispo nasceu em Japarutuba, no interior de Sergipe, onde, segundo Hidalgo (1996), a fé católica sempre foi muito presente, mas sem suplantando os costumes da cultura preta. Nessa região, o Dia de Reis era amplamente festejado, tendo como apoteose a coroação do rei negro, vestido com mantos majestosamente bordados. “Um dia, designado ‘rei dos reis’ por seres luminosos, ele teceria o próprio manto, vermelho, salpicado de bordados, se faria coroar e protagonizaria a própria via-sacra” (Hidalgo, 1996, p. 39). Assim, Bispo do Rosário resgatou em sua mitopoética as memórias desses folguedos, e seu Manto de Apresentação se tornou a reminiscência viva dessa religiosidade popular e sincrética. A religiosidade de Arthur Bispo do Rosário, embora enraizada no catolicismo, reflete a complexidade do cristianismo afro-brasileiro, marcado pelo intercâmbio simbólico entre tradições europeias e africanas.

Como observa Dantas (2009), o catolicismo praticado pelos pretos era mais depurado, distante da cosmovisão africana que conecta harmonicamente homem, natureza e ciclo de vida e morte. Em vez disso, aproximava-se de uma perspectiva individualizada da morte, como um fenômeno isolado e sem retorno. No entanto, essa aparente aceitação não implicava submissão total; o povo preto reinterpretou o cristianismo, como destaca Oliveira (2022):

Afrodscendentes praticam cristianismo sem absorvê-lo incondicionalmente, demonstrando resistência à aculturação dessa forma constrói uma religiosidade marcada pelo intercâmbio e pela interpretação, dois elementos bastante características do povo brasileiro (Oliveira, 2022, p. 235).

Nesse sentido, Arthur Bispo do Rosario parece se apresentar como a ressonância da cultura popular brasileira que dialoga com a religiosidade cristã e a ancestralidade africana e ameríndia. Em sua mitopoética encarna a reinvenção do cristianismo como uma forma de resistência diante da dominação branca e europeia. Seu Jesus Preto é a inversão dos valores



e condições sociais que lhe foram impostas, sua coroação pelo Manto de apresentação é a retomada do Jesus carnavalizado, popular e verdadeiro.

Essa dinâmica de apropriação e ressignificação se manifesta na obra de Bispo do Rosário, cuja mitopoética é atravessada por símbolos cristãos revisitados sob uma ótica popular e afrodescendente. Seu Manto de Apresentação, peça central de seu inventário artístico, ecoa as tradições das irmandades negras, como as de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, presentes em municípios como Estância, São Cristóvão e Laranjeiras como afirma Oliveira (2022). Essas confrarias, embora inseridas no ambiente católico, funcionavam como espaços de acolhimento e resistência, permitindo que negros escravizados e libertos preservassem suas expressões culturais sob a proteção do discurso religioso dominante.

A separação de classes dentro das igrejas, refletida na divisão das irmandades entre aristocráticas e populares, também se reproduz na experiência de Bispo. Como um homem negro e pobre, ele não ocupava o lugar de prestígio reservado às elites religiosas, mas, ao contrário, era marginalizado e patologizado. Sua autoproclamação como messias e sua missão de inventariar o mundo foram interpretadas como delírio, resultando em seu confinamento no sanatório. No entanto, como as irmandades afro-brasileiras, Bispo transformou esse espaço de exclusão em território de criação e resistência, bordando, costurando e montando seu inventário como quem constrói um altar popular.

Dessa forma, a religiosidade de Bispo do Rosário é um reflexo da espiritualidade afro-brasileira: híbrida, resistente e profundamente ligada à vivência comunitária. Seu Jesus preto e carnavalizado não é apenas uma figura mística, mas também um símbolo de contestação das hierarquias sociais e religiosas. A arte de Bispo não apenas denuncia a exclusão, mas reafirma o direito dos corpos pretos de existirem e se expressarem dentro – e além – das estruturas que historicamente os marginalizaram. É nesse entrelaçamento de fé, arte e resistência que sua obra encontra eco nas tradições das confrarias negras, reafirmando a força e a singularidade da cultura afro-brasileira.

Considerações finais

O Brasil, por ser um dos maiores países católicos do mundo, carrega a força da religiosidade ibérica como um dos pilares de suas tradições e cultura. No entanto, essa



hegemonia não se constitui como um processo natural de construção cultural, mas sim como resultado da dominação, aculturação e apagamento. Diversas práticas religiosas, provenientes dos povos nativos, africanos e orientais – igualmente essenciais para a formação das identidades brasileiras –, foram e ainda são demonizadas e marginalizadas. Mesmo que muitas manifestações religiosas tenham se moldado como fenômenos populares e sincréticos, persiste a tentativa de preservar certos cânones calcados em uma religiosidade imperial europeia, que se apresenta como única e legítima.

Mais do que um propositor artístico ou um personagem teatralizado, Arthur Bispo do Rosário representa a resistência frente ao apagamento e à segregação. Trata-se da resistência daquele que enxerga o mundo de modo divergente ao status quo e, por isso, subverte valores institucionais e sociais. É também a resistência da ancestralidade preta e de uma religiosidade popular e autêntica, que dialoga com as vivências das populações simples e marginalizadas. O Jesus preto de Bispo do Rosário nasce justamente dessa cosmovisão carnavalesca da vida e da fé, que transforma o cotidiano em sagrado e ressignifica o mundo a partir de suas margens.

A mitopoética de Bispo do Rosário brota do mesmo solo simbólico das festividades de Folia de Reis e da Congada, em que o cristianismo é reinventado, incorpora elementos sincréticos e se transmuta em celebração carnavalizada, superando as hierarquias e as divisões impostas. É dessa mesma fonte que emana o próprio Cristo bíblico, o excluído coroado como rei, cuja perspectiva igualitária dissolve os limites entre poderosos e desvalidos. Trata-se de uma verdade imaginativa e mágica, capaz de recriar iconografias e representações de esperança outrora enclausuradas em palácios e templos suntuosos, transportando-as para o meio do povo, para as ruas em festa.

Nesse sentido, o manto de Bispo do Rosário não é apenas um objeto artístico, mas um manifesto tecido com as mãos de quem se recusa a ser silenciado. Cada bordado e cada cor carregam as marcas de um Brasil popular, sincrético e marginalizado, onde as fronteiras entre o sagrado e o profano se dissolvem. Assim como nos folguedos populares, em que reis e rainhas pretos são coroados em meio a celebrações vibrantes, Bispo reivindica, por meio de sua arte, o direito à existência plena, longe das amarras das instituições que tentaram confiná-lo.

Por fim, a obra de Bispo transcende o campo artístico e se configura como um gesto de insurgência contra as estruturas de poder que buscaram reduzir sua subjetividade. Ao



coroar-se como um messias popular, ele reverte a lógica da exclusão, transformando aquilo que era marginalizado em centro. Sua mitopoética não apenas revisita o passado, mas também aponta para um futuro em que a diversidade cultural e religiosa deixa de ser subjugada e passa a ser celebrada como parte essencial da identidade brasileira.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1982.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro. 1998.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo. Editora UNESP. 2009.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 1996.

HOUSE, Anna Swartwood. Como Jesus Cristo passou a ser representado como um europeu branco. **Revista Galileu**, 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2020/08/como-jesus-cristo-passou-ser-representado-como-um-europeu-branco.html>. Acesso em: 08 jan. 2020.

OLIVEIRA, Solange. **Arte por um fio: Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: Editora Estação liberdade, 2022.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2016.

SHELLEY, Bruce L. **História do Cristianismo: uma obra completa e atual sobre a trajetória da Igreja Cristã desde as origens até o século XXI**. Trad. Giuliana Niedhardt. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018

SIMAS, Luiz Antonio. **Almanaque brasilidades: um inventário do Brasil popular**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do tempo, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: Editora José Olímpia. 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

