

O MANTO DE ARTHUR, O DIÁRIO DE CAROLINA: ESCREVER A REALIDADE E GRAFAR O DELÍRIO CONTRA A AMEAÇA DO ESQUECIMENTO

Fátima Maria de Oliveira
Prof^a do PPRER/CEFET/RJ
e-mail: fmorj@uol.com.br

Resumo: Este artigo aborda duas obras cujos autores produzem memórias de experiências através das quais compartilham com o leitor/espectador a força da pobreza: “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), uma catadora de lixo que tem nas ruas de uma grande cidade a sua fonte de subsistência, através dos resíduos da sociedade de consumo, que permitem a sobrevivência sua e de seus filhos, em um cenário onde a fome e a escassez são onipresentes; e a obra de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) interno de uma colônia psiquiátrica, cuja “poética do delírio” é composta de *assemblages*, objetos, vestimentas, bordados, sendo o principal trabalho do artista o *Manto da apresentação*. Ambos buscam, com materiais diferentes de registro autobiográfico, representações de si mesmos e da sociedade que os exclui.

Palavras-chave: escrita, memória, patrimônio cultural

Abstract: This article addresses two works whose authors produce memories of experiences through which they share with the reader/spectator the power of poverty: “Dumping room: a squatter’s diary” (“Quarto de despejo: diário de uma favelada”), of Carolina Maria de Jesus (1914-1977), a garbage collector who has the streets of a big city as her source of subsistence, through the residues of the consumption society, which allow her and her sons survival, in a background where famine and scarcity are ubiquitous; and the work of Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), a patient of a psychiatric colony, whose “delirium poetics” is composed of *assemblages*, objects,

clothing, needlework, being the main work of the artist, the “*Mantle of the presentation*” (“*Manto da apresentação*”). Both seek, with distinct materials of autobiographical register, representations of themselves and of the society which has excluded them.

Key words: writing, memory, cultural heritage

“*É caco, é caco, mas é coisa de muita importância.*”
Gabriel Joaquim dos Santos

“*Eu preciso destas palavras. Escrita.*”
Arthur Bispo do Rosário

“*Um sapateiro perguntou-me se meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade.*”
Carolina Maria de Jesus.

O ser humano vive constantemente o drama de ser esquecido. Estamos cercados de objetos que apelam para a memória: cemitérios, monumentos (do latim *moneo*, faço recordar). A ausência da memória implica a perda da identidade, uma vez que “o dever da memória fez de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p. 17). Recordar a própria vida quer dizer selecionar, lembrar de pedaços, instantes, momentos. Os homens devem aprender a lembrar-se e a esquecer, se quiserem aprender a viver. A lembrança, separada do esquecimento, ou o esquecimento, sem a recordação, implicaria a elaboração de um único pensamento, o da morte. Esquecer é uma exigência indispensável ao bem estar psíquico e físico. Tal como a faculdade de esquecer, a de lembrar-se é um produto da civilização. Nas palavras de Fernando Pessoa: “Ah quanta vez na hora suave / Em que me esqueço... / Não ignoro o que esqueço. / Canto por esquecê-lo. / Procuo despir-me do que aprendi. / Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram.”

Quando, no início das *Historiai*, Heródoto declarou que ele apresentaria “os resultados de sua pesquisa, a fim de que o tempo não apagasse os trabalhos dos homens e que as grandes proezas realizadas, seja pelos gregos, seja pelos bárbaros, não caíssem em esquecimento” (HERÓDOTO apud GAGNEBIN, 2006, p. 45), ele toma para si a tarefa sagrada do poeta épico, transformando-a ao mesmo tempo pela

busca das causas verdadeiras: lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança da glória dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa. Como a estela funerária erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Monumento funerário e palavra se alternam nesse trabalho de memória:

O fato da palavra grega *sema* significar ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p.45)

A tríade memória, escrita e morte, nos leva a pensar melhor sobre a tarefa ética e política do historiador atual de manter viva a memória dos sem-nome, dos exilados, refugiados, e ser “fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (GAGNEBIN, 2006, p. 47), não deixando-os cair no esquecimento.

Dois ensaios de Walter Benjamin (1892-1940) – “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1935) -- colocam em questão aquilo que ele chama de perda ou de declínio da experiência, isto é, da experiência

no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma *tradição* compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. (GAGNEBIN, 2006, p. 50)

No ensaio de 1933, Benjamin insiste nas mudanças que a pobreza de experiência acarreta para as artes contemporâneas: a experiência não é mais possível, a transmissão da tradição se rompe:

nossa pobreza de experiência nada mais é que uma parte de grande pobreza que ganhou novamente um rosto [...]. Pois qual o valor de todo o nossa patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós? [...]. Sim, admitamos: essa pobreza de experiência não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda a humanidade. Trata-se de uma espécie de nova barbárie. Barbárie? Pois é. Nós a mencionamos para introduzir um conceito novo, um conceito positivo de barbárie. Pois o que traz ao bárbaro a pobreza de experiência?

Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco [...]. Entre os grandes criadores sempre houve aqueles implacáveis, cuja primeira medida era fazer tabula rasa. (BENJAMIN, 1986, p. 196)

A “pobreza da experiência” tem como emblema a solidão contemporânea, em um mundo devastado por duas grandes guerras e por genocídios raciais, no qual não há mais nenhuma experiência comum, compartilhada por todos. No campo da criação artística cada criador deve contar somente com suas próprias forças e recomeçar a partir do zero. A sociedade capitalista moderna e global impõe o anonimato e aniquila os rastros dos que se propõem a resistir. Tais estratégias de apagamento dos rastros apontam hoje para uma transformação no conceito de *rastro*: desprovido da durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata. do lixo. Muitas práticas artísticas contemporâneas retomam, segundo Jeanne Gagnebin, o gesto do sucateiro, do trapeiro, essa figura heróica da poesia de Baudelaire que Benjamin realçou em seu estudo “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. Cito Benjamin:

Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem a sua heróica crítica exatamente contra ele. Parece que, assim, é ao mesmo tempo copiado no seu ilustre tipo um tipão bastante comum. Ele é marcado pelos traços do catador de trapos, que tanto preocupava Baudelaire. Um ano antes do “Vin des chiffonniers” apareceu uma apresentação prosaica dessa figura: “Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela espezinhou – ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem, a Cafarnaun da devassidão; separa e seleciona as coisas fazendo uma seleção inteligente; procede como um avaro em relação a um tesouro, aferrando-se ao entulho que, nos maxilares da deusa da indústria, assumia a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é uma única e longa metáfora para a atividade do poeta segundo a visão de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – o lixo importa aos dois; ambos executam solitariamente o seu trabalho nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; mesmo o gesto idêntico em ambos. Nadar fala do “pás saccadé” [passo cadenciado] de Baudelaire: é o passo do poeta que erra pela cidade catando restos de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que a todo instante, para no seu percurso, lendo,

selecionando e catando o lixo que encontra. (BENJAMIN, 1991, pp. 103-104)

O trapeiro, figura heroica da poesia de Baudelaire, torna-se uma nova figura do artista, na avaliação de Benjamim. Com aquilo que é descartado, rejeitado, esquecido, com esses “rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas ‘instalações’, seu ‘pequeno museu para o resto do mundo’, na expressão do artista russo Ilya Kabakow” (GAGNEBIN, 2006, p. 118). Exemplo vigoroso de colecionador de restos da sociedade do desperdício é Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985), artista negro e pobre, analfabeto até os 36 anos, que com recursos mínimos, inspirado por um sonho, construiu a “Casa da Flor”. Começou a construção em 1912, e só conseguiu terminá-la onze anos depois. Já residindo no novo lar, sonhou com um enfeite em uma parede e para concretizar sua visão passou a garimpar, em montes de lixo, pedaços de coisas quebradas, objetos imprestáveis para o uso, que foram sendo aplicados nas paredes e no muro que cerca a casa, em São Pedro da Aldeia, município do Estado do Rio de Janeiro. A área construída não chega a 40 m². Gabriel preferia os cacos, pois via nesses materiais mais humildes, possibilidades que as pessoas comuns não conseguiam perceber: “Não sei o que tenho eu com os cacos... Quebra um prato, eu fico tão contente que me dê um caco, depois eu transformo o prato numa flor. Fico tão satisfeito. Aí tem um mistério na minha vida que eu mesmo não posso compreender.” (Gabriel apud ZALUAR, 1997, p. 299). O arquiteto da Casa da Flor recolheu no lixo até morrer em 1985, pedaços de telhas, tijolos, jarras, ladrilhos, copos, garrafas, espelhos, xícaras, pratos, bibelôs e muitos materiais insólitos como faróis de automóveis, correntes, ossos de animais, pedras, conchas, uma estrela do mar, um emblema metálico da Volkswagen, com os quais compunha predominantemente flores. À medida que finalizava um enfeite considerado como mais importante, modelava com cimento ou escrevia com caneta nas paredes, frases e datas para registrar o acontecimento. Nunca teve a oportunidade de freqüentar uma escola, mas resolveu aos 36 anos aprender a ler e escrever para preservar a história de sua família, dos amigos, da sua região. Depois de estudar e aprender o alfabeto, começou a anotar, sistematicamente, em cadernos baratos, todos os fatos que o impressionavam, numa típica atitude de escritor de diários. A casa onde viveu sempre sozinho era para ele um objeto estético do qual tirava extremo prazer em habitar: “ De

noite, acendo a luz, me sento nessa cadeira, oh, que alegria. Quando eu vejo tudo prateado, fico tão satisfeito... Tudo caquinho transformado em beleza... Eu mesmo faço, eu mesmo fico satisfeito, me conforta...” (Apud ZALUAR, 1997, p. 301). Além disso, tinha consciência da singularidade e potência de sua criação: “Aqui em Cabo Frio tem casa, tem palacete, mas é casas bem organizadas, é a força da riqueza e a força da engenharia. Mas eles veem aqui é a força da pobreza. Eu quero é que eles admirem é a força da pobreza.” (Apud ZALUAR, p. 301)

É também da pobreza dos recursos de composição mesclada à poesia arrancada desses parcos meios de expressão e de vida que se ergue a força que fascina o leitor, quando este se depara com a escrita do diário de Carolina Maria de Jesus – “Quarto de despejo: diário de uma favelada” -- cuja edição em livro se deu em agosto de 1960, por iniciativa do jornalista Audálio Dantas, que teve contato com os cadernos de Carolina ao visitar a favela do Canindé para a realização de uma reportagem.

Carolina migrou do interior de Minas, da pequena cidade de Sacramento, para São Paulo em busca de trabalho e por absoluta falta de opção, passou a viver na favela do Canindé, onde fez das tripas coração para garantir a sua sobrevivência e a de seus três filhos. Recolhia no lixo o calçado, a roupa e até a comida, mas também recolhia livros que lia e colecionava, e cadernos com folhas em branco onde escrevia poemas, contos peças de teatro, provérbios, diários e as letras de música que compunha. Cometia inúmeros erros gramaticais, de ortografia, de concordância. Mas a escrita lhe fazia bem, era um antídoto contra as dificuldades cotidianas, como ela afirma ao iniciar seu diário: “Quando fico nervosa, não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo.” (JESUS, 2007, p. 22). Dos mais simples fatos cotidianos às mais admiráveis reflexões existenciais compunha-se o seu diário, como podemos verificar na seguinte anotação do ano de 1958:

Amanheceu fazendo frio. Acendi o fogo e mandei o João ir comprar pão e café. O pão, o Chico do Mercadinho cortou um pedaço.

Eu xinguei o Chico de ordinário, cachorro, eu queria ser um raio para cortar-lhe em mil pedaços. O pão não deu e os meninos não levaram lanche.

De manhã eu estou sempre nervosa. Com medo de não arranjar dinheiro para comprar o que comer. Mas hoje é segunda-feira e tem muito papel na rua. [...] O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois um homem

não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. [...] A Dona Alice veio queixar-se que o senhor Alexandre estava lhe insultando por causa de 65 cruzeiros. Pensei: ah! o dinheiro! Que faz morte, que faz ódio criar raiz. (JESUS, 2007, pp. 50-51)

Carolina tem consciência de quanto o seu ideal de ser uma mulher que “não pode passar sem ler e que levanta para escrever” não corresponde às expectativas da sociedade para uma catadora de lixo, mãe solteira, moradora da favela, nos anos de 1958. É também por isso que ela detesta o Canindé que classifica como “sucursal do Inferno, ou o próprio Inferno.” (JESUS, 2007, p. 166). Carolina completou apenas dois anos de estudo em Sacramento, sua cidade natal, e precisou desentranhar do lixo de São Paulo o sustento e a escrita, que exercia como um meio de superar a escassez de recursos para sobreviver: “Não havia papel nas ruas. Passei no Frigorífico. Havia jogado muitas lingüiças no lixo. Separei as que não estavam estragadas. Eu não posso enfraquecer e não posso comprar. [...] Então recorro ao lixo” (JESUS, 2007, p. 93). Ainda em 1958, anota em seu diário:

As oito e meia da noite eu já estava na favela espirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. [...] Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo. (JESUS, 2007, p. 38)

O diário também funciona como um recurso de defesa diante da complicada máquina burocrática instalada na “sala de visitas” que é a cidade, impulsionada pelas instituições oficiais que tratam a favelada com soberba, certos de que ela não tem nem como se proteger, nem quem a proteja. O diário é o recurso de proteção de quem nada possui, mas sabe que tem direitos e sabe exigí-los, mesmo que não seja atendida:

Fui no Juiz. Receber o dinheiro que o pai da Vera me dá por intermédio do Juizado. [...] O advogado não quis me dar a ficha.
--- Sem a ficha eu não atendo!

E bateu a porta no meu rosto. Fui falar com o advogado que o Dr. Walter não queria atender-me sem a ficha. Ele mandou um guarda acompanhar-me e disse-me:

--- Muito bem, Carolina! Põe todo mundo no Diário.

Acompanhei o guarda, que disse para o Dr. Walter Aymberê que devia atender-me sem a ficha.

--- Não atendo! Se não trazer a ficha vou falar com o advogado chefe.

[...]

Eu disse para o guarda deixar. Eu vou embora. O Dr. Walter já está no meu Diário. Ele é muito grosseiro. (JESUS, 2007, p. 167)

Quando as portas se fecham, abrem-se as páginas do diário para o registro das injustiças do mundo. Juiz, advogado, guarda, todos vão parar no diário de Carolina.

A pobreza absoluta da narradora de *Quarto de despejo* é a circunstância que a constitui: a pobreza e a fome são as mestras que conduzem a mão que escreve. Para Carolina, a favela é o espaço da exclusão. Quando está no barraco, na favela, identifica-se com os detritos da cidade, com os restos de onde retira o sustento. Vive a experiência da precariedade do cotidiano, a escravidão da carestia dos gêneros alimentícios, a fome, a violência dos vizinhos e anota: “Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as misérias são reais.” (JESUS, 2007, p. 47). Para combater o real da miséria material e moral do Canindé, Carolina vale-se da força de suas palavras, recolhidas em seus cadernos-diários:

Dia 1 de janeiro de 1958 ele [um vizinho valentão] disse-me que ia quebrar-me a cara. Mas eu lhe ensinei que *a é a e b é b*. Ele é de ferro e eu sou de aço. Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrisáveis. Ele deixou de aborrecer-me porque eu chamei a radio patrulha para ele, e ele ficou 4 horas detido. Quando ele saiu andou dizendo que ia matar-me. (JESUS, 2007, p. 49)

A escrita do diário também funciona como a possibilidade de criar um suplemento de vida, através do qual Carolina realiza alguns desejos. Os sonhos noturnos e a escrita surgem como modos de reinvenção de si mesma e superação da miséria também incicatrizável, incrustada na favela e em sua vida:

Quando eu estou com pouco dinheiro procuro não pensar nos filhos que vão pedir pão, pão, café. Desvio meu pensamento

para o céu. Penso: será que lá em cima tem habitantes? Será que eles são melhores do que nós? Será que o domínio de lá suplanta o nosso? Será que as nações de lá é variada igual aqui na terra? Ou uma nação única? Será que lá existe favela? E se lá existe favela será que quando eu morrer eu vou morar na favela? (JESUS, 2007, p. 51)

Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residio num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades.[...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. [...] As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários. (JESUS, 2007, pp. 60-61)

Depois que eu jantei fiquei indisposta e fui deitar. Sonhei. No sonho eu estava alegre. (JESUS, 2007, p. 127)

Escrevi até tarde, porque estou sem sono. Quando deitei adormeci logo e sonhei que estava noutra casa. E eu tinha tudo. Sacos de feijão. Eu olhava para os sacos e sorria. Eu dizia para o João:

--- Agora podemos dar um ponta-pé na miséria.

E gritei:

--- Vai embora, miséria!

A Vera despertou-se e perguntou:

--- Quem é que a senhora está mandando ir-se embora?
(JESUS, 2007, p. 186-187)

O ambiente de fantasia, os “castelos imaginários”, são uma amparo, um lugar ameno de felicidade e alegria, que materializava nas folhas de seu diário, em cujo repouso momentâneo, Carolina recolhia forças para afrontar a exclusão e a fome. Mesmo nesse lugar ideal de sonho e fantasia, a realidade de morar na favela impõe-se: “[...] será que quando eu morrer eu vou morar na favela?”, pergunta Carolina, quando desvia o pensamento para o céu a fim de se distrair da necessidade de pão e café para os filhos. Quando expulsa finalmente a miséria a pontapés, acorda em seu barraco no Canindé. A ronda do real – entendido aqui enquanto esfera que escapa ao simbólico – é implacável: “Como é horrível ouvir um pobre lamentando-se. A voz do pobre não tem poesia.” (JESUS, 2007, p. 141). O pensamento de Carolina opera por desvios que a afastam da brutalidade diária dos fatos com que convive. O diário torna-se para ela o espaço de um duplo registro: do real e do imaginário. A autora dos

diários procurava permear a visão desse real bruto de alguma poesia. Poesia que surgia do olhar simples de uma miserável semi-analfabeta, moradora do “quarto de despejo” de São Paulo e cujo corpo exalava mau-cheiro pela contiguidade constante com seu material de trabalho: o lixo: “Quem trabalha como eu tem que feder! (JESUS, 2007, p. 136). Do canto “mais imundo que há no mundo” (JESUS, 2007, p.139), Carolina vê o visível e o invisível: “Contemplei a paisagem. Vi as flores roxas. A cor da agrura que está nos corações dos brasileiros famintos.” (JESUS, 2007, p. 142). Carolina não torna a voz narrativa do “diário de uma favelada” um lamento monótono e desinteressante, uma vez que procura revesti-la de um efeito estético, garantido pelo tom poético de algumas expressões e pensamentos surpreendentes e/ou inusitados:

Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

--- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta. (JESUS, 2007, p. 65)

Hoje é o dia da páscoa de Moisés. O Deus dos judeus. Que libertou os judeus até hoje. O preto é perseguido porque a sua pele é da cor da noite. E o judeu porque é inteligente. Moisés quando via os judeus descalços e rotos orava pedindo a Deus para dar-lhe conforto e riquezas. É por isso que os judeus quase todos são ricos. Já nós os pretos não tivemos um profeta para orar por nós. (JESUS, 2007, p. 122)

... a vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é minha pele. Preto é o lugar onde eu moro. (JESUS, 2007, p. 168)

A escrita auto-referencial de Carolina constitui o que Foucault (1992) conceitua como “escrita de si”. Ela, ainda que sem saber, exercita nas páginas de seu diário, o que se convencionou chamar “produção de si” no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser mais bem entendida a partir da idéia de uma relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos. A divulgação de uma

“memória de si” torna-se uma prática a partir do século XVIII, quando indivíduos “comuns” passam a produzir de si mesmos uma memória. Período em que também surgem em língua inglesa as palavras “biografia” e “autobiografia”. Desde o fim do século XVIII estabeleceu-se progressivamente um formidável poder da escrita que se estende sobre o conjunto do nosso cotidiano; a escrita está em toda parte: para existir é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nos prontuários médicos, nas fichas escolares, nos seguros sociais.

A emergência da memória é um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes das últimas décadas nas sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta com o privilégio dado ao futuro, que tanto marcou as primeiras décadas da modernidade do século XX. Discursos da memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente após a década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas. Trata-se da questão do testemunho, tal como ela vem sendo tratada desde o início dos anos 1960 nos países da América Latina. Dentro de uma perspectiva de luta de classes, assume-se esse gênero como o mais apto para “representar os esforços revolucionários” dos oprimidos (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 32) dos excluídos do poder e explorados economicamente.

Práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e dos diários --, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, capaz de formar um “teatro da memória”. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializam a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu, o cuidado de si. Em todos esses exemplos que se podem considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de alguma forma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de ser lembradas. Vidas que deixam lições a serem meditadas ou ainda breves efeitos cuja força não se desvanece imediatamente. A idéia de indivíduo que aqui se deseja fixar vincula-se à longa transformação das sociedades ocidentais chamadas de tradicionais por oposição

às modernas. Um processo de mudança social pelo qual uma lógica coletiva, regida pela tradição deixa de se sobrepor ao indivíduo, que se torna “moderno” justamente quando postula uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo desse mesmo todo. A vida individual ganha assim uma importância até então desconhecida, tornando-se matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros. Assim, os tempos modernos são de consagração do lugar do indivíduo na sociedade, “quer como uma unidade coerente que postula uma identidade para si, quer como uma multiplicidade que se fragmenta socialmente, exprimindo identidades parciais e nem sempre harmônicas” (GOMES, 2004, p. 12). Uma sociedade em cuja cultura importa aos indivíduos sobreviver na memória dos outros, pois a vida individual tem valor e autonomia em relação ao todo:

No que se refere à memória [...], passam a ser legítimos os procedimentos de construção e guarda de uma memória individual ‘comum’, e não apenas de grupo social/nacional ou de ‘grande’ homem (político, militar, religioso). Os argumentos que sustentam as novas práticas derivam tanto da assertiva sociológica de que todo indivíduo é social, quanto do reconhecimento da radical singularidade de cada um. Uma singularidade que se traduz pela multiplicidade e fragmentação do próprio indivíduo e de suas memórias através do tempo, sem que tal dinâmica torne falso (muito pelo contrário) o desejo de uma ‘unidade do eu’, de uma identidade. É exatamente porque o ‘eu’ do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo. (GOMES, 2004, p. 13)

Esse indivíduo moderno é simultaneamente uno e múltiplo e devido à fragmentação de que se constitui, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico, e, na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo indivíduo e que tornou acessível instrumentos que permitem o registro de sua identidade – singularidade –, abriu espaço para o desejo legítimo de arquivamento do indivíduo “comum”, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si. Na cultura desse tipo de sociedade, a verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e

ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos, pelo seu teor de pluralidade.

Ao “escrever a realidade” no seu diário, do ponto de vista da favela, – “Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados” (JESUS, 2007, p 196) – Carolina, nos idos de 1955 a 1958, não abre mão da radical subjetividade que a singulariza e suscita escândalo naqueles que não estão, no entender da autora, “habitudo[s] com este tipo de literatura” e completa: “Eu escrevi a realidade porque eu pensava que o repórter não ia publicar.” (JESUS, apud CASTRO, 2007, p. 69). O repórter Audálio Dantas publicou e Carolina se transformou na autora de um *best-seller* mundial:

O gênero autobiográfico revigora-se com o aparecimento de Carolina Maria de Jesus. Até então, os textos de um excluído da sociedade raramente chegavam ao público. Pela primeira vez, a vida do favelado é narrada pela própria pessoa que a experimenta. É um fato inédito na literatura brasileira, algo da ordem da infração. (CASTRO, 2007, p. 107)

A infração é assinalada pela classe social que constitui o público leitor do “Diário”, mas da qual a autora não faz parte. É para esses leitores que a mulher negra do Canindé expõe o amargo cotidiano da miséria, enquanto vai exibindo uma representação de si mesma. Representação com que recupera outras memórias afastadas no tempo e no espaço. A singularidade de Carolina compõe-se de uma multiplicidade de outros “eus” femininos, sacrificados pelo tempo e pela dinâmica perversa da história do país, cuja recuperação se dá diante do espelho que reverbera a imagem imediatamente transportada para a escrita do diário:

Hoje eu fui me olhar no espelho. Fiquei horrorizada. O meu rosto é quase igual ao de minha saudosa mãe. Eu estou sem dente. Magra. Pudera! O medo de morrer de fome!” (JESUS, 2007, p. 177)

Já emagreci 8 quilos. Eu não tenho carne, e o pouco que tenho desaparece. Peguei os papeis e saí. Quando passei diante de uma vitrine vi o meu reflexo: deviei o olhar porque tinha a impressão de estar vendo um fantasma. (JESUS, 2007, p. 183)

O horror da própria imagem e o medo de morrer de fome não imobilizam Carolina. A mulher que se definia como “exótica” pelo desejo de “cortar um pedaço

do céu para fazer um vestido” (JESUS, 2007, p. 28), realizou o desejo de ser escritora e ver seu nome ainda em vida gravado na capa de alguns livros de sua autoria. No seu diário, traduzido e publicado em “14 diferentes idiomas” (CASTRO, 2007, p. 126), além de narrar os acontecimentos corriqueiros, acompanha e analisa os fatos políticos da cidade e do país, com um senso de observação bastante perspicaz, o que torna essas páginas um documento relevante para a interpretação de um período histórico brasileiro da perspectiva da classe subalternizada.

A obra de Carolina Maria de Jesus é muito mais extensa que os diários editados por Audálio Dantas, embora sejam eles que sobressaíam no conjunto dessa obra:

Embora ainda não reunida em sua totalidade, grande parte dela pode ser consultada, desde 1996, na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Uma coleção de dez rolos do “Projeto Carolina de Jesus” contém microfimes de manuscritos, em sua maior parte inéditos. Nove desses rolos pertencem à coleção Vera Eunice de Jesus Lima e o décimo, à coleção Audálio Dantas. [...]

Boa parte desse material hoje microfilmado segundo o termo do convênio de cooperação cultural entre a Fundação Biblioteca Nacional, no Brasil, e a Library of Congress, nos Estados Unidos, já existia desde 1958, naquela tarde do encontro de Carolina com Audálio, ponto de mutação de suas vidas, especialmente a dela. (CASTRO, 2007, p. 56)

Pobre e negro, assim como Carolina, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) poderia ter sido apenas mais uma pessoa que passou pela vida sem deixar rastros, um infame, “vidas destinadas a passar ao lado de todo o discurso e a desaparecer sem nunca terem sido ditas” (FOUCAULT, 1992, P. 98). Todavia, da mesma forma que a escrita funcionava como abrigo e salvaguarda para Carolina, a arte tinha esse mesmo papel na vida desse homem cuja loucura, dínamo de sua criação, conseguiu situá-lo na fronteira entre o mito e a realidade. A obra de Arthur Bispo do Rosário apresenta, segundo Dantas (2009, p. 20) caráter mitopoético, o qual “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” (2009, p. 20). Resíduos e fragmentos com os quais Bispo busca construir o sentido de um conteúdo que não encontra no pensamento racional o seu adequado meio de expressão.

Arthur Bispo nasceu em 1909, em Japaratinga, estado de Sergipe. Em 1925, com 15 anos, acompanhado pelo pai, alistou-se na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe, em Aracaju, e em 1926 foi transferido para o Quartel Central do Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon, no Rio de Janeiro, e não mais retornou ao Nordeste. Em 1933, foi excluído da Marinha, por insubordinação e passou a trabalhar na Light de onde também foi despedido em 1937, quando foi trabalhar como empregado doméstico para a família Leone, em Botafogo. Ele era uma espécie de faz-tudo na casa: pintava os muros, consertava o encanamento, encerava o chão. Aos olhos da família, era um homem comum, empregado fiel, dedicado à vida doméstica. Mas a semana do Natal de 1938 foi marcante para Bispo:

um grupo de anjos lhe apareceu e lhe comunicou o que não deveria ser mais segredo: ele havia sido eleito pelo Todo-Poderoso, e sua missão na Terra consistia em julgar os vivos e os mortos e em recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. [...] Na noite de 22 de dezembro, guiado por imagens e vozes, saiu em peregrinação mística pela cidade [...] [até ser] levado pela Polícia Civil para o manicômio da Praia Vermelha, o Hospital Nacional dos Alienados. (DANTAS, 2009, p. 30)

Diagnosticado como esquizofrênico-paranoico, Bispo foi transferido, em 1939, para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde permaneceu, entre algumas saídas e retornos, durante 50 anos, até sua morte. Bispo não se descuidava da missão de “recriar o mundo para o Dia do Juízo Final” e preparar-se com dignidade para ela: na casa da família Leone, Bispo já começara a bordar o manto a ser usado para o encontro com o Todo-Poderoso, no dia da “passagem” – passagem para o além-mundo. A necessidade de cumprir sua missão falava mais alto que qualquer outra coisa e, por isso, não se descuidava do preparo da veste. A escassez de materiais não desestimulava o artista, quando lhe faltavam os carreteis de linha, ele desfiava o próprio uniforme azul de interno da colônia psiquiátrica, para conseguir os fios de seu bordado constituído por imagens, signos, símbolos e nomes de mulheres. Só aos eleitos mostrava o manto que estava criando, uma vez que aquela veste para ele, não era arte, mas uma missão divina. Além do bordar o manto, Bispo do Rosário produzia inúmeros objetos, miniaturas, vitrines (*assemblages*), estandartes bordados, para exteriorizar seu delírio e dar corpo, forma, ao seu mundo interno fragmentado. Enquanto esperava a “passagem”, a “apresentação”, ia criando um mundo próprio,

reinventando a vida numa espécie de diário plástico: “Miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da Terra. É o significado da minha vida.”(ROSÁRIO apud HIDALGO, 2011). Significados que criava em sua cela, seu quarto-forte que resumia seu mundo, onde trabalhava horas seguidas:

Com o passar dos anos seu mundo foi crescendo, a cela já não comportava seu inventário das coisas do mundo. Quantos uniformes e lençóis foram desfiados, quantos sacos de estopa foram bordados, quantos pequenos objetos talhados na madeira foram envolvidos nas linhas azuis [...], quantas canecas de alumínio e quantos talheres provenientes do refeitório ganharam vida nova? Papéis, sacos plásticos, bibelôs e todo tipo de sucata e lixo industrial foram recolhidos e organizados na construção do novo mundo. (DANTAS, 2009, p. 44)

Dos detritos produzidos e do material descartado, objetos industriais destinados ao lixo, Bispo construía uma poética através de seu estado de delírio (DANTAS, 2009). Ele próprio, se considerarmos a lógica das instituições psiquiátricas até a primeira metade do século XX, era um ser descartado socialmente, um resíduo social, já que era julgado inapto para o trabalho. No entanto, enquanto o hospício “destituía as pessoas de sua singularidade, [...]”, o Bispo colecionador reconhecia, em cada objeto descartado e obsoleto, as particularidades de sua existência e, através de sua intervenção, dava-lhes nova aura.” (DANTAS, 2009, p. 108)

Enquanto construía seu universo paralelo, a sua utopia, o seu mundo sagrado – “Vou construir um outro mundo, pegar meu manto e subir aos céus” (ROSÁRIO apud HIDALGO, p. 57) -- Bispo fabricava uma autobiografia modelada por ficções pessoais. Ficções nutridas pelo seu passado, pela herança cultural advinda de sua procedência sergipana. Ainda que não se tenham notícias sobre a família de Arthur Bispo, e ele próprio declarasse: “um dia eu simplesmente apareci” (apud HIDALGO, 2011, p. 29), quando indagado sobre sua origem, é fato que ele nasceu na cidadezinha de Japaratuba, uma vez que lá foi encontrada por Luciana Hidalgo, em sua pesquisa para escrever a biografia de Bispo, a certidão de batismo do artista. Segundo a biógrafa, Japaratuba sempre esteve à espreita de forma “cifrada num esconderijo da

memória” (HIDALGO, 2011, p. 30) desse criador incansável: “Tradições locais transparecem na obra, sinais de nascença não extirpáveis pelos atritos da maturidade. Signos da infância perpassam a ordem mundial de Bispo [...]” (HIDALGO, 2011, p.30):

Japaratuba era uma usina de tradições e alegorias. As festas da Folia de Reis começavam com semanas de antecedência, nos dedos ligeiros das costureiras a cerzir as roupas dos folguedos. Cada traje impunha seu respeito, encerrava tradições africanas, indígenas, nordestinas.

Os bordados eram a mais bem-acabada tradução da cultura matuta. Agulhas abriam trilhas em pontos de cruz e redendês, a formar desenhos, salpicar brilhos. Fantasias prontas, todo Dia de Reis, 6 de janeiro, grupos folclóricos as vestiam e dançavam pelas ruas de Japaratuba em atenção ao nascimento de Jesus e aos reis magos. O clímax dos folguedos era a coroação do rei e da rainha, obrigatoriamente negros, metidos em vestes cravejadas de bordados e franjas. (HIDALGO, 2011, p. 33)

A preferência pelos bordados, o pendor e a habilidade de Bispo para grafar em tecidos rústicos nomes, frases, legendas, pequenos objetos ou representação de cenas, a insistência em certos temas da tradição de Japaratuba, remetem-nos à interpretação de que havia toda uma estética armazenada na memória de Bispo. Em uma cena do filme *O prisioneiro da passagem – Arthur Bispo do Rosário*, produzido em 1982 por Hugo Denizart, há uma fala do artista em que ao declarar que suas obras não são para vender, ele completa “É recordação para mim não, é recordação pras pessoas...” (ROSÁRIO apud HIDALGO, 2011, P. 125), ou seja, ele intuía que ao resgatar o dom da confecção de bordados em suas criações -- seu manto, seus trajes, seus estandartes -- perpetuava na memória do público de seus trabalhos não só o registro de sua vida transformada em arte, mas também a rica tradição cultural do povoado católico de Sergipe, onde “surgiu” para o mundo.

A peça central de seu fazer manual e sensível – estético –, com a qual reinventa a sua própria existência, é o manto da apresentação, preparado com esmero para o encontro com Deus no Dia do Juízo Final:

Confeccionado em dois tipos de tecido, apresenta, na face externa, feita de um cobertor, palavras, símbolos, números e figuras bordados em fios de lã, distribuídos quase que circularmente; alamares e cordas de cortina servem como adornos. Na face interna (avesso), sobre tecido branco, nomes

de mulheres, organizados em forma de espiral irregular em direção à abertura da cabeça, foram bordados, na sua maioria, com fios de cor azul. (DANTAS, 2009, p. 207)]

O manto de Bispo é a superfície material de que precisa para grafar o seu encantamento com a vida e o mundo que lhe coube criar para abrigar sua diferença, sua incomum maneira de estar no mundo e habitá-lo. Se a experiência da cisão psíquica com que tem de conviver é uma realidade em sua vida, e se o mundo não acolhe, nem reconhece essa experiência, oferecendo-lhe apenas um futuro vazio de comunicação e entendimento com os aspectos ditos racionais da existência, Bispo parte para a ação e preenche esse vazio anunciado para sua condição existencial bordando “PALAVRAS. ESCRITA” ou reunindo sucata, ou construindo objetos, ou revestindo-os com linha. Apresenta seu universo pessoal e mítico a partir do momento que decide “vir” ao mundo e registrar com seu fazer artístico incomum sua passagem pela terra. Arthur Bispo constrói a sua vida a partir de sua obra, formada por sua vez de subprodutos, restos do mundo industrializado, descartes da instituição psiquiátrica. A partir da década de 1980, o grande público toma conhecimento do trabalho de Arthur, até então restrito aos “eleitos” escolhidos por ele mesmo, uma vez que a *mídia* impressa e televisiva coloca em destaque a obra de Bispo. Alguns estandartes e *assemblages* foram incluídos na Mostra *À margem da Vida*, organizada por Frederico Morais, em 1992, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, bem como , em 1989, no Parque Lage, na exposição *Registro de minha passagem pela terra*. Em 25 de novembro de 1992, a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, por meio do Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural, decretou o tombamento integral da obra de Bispo. O ano de 1995 trouxe o mais alto reconhecimento ao trabalho de Arthur Bispo, quando 140 trabalhos seus são escolhidos para participar da 46ª edição da Bienal de Veneza.

A divulgação mais ampla da obra de Bispo coincide com a modernização da noção de patrimônio, cuja seleção do que deve ou não ser motivo de preservação assume um caráter mais politizado, na medida em que os agentes institucionais se propuseram a atuar como “mediadores dos grupos sociais marginalizados junto ao Estado” (FONSECA, 2005, p. 23). A partir da década de 1970, sobretudo quando o regime militar entrou em crise, definem-se novos valores e novos interesses para a preservação do patrimônio cultural, que até então privilegiava basicamente as produções das elites.

O manto de Arthur e o diário de Carolina encarnam significações que buscam perdurar pela potência ética e estética dos meios utilizados para se apresentarem à humanidade. Incluem-se no que Benjamin apontava em seu texto de 1933, como um “conceito positivo de barbárie”. Ambos sabem reconhecer a “pobreza de experiência” de toda a humanidade, quando constatarem como exilados em grandes centros urbanos que o patrimônio cultural não mais se vincula aos cidadãos, seus herdeiros, portanto com sabedoria e paciência decidem-se a “começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco”. Escrever, para Carolina, e criar objetos e/ou bordar, para Arthur, eram necessidades vitais. Modos de testemunhar o presente e driblar o esquecimento histórico, uma vez que as suas condições de existência não eram favoráveis à permanência na memória dos homens. Vidas precárias e anônimas, infames, não fosse a obra de teor artístico que produziram e à qual deram visibilidade ainda em vida. Tanto Carolina, quanto Arthur são “despejados” da sociedade que os excluiu, mas construíram para si um lugar de memória no campo literário e artístico através de suas obras, reconhecidas como parte importante do patrimônio cultural brasileiro, tendo alcançado ainda reconhecimento internacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1986
- . “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” In: KOTHE, Flavio R. (org) *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1991
- CASTRO, Eliana de Moura e MACHADO, Marília Novais de Mata. *Muito bem, Carolina*: biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte. C/Arte, 2007
- CHIARA, Ana Cristina. “Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus” In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura Brasileira em Foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário*: a poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2ª ed., Rio de Janeiro: Basília; Editora UFRJ/MINC – IPHAN, 2005
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si” In: ------. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992
- GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006

- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O senhor do labirinto*. 2. ed [ver. e ampliada]. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2007
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aun Khoury. In: PROJETO HISTÓRIA, vol. 10. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003
- . *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005
- ZALUAR, Amélia. “A Casa da Flor – uma arquitetura poética” In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, Ministério da Cultura, 1997