

## ENTRE SEREIAS, MARINHEIROS E ESCRITORES DA PRÓPRIA HISTÓRIA: REFLEXÕES SOBRE O PAPEL E O MAR (2010) E CAROLINA MARIA DE JESUS

**Tallyssa Izabella Machado Sirino** – tallyssa\_m5@hotmail.com

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Curitiba, Paraná, Brasil; Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-4494-3567>

**RESUMO:** Nos diários que compuseram a seleção de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), de Carolina Maria de Jesus, há um hiato de escrita entre 1955 e 1958. O curta-metragem *O papel e o mar* (2010), de Luiz Antonio Pilar, encena o encontro ficcional entre Carolina e João Candido Felisberto, conhecido como o almirante negro, líder da revolta da chibata, no dia 01 de maio de 1958, data em que Carolina volta a escrever. Logo nas falas iniciais do filme, os dois personagens – que não foram contemporâneos – deixam claro qual é o seu negócio: o de Carolina, o papel; e o de João, o mar. Nesta reflexão, pretendo pensar como a problemática da performance, no sentido proposto por Jacques Derrida (1988 e 1991) – em uma releitura dos atos de fala de Austin (1990) – pode ser lida e relacionada às relações entre memória e narração (GAGNEBIN, 2006) e à partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), nas duas personagens centrais do curta, que encena o encontro entre esses dois representantes da resistência no Brasil. Ademais, questões como a autorização do discurso ou a produção estético-literária brasileira também são abordadas, a partir da análise de algumas cenas do curta e da desconstrução do prefácio do segundo diário da autora – *Casa de alvenaria* (1961).

**PALAVRAS-CHAVE:** Carolina Maria de Jesus; *O papel e o mar* (2010); performance; partilha do sensível.

### 1 INTRODUÇÃO

O curta-metragem *O papel e o Mar* (2010), de Luiz Antonio Pilar, se vale de uma situação real dos diários de Carolina: o hiato de sua escrita entre 1955 e 1958. Há, então, a criação ficcional do encontro entre Carolina e outro ícone da resistência negra no Brasil: o almirante João Cândido. *O papel e o mar* (2010) consiste na performance do encontro entre esses dois personagens, que caminham e discutem sobre suas relações distintas e similares com aquilo que cada um chama de seu negócio: Carolina, com o papel, João Cândido com o mar. Ambos ocuparam, cada um à sua época, por aquilo que fizeram e disseram, um lugar de contestação da posição social que lhes era imposta. Ele, conhecido como o almirante negro, líder da revolta da chibata; ela, uma mulher que ousou, em meados da década de 1950, se chamar de escritora, mesmo estando fora da redoma da academia e da literatura, catadora de papel, mãe solo de três filhos, na favela do Canindé, em São Paulo.

**Figura 1** – Abertura do filme com a caligrafia de Jesus:



Fonte: Pilar (2010)

Entendo que a relação com a palavra que cada um estabelece é forjada no próprio texto que cada um desses personagens constrói. É um jogo de adivinha ou de esconde-esconde com o leitor, conforme aponta Derrida (2005), para quem, o que configura um texto é exatamente o fato de ele esconder a regra que determina o jogo de sua composição, aquilo que ele afirma está sempre se escondendo nas entrelinhas, nas notas de rodapé, o que rege a composição não é passível de percepção no presente (DERRIDA, 2005, p. 7). É por meio da palavra e da performatividade desta que contestam seu lugar pré-determinado e encontram seu lugar na partilha do sensível e essa performatividade é professada, termo mais adiante explorado, conforme o autor supracitado.

Assim, as cenas iniciais do filme já deixam claro o ser duplo apontado por Rancière (2009), pois se inicia com o encontro entre João e Carolina, no momento em que ela a vê deixando de lado as latinhas e catando apenas o papel, no que ele interfere: “Você tá deixando passar um bom dinheiro”, e continua: “O que dá dinheiro hoje em dia é latinha”, ao que Carolina responde: “meu negócio é papel”:

Os dois discutem brevemente e o almirante negro retruca: “Calma, eu só tô querendo te ajudar, o meu negócio é o mar?”. O negócio de cada um é, ao mesmo tempo, seu trabalho e sua distração – aquilo que fazem para viver e aquilo que os faz viver. Uma imagem carregada de simbologia mostra um barco de papel boiando em uma poça d’água, na qual o negócio de cada um é construído esteticamente na figura do barquinho, que acompanha as falas das personagens:

Figura 2 – barquinho de papel



Fonte: Pilar (2010)

Carolina cata papéis para vender e para escrever. João trabalhava com o mar até ser expulso da marinha, fato que fez com que fosse expulso de si mesmo, conforme fala do personagem. Não pretendo fazer distinção entre fatos reais e o que é apresentado no filme, uma vez que assumo a concepção de Derrida (1991) sobre citabilidade e iterabilidade, bem como de Ranciére para quem “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÉRE, 2009, P. 58) portanto, em alguns momentos da análise, já advirto o leitor que fatores externos a *O papel e o mar* (2010) referentes aos dois personagens centrais, podem ser retomados a fim de enriquecer a reflexão.

O estigma de “escritora favelada” perseguiu Jesus, sendo referida desta forma, no Brasil e mundialmente, sua produção artística, portanto, foi relegada a ser apenas o relato cru da vida na favela. Tanto que seu maior sucesso editorial foi *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), e, após sair do Canindé devido ao lucro das vendas do livro e passar a escrever sobre a vida na “sala de visitas” da cidade de São Paulo, o interesse por sua obra diminuiu consideravelmente. Talvez o interesse do mercado editorial residia tão só no fato de Carolina ser uma representante orgânica da vida marginal, alguém que pudesse contar uma história terrível do lado de dentro, mas não para que essa história pudesse ser modificada, apenas para que ela – na ânsia comercial pela realidade mais surreal que a ficção – vendesse mais por isso.

Dentre aquilo que me faz crer nisso, a forma mais explícita está no prefácio escrito por Audálio Dantas, onde há a sugestão de que desse por encerrada sua missão com o segundo livro, uma vez que já havia cumprido seu papel de ajudar àqueles da sala de visitas - a gente de alvenaria – a verem a desarrumação do quarto de despejo – em referência à favela. Nele, Dantas relembra que desejou evitar que Carolina fosse enganada ou usada por outrem. Escolho este como o

primeiro ponto a ser discutido do prefácio, pois, ainda que bem-intencionado, ele, dessa forma, retira de Carolina a autonomia de poder fazer suas próprias escolhas, demonstrando acreditar saber mais que ela sobre a vida na chamada “sala de visitas”.

Tais afirmações corroboram, portanto, que o direito à criação estética/literária é um direito branco, sendo representativa da crítica de Grada Kilomba, sobre a epistemologia, apresentada em *Descolonizando o pensamento*, palestra performance proferida em 2016, e sobre o ato de falar como o direito de ser ouvido, ou “uma negociação entre quem fala e quem ouve, ou seja, entre os sujeitos falantes e seus/suas ouvintes. Ouvir é, neste sentido, o ato de autorização para quem fala”, a autora ainda reforça que essa autorização extrapola a dialética de fala e escuta e também denota pertencimento (KILOMBA, 2016, p. 3).

Com Carolina, isto se reflete no excerto do 4º parágrafo citado acima do prefácio. Nele, Dantas se refere à *CA'* como um *registro* e afirma que seu valor é *humano* e sua contribuição é *sociológica*, deste modo, pode-se ler, então que não é criação estética ou mimesis como representação e que seu valor não é estético, tampouco literário, mas sim, um registro tal qual um jornal. Nessa perspectiva, ela pode ser lida/ouvida, mas como um *registro*, uma contribuição para estudo sociológico. Note que sua contribuição não chega a ser sociológica per se, mas “para estudo sociológico”. Ora, então, alguém autorizado poderá utilizar o que está *registrado* em *CA* para, então, fazer ciência propriamente dita? O que se vê no trecho comentado é a desautorização de Carolina como escritora ou uma meia-autorização com ressalvas, com a afirmação subentendida de que ela não pertence, no sentido exposto por Kilomba.

O prefácio segue e no 5º parágrafo, ele comenta sobre a leitura que Carolina faz dos personagens que habitam a sala de visitas: “Aqui eles são vistos, muitas vezes com deformações, por uma criatura que viveu sempre à margem, uma desintegrada social que lutou desesperadamente para entrar na sociedade mais ampla e menos infeliz da **sala de visitas**”. E, no início do 6º parágrafo:

Como no **quarto de despejo**, ela continuou a escrever o seu diário, a fazer retrato. Só que o retrato da **gente de alvenaria** tem algumas distorções, é assim como um painel com pontos de perfeita nitidez e áreas esfumadas, nebulosas. Mas **Casa de alvenaria** é um retrato (JESUS, 1961, s.p.).

Há a repetição da ideia de que a literatura caroliniana “distorce” a realidade da “sala de visitas”, realidade esta que só poderia ser bem mimetizada por alguém pertencente ao lugar, segundo a linha de raciocínio do excerto. Tal repetição ocorre em “muitas vezes com deformações”

---

<sup>1</sup> *Casa de alvenaria* (1961).

e “só que o retrato da gente de alvenaria tem algumas distorções”, ainda em “como um painel com pontos de perfeita nitidez e áreas esfumadas, nebulosas”. Dantas segue, portanto, desautorizando Carolina, deixando claro que ele não acreditava que ela possuísse as técnicas e conhecimentos necessários para fazer um bom retrato ou ainda, indo mais longe na crítica que faço, literatura de verdade, uma vez que ele finaliza com “Mas *Casa de alvenaria* é um retrato”.

Essa desautorização é uma constante na epistemologia, como bem pontua Kilomba, para quem o que se entende por conhecimento é perpassado por questões ideológicas e relações de poder:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal (KILOMBA, 2016, p. 4).

E assim é possível ver que, quando Dantas afirma que *CA*, livro politicamente mais poderoso que *Quarto de despejo*, uma vez que nele Carolina já ocupa espaços que não ocupava no diário anterior, é um retrato e considerá-lo um retrato é, ainda que sem querer, retirar dele a condição literária e, por consequência, poder pertencer à epistemologia, ser criadora de conhecimento crítico, social e literário. Deste modo, corrobora que Carolina não pode narrar, numa reprodução dessas relações raciais e de gênero, desta maneira, não se pode acreditar no que ela diz, e o que escreve é “esfumado”, com “pontos de nebulosidade”, ou seja: não conta como verdadeiro.

A pior parte, porém, se lê no parágrafo final do prefácio:

Finalmente, uma palavrinha a Carolina, revolucionária, que saiu do monturo e veio para o meio para o meio da gente de alvenaria: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do **quarto de despejo**. Agora você está na **sala de visitas** e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no *deslumbramento das luzes da cidade*. Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina (AUDÁLIO DANTAS – apresentação de *Casa de alvenaria*, 1961).

As sugestões de Dantas chegam a ser violentas, uma vez que as palavras que escolhe são palavras de silenciamento. Há uma tentativa de “colocar Carolina em seu lugar” e não estou afirmando que isto tenha sido deliberado. Fato é que os excertos aqui trazidos foram escritos por ele, estão no prefácio da obra e falam por si só, perpetuando uma epistemologia branca, masculina

e classe média, de preferência de profissões mais bem valoradas socialmente. Ele sugere que Carolina “dê por encerrada sua missão”, em outras palavras, que pare de escrever.

Também indica que Carolina deva recuperar a humildade perdida no “deslumbramento das luzes da cidade”, se aproximando bastante de um discurso corrente no senso comum de que mulheres, pobres e/ou negros devem ser humildes e, dentre as definições da palavra “humilde” se lê: “Que manifesta submissão”<sup>2</sup>. Por fim, para reforçar a ideia de que Carolina deveria encerrar em CA sua missão, ele termina dizendo para ela “guardar” aquelas “poesias”, “contos”, “romances”, colocando todos esses gêneros *entre aspas*. As aspas, na leitura que faço, representam talvez o medo de afirmar que o que Carolina escrevia eram Poesias, Contos, Romances sem aspas, sem ressalvas. Essa ideia é reforçada pelo “conselho” dado: que deveriam ser guardados, uma vez que não eram poesias, contos, romances de verdade.

Nesse diapasão, qual o perigo recorrente da ocupação do espaço de produção de conhecimento por pessoas situadas às margens do discurso hegemônico, tais quais Carolina?

## 2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Rememoro uma releitura proposta por Jeanne Marie Gagnebin (2006) sobre o episódio das sereias, na *Odisseia*. Ulisses havia sido avisado de que nenhum navegante jamais resistira ao canto das sereias (lembrando que não resistir significava ceder à beleza do canto e se jogar ao mar para alcança-las e ser devorado por elas). Ele, então, arquiteta o seguinte plano: se deixa amarrar por laços fortes ao mastro do navio, para que não pudesse se mexer; seus companheiros, no entanto, teriam os ouvidos tampados, impedidos de ouvir o canto das sereias ou o suplício de Ulisses para ser solto, enquanto remariam próximos da região. Desta maneira, Ulisses poderia ouvir a beleza do perigoso e *sensível* canto das sereias e, pelo ardiloso plano, seria o primeiro mortal a escutá-lo e escapar vivo, conforme a *Odisseia*.

Gagnebin relembra a leitura d’*A Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (apud GAGNEBIN, 2006, p. 34), que viam a separação entre o trabalho braçal dos marinheiros – que não poderiam partilhar do canto das sereias, uma vez que este representava a arte, que por sua vez era um perigo à função que deveriam exercer – e o papel dominador de Ulisses, aquele que pode determinar que outros remem enquanto ele escuta a beleza da arte, partilha do *sensível*. De forma igual, a arquitetura desse plano representa também a vitória do “racional” sobre os encantos mágicos. A leitura dos alemães aponta para a divisão entre trabalho manual e fruição artística.

---

<sup>2</sup> Conforme Dicionário Michaelis Online, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/humilde/>>

Gagnebin (2006), todavia, aponta para outra possibilidade interpretativa, da qual partilho e alio à questão da partilha do sensível, de Rancière (2009).

Ela assinala para o fato dessa vitória de Ulisses sobre as sereias ser a “consagração de Ulisses como narrador de suas aventuras”, uma vez que ele precisava evitar sua entrega àquele encanto para que pudesse o narrar mais tarde e assim “perpetuar a memória de sua beleza” (GAGNEBIN, 2009, p. 36). A importância de Ulisses não reside apenas nas aventuras e proezas pelas quais passa, mas na sua capacidade de rememorar-las, ou seja, por ser ele, também, sujeito de sua narração. Isso significa que pode haver uma auto-construção do sujeito, por meio de sua narração e auto-narração, que não acarreta, necessariamente, na renúncia aos seus anseios; a fruição narrativa pode, deste modo, “se distinguir do gozo exótico que dissolve os limites da identidade e faz regredir o sujeito aos prazeres do amorfo e do mágico”. (GAGNEBIN, 2006, p. 37).

Leio o canto das sereias como o sensível, bem como partilho da visão de que não se mais faz necessária essa distinção entre o que é racional e o que é artístico ou belo, e aproximo a leitura de Gagnebin (2006) às proposições de Rancière (2009) sobre a partilha do sensível, e retomo o que afirmei anteriormente sobre a não-separação entre o estético e o político, para ler *O papel e o mar* (2010) como essa força dupla/una do trabalho que reflete sobre si e do papel da narração e da performance feita por meio da palavra nas duas personagens centrais.

## 2.1 “A PALAVRA DESENHADA NO PAPEL TEM VIDA”

Primeiramente, o encontro da palavra em Carolina e João Candido é aqui lido como uma metáfora ao poder transgressor que o comandante da revolta da chibata dá a Carolina: o encontro ficcional se situa no hiato real da escrita de Carolina: ela não escreveu em seus diários de 28 de julho de 1955 a 1 de maio de 1958. Quase ao final do filme, João fala que “a palavra desenhada no papel tem vida”, a sequência que precede essa fala é emblemática: João desafia Carolina a provar que tem coragem, retomando seu diário, começando naquele dia – 02 de maio de 1958.

Ela, então, para provar que não era indolente, como ele havia insinuado, escreve: “02 de maio de 1958. Eu não sou indolente. Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo” (JESUS, 1960, p. 29). Esta inscrição no diário de Carolina, lida por João no curta, está, de fato, presente em um dos diários que fazem parte de *Quarto de despejo* (1960), a única diferença é que a última frase é transposta para o filme como “achei que era perda de tempo”. Ao ler esta frase, João acrescenta: “Se é perda de tempo...” e arranca e rasga a folha escrita:

**Figura 3** – João arrancando a folha do caderno de Carolina



Fonte: Pilar (2010)

Ao que Carolina interpela: “Não, o senhor não tem o direito de fazer isso”. Ele pede o lápis que estava com ela e começa a rabiscar o caderno. Carolina segue chocada até o momento em que ele lhe mostra o que havia feito:

**Figura 4** – “a palavra desenhada no papel tem vida”



Fonte: Pilar (2010)

João atenta Carolina de que “não adianta rasgar as páginas da história, não adianta passar uma borracha naquilo que já está escrito, a palavra desenhada no papel tem vida” (O papel e o mar, 2010). Ouso afirmar que João aponta para o papel de Carolina simultaneamente como Ulisses e marinheiro, alguém que tem o poder de ouvir o canto das sereias – partilhar do sensível, ter acesso ao estético – e remar ao mesmo tempo, tendo, assim, o poder de unificar o trabalho e a arte; a estética e a política, por meio de sua narração.



Carolina se inventou quando escreveu sobre si. Se tomarmos a ideia de Jacques Derrida sobre performance, podemos entender que as linhas que separam o que se escreve e o que conhecemos por “realidade” se dissolvem. Derrida aponta para as estruturas de linguagem como determinantes do discurso performativo, diferentemente de Austin e Searle, que defendiam as intenções animadas e o poder das instituições como determinantes. Alguns pontos da obra Caroliniana podem ser levantados como cruciais para este entendimento:

Carolina se reconheceu como escritora. Jamais duvidou de seu lugar na partilha do sensível, conforme aponta Rancière (2006) e fez isso em suas narrativas, portanto, criando/assumindo para si sua parte no sensível. Ao escrever que era escritora, ela se torna tal, por se assumir assim e também pelo fato de estar escrevendo, uma vez que, para Barthes, literatura e escritura se confundem, sendo “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 2013, p. 17). Em uma das cenas do curta-metragem, Carolina comenta que encontrou um caderno cheio de folhas em branco. Este caderno – repito, cheio de folhas *em branco* – é o meio pelo qual ela fará sua ligação política com o mundo – a denúncia que representa e, mais que isso, a quebra estética de sua posição como escritora. A menção aos cadernos em branco pode significar cadernos que ainda não tiveram inscrições, mas também pode ser lida como uma metáfora à literatura como um privilégio branco que, é, pouco a pouco, ressignificada, à medida em que Carolina, como autora negra escreve e se inscreve nele – no caderno e nesse espaço.

Assim, por ser narradora de suas histórias, por aquilo que experencia, mas principalmente pela narração desta experiência, Carolina é como Ulisses narrador de sua própria história, mesmo ocupando a posição social de marinheiro. Assim, é a narração para perpetuação da memória que faz com que ela tome parte do sensível, uma vez que une trabalho e estética – cata papel para sobreviver e escreve nos papéis que cata. Não tem o tempo hábil que permitiria que partilhasse das deliberações cidadãos de uma visão da divisão entre trabalho braçal e criação estética, mas rompe com essa divisão, ocupando este espaço.

E talvez as tentativas de manter sua obra apenas como “relato sociológico” represente a tentativa de manter a divisão representacional daqueles que podem fazer parte daquilo que se *convenciona* chamar de literatura, um lugar para poucos, bem nascidos e bem letrados, homens, brancos, na esmagadora maioria das vezes, e aqueles que devem apenas trabalhar e que, se ousarem tomar parte no sensível, merecem um tapinha nas costas e prefácios que digam que seu papel é o de contar àqueles privilegiados moradores das salas de visitas cidades afora, um pouco sobre a vida nos quartos de despejo que desejam visitar apenas em páginas de livros ou cenas de filmes.

### 2.1.1. Professemos o nosso negócio

De forma a aprofundar a discussão sobre a performatividade da palavra nos dois personagens, faço uma retomada breve a fim de elucidar de que forma a ideia de performance é aqui concebida. Inicialmente apresentada por John Austin (1990), na teoria dos atos de fala, na qual o autor discute como o interlocutor é capaz de agir sobre o mundo por meio da linguagem, o termo performativo deriva do verbo “to perform”, em língua inglesa, correlacionado ao substantivo “ação”, e indica que quando se profere algo se executa uma ação.

Derrida desconstrói a ideia de Austin, que considera o performativo como sempre conectado a um contexto determinante e determinável, como que trazendo consigo um conteúdo semântico anteriormente constituído e assegurado por uma verdade absoluta fora de si, e propõe que, sendo tudo texto – linguagem e discurso – o performativo não poderia descrever algo existente *fora* da linguagem; mas sim opera em uma situação que é também ela linguagem (DERRIDA, 1991, p. 27).

Aponta, então para *quase conceitos*, uma vez que marca a impossibilidade da organização do pensamento a partir de verdades fixas e universais e conceitos imutáveis. Dos que me interessam nessa reflexão estão a *citabilidade* e a *iterabilidade* (DERRIDA, 2001). A citabilidade é a possibilidade de um enunciado acontecer fora de seu contexto de origem, na quebra com a ideia de que a escrita é inferior e posterior à fala – sendo escritura, é possível de ser relido em contextos outros, na possibilidade de acontecer fora do texto – em outro texto.

Desta forma é minha leitura sobre *O papel e o mar* (2010), porquanto um trecho do diário de Carolina é o mote de um encontro ficcional de duas figuras que não foram contemporâneas. O primeiro parágrafo da escritura do dia 02 de maio de 1958 do diário da autora é relido e transformado no – também texto – do curta-metragem. É citado na voz de outro personagem e não é necessário que se tenha conhecimento do contexto de origem da fala para que se entenda sua *citação* na obra fílmica o que acarreta no significado do enunciado não ser comandado arbitrariamente por sua autoria ou pela intenção do autor no momento da escritura/enunciação.

Daí se liga a ideia de iterabilidade, que é a possibilidade da forma significativa – a escritura – ser repetida na ausência, não somente de seu referente, mas também de um “significado determinado ou da intenção de significação atual, como de toda intenção de comunicação presente” (DERRIDA, 1991, p. 22). No referido curta, a iterabilidade da escrita de Carolina é retomada em um contexto e, de certa forma, modificada. Quando, na fala de outro personagem, se escuta que haveria um valor maior em catar latinhas do papel, e Carolina afirma imponente que seu negócio é papel, toda sua vida e obra são reescritas em um só enunciado que remete a todos

os anteriores, em sua vida e obra. Ainda que ausente de sua intenção original, ou seu contexto de enunciação, há algo que permanece nesse enunciado e algo que também se transforma, visto que ele pode ser dito de outra forma, inclusive por meio de imagens, como na cena quase subsequente, na qual, ela chuta as latinhas com desdém.

Portanto, há algo que resta minimamente e que permite que a identidade do enunciado permaneça, ainda que este seja repetido *ad infinitum* e identificado naquilo que o modifica, ou ainda, identificado por meio da alteração ou em vista dela. A estrutura da iteração implica, simultaneamente, identidade e diferença (DERRIDA, 1991, p. 77). A iterabilidade é a possibilidade referida pela citabilidade, pois, se a escrita é como uma roda-viva, uma probabilidade do funcionamento cortado em outro contexto em que algo de si ainda possa se identificar. Ao colocar qualquer signo linguístico entre aspas, ele pode ser uma marca que se pode citar sem fim e ter sua origem perdida no meio do caminho (Derrida, 1991, p. 25-26).

Ele também considera as barreiras entre o que se convencionou chamar de real e aquilo que se diz sobre o que chamamos de real dissolvidas, afirmando que, quando dizemos algo sobre o mundo, atuamos, de certa forma, “como se” estivéssemos produzindo uma verdade sobre algo. Como as performances intervencionistas pretendem atuar ou reencenar rituais como se fossem produzidos no momento performado. Na revolta da chibata, da qual o almirante João Cândido Felisberto foi líder, a cidade do Rio de Janeiro ficou sob a mira de alto poderio bélico dos navios comandados pelos marinheiros que pediam o fim do castigo das chibatadas, bem como melhora das condições degradantes de trabalho, sob a ameaça de bombardeio, caso as reivindicações não fossem atendidas. Ao professarem a ameaça de bombardeio, de certa forma, já estavam performando ações produzidas pela linguagem, ainda que não idênticas às suas intenções, demandando, ainda, certa teatralidade para tanto, conforme:

To profess consists always in a performative speech act, even if the knowledge, the object, the content of what one professes, of what one teaches or practices, remains in the order of the theoretical or constative. Because the act of professing is a performative speech act, and because the event that it is or produces depends only on the linguistic promise, well, its proximity to the fable, to fabulation, and to fiction, to the ‘as if’, will always be formidable (DERRIDA, 1988, p. 215).

Portanto, reitero a aproximação com a obra Caroliniana e com *O papel e o mar*, uma vez que ao professar/escrever que é escritora, Carolina se torna, escritora. Deste modo, dissolve as barreiras entre o convencionado real – e o preconceito acadêmico e a divisão trabalho/arte também convencionados e presentes nessa convenção anterior – criando seu real a partir do que professa/performa quando escreve. Como em Ulisses, narrar o que aconteceu é tão importante

quanto experienciar. Se não tivesse sobrevivido ao canto das sereias não poderia ter narrado a experiência e isso seria o mesmo do que não a ter vivido. Aos que escutaram a narração, no momento em que narrou todas as suas aventuras, as aventuras aconteceram para os que ouviram, independente do momento real em que se passaram. Ou seja, como afirma João: “a palavra desenhada no papel tem vida”.

Numa das primeiras cenas do filme, Carolina comenta, em uma conversa com o Almirante Negro, que toda sua vida é feita de papel, ao afirmar isto, performa também sua narração, professando seu lugar ao lado de Ulisses, unindo as proposições de Gagnebin (2006) e Derrida (1988 e 1991), pois, ao criar um personagem no papel, de estetizar sua experiência, por meio da narração não deixa também que a memória se perca. Entende-se que escreve para lembrar; escreve para se (re)criar.

Em concordância, João diz, em outro momento: “Eu fui banido de mim mesmo”, se referindo ao fato de ter sido expulso da Marinha após a revolta da Chibata. No entanto, a personagem finaliza a reflexão comentando que “o homem suporta tudo nessa vida, menos grilhões e chibatas”. Ainda que banido de si mesmo – da função que exercia – João foi capaz de promover uma mudança necessária na história negra brasileira.

**Figura 5** – João observa a estátua em sua homenagem



Fonte: Pilar (2010)

No frame acima, o momento em que João comenta – em frente ao seu monumento póstumo – haver sido banido de si mesmo. A revolta da chibata como contada pelo personagem no curta também se deu por meio da performatividade da palavra, pois, a cidade estava na mira dos canhões dos marinheiros, em sua maioria, negros, com a ameaça de que bombardeariam, caso

a chibata não fosse abolida. Foi a iminência promovida pelo poder da palavra que deu força à sua luta, ainda que com resultados e ações distantes, talvez, de suas intenções.

Numa cena posterior, ouve-se João afirmar que “O maior castigo foi terem expulsado a gente da história” e sente por não ter seu nome reconhecido – escrito, *performato* no discurso histórico ou na memória coletiva, ou seja, afirma a importância de se contar as histórias de luta para que não sejam repetidas. Ele instiga em Carolina a necessidade de escrever, de criar, de *performar* pela palavra a narrativa diária de sua luta e aponta para a importância de não deixar ser apagada da história, de não deixar de contar sua história.

Esta análise está em concordância com o que Rancière (2009) afirma sobre os enunciados políticos e literários terem ambos o mesmo efeito no real, pois determinam padrões de palavra ou de ação, bem como regimes de acuidade sensível; delineiam “mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do fazer e modos do dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Esta ideia reforça a dissolução entre as barreiras entre arte/estética e política. Ao deslocar os holofotes do discurso da história oficial para narrativas daqueles que foram, de certa forma, os vencidos de um processo social brutal e injusto, a história se reescreve.

Carolina Maria de Jesus, bem como o curta aqui analisado, fazem parte do que Rancière chamou de “a glória do *qualquer um*”, ao abordar o regime estético das artes. Este regime se contrapõe ao sistema de representação, em que os gêneros eram definidos por aquilo que se julgava a “dignidade” dos temas e, portanto, tema e modo de representação estavam correlacionados, conforme o tão conhecido “tragédia para os nobres e comédia para a plebe” (RANCIÈRE, 2009, p. 48). A revolução estética deste regime das artes quebra com as grandes narrativas de figuras consagradas e coloca em foco também a vida dos anônimos, talvez recontando a história pelo ponto de vista daqueles que ficaram conhecidos nos livros de história como os que foram vencidos.

Outra costura se faz visível entre Derrida (1991) e Rancière (2009): o primeiro, em toda sua obra, propõe uma ruptura entre o pensamento logocêntrico da superioridade da palavra dita em relação à escrita. Nesse diapasão, Rancière defende que o levantar dos anônimos no palco da história – ou no cinema e na fotografia – revela a lógica estética de uma forma de visibilidade que derroga as escalas de elevação da tradição representativa, bem como do “modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades” (RANCIÈRE, 2009, p. 50).

Destarte, as linhas tênues entre o que se concebe como realidade – substrato dos historiadores – e a ficção – trabalho dos artistas – se dissipam, uma vez que, nesse diapasão, as artes, como a literatura, por exemplo, se servem de narrativas e testemunhos de incontáveis atores anônimos que, na *glória do qualquer um*, tem suas narrativas reconhecidas, da mesma forma que os

documentos ditos históricos fazem o mesmo com arquivos e ficções outras dos que crêem “comandar as batalhas e fazer a história” (RANCIÉRE, 2009, p. 49), e pertencem, assim, a um mesmo regime de sentido.

Fronteiras outras podem ser revistas a partir disso, como a potencialização do real pela ficção: ele precisa ser ficcionado para ser pensado (RANCIÉRE, 2009, p. 58). O comum passa a ser visto como belo quando é lido como rastro do real, ao ser extirpado de sua evidência para ser transformado em um hieróglifo, uma corporatura mitológica ou fantasmagórica. Tal calibre fantasmagórico do real, que incumbe ao regime estético das artes, está diretamente relacionada ao paradigma crítico das ciências humanas e sociais, tendo como exemplo o fetichismo da mercadoria, proposta por Marx: é preciso extrair a mercadoria de sua aparência ordinária e dar a ela um ar fantasmagórico, para que nela sejam lidas as contradições da sociedade. (RANCIÉRE, 2009, p. 50).

Nessa ótica, a obra Caroliniana, ao ser lida como “retrato”, “relato”, ou quaisquer outros termos que remetam à “expressão crua da vida na favela”, extraindo dela seu pertencimento ao regime estético e literário, significa também retirar seu poder de transformação social efetiva, uma vez que é essa relação “fantasmagórica” que permite que a sociedade seja vista em suas contradições mais absurdas.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na cena final, Carolina enrola a folha do diário que havia escrito e a coloca dentro da garrafa de João. Os dois estão em frente a um braço de mar. Ela se vira para ele e pergunta se ele tem certeza. Ele diz: “Um dia um escafandrista resgata a gente” e ela, então, joga a garrafa ao mar:

**Figura 6** – “um dia um escafandrista encontra a gente”



Fonte: Pilar (2010)

**Figura 7** – “um dia um escafandrista encontra a gente”



Fonte: Pilar (2010)

Papel e mar se encontram, o *negócio* de cada um atua de forma a ser encontrado, um dia, por um escafandrista, uma espécie de mergulhador que procura coisas no mar. Leio a sequência como uma alusão à toda palavra escrita que é jogada ao mar e pode ser encontrada por nós – leitores escafandristas.

Creio que a construção estética de *O papel e o mar* (2010) remeta à materialidade do que se diz – o performativo – pois a ação da cena mostra o poder de performance da profissão das palavras de Carolina, assim como a palavra escrita rompe com a ideia de ser inferior à tradição logocêntrica. Também infiro que os dois negócios, o papel e o mar, podem ser o negócio de *qualquer um*: o mar está aí para todos, da mesma forma podemos lançar esse olhar para a história e para os que contam histórias. O papel, a chance de se escrever algo e jogar no mar da história, de mesmo modo, pode ser encontrado em cadernos cheios de folhas em branco, até mesmo jogados no lixo, como aqueles que foram encontrados por Carolina.

Seu encontro ficcional com João Candido, em *O papel e o mar* (2010) representa a quebra proposta por Jeanne Marie Gagnebin, ao retomar o canto das sereias, uma vez que ambos – Carolina e João – podem ser vistos ou como Ulisses ou como um marinheiro que tirou a cera dos ouvidos e decidiu ouvir o perigoso e belo canto das sereias, mas sem perder-se nos limites que os impediria de sobreviver para narrar.

#### 4 REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos**. Martins Fontes, 2000.

DE JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. Livraria F. Alves, 1960.

DE JESUS, Carolina Maria. **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. Editôra P. de Azevedo, 1961.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DE JESUS, Carolina Maria. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DE JESUS, Carolina Maria. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DE JESUS, Carolina Maria. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE JESUS, Carolina Maria. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.

DE JESUS, Carolina Maria. **A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DE JESUS, Carolina Maria. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DE JESUS, Carolina Maria. **Signature event context**. na, 1988.

DE JESUS, Carolina Maria. **La Dissémination**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra performance**. 2016. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34. 2009.

Pilar, Luiz Antonio. **O papel e o mar**. Lapilar produções, 2010.



**Title**

Mermaids, Mariners and writers of their own story: reflections upon O papel e o mar (2010) and Carolina Maria de Jesus.

**Abstract**

In her journals which composed *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), Carolina Maria de Jesus had a hiatus between 1955 and 1958. The movie *O papel e o mar* (2010), by Luiz Antonio Pilar, brings to scene a fictional meeting between Carolina and the widely known João Candido Felisberto, the “black admiral” – who was the leader of the “revolta da chibata” – on may, 1st 1958, when Carolina came back to her writing. The first lines of the short film let clear what was the business of each of its characters – who were not contemporary – hers was paper, his was the sea. So I intend, on this reflection, to think about how they performed their memory and work, based on Jacques Derrida (1988 e 1991) and Jeanne Marie Gagnebin (2006) in addition to how it reflects the distribution of the sensible, or in the French version “partage du sensible”, based on Jacques Rancière (2009). Issues like authorization of voice are also approached.

**Keywords**

Carolina Maria de Jesus; *O papel e o mar* (2010); performance; partage du sensible.

---

Recebido em: 04/11/2018.

Aceito em: 16/11/2018.