



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANIELA CAMPOS

OS DISCURSOS INCRUSTADOS NO CORPO
CASOS: JUANA DE IBARBOUROU (URUGUAI, 1892-1979) E
CAROLINA MARIA DE JESUS (BRASIL, 1914-1977)

DANIELA CAMPOS

OS DISCURSOS INCRUSTADOS NO CORPO
CASOS: JUANA DE IBARBOUROU (URUGUAI, 1892-1979) E
CAROLINA MARIA DE JESUS (BRASIL, 1914-1977)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carolina de
Godoy.

Coorientadora: Profa. Dra. Suely Leite.

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C198 Campos, Daniela.

Os discursos incrustados no corpo: casos: Juana de Ibarbourou (Uruguai, 1892-1979) e Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914-1977) / Daniela Campos. - Londrina, 2022.

293 f.: il.

Orientador: Maria Carolina de Godoy.

Coorientador: Suely Leite.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022. Inclui bibliografia.

1. Juana de Ibarbourou - Tese. 2. Carolina Maria de Jesus - Tese. 3. Casos de Autor - Tese. 4. Corpo residual - Tese. I. de Godoy, Maria Carolina. II. Leite, Suely. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU 82

DANIELA CAMPOS

OS DISCURSOS INCRUSTADOS NO CORPO

CASOS: JUANA DE IBARBOUROU (URUGUAI, 1892-1979) E
CAROLINA MARIA DE JESUS (BRASIL, 1914-1977)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carolina de
Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Coorientadora: Profa. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Jacicarla Souza da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Amanda Crispim Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Cláudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Pablo Rocca Pesce
Universidad de la República, Montevideu-
Uruguai – UDELAR

Londrina, 11 de março de 2022.

AGRADECIMENTOS

Fazer uma tese em pandemia, com isolamento social, com o fechamento das universidades, das bibliotecas, dos acervos, dos museus, das cidades; no meio da crise sanitária, política, ambiental, econômica, reclusa em casa foi todo um desafio.

Nesse contexto, devo agradecer profundamente a meus parceiros de vida e da cotidianidade, Salvador e Jesús Arellano, por suportar minha ausência nos primeiros anos de pesquisa, pela paciência, o amor e o respeito do espaço. A Jesús além por me escutar, ler e compartilhar assuntos de nossas pesquisas no dia a dia.

A Cristina Gutiérrez Leal pela amizade incondicional inclusive cruzando a fronteira e por nos mostrar uma possibilidade de fuga.

A Eleonora Cróquer por encaminhar-me nos “Casos de autor” e acreditar na minha pesquisa.

A minha orientadora Maria Carolina de Godoy porque desde o primeiro momento abraçou este trabalho ainda escrito em espanhol e me ensinou o fascinante mundo da literatura afro-brasileira; sou grata por sua entrega, motivação e dedicação no meu processo.

A minha coorientadora Suely Leite, por sua leitura minuciosa e seus comentários agudos.

Aos professores do programa: Telma Maciel, Bárbara Marques, Regina Célia dos Santos, Miguel Vieira, Federico Fernandes, Ricardo Dalai, Diego Giménez por ajudar-me enormemente na minha formação e no meu conhecimento sobre a literatura brasileira.

A todos aqueles que me mostraram e disponibilizaram livros, materiais, referências, documentários e falas sobre as escritoras: Sabrina Farias da Silva, Amanda Crispim Valério Ferreira, Penélope Chaves, Bruna Oliveira, Mario Torres, Roger David Campos, Aneidis Oberto, Jairo Rojas, a biblioteca da UFMG, o Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte.

A meu Grupo de Pesquisa de Literatura Afro-Brasileira (GPLAB), pela troca de leituras e o aguçado sentido crítico sobre a literatura e a cultura afro.

À Capes pelo apoio.

Ao Brasil pela experiência.

Ao português pela crise linguística.

Aos Campos por tentar matar a saudade.

À vida.

Ao ar.

RESUMO

CAMPOS, Daniela. **Os discursos incrustados no corpo:** casos: Juana de Ibarbourou (Uruguai, 1892-1979) e Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914-1977). 2022. 294 f. Trabalho de Conclusão de Curso Doutorado em Letras - Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

Esta tese analisa a produção poética das escritoras Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus a partir dos “Casos de autor” (CRÓQUER, 2009), o que implica pesquisar aspectos que não necessariamente estão no texto, nem na literatura, mas que se constroem, além disso, como o projeto literário/intelectual de cada autora. Porém, esta pesquisa não chega ser um estudo sociológico, antropológico, histórico nem psiquiátrico; é um estudo de caso. A noção de “casos de autor” permite o vínculo entre elas, no entanto, esta tese está centrada em matizar esses corpos que não formam parte de uma homogeneidade, eles são o resultado de uma hibridez étnica, linguística, histórica e geográfica, de colonização diversa, mas que compartilham esse embate de inscrever seu nome na história literária da América Latina. O interesse da pesquisa é mostrar os corpos que elas, Juana e Carolina, trazem em seus textos cuidando para não reproduzir termos associados a uma ideia criada na colonização de “raça inferior”, por isso a necessidade em definir esses corpos como “residuais” e, além disso, pensar a “língua residual” que elas trazem nas obras. Este trabalho conseguiu vincular duas escritoras que aparentemente não compartilham temáticas nem estéticas, contudo aprofundar nessa cisão permitiu colocar em diálogo estas duas mulheres que articularam vida-obra nas suas produções.

Palavras -chave: Juana de Ibarbourou; Carolina Maria de Jesus; Casos de Autor; Poesia; Corpo residual.

ABSTRACT

CAMPOS, Daniela. **The speeches embedded in the body:** cases: Juana de Ibarbourou (Uruguai, 1892-1979) and Carolina Maria de Jesus (Brazil, 1914-1977). 2022. 294 p. Trabalho de Conclusão de Curso Doutorado em letras - Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

This thesis analyzes the poetic production of the writers Juana de Ibarbourou and Carolina Maria de Jesús from the "Casos de autor" (CRÓQUER, 2009), which implies investigating aspects that are not necessarily in the text, nor in the literature, but that are constructed, beyond that, as the literary/intellectual project of each author. However, this research does not become a sociological, anthropological, historical or psychiatric study; it is a case study. The notion of "author cases" allows the link between them, however, this thesis is focused on qualifying those bodies that are not part of a homogeneity, they are the result of an ethnic, linguistic, historical and geographical hybridity, of colonization diverse, but who share the onslaught of inscribing their name in the literary history of Latin America. The interest of the research is to show the bodies that they, Juana and Carolina, bring in their texts, taking care not to reproduce terms associated with an idea created in the colonization of "inferior race", therefore the need to define these bodies as "residual " and, furthermore, think about the "residual language" that they bring to the works. This work managed to link two writers who apparently do not share themes or aesthetics, but delving into that split allowed these two women who articulated life-work in their productions to dialogue.

Key-words: Juana de Ibarbourou; Carolina Maria de Jesus; Author's Cases; Poetry; Residual body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Carta de Juana de Ibarbourou a Gabriela Mistral, 30 de junho de 1951	24
Figura 2 – Entrada do diário de Carolina Maria de Jesus, 30 de agosto de 1960	36
Figura 3 – Edições das traduções em espanhol de Quarto de Despejo.....	131
Figura 4 – Carolina com o lençol branco.....	143
Figura 5 – Juana com o vestido preto	144
Figura 6 – Juana com rosto rasgado.....	160
Figura 7 – 1.000 pesos uruguaios	162
Figura 8 – O “tríptico indissolúvel”	166
Figura 9 – Corpos instigantes: Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus	170
Figura 10 – Máquina de reprodução do documentário.....	177
Figura 11 – Protestos contra Bolsonaro 29 de maio de 2021	180

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO. MARCA DE UM RASTRO	9
2	LINHAS E ENTRELINHAS DA ESCRITA DE MULHERES	22
2.1	O CORPO RESIDUAL: PROBLEMÁTICAS EM TORNO ÀS CORES DE PELE	22
2.2	MULHERES COISIFICADAS PELO CÂNONE: UMA TRADIÇÃO PATRIARCAL	73
2.3	FAZER-SE UM NOME: CORPO AUTORAL. CARTAS DE JUANA DE IBARBOUROU E OS DIÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS	22
2.4	MULHERES E PELE. A COR FAZ A DIFERENÇA? <i>CHICO CARLO</i> DE JUANA DE IBARBOUROU E O <i>DIÁRIO DE BITITA</i> DE CAROLINA MARIA DE JESUS	86
3	TODA A PARTILHA DO SENSÍVEL. POSSIBILIDADES DE ENTRADA	122
3.1	ARQUIVOS EM ASCENSÃO. DIZERES DE UMA VIDA.....	122
3.2	MITOS FEMININOS. PROCURANDO A TRANSCENDÊNCIA.....	136
3.3	OUTRAS MATERIALIDADES PRESENTES. SEMPRE A IMAGEM	159
4	VIDA-OBRA. OBRA-VIDA. É A VIDA MESMA OU É A OBRA?	182
4.1	POESIA É MULHER. MULHER É POESIA.....	182
4.2	O NOME PRÓPRIO E SUAS IMPLICAÇÕES NA POESIA	213
4.3	CALAMIDADES: MULHER, EROTISMO E SOLIDÃO. BOAS MANEIRAS CORROMPIDAS.....	239
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS. RELAÇÕES QUE SE ABREM	258
	REFERÊNCIAS	264
	APÊNDICE	279

1 INTRODUÇÃO. MARCA DE UM RASTRO

Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato crítico diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba.

Josefina Ludmer, 2010, p. 9.

A minha tese iniciou-se pelos caminhos que atravessam os “casos de autor”, uma noção proposta pela pesquisadora venezuelana Eleonora Cróquer (2009), na qual faz um percurso entre as várias arestas que configuram um caso. Normalmente, a palavra caso é mais conhecida na psicanálise e no espaço judicial, há casos para serem analisados e há casos por pesquisar, por indagar nessas malhas de sentido e esquadrihar um porquê dessa singularidade que apanham os “casos de autor”. Levamos em consideração que o caso é antes de tudo uma exceção, uma irregularidade, um corte, uma irrupção na corrente de “normalidade”, que pode ser psicológica, judicial ou literária e cultural e não é assumido como natural, como uma norma, aliás como uma transgressão à norma.

A excepcionalidade pode ser positiva em termos de assumir uma categoria de valor, como por exemplo a figura do gênio, ou negativa, como a figura do monstro, que é reiteradamente reproduzida na maquinaria de administração das significações e, além da literatura fantástica, por uma tentativa de aceitar certas temáticas que são transgressoras moral e eticamente, como o incesto ou a necrofilia.

Cróquer (2000; 2009; 2012; 2015; 2019; 2020) leva mais de vinte anos estruturando e refletindo em torno dos “casos de autor”. Essa noção de análise lhe permitiu adentrar em vários autores latino-americanos que compartilham uma singularidade em suas obras e isso a levava a indagar sobre a vida, porquanto uma se explicava com base na outra. Essas matrizes de subjetividades criam diversas problemáticas de valoração da obra, uma vez que a crítica insiste reiteradamente em inscrever o nome como marca principal da mesma, não só o nome como escritor/a, aliás o nome que levanta essa obra excepcional que o caso constrói, não como exemplo, mas como uma exceção da história literária e cultural. Sob estes parâmetros, a pesquisadora venezuelana estudou Delmira Agustini, Diamela Eltit, Clarice

Lispector, Frida Kahlo, Armando Reverón, Teresa de la Parra, Carmen Boullosa e, ultimamente, a partir da crítica literária de Josefina Ludmer e Sylvia Molloy.

Diversos livros e artigos argumentam e sustentam esta noção¹ que também me seduz, porque permite revisar tanto a obra quanto tudo o que ela envolve, isso é, a historiografia, a cultura, a sociedade, a imagem, enfim, a sua inserção nessa “máquina cultural” pensada por Beatriz Sarlo (2007).

Na minha tese de mestrado², realizada na Venezuela, desenvolvi a noção de “casos de autor” observando os artifícios e sintomas que apresentavam os textos da poeta argentina que se lançou ao mar: Alfonsina Storni³, textos que postos em diálogo, poemas e crônicas jornalísticas, entram nesse jogo na escrita que é um claro-escuro, ou seja, são textos nos quais a armadilha está na própria escrita. O eu que enuncia apresenta um gozo de ser e não ser, no mesmo tecido de escrita. Esse ser e parecer, além de filosófico, também entra em contato com o gozo da histérica e as ressonâncias da morte como forma de liberação. Storni foi um caso que me acompanhou durante muito tempo e que ainda me persegue, porque o caso não deixa de passar, de interrogar e de permanecer na cultura através do tempo. O caso revela-se sempre contemporâneo.

Esta noção me interessa, particularmente, pela situação problemática que rodeiam os casos, sempre questionados, incômodos, transgressores, contudo sempre incluídos de forma condicionada, colocando ao lado de suas obras suas “biografias defeituosas”, como apontou a crítica espanhola Sonia Mattalía (2003) em relação às poetisas latino-americanas, por uma tentativa de justificar essa obra singular que rompe

¹ *El gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit e Carmen Boullosa). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000; *Escrito con rouge: Delmira Agustini (1886-1914), artefacto cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009; “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. No. 20, enero-diciembre 2012, p. 89-103; “Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Zaragoza, v. 24, p. 69-83, 2015; “Autorías excéntricas. De la crítica cultural latinoamericana y/o transposiciones intelectuales en tiempos de desvanecimiento (I): Josefina Ludmer/Sylvia Molloy”. *Revista Iberoamericana*, v. LXXXV, n. 268, p. 687-707, jul-sept. 2019; “Una vida que no cesa de inscribirse como exceso entre la letra y el cuerpo de la autora o lo que hace excepción en el “caso” de Clarice Lispector”. In: Clarice Lispector. *Alguien dirá mi nombre*. MERCADÉ, Isabel (Coord.). Madrid: Shangrila Swan, 2020, p. 16-39.

² Na Venezuela, o mestrado tem uma duração de quatro anos e é exigida uma tese para obter o título de mestre.

³ Tese que foi publicada com o título *Trampas de la escritura*. Caso: Alfonsina Storni. Beau Bassin: Editorial Académica Española, 2018.

com a tradição e que são incorporadas no cânone, mas sublinhando essa vida singular.

André Jolles (1972) estuda a noção de caso a partir da área jurídica, centrando-se na particularidade da norma, nessa necessidade de medir cada caso em sua especificidade, e colocando essa contradição que ele encerra como resultado em uma “forma simples”. À diferença do exemplo, o caso não é uma forma fixa da norma. A forma constitui a realização, “dispersão da norma” (JOLLES, 1972, p. 165). E, conseqüentemente, o caso é mutável, na sua singularidade ele cria sua própria “forma simples”, sua inscrição individual. Em suma, trata-se de uma exceção, não é a norma, mas é valorado com base nela. Segundo o autor, o caso interroga, “apresenta uma pergunta”, contudo não dá uma resposta. Está nas mãos do analista julgar e responder, ou abrir as possíveis e variadas respostas, porque o caso não é fechado, porquanto, mutável. Jolles (1972) faz alusão à balança do símbolo da justiça e diz que ali tudo pesa e sobrepeça, mas não há possibilidade de uma resposta definitiva, se examina, desperta uma reflexão a essa pergunta que ele encarna.

O argentino Juan David Nasio, no livro *Los más famosos casos de psicosis* (2000), pergunta-se: o que é um caso? E o faz para refletir especificamente sobre o “caso clínico”, explicando como um caso se constrói com o relato do analista e esse olhar subjetivo que ele registra para dar conta do analisando/paciente e sua doença, em uma “observação escrita”, pois na medicina a palavra “caso” só remete à pessoa que representa uma doença. Para os psicanalistas um caso está ligado tanto à própria singularidade da pessoa que sofre quanto à palavra que nos fala (NASIO, 2000). Isso é, a partir do olhar psicanalítico, o caso remete tanto ao discurso do paciente quanto à escrita do psicanalista. O caso então se constrói desde essa dupla fala e dupla subjetividade: a escuta que se transforma em texto. Nasio elucida como essa história pode ser modificada e, conseqüentemente, tornar-se ficcional.

O caso exige criar categorias de análise porque como é uma exceção: não se pode estudar com modelos preexistentes, implica novas formas de enxergar sua funcionalidade no campo intelectual. Nasio (2000) diz: “*Assim como a beleza só pode conhecer-se através do exemplo, certas noções analíticas só podem abordar-se colocando em cena um caso*”⁴ (NASIO, 2000, p. 32)⁵. Tanto Jolles a partir do ponto

⁴ “*Así como lo bello sólo puede conocerse mediante el ejemplo, ciertas nociones analíticas sólo pueden abordarse poniendo en escena un caso*”.

⁵ Quando aparecer na nota de rodapé o texto na língua de edição, a tradução será minha.

de vista judicial quanto Nasio desde a psicanálise distinguem o caso do exemplo e ambos concordam com a necessidade do discurso da escrita para sua análise.

Cróquer (2009) traz estes antecedentes para posicionar sua noção de “casos de autor” alimentada a partir dessa forma simples e a partir da história de vida, do campo judicial e da psicanálise, respectivamente. Para Cróquer, além disso, os “casos de autor” se costumam a partir do original deleuziano e o anormal foucaultiano, como o anverso e reverso do caso.

Lembremos esse ensaio deleuziano intitulado “Bartleby, ou a fórmula” sobre o particular personagem de Herman Melville, Bartleby, um personagem que desequilibra ao poder com essa esquisita construção discursiva: *I would prefer not to*, “preferiria não fazer”, ou seja, esse entre-caminho entre fazer e não fazer, uma negação mascarada que desafia a lei. Que faz a lei com a negação de uma ordem que não é explicitada no discurso e, por conseguinte, não é recusada? Essa construção discursiva não é agramatical, ao contrário, é uma possibilidade de registro diferenciado de uma língua, que causa estranheza na enunciação, a torção da linguagem que não se aprende nas formas clássicas, nem se inscreve nas formas modernas, ela aparece como um original na sua construção, porquanto, sua própria forma esquisita transforma-se em única e irrepetível. O original não aceita tradição, é uma forma transgressora da língua, cumpre uma “função-limite” da linguagem: “[...] ela corta a linguagem de qualquer referência, em conformidade com a votação absoluta de Bartleby, *ser um homem sem referências*, aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outra coisa” (DELEUZE, 1997, p. 86). Esta citação faz pensar nessa linguagem que o caso entranha, no sentido de não pertencer a uma tradição literária, senão no gesto fundacional de sua própria escrita, porém tampouco deixa herdeiros. Uma linguagem enfim que nasce e morre com ele: “Cada original é uma potente Figura solitária que extravasa qualquer forma explicável” (DELEUZE, 1997, p. 95). No caso de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus, além do original, vamos perceber como elas abriram caminhos para outras mulheres se posicionar e enunciar-se na escrita.

Por sua parte, Foucault (2001), para falar de exclusão, traz o caso do leproso que era expulso de seu lugar e levado a espaços de reclusão, “exterior e estrangeiro”, onde se transformava em um sujeito morto para o poder, ao falar da exclusão dos loucos, desviados, criminosos, doentes e até pobres, Foucault remete a esse exemplo

de exclusão. Contudo também diz a respeito da quarentena no contexto da peste e como foi de fato um mecanismo de controle dos corpos, mas ao mesmo tempo de inclusão, porque os corpos são mantidos isolados, reclusos para salvaguardá-los.

O que Foucault chamou de “anormais” engloba três figuras: “o monstro humano”, o raro, tanto da perspectiva jurídica quanto biológica, ele é uma exceção; “o indivíduo a ser corrigido”, nascido a partir do espaço interno, ou seja, da família, e prolongando-se posteriormente ao exterior nas instituições: escola, igreja, comunidade; ele “é um fenômeno corrente” (FOUCAULT, 2001, p. 72). Por último, o filósofo francês apresenta “o masturbador”, originado também no centro familiar, no seu próprio centro, o corpo e seus espaços próximos: o quarto, a cama. E por esse mesmo fato fechado, ele é universal, é conhecido por todos, enfatizando como essa prática é quase um segredo para a sociedade do fim do século XVIII e parte do XIX. Estas três figuras são apresentadas como incorrigíveis, indizíveis e excepcionais; como casos e não como exemplos.

Os “casos de autor” se costumam entre o original, por sua particularidade de escrita, e o anormal, por sua excepcionalidade no campo cultural, permeando nela por seu mesmo caráter de espetacularidade que suscitam, essa necessidade de esquadrihar no discurso e na vida isso que não é explicitado no texto, porque às vezes revela-se um discurso mascarado, incentivado pelo mistério ou pela contradição, totalmente performático, em que a primeira pessoa toma posse de sua voz e não se distingue da vida da pessoa e da vida da personagem ou da voz poética. Ainda, quando essa mesma pessoa diz que tudo é verdade, que se trata de fatos, enfim, de sua verdade: particular, singular, individual e (re)criada, pensada sempre para um público, para um editor, em suma, para uma recepção.

Trabalhar com “casos de autor” é complexo, porque implica pesquisar aspectos que não necessariamente estão no texto, nem estão na literatura, mas o que se formam, além disso, como o projeto literário/intelectual de cada autora. Constroem-se com o agregado do arquivo, lê-se a fotografia e o marco, o excesso que levantam estes casos, porque há sempre um acúmulo de questões produzindo sentido. Todavia, esta pesquisa não chega ser um estudo sociológico, antropológico, histórico, psiquiátrico; é um estudo de caso e, como tal, deve ser lido.

A modernidade na América Latina pode-se demarcar em um primeiro momento com a democratização da arte em geral e, por isso mesmo, a presença da mulher nos

espaços retidos antigamente pela autoridade, incluindo instituição, poder e o Homem. A democratização tornou possível essa nova participação de outros sujeitos de enunciação até esse momento sem autorização para criar e enunciar-se, mostrar-se e autorrepresentar-se, cabe destacar que essa “participação” não era para todos, nem para todas. Desde esses interstícios, próprios da modernidade, inscreve-se a noção de caso, justo no momento no qual esses novos sujeitos deixam a marca de uma obra que se distancia da instituição e, contudo, ela se filtra e se instala. Não por acaso, seguimos revisitando esses casos, armando e revisando esse arquivo em ascenso, embora sempre incompleto, aguardando por um documento, um manuscrito, uma imagem. Olha-se para esses casos levantando uma e outra vez questões inusitadas, massificados, para problematizar essa ênfase, essa notoriedade que parece sintomática, esses casos instigantes da cultura.

Foucault (2010) comenta sobre a modernidade entendida a partir das reflexões sobre Kant, que no momento no qual ele se interroga sobre sua participação no presente, na atualidade e seu discurso sobre essa atualidade, abre as interrogantes sobre a modernidade, já não pensada com base na oposição com a antiguidade, mas na interrogação mesma desse ser no presente (FOUCAULT, 2010, p. 15). Uma leitura análoga sobre a modernidade na América Latina também é dada por essa interrogante constante, reiterada e mantida da questão identitária e a pergunta ontológica: quem somos? Já muito se tem falado sobre a modernidade e toda a ensaística hispano-americana tentou dar resposta a essa pergunta no século XIX, desde o venezuelano Simón Bolívar até o cubano José Martí, passando pelo argentino Domingo Faustino Sarmiento e o uruguaio José Enrique Rodó. Em relação aos casos, eles se posicionam nessa pergunta ontológica e se expõem para ser consumidos pelas massas; eles se projetam para ser um sucesso, tanto eles quanto sua obra, emprestados para a espetacularidade e o mercado, no qual aparecem com mais visibilidade, embora outras vezes minimizados da cena pública, aliás, não completamente esquecidos e apagados. Eles mesmos formam parte dessa modernidade.

Sem dúvida, ao repassar a noção de “casos de autor” entra em cena o nome da uruguaia Juana de Ibarbourou que rapidamente se desposou com a América Latina, nessa cerimônia simbólica acontecida em 1929, ou seja, um modelo de mulher para todo um continente. Ou, ainda, da brasileira Carolina Maria de Jesus, que viveu na sua própria história: uma história escrita ao mesmo tempo que vivida.

Acontecimentos que eram registrados, quase simultaneamente. Registros de vida e de obra, e vice-versa.

Aliás, nesta tese sobre as duas escritoras, as questões que surgem são bem particulares e precisam de outros mecanismos de entrada e outras categorias de análise, pois ao juntá-las nesta pesquisa comparativa nascem problemáticas em torno da presença do corpo da mulher na cena cultural, a distinção da cor de pele, a posição socioeconômica e sobretudo geográfica, destes casos em específico. Pensando na epígrafe de Josefina Ludmer (2010) que trouxe nesta introdução, precisamos pensar em outras noções e categorias de análise para poder pensar e entender as produções feitas na América Latina que respondem a sua própria singularidade.

A noção de “casos de autor” permite o vínculo entre elas, no entanto, minha tese está centrada em procurar matizar esses corpos que não formam parte de uma totalidade de cores ou cultural, porém, são o resultado de uma hibridez étnica, linguística, histórica e geográfica, de colonização diversa, mas que compartilham esse embate de inscrever seu nome na história literária da América Latina. Como pensar esses corpos? Como articular estas escritoras? Como sistematizar e problematizar esse excesso de opiniões em relação a elas e sua obra? São perguntas que responderei pensando a partir da noção de corpo residual – tomando como base o “residual” de Raymond Williams, em seu livro *Marxismo e literatura* (1979), pensar como a partir do qual pretendo explicar esses matizes de corpos presentes na obra de ambas escritoras, pensando no contexto latino-americano e decolonial, pois elas mesmas trazem essa diversidade motivadas por seu contexto. Seus textos reproduzem a linguagem e os modos de se nomear, muitas vezes preconceituosamente, vigente durante grande parte do século XX, período no qual as ideias e tentativas de diferenciação de classe e racial estavam alienadas.

Os “casos de autor” atravessam o corpo porque é por meio dele que a vida se transforma em obra, o corpo do autor e o corpo da escrita, o corpo e o *corpus*. Ainda assim, se o caso é uma singularidade tanto da vida quanto da obra, o corpo não pode ser visto como um todo, um corpo de poder. Olhando por um outro ângulo, é um corpo que deixa a marca de impressão de uma vida que é tocada pelo fato de ser mulher em uma sociedade dominada por homens e de ser mulher negra em uma sociedade racista e cercada pela ditadura. O que traz como consequência uma dupla mordada, por ser marcada por seu sexo e sua cor de pele. Então, como se configura esse corpo

nestas autoras? Como explicar o significante “Juana de América” e o significante Carolina? Uma resposta possível poderia estar na sua própria particularidade, como explica Derrida (2014), no livro intitulado *Essa estranha instituição chamada literatura*, uma entrevista que o americano Derek Attridge fizera com o filósofo francês em 1992:

[...] não se deve falar genericamente, não há regras aqui a ponto de cada obra singular ser apenas um caso ou exemplo delas, uma amostra. A lógica da obra, especialmente em literatura, é uma “lógica” da assinatura, uma paradoxologia da marca singular e, conseqüentemente, do excepcional e do contraexemplo (DERRIDA, 2014, p. 89-90).

É preciso pensar cada uma das escritoras e suas obras a partir de suas próprias inscrições singulares e centradas no corpo, um corpo “que se faz com”. Esses corpos são um devir residual, isso é, a decantação que fica depois de violentados os corpos originários e os diaspóricos, essa marca de restos, de negação do originário e da imposição da pureza, pensamentos de poder que degradam o corpo impuro, híbrido, diverso e impossibilitado de definições que se arquitetam por meio da diferença e da analogia como uma coisa absoluta. O corpo residual supõe uma leitura através do diverso e dos restos de culturas, de línguas, de cores de pele e de múltiplas enunciações e matizes em seu discurso, já não só como corpos inteiramente brancos ou negros, ocidentais, africanos ou indígenas, mas corpos plurais, abertos e em constante tensão.

O meu interesse é mostrar os corpos que elas, Juana e Carolina, trazem em seus textos cuidando para não reproduzir termos associados a uma ideia criada na colonização de “raça inferior”, por isso a necessidade em definir esses corpos como residuais, tendo consciência da crise de identificação na época e como elas se autodenominam.

Até o momento os “casos de autor” não abordavam questões raciais, ao incorporar a escritora Carolina Maria de Jesus no grupo de escritoras, leia-se brancas, surge a necessidade de incorporar a teoria e crítica negra e de mulheres negras. A história que se lê é sobre a aparição da mulher como gênero a partir da revolução francesa e sua invenção dicotômica de masculino e feminino, e ainda mais, da necessidade da figura feminina no meio da crise do masculino, da verdade e da identidade. Apesar disso, nos textos sobre mulheres, existe um salto contextual sobre a história das mulheres negras. Partindo dessa perspectiva, é prioritário urdir os fios

que tecem a história das mulheres e a história das mulheres negras, assim como também lembrar da época da colonização, para tentar entender como surgiu a ideia de “raça” e como foi esse devir de “raça inferior” em que nós negros e indígenas fomos fixados na conformação hierárquica da sociedade.

Em minha tese de mestrado, concentrei-me na questão das mulheres e na sua representação, majoritariamente construída por homens, até como elas mesmas se representavam na escrita, com o caso específico de Storni. Quando cheguei ao Brasil, meu interesse inicial foi continuar com essa linha de pesquisa com Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou e Clarice Lispector, embora isso tivesse alguns problemas. O primeiro foi meu desejo de trabalhar com poesia, Lispector seria deixada de lado, ainda sendo um “caso de autor” também estudado por Cróquer. E, o segundo problema, é que uma das características principais dos casos de autor é sua posição questionável e incômoda dentro do cânone literário, isso é, as disputas constantes que existem sobre e na base das obras dos autores, a necessidade de colocar ao lado da produção artística dados biográficos, por uma tentativa de justificar essa produção; sendo Gabriela Mistral a vencedora do Nobel de literatura, a sua posição posta em xeque pela instituição não era precisamente o seu caso. Só tinha assegurada a Juana de Ibarbourou que também é canônica, aliás muito mais questionada que a Mistral.

Por outro lado, como cheguei às mulheres negras? Tinha na minha cabeça um olhar do Brasil exportado, da celebração do futebol, do samba, da alegria dos corpos negros e de cabelos afro. Quando pisei nesta gigante terra, em Belo Horizonte, ainda olhava esses corpos negros, mas quando cheguei a Londrina, uma cidade do Paraná, no sul do país, a visibilidade desses corpos se apagava aos poucos. E o choque maior foi na primeira aula da disciplina “Literatura afro-brasileira”, ministrada pela professora Maria Carolina de Godoy, minha orientadora, quando se referia à presença dos negros nas universidades e, ao olhar para a turma, ela diz: “—Na sala, só há duas pessoas negras”, uma colega e articulou o meu nome. Até esse momento não havia assumido minha negritude no mundo e me apaixonei pela literatura afro-brasileira ou negra. Todavia, até aquele momento, não havia conseguido o fio para tecer os “casos de autor” com a literatura negra. Foi quando a professora levou a Amanda Crispim Valério Ferreira, uma colega do programa que estava trabalhando com Carolina Maria de Jesus, para dar uma palestra. Já intuía que a escritora mineira era de fato um caso, mas persistia o problema da produção poética. Contudo, nesse dia, Amanda colocou

nas minhas mãos o livro *Antologia pessoal* de Jesus. Foi aí que acertei com minha tese. Serendipidade. Uma tese que me desvela, que me angustia, não só porque é uma tese, senão porque os “casos de autor” se abrem para a literatura negra e, mesmo que bem delimitados: caso de autor/literatura de mulheres/poesia; a temática das mulheres com a cor de pele diferentes e a classe social opostas fazem um desafio para delimitar a crítica, a teoria e os mesmos temas, porquanto, no caso de Ibarbourou, a questão da negritude não é seu interesse. Por essa razão, minhas revelações oportunas e minha escrita ansiosa em meio da reedição e proliferação de críticas sobre as autoras.

Meu lugar de fala como estudante estrangeira é uma aliada? É, sem dúvida, um olhar estrangeiro e periférico, sobretudo pelo momento histórico que atravessa meu país, Venezuela, aliás, refletirei mais se sou verdadeiramente uma “aliada”. Djamila Ribeiro faz referência a essa figura de “aliado” para referir-se às pessoas que não são negras, mas estão trabalhando em pesquisas e movimentos em prol do reconhecimento e a desconstrução de sua presença na história para mudar seu papel na contemporaneidade. Detenho-me nessa reflexão, porque todos partimos de um lugar de fala que oscila entre a experiência vital, a experiência leitora, mas também na posição que temos em nosso entorno acadêmico. A Venezuela apagou a ancestralidade e celebra um país chamado “café com leite”, minimizando o discurso racista existente, apoiando-se no fato de que não existe um racismo estrutural e que qualquer pessoa negra pode acessar à educação de qualidade e chegar até postos de poder. Embora tudo isso possa ser questionável, é só dar uma olhada na TV e nas figuras políticas para evidenciar o fato também da pouca representatividade negra nesses espaços. Isso é um aspecto que se reproduz na América Latina, o projeto de apagamento e/ou embranquecimento da cultura negra.

A história nos mostra como esses corpos negros e indígenas foram estuprados, violentados e transgredidos e o produto dessa violência são os corpos residuais, também nos mostra como, em alguns países, deu-se uma repartição das propriedades e dos bens, talvez não de forma sistemática, mas dividindo esses poderes na população que lutou contra a colonização tanto brancos nascidos nestes países, os crioulos, quanto negros e indígenas. Penso em países como a Venezuela, que por meio das guerras ganharam espaços de visibilidade. Em Coro, minha cidade natal, fundada em 1527, que foi a primeira capital da Venezuela, e o local onde pela primeira

vez nossa bandeira foi hasteada por Francisco de Miranda, temos monumentos a Simón Bolívar, mas também a José Leonardo Chirino, o primeiro negro livre (filho de uma indígena livre e um negro escravo) que lutou contra a escravidão no século XVIII. Como consequência, ele foi desmembrado e suas partes foram colocadas em cada localidade da região como ameaça aos inconfidentes. O historiador Manuel Vicente Magallanes (1997), quem estudou os movimentos da pré-independência na Venezuela, resenha como Chirino realiza várias viagens ao lado de José Tellería, um rico comerciante coriano. Em uma dessas viagens, foram as Antilhas, e conheceu o que hoje é Haiti, daí surgem estas ideias de levantamento escravista que já tiveram os haitianos com a França⁶.

A representação da mulher está sob o nome de Josefa Camejo, a mulher que lutou em prol da independência, e do Cacique Manaure, o indígena caquetío que exercia o poder na cidade. Especificamente, a cidade de Coro é um exemplo sobre como levar a história não só de Bolívar e Miranda como os maiores heróis (brancos), mas também de indígenas, negros e mulheres. Aliás, há outros países, como na Argentina ou no mesmo Uruguai, onde exterminaram os africanos e os indígenas e só permaneceram os brancos, como insiste a “história oficial” em afirmar, ainda quando sabemos que a presença desses corpos está e permanece; na mesma medida que no Haiti exterminaram todos os brancos e só ficaram os negros, tendo uma mínima presença de brancos. A América Latina, pensando com a crítica chilena Ana Pizarro (2004), que pode ser olhada desde o Caribe não hispânico e o Brasil, é problemática, não podemos tentar homogeneizar histórias, questões raciais e espaços de poder.

Nesse contexto, precisamente fora de nosso país, é que nós negros venezuelanos nós reconhecemos como negros, no momento que alguém (branco) te assinala como tal, no momento em que somos forçados a preencher um formulário e marcar que somos “pretos”, questão que lá é inexistente, é que percebemos nosso lugar no estrangeiro. Por essa razão, penso na ideia de “aliada” não como não negra, mas como uma mulher estrangeira estudando escritoras afro-brasileiras. Nos dois casos, tanto em Juana quanto em Carolina, meu olhar é estrangeiro.

⁶ Alí Primera, o cantor e compositor falconiano, tem uma música chamada “José Leonardo” e conta a história dele acompanhada de batuques. O aeroporto internacional da cidade tem esse nome, assim como também instituições educativas para o homenagear, como também muitas crianças receberam o nome “José Leonardo”. Tudo isso indica uma memória não apagada dessa herança de resistência negra em Falcón, aliás forma parte de histórias menores de um estado periférico, porque não é tão conhecida em outros estados venezuelanos. É uma história local.

Vivendo no Brasil, identifico-me com a literatura afro-brasileira – ou negra – porque a voz no discurso contém uma força e uma resistência que estimulam uma mudança do sistema que, além de prioritária, é necessária para transformar o aparelho classista do país e combater o racismo e a violência existente contra os negros. Além do mais, o mesmo gesto de visibilização dos sujeitos negros e a sensibilização nas comunidades fazem com que a literatura negra se politize, pois os sujeitos transformam-se em corpos falantes (RANCIÈRE, 1995) e a arte se redimensiona mais à frente do estético, pois desconstrói os discursos coloniais naturalizados. Assim, a literatura toma um protagonismo como memória e testemunho das culturas que foram apagadas por muito tempo e faz com que outros sujeitos se identifiquem na enunciação e experimentem essa mobilização interior, própria da experiência estética. E, desde minha posição pessoal, se fosse nascida no Brasil, talvez não tivesse a oportunidade de estar escrevendo esta tese. A literatura afro-brasileira me identifica com uma parte de minha história que foi apagada e me ajuda nesse processo de identificação que se faz no dia a dia.

Esta pesquisa se bifurca para abranger temáticas diversas, porque passa pela história, toca o social e o cultural, submerge-se na literatura, repousa embaixo da sombra do mito, a construção do mito da mulher que escreve, e flutua na produção imagética. Sendo assim, esta tese está estruturada da seguinte maneira: um capítulo intitulado “Linhas e entrelinhas da escrita de mulheres”, subdividido em quatro partes: 2.1. O corpo residual: problemáticas em torno às cores de pele; 2.2. Mulheres coisificadas pelo cânone: uma tradição patriarcal; 2.3. Fazer-se um nome: corpo autoral. Cartas de Juana de Ibarbourou e os diários de Carolina Maria de Jesus, e 2.4. Mulheres e pele. A cor faz a diferença? *Chico Carlo* de Juana de Ibarbourou e o *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus. Nestas quatro partes, reviso conceitos em relação a nomeação dos corpos que surgem na colonização e como se revelam problemáticos na sua própria enunciação, para poder construir o conceito de “corpo residual”, pensando nos restos da escravidão e na configuração desses corpos e obras. Também, faço um percurso nas literaturas uruguaia e brasileira para situar as escritoras em um contexto e poder acentuar sua singularidade no campo literário e cultural na América Latina; posteriormente, apresento esses corpos autorais que as mesmas escritoras constroem: Juana por meio das cartas e Carolina por meio dos diários, ambos gêneros reclusos ao espaço privado, porquanto, inscrevem seus

nomes como registro de uma obra e de uma vida. Culmino esse capítulo com a análise dos corpos residuais presentes em *Chico Carlo* e em *Diário de Bitita*, principalmente.

O capítulo “Toda a partilha do sensível. Possibilidades de entrada”, está estruturado da seguinte maneira: 3.1. Arquivos em ascensão. Dizeres da vida. 3.2. Mitos femininos. Procurando pela transcendência. 3.3. Outras materialidades presentes. Sempre a imagem. Aqui proponho estudar a produtividade que esses casos levantam, desde as diversas materialidades e discursos: a construção de um mito de mulher escritora do século XX, as biografias, a visibilização das pesquisas que nos últimos anos têm surgido, constatando seu caráter de contemporâneas, e a posta em cena na imagem desses corpos fotografados e como essas imagens geram por si só construções ficcionais sobre sua presença em espaços intelectuais, além dos documentários que foram feitos sobre elas.

No capítulo intitulado “Vida-obra. Obra-vida. É a vida mesma ou é a obra?” está subdividido em: 4.1. Poesia é mulher. Mulher é poesia; 4.2. O nome próprio e suas implicações na poesia e 4.3. Calamidades: mulher, erotismo e solidão. Boas maneiras corrompidas. Nestas três partes analiso a poesia das escritoras a partir da incorporação do corpo feminino e de suas diversas formas de autorrepresentação. Termino esse capítulo com a erotização do corpo feminino, mas também a solidão tanto do corpo envelhecido quanto do corpo negro.

Trata-se então de reconstruir um caso, de olhar no arquivo as múltiplas visões sobre sua obra e seu devir mulher escritora na América Latina, ambas singulares em seu fazer literário e intelectual, pensando nas problemáticas que experimentam as mulheres expostas nos espaços de poder, cada uma desde seu lugar diferenciado e fundando um discurso individual, embora ao mesmo tempo transforma-se em coletivo, uma vez que enunciam desde uma posição que sempre é percebida como uma “minoría”, ainda mais quando se trata de uma mulher negra.

2 LINHAS E ENTRELINHAS DA ESCRITA DE MULHERES

2.3 FAZER-SE UM NOME: CORPO AUTORAL. CARTAS DE JUANA DE IBARBOUROU E OS DIÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

¡Cómo mi nombre es repetido: Juana!
Juana de Ibarbourou, 1968, p. 501.

O meu nome circulou a nação.
Carolina Maria de Jesus, 2019, p. 100.

Considero uma grande bobagem, além de romantismo cafona, antiquado e fora de moda, quando alguém pega a pena e se põe a escrever um diário. No entanto, é isso que vou fazer. Sim; eu, María Eugenia Alonso, vou escrever meu diário, meu semanário, meu jornal, não sei como definir, mas, enfim, por ser algo que trata da minha própria vida, equivalerá àquilo que nos romances chamam de “diário”.
Teresa de la Parra, 2016, p. 155.

Depois de fazer esse rápido caminho das literaturas uruguaia e brasileira do início do século XX e expor como era representada a mulher e sua dificuldade de entrar no círculo literário, é totalmente justificável como Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus construíram um projeto literário, porquanto em seus textos íntimos, pensando nas cartas até mesmo em seus textos literários, os diários, elas vão costurando um corpo tanto autoral quanto ficcional e usam mecanismos de publicidade de seus textos, de aliança com figuras e influentes na época e de visibilidade no campo intelectual da América Latina como estratégias de visibilidade e de circulação de seu corpo/*corpus*. Como diz a escritora venezuelana Teresa de la Parra (2016) no seu romance *Ifigênia*, publicado inicialmente em 1924, o diário revela a vida própria, mas sempre partindo da inventiva, a personagem do romance escreve um diário após uma longa carta endereçada a sua amiga, porque o diário pertence à solidão, a carta é uma troca íntima. Neste apartado, apresento uma seleção de cartas de Ibarbourou e de fragmentos dos diários de Carolina Maria de Jesus, ambas narrando os avatares de suas vidas.

Em *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina* (2001), a filóloga espanhola Mercedes Arriaga Flórez estuda a produção autobiográfica, especificamente nas mulheres, e como o cânone pensa essa forma escritural a partir de binarismos: literário / não literário, comunicação / não comunicação, público /

privado, social / individual; em relação as cartas, os diários e os cadernos de apontes, se colocam nessa fronteira binária primeira, ou seja, literário / não literário, por expor seu espaço privado. E, nesse sentido, Arriaga Flórez levante um debate frutífero, porque no momento da publicação essas formas autobiográficas passam a formar parte do público e, além do mais, coloca a questão delicada que esses gêneros, cartas e diários, são os mais intervindos pelos outros: os editores; são os mais “censurados ou mutilados” (ARRIAGA FLÓREZ, 2001, p. 18). Pensemos nos diários de Carolina, como eles foram mais embaralhados pelo editor, quem terminou recompondo o texto por interesses de mercado, até chamar “diários” a formas memorialísticas.

A filóloga argumenta como a escrita autobiográfica feminina procura “novas formas de dizer” (ARRIAGA FLÓREZ, 2001, p. 10) e revela-se contra o patriarcado que é seu primeiro interlocutor. Assim, vamos ver como Juana e Carolina, através dessa escrita autobiográfica feminina, experimentam com os gêneros e dão um reflexo da época específica em que elas viveram e seus mecanismos de circulação em um momento de difícil acesso das mulheres no campo literário e intelectual.

Figura 1 – Carta de Juana de Ibarbourou a Gabriela Mistral, 30 de junho de 1951

Montevideo, Junio 30 - 1951

Querida Gabriela: muchas gracias por su recuerdo y su tarjeta postal, que recibí recién. Ojalá que el famoso buen clima de esa región de Italia se mepaese de sus tramos. Aquí yo estamos en pleno invierno, con muchos frío, mucha lluvia y temperatura y una pegada a la estufa, que el enorme carencia de los combustibles hace insoportable la calefacción central y el humo. Juro de los chimeneas a tu. Me he informado respecto a lo que se me preguntaba. Lo que todo sabemos es lo que yo lo consto que Juan Elvira y lo que yo contento con una muy bella carta que se publicó en nuestros diarios. Aquí se lo adora Gabriela. Continuamente está en boca, con reverencia, en boca de todos los que hay ausencia en silencio que valgan. Gabriela es nuestra

Como a siempre muchas admiración y recuerdos. Por sus hermosos poemas y sus libros. Dios siempre sea contigo y sea con gran afecto de su Juana de Ibarbourou

Fonte: Biblioteca Nacional Digital do Chile (1951).

Após a trágica morte da reconhecida escritora Delmira Agustini em 1914, parecia que o cenário da representação da poesia de mulheres uruguaia estava vazio. Quando Ibarbourou entra em cena em 1919, com sua primeira publicação, *Las lenguas de diamante*, parece uma necessidade de colocar alguém no espaço vazio que tinham as letras no país – levando em consideração que o Chile tinha Gabriela Mistral (1889-1957) e a Argentina tinha Alfonsina Storni (1892-1938). Estes três nomes serão centrais na configuração da poesia de mulheres na América Latina. Porém, o nome Juana de Ibarbourou é apresentado como uma mulher que está sozinha no campo literário: “[...] sem antecedentes literários, vinda de uma pequena cidade do interior” (RUSSELL, 1968, p. 41).

Miguel de Unamuno foi um autor espanhol (1864-1936) que, além de escritor e filósofo, também gostava de escrever cartas. Ele manteve uma correspondência com os grandes escritores da América Latina, como foi o caso de José Enrique Rodó, Rubén Darío, Jorge Luis Borges e Nicolás Guillén; só para nomear alguns escritores de relevância. Ao lado desses nomes, podemos encontrar em seu repertório digital da Universidade de Salamanca as duas cartas que Juana de Ibarbourou lhe encaminhou. No livro de Romiti Elena (2016) *Unamuno y Uruguay: archivo epistolar*, estão todas as cartas trocadas entre o escritor espanhol e os vinte nove escritores uruguaios, entre eles Delmira Agustini e Juana de Ibarbourou⁷.

Na primeira carta, datada de 29 de julho de 1919, Juana lhe escreve:

E outro rogo, grande senhor Miguel: (é assim como nós na América lhe chamamos) quer você dizer-me se gosta de meus versos? Eu não sei se isto constituirá para você que tarefas têm muito desconforto. Mas, desejo muito a sua opinião! E aguardo com ânsia a sua resposta.⁸ (IBARBOUROU, 1919).

Este parágrafo é esclarecedor para justificar o porquê de se considerar Miguel de Unamuno como o aliado literário de Juana de Ibarbourou, como fizeram tantos outros escritores, não só no Uruguia, mas na América Hispana, em procura de aceitação e prestígio. Não existe texto⁹ de apresentação da escritora uruguaia em que não seja mencionado o nome de Unamuno para dar-lhe reconhecimento, pois o escritor espanhol foi um símbolo de autoridade para os escritores latino-americanos entre os séculos XIX e XX.

Especificamente, na segunda carta encontrada entre Juana de Ibarbourou e Miguel de Unamuno, deparamo-nos com uma particularidade na escrita, porquanto pode-se inferir que Unamuno acusa Juana de “mimada”, alegando que a sua poesia é reflexo de uma vida feliz, ausente de sofrimentos. Juana responde que ela havia sofrido sim, e relata uma história da morte de seu avô. Trata-se da exumação do cadáver dele e de como isso causou um impacto na escritora uruguaia:

Senhor dom Miguel de Unamuno
Salamanca.

⁷ Infelizmente, não teve acesso ao livro, por isso as cartas citadas são do repertório digital da Universidade de Salamanca.

⁸ *Y otro ruego, gran don Miguel: (es así como aquí en América lo llamamos) ¿quiere usted decirme si mis versos le gustan? Yo no sé si esto constituirá para usted que tareas tiene mucha incomodidad. Pero ¡deseo tanto su opinión! Y espero con ansia su respuesta.*

⁹ Como é o livro de Diego Fischer, *Al encuentro de las tres Marías* (2012) ou *Juana de Ibarbourou: las palabras y el poder* (2011) de Pablo Rocca, entre muitos artigos e pesquisas sobre a escritora uruguaia.

Aguardava por sua carta com impaciência e sinto uma grande alegria ao receber-lhe, senhor. *Você não imagina quanto agradeço a Deus, que você gostou de meu livro. Aqui, ele é objeto de grandes elogios e, ao mesmo tempo, de muita crítica. Mas, socialmente, sobretudo, o livro constitui quase um escândalo.* Você tem razão, eu fui muito feliz, muito

mimada pela vida, e meu livro é, precisamente, quem me deu a conhecer a dor. Quando escrevi esse livro, me deixei levar por minha sinceridade, sem nenhuma premeditação. E quantas angústias me produz! Quantos desgostos me trouxe! Eu não sabia o que era sofrer. Você tem razão ao me dizer que, na minha lira, a tristeza é uma corda emprestada. Mas, esse horror à morte que há em *"Laceria"*, em *"Vida garfio"*, especialmente, eu senti, juro. Experimentei-o desde que era uma menina, o sinto desde um dia que presenciei tirar do panteão da família, para transportar a uma urna, os restos de meu avô. E conservo vivo o medo que me provocou aquela ampla peça quadrada enterrada na terra, com as paredes verdes de umidade e no fundo cheio de uma água imóvel e escura, que eu adivinhei também fétida, salubre e gelada. Sempre rogo aos meus que, quando eu morra, deixem de lado as vaidades e eu seja enterrada simplesmente na terra, o mais à flor da terra possível. Mas, lhe estou dizendo bobagem e seguramente você não tem interesse nisso. Gostaria de saber como se chama o poeta cego, seu amigo, de que você me fala. *Dei a ler sua carta a muitas pessoas. Você tem nestes países uma autoridade enorme. Nem imagina como amamos você e lhe admiramos os latino-americanos.* E eu, particularmente quero muito a você, agora, grande dom Miguel. Perdoe-me que eu fale assim com você, talvez lhe assombre. Mas, sua carta é uma compensação de meu sofrimento e eu não sei como lhe agradecer. Uma grande dama de meu país, severíssima e que me admoestou pela sinceridade de meus versos, apesar de ser uma mulher muito inteligente, é muito apegada a todos os convencionalismos sociais, assombrou-se ao ler a sua carta. *Será que o [Antonio] Machado e o Juan Ramón Jiménez gostaram de meu livro? Eu uso o sobrenome de meu marido. O meu, Fernández Morales, é espanhol também. Meu marido é filho do basco e eu não sei por que escrevem à francesa seu sobrenome. Eu seguia a rotina, mas agora assinarei como na realidade é.*

Atenciosamente com todo o respeito e admiração

Juana de Ibarburú.

Montevideu 11 de novembro de 1919.

Carne imortal
 Eu tenho horror à morte
 Mas às vezes quando penso,
 que embaixo da terra me voltarei
 Adubo de raízes,
 Seiva que subirá pelos troncos frescos
 Árvore alta que acaso centuplique
 Minha reduzida estatura
 Eu me dizia: corpo meu,
 você é imortal!
 E em fruição me toco
 as coxas e os seios,
 O cabelo e as costas,
 Pensando: palpo acaso
 Um traçado futuro
 De minha erva vigorosa
 O ramo de um cedro,

As palhetas de um ninho,
A terra de algum sulco
Morno como a carne feminina?

E extasiada, murmuro:
-Corpo meu, estás feito
De substância imortal!

Juana de Ibarburú.

Senhor: acabei de receber uma carta de Manuel Galvez, o romancista e advogado argentino que prologou meu livro. Tomo a liberdade de recortar esse parágrafo e anexo para você. Eis que admiração tão grande nós temos por você?

Alegro-me da carta de Unamuno como de excesso meu faça uma cópia, encaminhe para mim. Pode estar muito feliz. Não somente ele é estrangeiro e não te conhece, senão que não lhe adula porque seja mulher. Além disso, trata-se do primeiro cérebro da Espanha, e de um grande poeta e crítico. (IBARBOUROU, 1919, grifos nossos)¹⁰.

¹⁰ *Señor don Miguel de Unamuno
Salamanca.*

Esperaba su carta con impaciencia y he tenido una gran alegría al recibirla, señor. No se imagina cuanto le agradezco a Dios, que le haya gustado a usted mi libro. Aquí ha sido objeto de grandes elogios y acerbos críticas, a la vez. Pero, socialmente, sobre todo, ha constituido casi un escándalo. -Tiene usted razón, he sido muy feliz, muy mimada por la vida, y es mi libro, precisamente, quién me ha hecho conocer el dolor. Al hacerlo me dejé llevar por mi sinceridad, sin premeditación de ninguna especie. ¡Y cuantas angustias me ha producido, cuantos disgustos me ha acarreado! Yo no sabía lo que era sufrir. Usted tiene razón al decirme que, en mi lira, la tristeza es una cuerda de prestado. Pero, ese horror a la muerte que hay en "Laceria", en "Vida garfio", especialmente, es sentido, se lo aseguro. Lo experimento desde que era casi una niña, lo siento desde un día en que presencié sacar del panteón de la familia, para trasladar a una urna, los restos de mi abuelo. Y conservo vivo el terror que me produjo aquella amplia pieza cuadrada hundida en la tierra, con las paredes verdes de humedad y el fondo lleno de un agua inmóvil [sic.] y oscuro, que yo adiviné también fétida, salobre y helada. Siempre le pido a los míos que, cuando me muera, dejen a un lado las vanidades y me entierren simplemente en la tierra lo más a flor de tierra posible. -Pero le estoy diciendo tonterías que a usted no han de interesarle. -Me gustaría saber como [sic.] se llama ese poeta ciego, su amigo, de que usted me habla. -He mostrado a muchos su carta. Usted tiene en estos países una autoridad enorme. No se imagina como lo amamos y admiramos los americanos. Y yo, particularmente lo quiero mucho, ahora, gran don Miguel. Perdóneme que se lo diga así, quizás le asombre. Pero su carta es una compensación a lo que he sufrido y yo no sé como [sic.] agradecerse. Una gran dama de mi país, severísima y que me ha amonestado por la sinceridad de mis versos, apesar [sic.] de ser una mujer muy inteligente es muy apegada a todos los convencionalismos sociales, se ha llenado de asombro al leer de su carta. -¿Le habrá gustado mi libro a los Machado y a Juan Ramón Jiménez [sic.]? -Yo uso el apellido de mi marido. El mío, Fernández Morales, es español también. Mi marido es hijo de vasco y no se [sic.] porque escriben a la francesa su apellido. Yo seguía la rutina pero ahora firmaré como en realidad es.

Lo saluda con todo respeto y admiración

Juana de Ibarburú.

Montevideo 11 de Noviembre de 1919.

*Carne inmortal.
Yo le tengo horror a la muerte.
Mas aveces [sic.] cuando pienso,
que bajo de la tierra he de volverme
Abono de raíces,
Savía que subirá por tallos frescos
Arbol [sic.] alto que acaso centuplique*

Nessa carta, que é a segunda enviada pela escritora a Unamuno, expõe-se primeiramente o agradecimento dela pela leitura e aprovação da sua poesia, porque ela mesma explica como seus textos foram elogiados, mas também questionados pela sociedade uruguaia, por tratar-se de textos erotizados, transgressores, que cantam o corpo da mulher e o amor pelo sujeito amado. Posteriormente, há uma justificativa por parte da escritora por afirmar que ela sentiu a dor pela morte e relata esse acontecimento da exumação do cadáver do avô, presenciado por ela quando era apenas uma criança e, a partir daí, Juana sente a necessidade de refletir sobre a finitude do corpo. Nessa parte, pode-se falar de uma performance do eu porque a escritora insiste em afirmar a dor que havia sentido em sua vida e narra esse acontecimento íntimo para justificar a veracidade e “sinceridade” do sentimento na sua poesia. Com relação a esta exposição íntima na carta, Diana Kingler explica:

Escrever é “se mostrar”, se expor. De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo [...] A carta se articula assim com a prática do exame de consciência. (KINGLER, 2016, p. 24).

*Mi mermada estatura
Me digo: ¡Cuerpo mío,
Tu [sic.] eres inmortal!
Y en fruición me toco
Los muslos y los senos,
El cabello y la espalda,
Pensando: ¿Palpo acaso
Un trazado futuro
De mi hierba vigorosa, (no aparece en el texto publicado)
El ramaje de un cedro,
Las pajuelas de un nido,
La tierra de algún surco
Tibio como de carne femenina?*

*Y extasiada, murmuro:
-¡Cuerpo mío, estás hecho
De sustancia inmortal!*

Juana de Ibarburú.

Señor: acabo de recibir una carta de Manuel Galvez, el novelista y abogado argentino que prologa mi libro. Me tomo la libertad de recortar ese párrafo y adjuntárselo. Vé [sic.] usted que admiración tan grande tenemos por usted?

Me he alegrado de la carta de Unamuno como de exeso [sic.] mío cópiela, mándemela. Puede estar muy contenta. No solamente es extranjero y no la conoce sino que no la adulará porque sea mujer. Además, se trata del primer cerebro de España, y de un gran poeta y crítico.

Essa abertura de si para o outro corresponde justamente ao que Juana fez com o Unamuno ao relatar esse evento traumático da sua infância para argumentar, criar uma identidade de poeta sofrida, que é a crítica do espanhol com respeito a sua vida feliz e tranquila e faz uma escrita enquanto contemplação de si. A partir dessa performance do eu, Ibarbourou faz um poema intitulado “Carne imortal” e à carta, datada de 1919, anexa esse texto poético. Esse mesmo poema, quase em sua íntegra¹¹, aparece posteriormente em seu segundo livro de poesia, *Raíz salvaje* (1922). O anexo do poema evidencia a importância dos questionamentos de Unamuno em relação à veracidade da dor dela, pois esse fato incitou a produção do texto que foi incluído em seu livro. Além disso, esse ensaio da escrita poética exemplifica como a carta é vista também como um “diário da obra” (DIAZ, 2007, p. 124), levando em consideração que, no caso particular dessa carta, ela funciona como um “laboratório” (2007, p. 122) ou “um arquivo de criação” do texto poético, usando as palavras de José-Luis Diaz, em seu texto “Qual genética para as correspondências?”, porquanto aí se expõe a “gênese” desse poema. Aliás, produto do apontamento de Unamuno: “A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar” (FOUCAULT, 1992, p. 147).

Para ter uma harmonia mais intensa com o autor, Juana lhe expressa seus sentimentos de respeito, admiração e lhe confessa como era muito querido por ela. Ademais, nessa carta, explica sobre seu nome e seu nome de solteira, que é espanhol, Fernández Morales, e escreve o sobrenome do seu marido como foneticamente se pronuncia no espanhol, Ibarburú. Tudo isso refere-se a uma construção identitária visando à aceitação de Unamuno. São estratégias da figura da mulher escritora: “[...] a carta pode igualmente, na vida real, ser usada como ferramenta dramática, destinada a criar circunstâncias novas” (2016, p. 193), como explica a pesquisadora francesa Geneviene Haroche-Bouzinac, em seu livro *Escritas epistolares*. Esta carta é um mecanismo de criação não só do tema da morte e como esse tema enriquece a poesia de Juana, mas também como essa carta lhe permite expor seus sentimentos, tanto positivos quanto negativos à “autoridade literária”, ou

¹¹ “Um traçado futuro / De minha erva vigorosa”, esses dois versos foram retirados do texto publicado em 1922 e a palavra “cabelo”, que está no verso doze, foi substituída por “pescoço” (IBARBOUROU, 1968, p. 196).

seja, Unamuno. O “‘eu’ epistolar permite-lhe abraçar outra identidade” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 195), ou melhor, permite-lhe expor a outra parte da escritora que não está explicitada nos poemas. Essa imagem de “poeta sofrida” e atravessada pela morte é contraposta à imagem de poeta feliz e mimada que diz Unamuno na carta.

Ibarbourou retoma o tema central da carta que é a gratidão que ela sente pela leitura elogiosa do espanhol e realça a figura de autoridade que exerce “dom Miguel” na América Latina. Essa ênfase se repete quando escreve que havia mostrado a carta dele a muitas pessoas influentes do seu contexto, como é o caso de uma senhora de alta sociedade que também questionaram seus textos por chamar-lhes de “sinceridade”, e como essa senhora mudou de parecer logo após ler a carta de aprovação de Unamuno. Este incidente narrado na carta constata o quanto é importante o parecer de um escritor reconhecido, sobretudo europeu, e o influxo que ele exerce sobre a produção de escritores da América Latina, especialmente de mulheres. Essa influência das palavras de Unamuno sobre o livro *Las lenguas de diamante* (1919) também se retifica quando a escritora anexa um trecho da carta do autor ao prólogo desse livro, Manuel Galvez, em relação à carta do escritor espanhol. Ou seja, Juana fez com que lessem a carta de Unamuno para mostrar como foi lida pelo espanhol e como esse gesto tinha causado uma inversão na recepção em seu país.

Além do mais, a carta funciona como recordação da entrega dos livros a Antonio Machado, Manuel Machado e Juan Ramón Jiménez, pois na primeira carta, ela não só envia um exemplar para o Miguel de Unamuno, como também para esses escritores, por tratar-se de “poetas que são muito conhecidos, admirados” (IBARBOUROU, 1919) no Uruguai. A carta ao Unamuno lhe serviu para obter a aceitação, somado à divulgação de seu livro às outras autoridades literárias, como foram os participantes da geração de 98, forma como ficaram conhecidos esses poetas acima nomeados. É muito interessante como aparecem nomes masculinos na carta, o que denota a necessidade de aliar-se a eles para poder ter uma aceitação e poder circular no espaço intelectual.

Essa carta é uma performance da mesma escrita e configuração dela mesma, porquanto ela é um texto de gratidão, saudação, recordação, publicidade, poesia, narrativa da gênese da obra e da gênese de seu nome, além de anexar outra voz própria, como é Galvez. Consequentemente, essa carta é uma hibridez textual, que

ultrapassa o privado tanto da voz do outro (Galvez), quanto da voz própria de Juana por mostrar suas emoções. É uma performatividade da linguagem porque expõe a privacidade e a identidade da autora, enfim, a carta é um estratagema da escritora uruguaia.

Muitos críticos discutem a questão com respeito ao gênero das cartas, porque elas são associadas às mulheres, por seu caráter privado. Brigitte Diaz, em seu livro *O gênero epistolar ou o pensamento nômade* (2016) tem um capítulo que se intitula “Gênero epistolar e identidade feminina”, em que reflete sobre as cartas escritas por mulheres, levando em consideração que elas eram menos estruturadas, por isso foram atribuídas ao gênero feminino.

Em 2005, Silvia Guerra e Verónica Zondek, organizaram o livro *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos* e, além das cartas, também tem os comentários e notas. Porém, para esta análise, vou trabalhar com as cartas trocadas entre Juana e Gabriela Mistral que estão no arquivo do autor da Biblioteca Nacional Digital do Chile, por estar elas mais acessível.

No arquivo encontramos sete cartas trocadas entre elas, três escritas pela Juana e as outras quatro por Gabriela, datadas entre 1925 e 1951. Nas cartas encontradas no arquivo, vê-se uma intimidade que não está presente nas cartas endereçadas ao Miguel de Unamuno. Ali, Juana permite-se falar do frio do inverno, da calefação estragada, do sistema de gás que não funciona bem, das doenças da mãe e do marido, do sofrimento que ela sente por causa dessas doenças, do filho que está crescendo. Mas, também, não deixa de lado a insistência em dar promoção a seus livros:

Montevideú, junho 30-1951

Minha querida Gabriela: obrigada por sua lembrança e seu bilhete, que acabei de receber. Desejo que o famoso bom tempo dessa região da Itália faça bem a seu reumatismo. Aqui já estamos em pleno inverno, com muito frio, neblina e chuveiro. Eu sofro muito com a baixa temperatura e vivo perto do fogão já que a enorme carestia dos combustíveis faz inacessível o aquecimento central e o formoso fogo da chaminé à lenha.

Fui informada a respeito do que você me pergunta. O que todos sabemos é o que já comunicou o Juan Gloria e o que você respondeu com uma bela carta que se publicou em nossos jornais. Aqui lhe adoram, Gabriela. Continuamente está seu nome, com veneração, na boca de todos. Não há ausência nem silêncio que valham.

Gabriela é nossa.

E como a nenhuma nossa a cuidamos com a constante e admirativa lembrança. Por correio marítimo lhe envio meu último livro. Dê-me sempre suas notícias e receba um grande abraço de Juana de Ibarbourou¹². (IBARBOUROU, 1951).

Nessa carta escolhida, é interessante o tratamento de intimidade entre as escritoras, porque além dos eventos cotidianos, Juana também faz alusão, primeiro ao elogiar Gabriela, como normalmente ela costuma fazer nos textos encaminhados à Nobel e, segundo, não deixa de aproveitar a ocasião para divulgar seu último livro, *Perdida* (1950), o oitavo livro publicado até esse momento. Só que é totalmente diferente das cartas endereçadas ao Unamuno, nas quais se evidencia uma distância que não dá voz a eventos cotidianos, nem à familiaridade de nenhum tipo, nem à performance do eu. Ela se mostra mais perto da Gabriela, sem precisar criar uma identidade de escritora. Nessa escrita epistolar feminina, percebe-se como elas também se unem para se manter em circulação, isso é, as mesmas mulheres falam sobre elas e sobre sua produção e isso lhes ajuda a não sair no marco intelectual. No caso de Juana, essas outras mulheres contribuíram a que o nome Juana de Ibarbourou circulara constantemente, como por exemplo Dora Isella Russel, Idea Vilariño, Ida Vitale e a mesma Gabriela Mistral.

Já em 1951, tanto Juana quanto Gabriela eram reconhecidas e já haviam compartilhado a conquista de serem escritoras representativas na América Latina. Em 1951, Mistral já tinha o prêmio Nobel de literatura, em 1945, e o prêmio Nacional de Literatura do Chile na mesma data dessa carta. E, por sua parte, Juana de Ibarbourou já tinha o título “Juana de América” outorgado em 1929 no Palácio Legislativo, com assistência de Zorrilla de San Martín e Alfonso Reyes. Este último escritor também foi um grande apoio intelectual para Juana, que também foi essa figura de aliado na

¹² *Montevideo, junio 30-1951*

Mi querida Gabriela: muchas gracias por su recuerdo y su tarjeta postal, que recibo recién. Ojalá que el famoso buen clima de esa región de Italia la mejore de sus reumas. Aquí ya estamos en pleno invierno, con mucho frío, niebla y lloviznas. Yo sufro mucho con la baja temperatura y vivo pegada a la estufa, ya que la enorme carestía de los combustibles hace inaccesible la calefacción central y el hermoso fuego de la chimenea a leña.

Me he informado respecto a lo que usted me pregunta. Lo que todos sabemos es lo que ya le comunicó Juan Gloria y lo que usted contestó con una muy bella carta que se publicó en nuestros diarios. Aquí se la adora Gabriela. Continuamente está su nombre, con veneración, en boca de todos. No hay ausencia ni silencio que valgan.

Gabriela es nuestra.

Y como a ninguna nuestra la cuidamos con el constante y admirativo recuerdo. Por correo marítimo le mando mi último libro. Deme siempre sus noticias y reciba un gran abrazo de Juana de Ibarbourou.

postulação da uruguaia ao prêmio Nobel em 1959¹³, porquanto ele constituiu uma autoridade no campo das letras da América Latina, o que reafirma a posição elevada delas nessa data específica. Gabriela e Juana trocavam cartas continuamente, ao ponto que a escritora chilena lhe escreve em 7 de dezembro desse mesmo ano: “Parece que eu faço com você um bombardeio de cartas. Sempre fui abusiva com a minha gente e você, uruguaia e tudo, é tão gente minha como o Pablo Neruda¹⁴” (MISTRAL, 1951).

Em outra carta endereçada à Gabriela e datada em 8 de maio de 1925, Juana conta para a Nobel chilena que ela publicou uma carta no jornal uruguaio *Imparcial*, onde Gabriela lhe narrou sua vida íntima, com a licença de sentir que Mistral foi muito querida no Uruguai, assim, o público sentiria interesse em ler dados privados da autora. Nesse mesmo jornal, também foi publicada a crítica que escreveu Mistral sobre o livro de Juana:

[...] Em conjunto com a sua carta saiu a avaliação que você me dera sobre meu “Ejemplario” que lhe agradeço vivamente e que me faz muito bem, pois aqui esse pequeno livro foi recebido com muita frialdade. Dizem-me que há que trabajar a opinião dos professores e conquistar-lhes pessoalmente, falando com todos eles e recomendando-lhes o destino do livro. Mas eu não sirvo para essas coisas¹⁵. (IBARBOUROU, 1925).

O trecho acima transcrito faz parte da primeira carta que aparece no arquivo digital e não há registros da carta publicada e do parecer do livro ao qual Juana faz alusão. O *Ejemplario* foi um livro infantil publicado em 1925¹⁶, um livro de leitura adotado como texto pelo Conselho Nacional de Ensino Médio e Juana, segundo a carta, devia trabalhar na promoção do livro para o ensino da leitura nas escolas e promover o impacto que ele devia ter para a formação dos jovens uruguaiois. Contudo, Juana prefere publicar no jornal a crítica evidentemente positiva de Mistral. É certamente possível afirmar, com esse fragmento citado, que a função do parecer

¹³ Assim constatam a correspondência deles entre o 11 de janeiro e o 12 de fevereiro de 1959, reunidas no livro I: *Grito de auxilio. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Juana de Ibarbourou* de Serge Zaitzeff, México: El Colegio Nacional, 2001.

¹⁴ “Parece que yo hago con Ud. un bombardeo de cartas. Siempre fui una abusadora de mi gente y Ud. uruguayo y todo, es tan gente mía como Pablo Neruda”.

¹⁵ [...] Junto con su carta salió el juicio suyo sobre mi “Ejemplario” que le agradezco vivamente y que me hace mucho bien [sic.], pues aquí ese pequeño libro se ha recibido con mucha frialdad. Me dicen que hay que trabajar la opinión de los maestros y conquistarla personalmente, hablando con todos ellos y recomendándoles el destino del libro. Pero yo no sirvo para esas cosas.

¹⁶ O *Ejemplario*, foi publicado pela editorial A. Monteverde y Cia, mas, ele não aparece publicado nas *Obras completas* de Ibarbourou.

publicado no jornal, em essência, era de divulgar e valorizar o *Ejemplario* com a crítica desta figura emblemática das letras em espanhol.

Brigitte Diaz também explica como a mulher escritora foi invisibilizada no século XIX, observação que pode ser estendida à realidade das escritoras desse século, por isso era improvável que recebesse cartas de elogio por parte de suas leitoras. Porém, no caso de Juana de Ibarbourou, encontramos uma carta de uma leitora, professora de escola, em um gesto de agradecimento e de deixar evidente que a escritora é lida em sua turma:

Montevideú, Nov. 8-1969
Sra. Nelly Graña de Gonnet
Lascano

Estimada senhora e amiga: com uns dias de atraso respondo a sua amável carta do dia 5 deste mês, pois estou passando uma temporada no campo e a caseira me envia o pacote de correspondência uma vez por semana. Se esta carta não chega absolutamente a tempo, me desculpo. *Eu gosto singularmente de Lascano, pois foi a cidade natal de meu marido, o maior Lucas Ibarbourou. Seu pai, D. Juan Ibarbourou, "in illo tempore" foi ali médico e teve drogaria ali e em Pirarajá.* Ele construiu toda sua família em Lascano e me falava muito da cidade. Pode dizer a seus estudantes, lhe peço, quanta é minha emoção ao comentar os poemas em muitos dos quais estão presentes, e patentes, meus sentimentos por esse honorável lascanense *com cujo sobrenome me honro em assinar toda minha produção poética.*

Minha mensagem para você, suas crianças e além do mais para todo o povo, se fecha em uma única palavra universal que soa em nosso formoso castelhano, com profundas ressonâncias do coração: obrigada!

Permita-me enviar-lhe a você e as crianças um abraço comovido, e acredite, cheio de íntima ternura.

Sua amiga, nossa amiga,

Juana de Ibarbourou¹⁷. (IBARBOUROU, 1969, grifos nossos).

¹⁷ Montevideo, Nov. 8-1969
Sra. Nelly Graña de Gonnet
Lascano

Estimada señora y amiga: con unos días de retraso contesto su amable carta del día 5 de este mes, pues estoy pasando una temporada en el campo y la casera me envía el fajo de correspondencia una vez por semana. Si ésta no llega absolutamente a tiempo, sírvase disculparme. Yo quiero singularmente a Lascano, pues fue el pueblo natal de mi marido, el mayor Lucas Ibarbourou. Su padre, D. Juan Ibarbourou, "in illo tempore" fue ahí médico y tuvo farmacia ahí y en Pirarajá. Toda su familia la armó en Lascano y él me hablaba mucho de él. Dígale pues a sus alumnos se lo ruego, cuanta es mi emoción al comentar los poemas en muchos de los cuales están presentes, y patentes, mis sentimientos por ese honorable lascanense con cuyo apellido me honro en firmar toda mi producción poética.

Mi mensaje para Ud., sus niños y aún también para todo el pueblo, se encierra en una única palabra universal que suena en nuestro hermoso castellano, con profundas resonancias de corazón: ¡gracias! Permítame enviarle a Ud y a los niños un abrazo conmovido, y, créalo, lleno de íntima ternura.

*Su amiga, vuestra amiga,
Juana de Ibarbourou.*

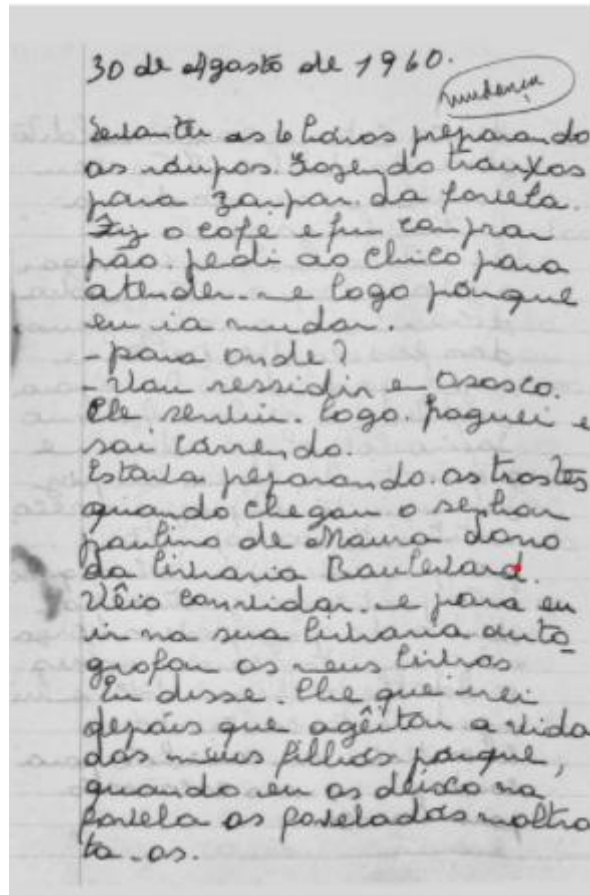
Nesta carta, Juana tem setenta e um anos e já é uma autora consolidada no campo das letras da América Latina. A destinatária desta carta não é uma figura legitimada no campo intelectual, trata-se de sua recepção imediata que é uma professora e sua turma. Juana sempre esteve vinculada com o Magistério e seus leitores e essa carta é um exemplo dessa ligação.

Essa carta dialoga de alguma forma com a carta datada de 1925, pois aborda também a temática da aceitação e leitura de seus textos na sala de aula. Por outra parte, Juana se permite falar com uma familiaridade que parece ser mais natural que aquela performance que a autora fizera com o Unamuno. Se com o autor espanhol ela assinou foneticamente o apelido do marido, brincando com a pronúncia, aqui fala de uma herança e de um patrimônio da família Ibarbourou nesse espaço que lhe é conhecido e compartilhado com a sua recepção, Lascano, pensando também na conexão geográfica que estabelece com esse grupo, além da literatura, consolidando memórias afetivas.

Nessa carta se pode pensar nos “fantasmas” (DIAZ, 2007, p. 129) aos quais faz referência Jose-Luis Diaz, pois não foi encontrada a carta da professora. Só temos as ressonâncias de uma recepção leitora e estudiosa das obras de Ibarbourou, o que permite olhar detalhadamente como foi a mudança na recepção de suas obras. Isso é, em 1919, *Las lenguas de diamante* foi um livro com uma recepção paradoxal e, no *Ejemplario* foi, em 1925, lido friamente. Em 1969, a recepção parece mudar de perspectiva e são os mesmos leitores que corroboram a aceitação de sua extensa obra, dezessete livros em total, entre poesia e prosa em 1969. Posteriormente,

publicou *Juan Soldado* em 1971, que é seu último livro publicado antes de sua morte, em 1979¹⁸.

Figura 2 – Entrada do diário de Carolina Maria de Jesus, 30 de agosto de 1960



Fonte: Casa de Alvenaria (2021).

No caso de Carolina Maria de Jesus, são os diários que dão conta dessa vida que se urde na escrita e cria-se uma personagem a partir desse registro do cotidiano, de seu comportamento excepcional e dos mecanismos que tinha para manter sua estabilidade mental e moral, que foi de fato: ler e escrever. O *Diário de Bitita* (1982) foi o livro que fez menção aos primeiros anos da escritora e que aprofundaremos no próximo capítulo, embora para apresentar a figura da escritora me interessa particularmente seu primeiro livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), reeditado no 2021, como *Casa de Alvenaria* e “O sítio” um diário póstumo que aparece no livro *Meu estranho diário*

¹⁸ Essa análise sobre as cartas de Juana de Ibarbourou foi o resultado do trabalho final realizado na disciplina “Diálogos epistolares: a carta como objeto (para)literário”, ministrada pela professora Telma Maciel, no segundo semestre de 2019 na UEL.

(1996b). Estes diários são fundamentais por tratar-se de livros que a escritora publicou em vida e que foi consciente da recepção dessas duas obras marcantes em sua história, tanto literária quanto vital. Nesse mesmo ano, 1996, também é publicada a *Antologia pessoal* (1996a), em 2014 foi publicado *Onde estaes felicidade?* Livro que recolhe um conto do mesmo nome e “Favela”, um texto memorialístico do tempo em que ela morou na periferia de São Paulo, em 2018 foram publicados os contos inéditos e outros escritos sob o título *Meu sonho é escrever* (2018) e *Clíris* (2019), uma antologia poética, organizada por Raffaella Fernandez.

Casa de Alvenaria de 1961 está apresentado pelo jornalista Audálio Dantas que narra esse encontro que eles tiveram em 1958, na favela do Canindé, às margens do rio Tietê em São Paulo, onde Dantas estava fazendo uma reportagem e Carolina foi chamar sua atenção e mostrar os cadernos que ela tinha escrito, o jornalista os levou, selecionou o diário e não os textos literários, o organizou e publicou dois anos depois o que se tornou a obra *Quarto de despejo*. É muito interessante a mudança do espaço que se transforma na mudança de perspectiva em relação a seu contexto e a ascensão econômica de Carolina. Se Virginia Woolf proclamava a necessidade de *Um teto todo seu* (2014), publicado inicialmente em 1929, Jesus necessitava de uma *Casa de Alvenaria*, contrariamente, seus leitores desejavam seguir lendo a favelada e não a ex-favelada. Depois, em 1963, a escritora publica *Provérbios* (1963a) e o romance *Pedaços da fome* (1963b) que expõe um deslocamento à inversa, a jovem rica que se transforma em favelada e o pai, à procura de sua filha, desloca-se da fazenda, no interior de São Paulo, para a capital e percebe os padecimentos dos pobres nas grandes cidades. O romance finaliza com a voz do personagem masculino poderoso fechando o livro com este sonho:

—Sim, mais tarde vou escrever uns livros. Pelo que vi e passei nestes últimos anos tenho muito o que contar.

—Ficaremos então aguardando o seu regresso como escritor.

—Adeus coronel. (JESUS, 1963b, p. 217).

Esta despedida parece que é uma despedida para a escritora Carolina Maria de Jesus que não viu outro livro dela publicado até 1982 quando aparece postumamente o *Diário de Bitita* na França e reaparece novamente o nome da escritora Carolina Maria de Jesus.

O deslocamento espacial foi fundamental para compreender sua perspectiva em relação a pensar o Brasil. Jesus nasceu em Sacramento, uma cidade do interior de Minas Gerais, e desde as histórias da escravidão contadas pelo seu avô escravizado até suas vivências na época da modernização do país e a mudança do sistema agrário para o sistema industrial estão presentes na sua obra. O sentimento de não pertencimento ao espaço foi produto desses deslocamentos, sua posição era sempre de estrangeira: não é escrava, não é favelada, não é camponesa; aliás coabita nesses espaços de transformação e conseqüentemente em crise.

A fome, o sofrimento e a miséria não são tão marcantes como foram no *Quarto de Despejo*, muito pelo contrário, percebe-se até um tom alegre de ascensão social. A recepção constata como não é bem percebido o sucesso da escritora negra que consegue sair da favela, pois a sociedade média alta não tinha o desejo de ser vizinha de uma ex-favelada. É uma sensação de confronto na setorização do povo, cada um tem que estar em seu espaço. Mas, o que acontece quando esse povo consegue sair da favela? É rejeitado. Como exemplifica o fracasso comercial do livro *Casa de Alvenaria*. Na apresentação deste livro, Dantas conduz a importância do texto para os “estudos sociológicos” (DANTAS apud JESUS, 1961, p. 3) distanciando o livro do espaço literário, articulando esse pensamento com o fato dos dois anos de escolaridade da escritora. No livro, Dantas faz a citação de um trecho que aparece no jornal “Última hora”:

Carolina vai deixar a favela. Publicará mais três livros. Humilde mulher de cor da favela do Canindé, vivendo na miséria com seus três filhos pequenos, semi-analfabeta, começou a garatujar em papéis recolhidos no lixo a história de seus anos de sofrimento. Um jornalista descobriu-a e ainda este ano sairá o *diário* de Maria de Jesus. Depois virão outros livros e diz ela que o seu sonho é uma vida decente longe da favela (DANTAS apud JESUS, 1961, p. 26).

Este tipo de apresentação de Carolina é copioso e ainda mais divulgado que sua própria obra. Ao introduzir esta citação no livro, a palavra “semi-analfabeta” lhe ressoa a Carolina Maria de Jesus e pensa: “Quer dizer que tenho a metade da cultura” (JESUS, 1961, p. 26). A palavra cultura toma outras dimensões e se expande para a cultura oral, as formas de existência das periferias, a música, as histórias orais, mas também para o autodidatismo, o hábito da leitura e a prática da escrita, sobretudo uma escrita que visibiliza a crueldade nos países chamados civilizados: “Eu sei que vou angariar inimigos, porque ninguém está habituado com este tipo de literatura” (JESUS,

1961, p. 30). Qual é o tipo de literatura que Carolina Maria de Jesus está construindo? É uma literatura que toca os espaços da vida privada, nos dois primeiros livros, uma escrita que registra sua cotidianidade e denuncia a violência e a exclusão na sociedade. Por isso, a voz narrativa preocupada enuncia: “Não estou tranquila com a ideia de que dêvo escrever o meu Diário da vida atual. Escrever contra a burguesia, eles são poderosos, pode destruir-me. Eles querem ser ricos” (JESUS, 2021a, p. 200). A voz diarística tem consciência do perigo da denúncia.

“Senhor Bernardo Ezequiel Korrenbbit, descreveu o livro dizendo que ha êrros de ortografia. Mas ha fidelidade eu estou relatando e abordando um problema que aflije o continente. O custo de vida que aflige a classe proletária” (JESUS, 2021b, p. 407). O contexto dessa citação é na Argentina e o jornalista critica essa gramática do cotidiano. Ao dizer que ela está relatando fidedignamente uma problemática social, ao seu ver, o problema da educação, leva a língua até seus limites potenciando a crítica social com a própria língua, e isso é o que mais causa estranheza no texto e incômodo, é uma forma de visibilizar essa problemática que não é possível passar desapercibida nos seus textos e que não é explicada e explicitada no *Quarto de despejo*.

Ao longo da obra carolineana, sobretudo nos diários e no conto “O Sócrates africano” ela como intelectual dá ênfase à importância da educação nas classes marginalizadas e o perigo do analfabetismo. Nesta recente reedição ampliada da *Casa de Alvenaria* aparece a explicação dela mesma com os “erros gramaticais” que, ao dizer de Conceição Evaristo¹⁹ (2021) não podem ser tratados como “erros”, justamente porque o erro implica uma correção, para a escritora e pesquisadora a escrita carolineana reflete como as classes populares se apropriam da língua portuguesa, é uma materialização na escrita de sua condição social, trata-se de um registro diferenciado, que pensa além na recepção e democratização do livro, dos escritores e da educação: “Quem escreve para o povo deve escrever com simplicidade” (JESUS, 2021b, p. 460). Esta análise é possível graças a esta edição na íntegra do diário e graças à visão decolonial da crítica e teórica mineira Conceição Evaristo.

Quarto de despejo narra a vida dos favelados, denuncia a violência excessiva nos barracões, a violência intrafamiliar, os vícios, o ócio, a dificuldade para viver em

¹⁹ Conceição Evaristo, como coordenadora do conselho editorial de *Casa de Alvenaria* junto com Vera Eurídice, foi interrogada em relação aos critérios de edição em *Roda Viva* o 06/09/2021.

comunidade e solidariedade e como a pobreza transforma aos sujeitos, sobretudo o corpo das mulheres. Ao dizer de Perrot (2017, p. 213), em relação às mulheres em situação de pobreza: “[...] quase nem se preocupando com um asseio que fica particularmente difícil com os problemas de se conseguir água. Ela tem gesto e revide rápidos. É uma mulher explosiva, cujas reações são temidas pelas autoridades”.

O corpo da mulher na favela, segundo Carolina, é sacrificado pelo trabalho excessivo de sobrevivência: procurar água, alimentação, roupa, medicamentos, educação. Tudo isto impossibilitado pela escassez laboral e a ausência dos progenitores dos filhos: “Para essa eterna catadora de coisas, a cidade é uma floresta onde ela desenvolve sua incansável atividade, sempre em busca de uma oportunidade de alimento ou combustível (as crianças também passam tempo a catar esterco para o lume)” (PERROT, 2017, p. 213). O deslocamento do interior para as grandes cidades, como São Paulo, não garante a qualidade de vida de seus moradores. Essas entradas copiosas no *Quarto de despejo* que registram de forma quase mecânica a procura de água e de comida, a pobreza em todas suas manifestações. Jesus, explica o porquê isso acontece:

É que em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós os pobres que residíamos nas habitações coletivas fomos despejados e ficamos debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o *quarto de despejo* de minha cidade. Nós os pobres somos os trastes velhos” (JESUS, 1961, p. 17).

A favela aqui é tida como sistema de reclusão e afastamento da pobreza do centro de São Paulo. É um testemunho da exclusão. O pensamento de Carolina é espacial: quando reunimos os diários lemos uma geografia da subjetividade, como os sujeitos são espalhados às margens e se vão moldando com o espaço. Só que no caso de Carolina, como sujeita, narradora e personagem, o sentimento que lemos no transcurso de sua escrita é de não pertencimento, contudo de resistência. Trata-se de uma “escrevivência”, como explica Conceição Evaristo:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada.

A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa-grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (EVARISTO, 2007, p. 20-21).

A escrita é de fato uma marca de superioridade, dado que a literatura sempre esteve vinculada com o elitismo. O ato da escrita em uma mulher negra é uma transgressão ao racismo institucional que não estava interessado em formar e educar os negros. Essa insistência de Carolina Maria de Jesus escritora explica uma sensibilidade e uma consciência de seu corpo negro e de sua história compartilhada por muitos: a história afro-diaspórica. Conceição Evaristo reflete sobre como essa escrita instaura uma forma estilística de contar uma história coletiva. Ao assumir um “eu” que escreve seus padecimentos existenciais, a escrita transforma-se num agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE, GUATTARI, 2003). Transforma-se num “nós”. É a história de um nós: “13 de maio... Hoje é o dia que comemoramos a extinção da escravidão. Se a escravidão não fosse extinta, eu era escrava, porque sou preta” (JESUS, 1961, p. 19). Esse “eu” tem uma consciência da escravidão e a repercussão nas suas vidas como sujeitos negros, como faz o feminismo negro.

Porém, esse “eu” às vezes se distancia de um “nós” quando o sentimento de não pertença ao espaço se faz presente: “[...] estava com sono. Mas, quem é que dorme em favela! Com tanto barulho. Não sei como é que os favelados podem ser alegres, com tanta miséria ao redor” (JESUS, 1961, p. 20). Jesus não se reconhece com seus vizinhos na favela, a narradora diz “os favelados” e não enuncia em primeira pessoa plural, ainda que ela forme parte da favela. Carolina Maria de Jesus desconstrói essa ideia romântica da favela que muitas vezes aparece na música, no samba, na bossa nova, e é fixada no imaginário social: os favelados como uma comunidade unida e organizada em função de suas próprias necessidades. Nos diversos livros, essa ideia de fraternidade se desvanece e aparece uma outra realidade, narrada desde a experiência que constata a violência desse espaço.

A narradora tem uma visão caleidoscópica da realidade, porque quando se trata de denunciar e argumentar a pobreza e a violência nas favelas admite um “nós”, mas quando relata a lógica outra dos favelados que não tem acesso à escolaridade distancia-se, porquanto a grande diferença entre os favelados e Carolina Maria de Jesus era o acesso dela a leitura e a escrita.

Nos diários, é copiosa a rotina não só cotidiana de sobrevivência, mas também da cotidianidade da escritora: a prática da leitura e da escrita. Carolina expõe no livro como procurou editores e enviou até a Editora da Seleção nos Estados Unidos para publicar os seus livros “em troca de casa e comida e enviei uns manuscritos para eles ler. Devolveram-me” (JESUS, 1961, p. 18). Essa resposta evidencia como já Jesus estava procurando editoras para publicar seus livros e conseguir uma qualidade de vida digna para sua família. Isso é importante para pensar como ela mesma buscou mecanismos de publicação de sua obra e de visibilização dela como escritora, não só no Brasil, mas internacionalmente. Não é à toa que o *Diário de Bitita* foi publicado primeiro na França e depois no Brasil. Em 1940 publicou o poema “Colono e o fazendeiro” no jornal *Folha da Manhã*. Desde muito antes do sucesso de *Quarto...* Carolina já era escritora, já tinha publicado um poema dos vários que tinha escrito:

Dia 24 de Fevereiro de 1943 saiu meu retrato no jornal. Carolina Maria poetisa negra. Fiquei sabendo que sou poetisa. Pensei: agora eu sei o nome de minha enfermidade. Sou poetisa. O que achei interessante as pessoas que desprezava-me passaram a tratar-me de: Dona Carolina. (JESUS, 2021a, p. 371).

Em Carolina se evidencia a importância de ser reconhecida como “poetisa”. A insistência de publicar o livro do gênero diários é escolha de Audálio Dantas. Carolina Maria de Jesus incursionou por vários gêneros: poesia, narrativa – contos e romances, diários, peças de teatro, música, roteiro para programas de TV. A escrita dela é extensa, no entanto, o gênero mais reconhecido é o diário: “[...] o Audálio diz que eu devo escrever Diário, seja a vontade do Audálio” (JESUS, 2021b, p. 144).

A escrita diarística de Carolina Maria de Jesus descreve o padecimento dos negros e dos pobres, ao mesmo tempo que responsabiliza os políticos pelo sistema de exclusão dos negros da educação, com seus dois anos de escolaridade, Jesus consegue aprender a ler e isso lhe permitiu sua formação. Embora a narradora se pergunte com surpresa: “Será que preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito de pronunciar o clássico?” (JESUS, 1963c, p. 64). Isto é devido ao questionamento sobre o caráter literário de seu livro.

Didi-Huberman analisa na estética de Brecht como este utiliza o exílio para dizer: “alguém que tem o dever de dizer o indizível, quem tem o dever de não ficar silencioso em circunstâncias em que todos o estão, e que por isso tem o dever de

cuidar para não falar demais das coisas de que todo o mundo fala” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 109). Sem dúvida, ao ler esta citação, é impossível não lembrar dos dizeres de Carolina que faz de sua literatura uma máquina para a denúncia, mas vale a pena pensar qual é a licença que ela mesma se dá para dizer. É a falta de apropriar-se da educação e aprender administrar o discurso? A falta da consciência da palavra mascarada? A não inclusão em movimentos literários? Podemos pensar na favela como exílio, pois morar nela é morar fora, estar à margem, ficar afastada do centro.

Quem melhor para expor o indizível? Talvez seja por isso a insistência dos editores em não corrigir os deslizes gramaticais na sua escrita, porque formam parte do que o Bakhtin chama de “estratificação” (2016) no discurso, isso é, a introdução da forma como as personagens falam “na realidade”, delatando sua posição social. Rufino dos Santos, que escreveu a biografia muito criticada, já desde o título, porquanto coloca a Carolina como não literária: *Carolina Maria de Jesus. Uma escritora improvável* (2009), aponta em relação a escrita: “[...] o português errado (dos baianos da Canindé, dos crioulos do Largo da Banana) não produz efeito de humilhação, mas, ao contrário, agrega valor à sua representação, a transforma em apresentação. Sub-repticiamente, demonstra a desnecessidade do falar correto, desqualifica a gramática” (SANTOS, 2009, p. 55).

É uma construção estilística que se afasta dos textos clássicos greco-romanos e instauram junto com *Dom Quixote* o romance moderno. A oralidade forma parte desse dizer que é transformado em gesto. Continuo com Didi-Huberman: “‘ser político’ significa que ele deve se expor, em todos os sentidos desse termo: expor-se à contradição dos outros pontos de vista, expor-se para se tornar visível em todas as suas tomadas de posição, expor-se aos perigos inerentes a tal postura” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 114). Já muito se analisa sobre a política em Carolina, porque no discurso de seus textos está o tema explicitado, mas também esse português diferenciado da norma que incomoda ao leitor é um ato de subversão do discurso canônico, de colocar sobre a mesa a carência da formatura nas classes menos privilegiadas e o elitismo nas academias. Contudo, Jesus também é consciente da importância que teve na sua vida a formatura: “Se eu não soubesse ler teria que ficar na favela até o fim da minha vida” (JESUS, 1961, p. 91). Essa consciência traz reflexões sobre a educação gratuita, obrigatória e de qualidade para as crianças do

Brasil que não têm acesso à educação de qualidade, o que é fundamental para o desenvolvimento de um país.

Casa de Alvenaria retrata o processo de transformação da catadora de lixo, e alguma vez empregada, à celebridade literária, que vai deixando de pensar em procurar água e se vai preocupando com sua aparência, aparece na TV, nos jornais e se dedica a escrever: “[...] o meu sonho era escrever” (JESUS, 1961, p. 26) e estava materializando esse sonho aos 46 anos de idade. Além disso, desejava ser dramaturga e pedir emprego na rádio para ser cantora, mas o seu editor não deixou: “Já imaginaram o pessoal do rádio usando a figura de Carolina para exposições ridículas nos auditórios” (DANTAS apud JESUS, 1961, p. 7). Contudo, Carolina conseguiu gravar seu disco em 1961, intitulado também *Quarto de despejo*, pela RCA Victor, todas as composições são de sua autoria, acompanhada de Francisco Moraes na direção artística. As canções, quatorze em total, estão publicadas na última parte de *Clíris* (2019), aliás foram só doze gravadas no álbum.

A narradora do segundo diário experimenta o sucesso de *Quarto de despejo*. O reconhecimento é iminente: “Eu passava pelas ruas e o povo ia dizendo: —Olha a escritora” (JESUS, 1961, p. 48). O discurso otimista e alegre aparece no diário: “A minha cor preta não foi obstáculo para mim. E nem os meus trajes humildes” (JESUS, 1961, p. 14). Ela mesma vai criando em seu texto um corpo autoral reconhecido, segurando além uma estabilidade econômica para seus três filhos e uma reivindicação de um “nós”:

—Carolina, você pode pagar empregada, arranja empregada branca. Faz ela andar de touquinha, avental e esfregar o chão. Obriga ela a passar palha de aço com as mãos, levar o café na cama e te chamar de Dona Carolina! Faz com elas o que elas fazem conosco (JESUS, 2021b, p. 6).

Da mesma forma que sua posição muda: de favelada à escritora de sucesso com empregada branca, a personagem de Carolina Maria de Jesus é análoga com a personagem de Luiza Mahin ou Kehinde em *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves, no sentido de experimentar os acontecimentos de dentro e de fora, e toma partida de sua situação ao mesmo tempo que constata a dificuldade de um sujeito negro alcançar uma estabilidade econômica, porque a diferença de um sujeito branco, o contexto que rodeia o sujeito negro é pobre, então esse sujeito se vê obrigado, por uma tentativa de união étnica, ajudar economicamente a todos, o que implica desestabilizar e pôr em risco sua própria economia, “[...] a raça precisa unir-se”

(JESUS, 1961, p. 154), como lhe diz o personagem-escritor Oswaldo que quer vender seu nome para a publicidade de um sabão e quer tirar uma foto com Pelé a maneira de promoção dessa união. Aí a voz de Carolina Maria de Jesus exalta a confusão de “vender a Carolina” à maneira de celebridade. Aliás, é a própria narradora que visibiliza como também era procurada por Jorge Amado, o que dá o realce literário ao ser reconhecida por destacadas figuras das letras brasileiras e até políticas como o mesmo Jânio Quadros: “Todos os dias chega cartas de editor internacional que quer traduzir o livro. Até eu estou abismada com a repercussão do livro” (JESUS, 1961, p. 83). Jorge Amado nos comentários que abrem *Pedaços da Fome* (1963b) escreve: “Agora temos visão do mundo da pequena burguesia, dos intelectuais e da grande burguesia através os olhos observadores e realistas de quem veio de uma favela” (AMADO apud JESUS, 1963b, p. 7). Os diários de Carolina Maria de Jesus oferecem uma visão caleidoscópica da sociedade brasileira e delatam também a importância de se aliar com figuras masculinas canônicas para ser incorporada em círculos literários.

Em *Casa de Alvenaria* acompanhamos o processo da escrita e o contexto em que se escreveu o livro, é um diário de Carolina Maria de Jesus, mas também é um diário do livro, além de outros textos, como o conto “A Felizarda” e os poemas “O Colono e o Fazendeiro” e “Noivas de Maio” que se vão urdindo no mesmo ato de vida, e outros textos poéticos que vão aparecendo. Além do mais, é também um livro de viagem e inclui reportagem e entrevistas. Percebe-se a criação de um corpo autoral que cria um corpo ficcional e ambos, autora e personagem, se fundem no corpo da escrita, como faz o “caso de autor”:

O seu uso [dos cadernos pessoais] como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. (FOUCAULT, 1992, p. 135).

Se *Quarto de despejo* expõe a vida da favela e visibiliza a miséria, a fome e a violência, *Casa de Alvenaria* expõe as contradições, a hipocrisia da classe média alta e dos políticos do país, que não assumem a necessidade de erradicar as favelas e dar educação aos pobres brasileiros. O olhar de Carolina Maria de Jesus, neste diário, é colocado novamente em um entre-lugar já não é favelada, mas tampouco alcança o status da alta sociedade, contudo está no meio de debates, rodeado de figuras

destacadas da época, sobretudo figuras políticas e intelectuais. Isso faz com que sua perspectiva seja deslocada e possa discernir a posição de um lado e do outro da história.

Os diários formam parte de uma introspecção do sujeito, uma forma exponencial do privado e do íntimo. Os diários de Carolina Maria de Jesus funcionam como mecanismo catártico de sua cotidianidade. Aliás, os diários, a diferença das cartas, não formam parte de uma correspondência, ao contrário, é uma fala que se faz individualmente e dão a sensação de solidão, porque o diário só registra os acontecimentos e reflexões dos dias e não o intercâmbio de ideias, o que supõe, no caso de Jesus, a sua solidão tanto na sua vida, quanto no campo intelectual. Quando Juana mantinha uma correspondência com Unamuno, Mistral, Reyes; Jesus estava refletindo sobre o mundo de forma unidirecional. Lembremos *O diário* de Anne Frank, um caderno que foi escrito com a necessidade de falar com alguém no contexto da guerra, revelando a profunda solidão do sujeito em momentos hostis e a urgência de uma amiga: Kitty. Já no caso de Jesus, ela é consciente da publicação, conseqüentemente, de uma recepção.

O diário, por precisar de uma data e de entradas, os temas aí registrados são variados; contudo, os diários de Jesus correspondem a uma cotidianidade que é copiosa: a vida na favela, em relação ao *Quarto de despejo*, a mudança de vida no percurso do lançamento de *Quarto de despejo* e o processo de escrita em *Casa de Alvenaria* e outros textos já mencionados. Assim, ambos diários conseguem ter uma unidade temática: a produção da escrita. Porém, o póstumo *Diário de Bitita* não é um diário, trata-se de uma escritura memorialística. Um outro livro póstumo que mantém a estrutura do diário é “O sítio” que aparece na coletânea *Meu estranho diário* e registra os acontecimentos ocorridos entre o 21 de dezembro de 1962 e o 18 de dezembro de 1963, a narradora já passou pela publicação de seus dois primeiros livros e sente certa displicência com seu corpo autoral. A edição de 2021 de *Casa...* compreende a data de 18 de dezembro de 1963 e, na nova edição, têm-se *Casa de Alvenaria* de 1961 e “O sítio”. Carolina Maria de Jesus é consciente do compromisso que tem com sua recepção negra: “É claro que eu dêvo aparecer nas festas dos pretos. Luiz Gama, não despresava os pretos. Henrique Oras. Jose do patrocino o Ataulfo Alves. Quando o preto e intelectual procura proteger a classe” (JESUS, 1996b, p. 218).

Além de posicionar-se como uma figura notória no campo das letras, se inscreve ainda em uma lista de escritores negros, o que enriquece a produção afro-brasileira. Em “O sítio” se percebe uma desilusão com o fato de ser escritora: “—Que pavôr me inspira a palavra —Escritora” (JESUS, 1996b, p. 257). A narradora refere-se ao mito que cria sobre seu nome e sua situação econômica. O fato de não poder trabalhar porque ela é escritora e com as copiosas edições de *Quarto de despejo* se divulgou no imaginário social que Carolina Maria de Jesus “é rica”. Por isso, a escritora chorando com a vizinha de Audálio Dantas exclama:

—Vivo piór do que na favela. Sai nervôsa pensando que o meu livro foi traduzido em 21 países e eu não recêbo nada. É toliçe trabalhar nêste país. Mil vezes ser problema social. Ainda mais quando se é negro? (JESUS, 2021b, p. 478).

A realidade da experiência de escritora que só vive da rentabilidade de seus livros e depende da intermediação de um editor que é retratado nos diversos diários como um anjo e ao mesmo tempo como um explorador. “E aqui estou eu realizando o meu grande sonho que era ser escritora” (JESUS, 1996b, p. 262). Esta frase é colocada de forma irônica, porquanto a vida de Jesus, por ser escritora, não mudou a carência de sua família, só mudou de espaço, da escritora favelada à escritora na casa de alvenaria.

Se lemos com atenção estes diários, percebemos que temas como a fome, o preconceito, o racismo não escapam da tessitura estrutural. *Quarto de despejo* e “O sítio” enfatizam mais a precariedade, em *Casa de alvenaria* está a preocupação latente se seria possível voltar à vida enquadrada na precariedade, depois do sucesso como escritora e o reconhecimento de seus pares, como foi Jorge Amado. “O sítio” ou o segundo volume de *Casa...* 2021 confirma essa preocupação e termina com a Carolina Maria de Jesus distanciando-se da cidade de São Paulo e morando na tranquilidade do sítio. Há um deslocamento da escritora, do interior de Minas Gerais para São Paulo, e da cidade volta ao interior. De catadora de lixo à escritora, e de escritora para trabalhar na terra: “[...] já estou desiludida da literatura” (JESUS, 1996b, p. 265). Foi o pensamento de Jesus, no momento de vender a máquina de escrever para poder alimentar a seus filhos.

Poderíamos pensar a máquina de escrever como simbologia de produção e de sua efemeridade no reconhecimento no campo das letras. A aquisição dela é uma

escalada social e económica, no momento de reconhecimento dela como escritora; contudo, sua venda representa a ruptura com o espaço literário que rapidamente rompe a vinculação de Carolina com as instituições e descende social e economicamente.

“O sítio” reflete de forma aprofundada como o sucesso vai passando e a cor vai tomando protagonismo no campo intelectual. Este texto inicia-se em uma festa onde estão entregando o prêmio de melhor escritora a Clarice Lispector com seu romance *Maçã no escuro* e, nesse lugar, o corpo de Jesus sente como vai sendo rejeitada e colocada em um segundo plano. Ao longo do livro, a figura de Audálio Dantas aparece para ser mencionado como déspota ao não entregar a porcentagem que corresponde a Jesus por suas edições no estrangeiro. Uma das personagens lhe diz: “[...] porque é que eles não fazem assim com a Raquel de Queiroz, Lia Fagundes Teles Dinah Silveira de Queiroz Helena Silveira. Mas estas são brancas” (JESUS, 1996b, p. 277). A diferença de cor faz a distinção da mulher escritora em relação com o vínculo que une o editor com a escritora, e a voz narrativa do diário enfatiza ao longo do texto a diferenciação existente entre a cor de pele e a posição econômica. Surge uma outra lista de escritores dentro de “O sítio”, desta vez de mulheres brancas. A narradora afirma ser exótica pelo fato de ser uma escritora negra. E diz: “Eu gosto de ser preta. A minha côr, é meu orgulho” (JESUS, 2021a, p. 140). Trata-se de uma mulher negra sentindo-se orgulhosa de sua cor escura e ainda mais do fato de ser uma escritora reconhecida.

Segundo Lejeune (2008), a autobiografia tem a ver com a criação artística, além do conhecimento histórico, esse desejo de saber e, sobretudo, compreender sua própria existência e permite ao sujeito criar sua identidade. Nestes casos específicos, me interessa essa criação da mulher escritora que aparece nas cartas e nos diários e a criação de seu corpo autoral. Mais especificamente, na escrita autobiográfica feminina, Mercedes Arriaga Flórez (2001) explica como essas formas estão ligadas à construção da memória individual e coletiva, da história do passado recente e como as mulheres, nos casos de Juana e Carolina em particular, estavam procurando estratégias de circulação e de manter no campo literário.

É interessante perceber, por exemplo, o fato que até o momento não se encontram publicadas as cartas de Carolina Maria de Jesus, só se fala da carta que deixou a sua filha Vera Eunice a maneira de testamento-encargo: publicar o conteúdo

de seus cadernos, para assegurar a sua transcendência. Pelo contrário de Juana de Ibarbourou que mantinha correspondência com Miguel de Unamuno, Gabriela Mistral, Regino Boti Barreiro, Alfonso Reyes ou com suas leitoras. Em Jesus só vamos encontrar diários, romances, contos, provérbios ou poesias, todos esses gêneros articulados desde um eu enunciador em constante introspecção e reflexão de seu entorno, porém sem destinatário, pensemos no interlocutor como uma estratégia de aprovação e circulação da obra. O fato é que Juana intercambia cartas e Carolina escreveu diários delata a solidão quase infinita da escritora mineira, porque intercambiar cartas significa consolidar uma amizade.

O diário é uma fala para si, uma reafirmação da impossibilidade do recíproco, da escuta do outro, enfim, da amizade e o contato com seus contemporâneos e com os movimentos literários da época, porque esse intercâmbio de escritores é frutífero para dialogar sobre seus textos e suas leituras. Essa amizade de escritores que formam um vínculo quase editorial, pensando que são lidos e corrigidos por seus colegas, aplaudidos ou reprovados e criticados, esse diálogo é produtivo, enquanto enriquecem os textos. Em Carolina esse diálogo é inexistente e a relação dela com o editor se torna ambivalente, ou seja, esse processo seletivo nas entradas do diário que fez Audálio Dantas é problemático em termos de criação, como coloca Mercedes Arriaga Flórez (2001) de censura e mutilação do texto.

A escritora venezuelana Teresa de la Parra (1895-1936), publicou no ano 1924 seu primeiro livro intitulado *Ifigênia. Diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada* (2016), em que mistura gêneros como as cartas, a narrativa o mesmo gênero diário. No livro há uma tentativa de transgressão da conduta da mulher na sociedade do entre séculos. Além do livro *Memorias de Mamá Blanca* (1982), publicada inicialmente em 1929, em que narra lembranças da infância de uma família que vive esse impasse entre a colônia e a modernidade. Carolina Maria de Jesus dialoga com o uso do gênero diário e as mesmas memórias, como é o caso do *Diário de Bitita*, com escritoras latino-americanas, quando elas mesmas mantinham um diálogo umas com outras. Por exemplo, na palestra que a escritora venezuelana deu em Bogotá intitulada “*La influencia de la mujer en la formación del alma americana*” (1931), reflete, além da literatura, sobre o papel da mulher e como ela já não pode ser obrigada ao casamento, exemplificado com o fatal desenlace da poeta uruguaia Delmira Agustini (1886-1914), quando diz:

Delmira Agustini, jovem, bonita, brilhante, nascida num ambiente burguês e austero, é o caso de Maria Eugênia Alonso de *Ifigênia* levado à tragédia. Por força do costume “toda mulher deve se casar”. Casa-se muito jovem com o chamado bom partido. Aos poucos dias do casamento começa o drama da incompreensão. Por um lado, o dono vulgar e despótico; por outro o desdém silencioso de quem se sente mil vezes superior e se vê como escrava, em consequência: o ódio mútuo, misturado ainda pela paixão, o divórcio e finalmente um dia numa das entrevistas do processo, o marido lhe assassina e se mata, único modo de submetê-la a ela e de saciar a sua sede de domínio²⁰ (PARRA, 1982, p. 476).

Uma posição semelhante mantém a mesma Carolina Maria de Jesus, quando em *Diário de Bitita* enuncia: “Quando eu crescer eu não quero homem. Prefiro viver sozinha” (JESUS, 196, p. 86). E de fato tanto ela, quanto de la Parra ficaram sozinhas, assim como também Gabriela Mistral e Alfonsina Storni, cada uma por motivos diversos, rompendo com o estereótipo do casamento, trata-se de mulheres que materializam sua independência por meio do fazer literário. Além do mais, Mistral, Storni e Ibarbourou também compartilharam uma palestra sobre seu processo de escrita em 1938, reunidas todas elas no livro *La misteriosa maternidade del verso: 3 conferencias* (2017). Se por um lado, todas elas enfatizam sua solidão nas letras e na vida mesma, por outro, elas tecem um diálogo constante entre seu próprio processo de escrita. Carolina Maria de Jesus, embora não tenha um diálogo diretamente com elas, delata um sistema de pensamento próprio das mulheres na América Latina no século XX: o direito a escolher sobre seu próprio devir mulher escritora.

2.1 O CORPO RESIDUAL: PROBLEMÁTICAS EM TORNO ÀS CORES DE PELE

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera de incertezas.

Frantz Fanon, 2008, p. 104.

²⁰ Delmira Agustini, joven, bonita, genial, nascida en un medio burgués y austero, es el caso de María Eugenia Alonso de Ifigenia llevado a la tragedia. Por la fuerza de la costumbre “toda mujer debe casarse”. Se casa muy joven con el llamado buen partido. A los pocos días del matrimonio comienza el drama de la incompreensión. Por un lado el dueño vulgar y despótico; por otro el desdén silencioso de la que se siente mil veces superior y se ve esclava, como consecuencia: el odio mutuo, mezclado aún de pasión, el divorcio y por fin un día en una de las entrevistas del proceso, el marido la asesina y se mata, único modo de someterla a ella y de saciar él su sed de dominio.

La diversidad epistemológica del mundo todavía está por construir.

Boaventura de Souza Santos, 2010, p. 31.

O corpo é um tema que tem atravessado a literatura por muito tempo, porque o corpo é aberto a uma diversidade de arestas onde se sobrepõem as camadas de sentido que o mesmo corpo faz. O corpo da língua, o corpo da escrita, o corpo pensado a partir do gênero, da sexualidade, do mesmo sexo; o corpo social, econômico, político; o corpo cultural, o corpo e a classe; o corpo colonial, o corpo de poder, o corpo escravizado, o corpo subalterno, o corpo decolonial; o corpo canônico, o corpo das minorias, da margem, da periferia; o corpo e a etnicidade. A lista pode seguir crescendo vertiginosamente com o passar do tempo. Porém, vou me deter nessa complexidade do corpo da mulher latino-americana, representado na literatura, que se faz com recortes de outros corpos construídos com amálgamas de restos, recortes, pedaços, cacos, mas que nesse conjunto se constrói um corpo híbrido que a própria nomeação traz um problema de significação e mobiliza uma história traumática, compartilhada por toda América Latina: a colonização. Por isso Fanon (2008), na epígrafe escolhida para este capítulo, enuncia a problemática de fazer um “esquema corporal” nos corpos negros, porque toda tentativa de conhecimento sobre ele é a partir da diferença e da negação: não é branco, não é ocidental, não é indígena, porém. O que traz também a proliferação de dicotomias. Então, como pensar esses corpos?

A América hispânica e o Brasil partilham a memória traumática da época colonial. Tanto a ocupação espanhola quanto a portuguesa fizeram o que hoje é a América do Sul. A violência marcante dos corpos foi por muito tempo um rastro de poder abusivo sobre o corpo indígena, originário destas terras e o corpo africano, diaspórico. O corpo de poder, o corpo do colono deslocou os corpos originários no sentido de tirar deles tudo um conjunto ancestral, cultural, linguístico e social. Mas, sobretudo, eliminou sua própria corporeidade. O corpo indígena passou a ser uma engrenagem de servilismo, porque foram despojados de suas línguas – elemento fundamental de identificação de uma comunidade – de sua tradição, e de todo um sistema comunitário, de uma forma de vida, para ser um corpo social e funcionar a serviço dos colonos.

Esse mesmo corpo de poder deslocou o corpo africano de seu lugar de partida e o trouxe ao “novo” continente, mas nesse trânsito, já desde os navios, removeram sua condição de sujeitos. Ao chegar às “novas” terras, tiraram seu nome africano, sua cultura ancestral e suas línguas. Aliás, o corpo africano, foi reduzido a objeto mercantil. Vendidos e escravizados, só serviam para o trabalho nas plantações e nas casas dos colonos. Tanto o corpo indígena quanto o corpo africano foram diminuídos a um uso específico, submetidos a um sistema hierárquico, obrigados a ser funcionais e produtivos para honrar uma coroa e um rei que não conheciam e, conseqüentemente, não tinham uma identificação com eles.

Esses “objetos” foram explorados e violentados até ser reproduzidos. A “mestiçagem” foi um processo traumático e não pode seguir sendo olhada como uma celebração, com um tom festivo da “mistura de raças”. Vários termos e estudos precisam ser revisitados detalhadamente. O termo “transculturização” do antropólogo cubano Fernando Ortiz assim como o livro *Casa grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, têm que ser lidos atenciosamente em nossos tempos, porque a “mestiçagem” carrega a memória do trauma da colonização. Esse caráter alegre, positivo, que permite afirmar que a “mulata”: “[...] até hoje não perdeu o rebolado” (PAIVA, 2011, p. 106) revela-se em enunciações problemáticas no século XXI. Esse tipo de afirmações festivas nos faz pensar: como ainda hoje nós mulheres somos despojadas de nossos corpos e nos apresentam como objetos sexualizados. Isso significa dizer que somos apresentadas como figuras exóticas, excêntricas e de exportação para o mundo, o que segue sendo uma marca de exploração e violência contra nossos corpos.

As palavras não só têm uma etimologia, uma família e uma significação, elas carregam sinais históricos e de acordo com a história vivida pode ser positiva, negativa e até contraditória. É claro, também depende de quem escreve essa história. Cabe perguntar: que corpo escreve a história? É o corpo de poder que continua olhando o trauma como evolução e a violência como progresso. A história dos vencidos é reproduzida continuamente ao longo do tempo e também a história do Poder, do “descobridor”, o doador da Língua e da Religião.

A palavra “mestiçagem” é um substantivo que denota com base ao dicionário²¹: “cruzamento de raças ou espécies diferentes”. E já essa mesma definição é problemática pelas mesmas palavras que lhe definem: “cruzamento”, “raças”,

²¹ Dicionário on-line <https://www.dicio.com.br/>.

“espécies”. Quando nós falamos de “cruzamento” vem quase de forma inconsciente o animal. Quando nomeamos a palavra “raça”, vêm ressonâncias da “raça humana” e da “raça animal”, aliás, uma cadeia de dicotomias: superior/inferior. E quando lemos a palavra “espécies” aparece novamente o animal. Passo a justificação: “cruzamento”: “substantivo masculino. Ato ou efeito de cruzar, interseção. Ponto onde duas vias se cortam; encruzilhada. Acasalamento de animais de raças diferentes”. A última acepção traz o animal e as “raças”, a função de procriação é um imperativo.

A “raça” é um substantivo feminino e entre as várias acepções que o dicionário tem denota uma relacionada ao animal: “Categorização que pretende classificar os seres humanos, pautando-se em caracteres físicos e hereditários. Grupo de indivíduos cujos caracteres biológicos são constantes e passam de uma geração para outra: raça branca, raça negra etc. Sucessão de ascendentes e descendentes de uma família, um povo; geração, descendência, linhagem: raça de Davi. Subdivisão de uma espécie: raças humanas”. E ao final soma-se a expressão: “Animal de raça. Animal de boa origem”. Segundo o dicionário, a etimologia da palavra “raça” vem do latim *ratio* que significa “espécie”. Também se diz que poderia vir de *razza* palavra italiana que significa “linhagem”, embora diversos estudos demonstrem que não se tem uma origem específica²². É curioso que entre as várias acepções que esta palavra tem, só uma faz referência ao animal, porém, a expressão que colocam como exemplo é a que está relacionada aos animais.

A palavra “espécie” vem do latim *specie* que significa “aparência, aspecto”. Na biologia esta palavra designa de forma taxonômica os seres que têm traços parecidos morfológicamente e se reproduzem. É fundamental tentar compreender a denotação destas palavras-chave para refletir como elas funcionam na história e em seu uso, pois muitas vezes palavras como “raça” são naturalizadas e terminamos esquecendo como ela serviu e serve para legitimar uma hierarquia social e econômica que coloca a cada sujeito em um lugar específico, fixo na sociedade ao longo do tempo.

Esse questionamento da palavra “raça” foi também uma inquietação de Stuart Hall (1995) e de Achille Mbembe (2001). No ensaio “Raça, o significante flutuante” Hall (1995) já esclarecia a necessidade de voltar ao debate, porquanto, a palavra mais que uma distinção científica, biológica, social ou histórica, é uma questão discursiva, forma

²² Como é o caso do *Dictionary of Race, Ethnicity & Culture*, em que os autores discutem essa problematização da origem do termo.

parte da linguagem com um “sentido vazio” que se apresenta totalmente “flutuante”, movediço e deslizante, pelo fato que se dá de forma relacional e a partir da diferença. O autor enfatiza esse caráter discursivo de “raça” porque está ancorado ao “jogo entre representações da diferença racial, a escrita de poder e a produção do conhecimento” (HALL, 1995, p. 3). A “raça” reafirma-se no discurso. Vamos retomar essa inquietação de Hall, aprofundando diversos estudos baseados na “raça”. No caso de Mbembe (2001), no texto “As formas africanas de auto-inscrição” explica como a “raça” marcou uma hierarquia “cujos violentos efeitos são de caráter tanto político, como econômico e cultural” (MBEMBE, 2001, p. 196).

Para uma compreensão dessa insistência de subdivisão da “raça humana”, vamos pensar na utilização da palavra “raça” em uma tentativa de distinguir fenotípica e geograficamente as pessoas que pertencem a grupos específicos. A respeito do assunto, Immanuel Kant (2012) tem um estudo intitulado *Determinação do conceito de uma raça humana*, no qual começa problematizando se verdadeiramente pode-se falar de “raça” no gênero humano e acrescenta questões biológicas, geográficas e ambientais para distinguir quatro cores de pele nos sujeitos: brancos, amarelos, negros e vermelhos. Posteriormente, descreve as características físicas dos sujeitos, o tipo de cabelo, o cheiro e a segregação para justificar essa divisão que não é só pela cor de pele, mas também pelas condições climáticas. Kant nomeia a palavra “morena” para referir-se às pessoas da Espanha e diferenciá-las dos loiros, “moreno” quer dizer pessoas de cabelo escuro. Ele dedica um capítulo para explicar a misturas dessas quatro “classes” já mencionadas e ressalta, no texto, as palavras “mulatos”, “amarelos” e os “mestiços vermelhos”. Kant publicou este texto em 1775, desconhecia o alcance das misturas das “classes” de indivíduos que ele nomeou, essa mistura de negra/o com indianos/as que não haviam sido “tentados” até então deu como resultado a denominação colonial de “caboclo”, “mameluco”, “cafuzo”; e no espanhol “zambo”. Kant só fala a partir de binarismo, mas a história colonial se “organizava” em base de três tipos de sujeitos. Contudo, o resultado de todos eles não são outra coisa que “uma linhagem intermediária ou um bastardo” (KANT, 2012, p. 33). E páginas depois aparece a frase “mulheres grávidas” ao lado de “éguas”, e depois, o “corpo animal”.

Com base nesse percurso que faz sobre a divisão de “classes”, Kant (2012, p. 38) cria seu conceito de “raça” e diz: “[...] o conceito de uma raça é: *a diferença de*

classe dos animais de um mesmo tronco, na medida em que ela é infalivelmente hereditária". Esse conceito de "raça" kantiano está articulado a partir de uma "procriação híbrida" e que necessariamente tem que ser hereditária. O pensamento kantiano tem sido desmontado, contudo, o regimento do conceito de "raça" possibilita pensar como está presente a superioridade do homem ocidental em nomear, tipificar e classificar a humanidade. Isso para contrastar as concepções de "raça" dos pontos de vista do ocidente e da América Latina.

Por sua parte, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2014), em seu texto "*Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*", publicado inicialmente no ano 2000, trata o termo "raça" como uma marca de "dominação colonial", porque ser o resultado de uma imposição do poder para classificar as populações no mundo. Para Quijano, a palavra "raça" foi criada na colonização para distinguir os "conquistadores e conquistados", pois anteriormente não se conhecia esse termo para designar a diversidade dos seres humanos, sendo assim, a "raça" é uma ideia que constrói novas identidades na América Latina, não só a dos "negros, indígenas e mestiços", senão as do "espanhol e português" e logo do "europeu", já não pensados só como nacionalidades e marcantes de sua procedência geográfica, senão com "uma conotação racial" (QUIJANO, 2014, p. 778).

A "ideia de raça", segundo Quijano, foi construída para que o colonizador, autodenominado branco, se impusesse sobre os indígenas, que foram os primeiros em receber tal "ideia", inclusive os negros escravizados do império romano não foram chamados de "raça negra", eram apenas negros. "A ideia de raça" é uma construção hierárquica para demarcar a posição de poder de cada grupo e também sublinhar a inferioridade dos outros. Conotações de valor foram colocadas sobre o fenótipo e a condição biológica dos sujeitos, servindo como mecanismos de controle dos corpos, colocando uns sobre outros e ressaltando a superioridade/inferioridade dos colonizadores e dos colonizados.

O estudo de Quijano é fundamental para entender e problematizar "a ideia de raça" como engrenagem de submissão dos sujeitos ao poder com base nas características físicas e geográficas. A "raça", de acordo com Quijano, veio de mãos dadas com a colonização, o termo então é produto de um processo histórico traumático e reproduz uma condição de imposição de poder. Essa insistência em classificar os sujeitos não é outra coisa que implementar à força as "diferenças

raciais”, o que traz como consequência esse pensamento binário de positivo/negativo, de superior/inferior, de civilizado/selvagem, e todo esse conjunto dicotômico e fechado que não aceita matizes, senão polaridades, em que um depende do outro para impor-se e afiançar seu domínio sobre o outro, o que traz como consequência uma ideia preconcebida do trabalho e sua remuneração. Os únicos que poderiam receber seu salário em troca de trabalho foram os espanhóis e os portugueses, os indígenas e os negros eram diminuídos ao trabalho sem nenhuma forma de salário, salvo condições mínimas para sua subsistência. Porém, muitos indígenas e escravos foram submetidos ao trabalho exaustivo até a morte. Esse pensamento baseia-se na urgência de eliminar a humanidade desses corpos e reduzi-los a objetos de serviço e trabalho forçado, sem pretender alguma remuneração em troca e sem carregar qualquer tipo de remordimento cristão, porquanto, eram tidos como “animais”.

Quijano enfatiza como cada “raça” tinha uma posição nessa escala social e econômica no período colonial, mas também como esse sistema se impôs até a modernidade, o que resultou no capitalismo, porque os brancos tinham vantagem com o trabalho gratuito dos indígenas e a mão escravizada dos negros na América Latina, além da riqueza extraída das terras. Deste modo, há uma associação da “raça inferior” com o trabalho não remunerado e a “raça dominante”, os brancos, com o privilégio na remuneração laboral. Atualmente, pode-se perceber essa insistência colonial na exploração do trabalho nos sujeitos deslocados e indocumentados, não é à toa que cada vez mais exista uma maior burocracia para tramitar os documentos.

O interessante percurso trazido por Quijano sobre a época colonial e as consequências das “diferencias raciais” é fundamental para explicar o funcionamento do sistema capitalista em nossos tempos e sobretudo entendê-lo de uma perspectiva interna a esse sistema de dominação. A “classificação racial” não se fez só com o imperativo de distinguir as pessoas por sua cor de pele, o país de partida ou sua descrição fenotípica, em vez disso, tinha a ver com outros interesses sociais, econômicos e políticos que justificam a desigualdade existente nos países do mundo. Este trabalho de Quijano dialoga com o estudo de Hall, no sentido de que o primeiro olha para a “raça” como uma ideia e o segundo como uma construção discursiva, ambos enfatizando que se trata de dar sentido a uma palavra vazia criada na colonização.

O estudo do sociólogo peruano lançou luz ao trabalho da argentina María Lugones (2008), intitulado “*The Coloniality of Gender*”, a partir do qual ela parte de seu próprio conceito de “*Women of color*” e da sua intersecção com raça, classe, gênero e sexualidade. Estas “mulheres de cor” formam parte das mulheres estrangeiras e diferenciadas das brancas norte-americanas que residem nos Estados Unidos. A noção “mulheres de cor” inclui as indígenas, “mestiças”, “mulatas”, negras, cherokees ou cheroquis, porto-riquenhas, sioux, chicanas, mexicanas, enfim, mulheres não brancas, e também explica como os homens não dão importância à violência sobre estas mulheres e terminam ajudando à total submissão dos corpos das mulheres de seu mesmo grupo, por uma tentativa de eliminar essa outra forma de comunidade liderada por mulheres: o sistema patriarcal. Além disso, este trabalho distancia-se do feminismo ocidental por também obviar essa violência a essas outras mulheres que não pertenciam nem estavam perto do centro do poder. O feminismo ocidental procurava alcançar direitos da mulher branca: direito sobre seu corpo, o acesso ao espaço laboral, o direito ao voto e à educação superior. As “mulheres de cor” procuravam primeiramente um reconhecimento de sua humanidade para poder exigir esses outros direitos, como demonstram os estudos do feminismo negro com Angela Davis, *Mulheres, raça e classe* (2016), o livro *Olhares negros: raça e representação* (2019) de bell hook, *Memórias da plantação* (2019) de Grada Kilomba, *Quem tem medo do feminismo negro* (2018) de Djamilia Ribeiro e os diversos artigos de Sueli Carneiro, Beatriz de Nascimento e Lélia Gonzalez sobre.

“*The Coloniality of Gender*” baseia-se na ideia de “raça” de Quijano, para Lugones (2008) esse conceito: “reconhece a humanidade e as relações humanas ficcionalmente, em termos biológicos²³” (LUGONES, 2008, p. 2). Então “raça” como “ideia”, acrescentando a “construção discursiva”, é uma criação ficcional e gera no imaginário coletivo uma posição fixa dos sujeitos no corpo social, que se mantém ao longo do tempo, de maneira tal que essa ficção foi “bem sucedida” em termos históricos, porque se a “colonização teve um fim”, não aconteceu o mesmo com a “raça” e essa demarcação social continua fixa no inconsciente nos países do mundo, problematizada e estudada até a atualidade.

Olhando em retrospectiva, seguir usando a palavra “raça” reafirma essa “ideia” de superioridade criada no colonialismo e, paradoxalmente, para evidenciar o racismo

²³ It re-conceives humanity and human relations fictionally, in biological terms.

é prioritário usá-la. O que implica dizer também que somos obrigados a reafirmar o conjunto binomial próprio da cultura ocidental, que ao elevar um, diminui ao outro, terminando em uma relação de dependência. Todo sistema de poder necessita de seu grupo opositor, não precisamente para ir à guerra, mas para reafirmar sua hegemonia. Na medida em que se diferencia uma coisa de outra, surgem descrições de valor e se reforça a estratificação nas sociedades. Evidentemente o colonizado não será tratado como semelhante do homem, será reduzido a uma forma animalesca para justificar a violência exercida sobre seus corpos, pois trata-se enfim de “bestas”: submetidos a um apagamento total de suas crenças, religiões, tradições, cultura e línguas, além do mais, de ser alanceados, subalimentados, expostos à vergonha e submetidos ao medo.

Quando Frantz Fanon, em sua obra *Pele negra máscaras brancas* publicado inicialmente em 1952, pergunta-se “Que quer o homem negro?” (FANON, 2008, p. 26) – e aqui vêm as reminiscências de Freud guiadas por essa pergunta em relação às mulheres e, depois, Mitchell a fará em relação à imagem. Fanon faz essa pergunta partindo de dentro, como homem negro que ele é, não como o seu outro, a alteridade, que seria o homem em contraposição à mulher, ou como o sujeito em oposição ao objeto, mas como homem negro dentro de sua própria pele negra. Fanon utiliza tanto a palavra “negro/a” quanto a palavra “preto/a”, de forma aleatória sem uma intencionalidade particular; e a palavra “raça” é muitas vezes utilizada como sinônimo de cor, contudo pode se perceber que, quando ele se posiciona desde dentro de seu discurso, omite o plural e assume uma subjetividade diz: “homem de cor” (p. 86), “consciência negra” (p. 122), “negritude assumida” (p. 136) e utiliza “raça” para referir-se a construções discursivas feitas e visibilizar: “raças inferiores”, “branquear a raça”, “superioridade de uma raça”, “situação racial” (p. 140); marcas racistas universalizadas e até, infelizmente, naturalizadas. Acaba por ser proposital manter o termo “raça” para pôr em evidência como o discurso utilizado delimita e reforça a violência verbal da presença dos negros na sociedade. Assim como também fazem as feministas negras com o termo “raça” para evidenciar o racismo, como é o caso de Davis, hook, Kilomba, Carneiro, Ribeiro.

O *Dictionary of Race, Ethnicity & Culture* faz uma diferenciação entre o termo “raça” e “etnia” contextualizando o uso dessas palavras em determinados grupos e como elas estão articuladas, desde a cultura, até tocar dimensões econômicas,

sociais e políticas. Segundo o dicionário a palavra “etnia” está relacionada a grupos que se identificam (cultural, social, econômica, religiosa e linguisticamente) com suas raízes e formam comunidades alternativas, que se diferenciam dos outros, “nós” de “eles”. Na Europa, o termo “etnia” é considerado para os não-ocidentais, mais identificado com o estrangeiro e exótico.

No século XX até nossos tempos, tem se levantado um debate muito forte entre o uso da palavra “raça” e da palavra “etnia”, porque, segundo o dicionário, tanto a antropologia quanto a sociologia e a etnologia não entram em consenso sobre um conceito sobre ambos termos, só que no caso da “raça” é mais complexo, porque afeta diretamente aos sujeitos nas sociedades. Dito isso, o termo “etnia” muitas vezes é utilizado como substituto de “raça” por não estar carregado de preconceito e racismo.

A desumanização dos corpos no colonialismo era a base para subjugar os sujeitos. Por isso, quando surgem estes novos corpos, com novas cores e novas fisionomia, a lógica colonialista continuou criando termos associados ao reino animal: a palavra “mulata/o” exemplifica outras formas de “raças inferiores”. Por essa razão, Fanon (2008) insiste em dizer que o negro quer chegar a ser branco, contudo, é para que seja reconhecida sua humanidade e negar essa associação negativa, animalesca e selvagem. “O pecado é preto como a virtude é branca” (FANON, 2008, p. 125). Esse trecho ilustra bem as construções discursivas e do imaginário social que ainda permanecem e que reforçam o racismo, como a construção de “alma branca”. As cores preta/branca estão constituídas por conotações valorativas de oposição que formam parte dessa construção de “raça”: “[...] a cor negra está associada com o indesejável ou amedrontador; a características como sujeira, feiura, morte, pecado e o diabo, enquanto a cor branca (BRANCURA) está associada com piedade, pureza e beleza” (BOLAFFI *et al.* 2003, p. 241)²⁴.

A colonização foi, entre outras coisas, uma proliferação de “ideias” em relação à tarefa de diferenciar-nos uns dos outros. Os descendentes nascidos do estupro eram os chamados por Kant de “bastardos”, o que dificultava a classificação dos sujeitos e ampliava o léxico utilizado para denominar-se, porque, se os indígenas e os

²⁴ *the colour black is associated with undesirable or fearful characteristics like dirt, ugliness, death, sin and the devil, whereas the colour white (WHITENESS) is associated with godliness, purity and beauty.*

negros já eram submetidos ao servilismo e à escravidão, respectivamente, então que fazer com os “bastardos”, que são consequência da exploração dos brancos sobre às indígenas e às africanas? Em que escala colocar-lhes na hierarquia social? Como chamá-los? Os matizes de pigmentação que vão desde o branco até o negro resultaram em diversos tipos de cor, mas também múltiplas denominações.

História do corpo no Brasil (2011) é um livro que recolhe diversos artigos relacionados ao corpo na América Latina desde uma visão caleidoscópica das áreas de conhecimento, em que participam historiadores, antropólogos, sociólogos, psicólogos, críticos culturais e literários. Um desses artigos é “Corpos pretos e mestiços no mundo moderno – deslocamento de gente, trânsito de imagens”, escrito por Eduardo França Paiva (2011) que levanta, desde uma perspectiva histórica, apontamentos do corpo e suas representatividades a partir da cor de pele no período colonial:

[...] Os corpos na América, desde os primeiros tempos de ocupação europeia, foram diferenciados e classificados de forma mais ampla e detalhada que na Europa, o que permitiu o registro e o melhor conhecimento da intensa diversidade e da mestiçagem que marcaram a construção das sociedades coloniais nesse continente” (PAIVA, 2011, p. 84-85).

Paiva estuda esse “crisol de cores” que se produz no período colonial e registra essa proliferação de nomes que surgem para se diferenciar sujeitos uns de outros, que já não são só brancos, negros e indígenas. Na América Latina, os corpos com marcada diferenciação de cores, fenotípicas e geográficas, deram como resultado palavras como: mulatos, caboclos, *zambos*, mamelucos, morenos, pardos, cabras, crioulos, *mantuanos*, caburés e cafuzos. Essas palavras são o resultado de uma insistência em se diferenciar e também como consequência da negação: não sou negro, não sou europeu.

As diversas classificações surgidas a partir da cor de pele, segundo Paiva, foram propiciadas pelo povo e não por entes governamentais, o que também quer dizer que não foi por hierarquia institucional, mas pela imposição das pessoas que se distinguiam umas das outras para nomear-se e diferenciar-se.

Não obstante, cabe questionar que a sociedade se aproveitou dessa distinção de cor para formar uma hierarquia social que posteriormente transpassou à institucional, ou seja, de baixo para cima ou de dentro para fora. Porém, muitas dessas

palavras seguiram o legado de “raça superior”, como por exemplo *mantuano*, como eram chamados os europeus nascidos na Venezuela e de “raça inferior”, porque são termos associados ao “cruzamento” originalmente de animais, como é o caso de “mulato”, termo que levanta discussões fundamentais. Entretanto, essa discussão também faz com que as pessoas na atualidade se identifiquem com uma cor em específico: negro ou branco, retomando novamente a lógica binária, embora necessária para resguardar a memória afro-diaspórica e resistir na tentativa de apagamento da cultura africana. Como explica a pesquisadora brasileira Neusa Santos Souza (1983, p. 17-18) em seu livro *Tornar-se negro*: “

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

A ideia dessas formas de nomeação forma parte da alienação instaurada na colonização. “Tornar-se negro” é um imperativo.

A “identificação” (HALL, 2005) dos “pardos” com os negros, por um intuito de unificação é justificada pelo fato da defesa dos direitos e o ganho de benefícios que mudarão a posição dos sujeitos negros no Brasil, como são as cotas raciais e a inclusão nas universidades, levando em consideração que essa unificação totaliza quase 60% de negros na população brasileira, uma porcentagem significativa para o país. Além do mais, combater o poder partindo de seu próprio sistema de pensamento acaba por ser uma estratégia inteligente: dicotômico, como foi no início da escravidão, isso é, retomar a memória afro-diaspórica que de nenhuma forma trata-se de uma minoria e sim de identificação com uma história ancestral compartilhada. Como enuncia Sueli Carneiro (1995, p. 552): “[...] Testemunhas [das mulheres] de uma História de derrotas e fracassos da qual somos todos herdeiros e que nenhuma *estória* de mobilidade social individual pode apagar. Só a recuperação coletiva de nossa capacidade de autodeterminação pode fazê-lo”.

Por outro lado, em “*Uruguay, el tamaño de la utopía*”, Hugo Achugar explica em relação a ideia de “nação” de Renan em 1882 que não se utilizava a palavra “raça” porque foi um termo que não teve repercussão no país, ainda quando os “crioulos” chegassem a dizer “raça uruguiaia”, aliás a frase mais utilizada era “raça crioula” para referir-se ao cruzamento de vacas “holando-uruguaias” (ACHUGAR, 1992, p. 165), ou dizer do pesquisador, a palavra “raça” só se usava no contexto animal. Poderíamos

pensar que como no Uruguai se tentava explicar e autodefinir em termos de cultura homogênea, com uma população maior de europeus devido à tentativa de eliminação de indígenas e negros, a população era definida como branca, como um espaço europeu periférico, como também se diz com respeito a Buenos Aires (ACHUGAR, 1992). Assim não acabava por ser necessário explicar outro tipo de população, as “diferenças raciais” eram inexistentes, porque não havia diferenças, segundo o autor. Isto poderia ser um exemplo bastante claro de como em espaços com uma população branca, ainda que periférica, a chamada a “Suíça da América”, as discussões em relação a “raça” não eram muito discutidas. Achugar (1992, p. 165) em uma nota de rodapé utiliza a expressão: “composição étnico-cultural”. No capítulo seguinte veremos que existe a literatura afro-uruguaia desconstruindo esta ideia.

Em *Memórias da plantação*, Kilomba faz alusão a como na língua portuguesa todas as palavras para nomear os corpos têm o rastro da colonização e ainda mais do animal para nomear as “novas identidades”:

[...] esses termos criam uma hierarquização dentro da *negritude*, que serve à construção da *branquitude* como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas da humanidade. Os termos mais comuns são: *m. (mestiça/o)*, palavra que tem sua origem na reprodução canina, para definir o cruzamento de duas raças diferentes, que dá origem a uma cadela ou um cão rafeira/o, isto é, um animal considerado impuro e inferior; *m. (mulata/o)*, palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies de animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado impuro e inferior; *c. (cabrita/o)*, palavra comumente usada para definir as pessoas de pele mais clara, quase próximas da *branquitude*, sublinhando porém sua *negritude*, e definindo-as como animais. (KILOMBA, 2019, p. 234)

Estes novos termos surgidos na colonização, como bem aponta Kilomba (2019), são o resultado da imposição dos brancos sobre os outros, assim como, poderíamos agregar, o uso de “raça”. No fundo a diferenciação se dá entre raça humana e raça animal. A construção realmente é: tudo que não é branco pertence à raça animal. Por isso, a procura de termos todos relacionados ao animal, e por isso também a luta primeira dos homens e das mulheres negras, é o reconhecimento de sua humanidade para poder exigir os outros direitos básicos do ser: direito à vida, à educação, ao voto.

Ora, na América Latina se reproduz por muito tempo essa linguagem – e ainda hoje – pejorativa em relação a nossos corpos, que foram também registrados e

reproduzidos na literatura. Na atualidade, há uma consciência negra graças aos estudos sobre o tema e, por conseguinte uma identificação, uma autodeclaração. Embora não possamos negar a problemática dessa autodeclaração, realmente é dada por uma vontade de “tornar-se negra” ou por um aproveitamento de ganhos de nossas culturas subalternizadas. Sem dúvida, a identificação na América Latina tem a ver com a história particular de cada país, porque, aliás, nos inícios do século XX, pessoas poderiam conhecer famílias de ex-escravizados vivos, como é o caso de Carolina Maria de Jesus. Além do mais, as palavras para nomear os corpos híbridos não dão conta de sua humanidade. Há, conseqüentemente, uma negação por esses termos associados ao animal. Nas regiões andinas a identificação é indígena. Na Venezuela, há uma exaltação pela hibridez e o apagamento da memória afro-diaspórica foi significativa, ligado ao fato de não ter uma exigência jurídica de uma autodeclaração étnico-racial, poderíamos pensar que em concordância com a tentativa desse apagamento, isso é, a exaltação da hibridez é tamanha que só somos identificados pela nacionalidade. Não obstante, existem cotas só para indígenas. Nesse sentido, é fundamental rever, sobretudo com a ajuda da literatura, as particularidades de cada país, na tentativa de compreender essa sua singularidade e sua composição diferenciada.

Toda essa revisão crítica e teórica nasce das mesmas leituras das obras da uruguaia Juana de Ibarbourou e da brasileira Carolina Maria de Jesus. Por tratar-se de textos escritos na primeira metade e parte da segunda do século XX, ambas escritoras trazem diversos modos de nomear os corpos em termos de distinção, não só brancos e negros, mas também abrem o leque de matizes de cores em suas obras literárias.

Esses textos não se referem só a relações binomiais, mas às diversidades e como elas se acomodam e se ajustam na hierarquia social à qual são obrigadas a pertencer e a se adequar, segundo o modelo de sistema imperante que controla seus corpos, enquanto são olhadas pelos outros e elas se olham a si mesmas, bem para resistir ou para aceitar esse lugar no espaço social, muitas vezes reproduzindo essa linguagem pejorativa, mas que respondem a sua época, pois como afirma Hall (1995, p. 5): “[...] o corpo é um texto e somos todos leitores dele”, tanto de fora quanto de dentro.

Para David Le Breton (2011), em seu livro *Antropologia do corpo e modernidade*, o corpo é uma construção simbólica que se faz baseado na visão do mundo da pessoa. A partir dessa subjetividade sustentam-se as contradições que emergem sobre o mesmo corpo, porquanto cada sociedade tem seu próprio sistema de comportamento e organização social. E, nesse sentido, o sociólogo e antropólogo francês vai partir da dicotomia África/Ocidente e diz:

O homem africano tradicional está imerso no seio do cosmos, de uma comunidade, ele participa da linhagem de seus ancestrais, de seu universo ecológico, e isso nos fundamentos mesmos do seu ser. Ele permanece uma espécie de intensidade, conectada a diferentes níveis de relações. É deste tecido de trocas que ele tira o princípio de sua existência.

Nas sociedades ocidentais de tipo individualista, o corpo funciona como interruptor da energia social; nas sociedades tradicionais ele é, ao contrário, a conexão da energia comunitária (BRETON, 2011, p. 37).

Breton abre as primeiras reflexões sobre o corpo levando em consideração a visão do corpo africano interligado ao cosmos, ao ancestral, à ecologia, à comunidade, em contraposição ao corpo ocidental que irrompe esse espaço comunitário e se instala nele de forma individualista. As relações dialéticas que surgem são obrigatoriamente de oposição e negação: África/Ocidente, cosmos/civilização, comunitário/individual, ecologia/industrialização. As demarcações de fatos absolutos impossibilitam qualquer indício de matizar as outras possibilidades de estar dentro da sociedade, por isso Le Breton sublinha o caráter de se tratar do “homem africano tradicional” e das “sociedades ocidentais de tipo individualista”, para definir e justificar melhor a perspectiva dicotômica que o texto levanta, sem tomar em consideração os deslocamentos.

O poema “Africana” da escritora moçambicana Sónia Sultuane (2006) desconstrói essas perspectivas fixadas do homem africano:

dizes que me querias sentir africana,
dizes e pensas que não o sou,
só porque não uso capulana,
porque não falo changana,
porque não uso missiri nem missangas,
deixa-me rir...
mas quem é que te disse?!
Só porque ando de “Levis, Gucci ou Diesel”,
não o sou... será?
Será que o meu sentir passa pela indumentária?

Ou que o serei
 pelo sangue que me corre nas veias,
 negro, árabe, indiano,
 essa mistura exótica,
 que me faz filha de um continente em tantos
 onde todos se misturam,
 e que me trazem esta profundidade,
 mais forte que a indumentária ou a fala,
 e sabes porquê?
 Porque visto, falo, respiro, sinto e cheiro a África,
 afinal o que é que tu saberás? O que é que tu sabes?
 Deixa-me rir...
 deixa-me rir... (SULTUANE, 2006, p. 15).

A voz poética enuncia, desde o deboche, um incômodo por causa dessas reflexões olhadas de fora que tentam falar da África como se se tratasse de uma homogeneidade, quando o continente está atravessado por diversas línguas, tal como o ocidente, múltiplas colonizações, como nos países caribenhos e latino-americanos, e não aceita esses argumentos totalizantes que só fazem referência ao negro e esquecem do árabe e do indiano, “onde todos se misturam”. O poema toma forma de resposta, é um “eu” que lhe fala a um “você”, porque se sente olhada desde fora e a voz poética se posiciona desde dentro, atravessada pela globalização, mas exalta como a África é um sentir, mais que um conjunto de elementos visuais que configuram um imaginário estrangeiro. A voz poética, então, é uma resposta a esse olhar que tipifica os corpos africanos e só através de um olhar é descartada como africana, pois “não se vê” como uma.

Por considerações como esta, Le Breton (2011, p. 66), diz páginas depois que: “O indivíduo não é mais o *membro* inseparável da comunidade, do grande corpo social; ele se torna um *corpo* exclusivamente seu”. É um corpo que se pensa a partir de si mesmo e não enraizado a uma ideia de nação, assim como aparece no poema de Sónia Sultuane. Os deslocamentos são forçados e os corpos são obrigados a estar e permanecer aí, mas o sentimento de pertença não surge quando os corpos são violentados. O corpo se olha a si mesmo e toma forma na escrita para se enunciar, na própria crise de identidade.

Há um aspecto em comum entre Merleau-Ponty, Lévinas e Le Breton que urdem as ideias sobre o corpo: o olho. Olhar dá sentido à configuração do corpo e isso marca a concepção do corpo moderno que já deixa de privilegiar a boca como órgão de supremacia enquanto o poder de se comunicar, de falar, pela percepção que se tem sobre o mundo, como nós podemos olhar e como somos olhados. Nesse duplo

jogo visual se fundamenta a cultura erudita (BRETON, 2011). Para Lévinas (2009, p. 27), por exemplo: “o olho que vê está *essencialmente* em um corpo que é também mão e órgão de fonação, atividade criadora pelo gesto e a linguagem”²⁵. O olho por si só faz a função de perceber e materializar essa visão na escrita, materializado o que é percebido e como esse corpo se olha.

Lévinas, baseado nos postulados teóricos de Merleau-Ponty, focaliza sua atenção na criação como ato da atividade subjetiva que ilumina um momento específico da cultura, criação poética enquanto transformadora da realidade e ligada ao corpo enquanto produção de sentido. O corpo se transforma no meio para tornar a visão corpórea na arte, os “objetos culturais”. Lévinas pensa o corpo como um “sensível sentido”, essa dialética se desdobra em sentido articulado com o sujeito, e sensível ligado com os objetos. A subjetividade estaria na percepção e a objetividade na expressão que constrói “seres culturais”. No entanto, essa expressão que é o produto criado “linguagem, poema, quadro, sinfonia, dança” (LÉVINAS, 2009, p. 31) não estaria mediado também pela subjetividade? O corpo é objeto na medida que segue um sistema estabelecido para produzir sentido: o sistema da linguagem artística. Por sua parte, Merleau-Ponty explica:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas, pertence ao tecido do mundo e sua coesão é a de uma coisa. Mas, como ele vê e se move, tem as coisas em círculo a seu redor, são um anexo ou uma extensão de si mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena e o mundo é feito com o mesmo tecido do corpo²⁶ (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 17).

Corpo é sinônimo de pessoa, de sujeito (BRETON, 2011), mas também se constrói do mesmo tecido do qual mundo é feito. Há necessariamente uma interconexão entre a totalidade mundo e a presença do corpo como parte desse mundo, aliás ao mesmo tempo como ente que pode movimentar-se e perceber as coisas. O corpo é um desdobramento do mundo e a ele pertence, distanciando-se para nomear e criar. O corpo, portanto, é fragmentário.

E se pensamos no corpo latino-americano essa fragmentação cresce pelo fato de se olhar e de se perceber, não como uma totalidade do mundo, senão como uma

²⁵ “*el ojo que ve está esencialmente en un cuerpo que es también mano y órgano de fonación, actividad creadora por el gesto y el lenguaje*”.

²⁶ *Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.*

diversidade, e ainda mais nas sociedades modernas, os restos dessa diversidade. Então a construção desse corpo é residual. Le Breton também pensa a concepção do corpo misturado e diz:

Cada um 'bricola' sua visão pessoal do corpo, agenciando-a à maneira de um quebra-cabeça, sem preocupar-se com as contradições, com a heterogeneidade dos empréstimos. Raramente, com efeito, essa representação aparece coerente, se comparamos os elementos que a compõem" (BRETON, 2011, p. 136).

A complexidade do corpo na América Latina é dada pelo deslocamento, pela violência, pela imposição de uma língua, de uma religião, de uma cultura, de um sistema de pensamento que não responde a nossa realidade, na obrigação do apagamento de outras culturas e línguas que nos atravessam e que resistem no tempo. Nosso corpo negro e os corpos brancos estão atravessados por palavras de diversas línguas indígenas e africanas e pelos costumes dessas múltiplas comunidades.

Nossos corpos latino-americanos estão fragmentados e feitos de retalhos, de resíduos. São corpos que primeiramente estão construídos por um complexo e violento fluido cultural, inteiramente heterogêneos, nos quais a ideia de "raça pura", ainda branca, se desvanece, e por conseguinte a ideia de corpo como centro físico do poder, também se desfaz. O corpo latino-americano pode ser pensado como um corpo residual, por seu próprio caráter dinâmico de contato, de populações em movimento, pelo fato de serem países com democracias e economias debilitadas, obrigados historicamente a se deslocar. Há de se pensar o corpo residual como uma forma possível de chamar a esses corpos presentes nos textos de Juana e Carolina, por uma tentativa de não reproduzir a linguagem criada na época colonial, entender esses corpos no seu contexto e atender a sua autodefinição.

O corpo residual não pretende afirmar a falida "democracia racial" no Brasil, ao contrário, ele será utilizado para analisar esses corpos que vão aparecer sobretudo nas memórias da infância, como *Chico Carlo* e o *Diário de Bitita*, de Ibarbourou e Jesus, respectivamente, e aprofundar em como elas pensavam esses corpos mostrados.

O resíduo – segundo o *DRAE*, *DEM* e *Dicio* – é um resto da totalidade de alguma coisa, da decomposição e destruição de algo. Todos esses dicionários coincidem ao definir resíduo como resto, remanência, sobra. Inclusive, o *Dicio* coloca como sinônimo a palavra "despejo". Penso o corpo residual como o resultado da

marca traumática da exploração, da violência, do sistema escravocrata e o que restou dessa época.

As escritoras descrevem os corpos que vêm e seus próprios corpos, além do corpo da escrita, essa língua que também é residual pelas formas particulares de inscrição do português e do espanhol, como línguas que entram em contato e são registradas nas obras, sobretudo em *Chico Carlo* de Juana e *Casa de Alvenaria* de Carolina (2021), produto de deslocamentos e de viagens. Nesse sentido, o corpo residual, com essa língua residual, dialoga com o “pretuguês” de Lélia Gonzalez (2019) que exalta Conceição Evaristo (2021) na nova edição de *Casa... uma língua que se faz com restos de outras línguas, já não só português ou as línguas africanas, mas “pretuguês”*. Proponho corpo residual, com sua língua, porque também entra em contato o espanhol, com a incorporação de línguas além de africanas, indígenas.

O corpo residual é um resto da dissolução da época colonial, porque forma parte de um corpo singular no mundo que evidencia essa relação entre o dominante e o dominado, o poder e o subalterno. Essas relações se fazem complexas enquanto delata a crise dos sujeitos, que podem relacionar elementos de diversas culturas, fusionam-se o caráter hegemônico com o emergente ou residual, utilizando o raciocínio de Raymond Williams (1979) em seu livro *Marxismo e literatura*. O clássico e o popular, o que está acima e embaixo. A totalidade dessa hibridez habita no corpo residual, alimenta-o e explode-o nesse contraste que causa estranheza na recepção, contudo, levando em consideração as interrelações que eles trazem na contemporaneidade. Williams foca no processo cultural para determinar as relações do “dominante” e do “afetivo”, para examinar também o que há de “residual” e “emergente” nesse processo e na hegemonia que ele tem:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Nesse sentido, posso dizer que o residual se faz com restos do passado que continuam vigentes no presente, como gesto de resistência, e é um processo que se desloca no tempo e permanece como residual na cultura hegemônica, ao pensarmos, por exemplo, na incorporação das línguas indígenas e africanas ao espanhol e ao

português, assim como práticas culturais e religiosas. É pertinente dizer que essas experiências são vivenciadas transversalmente no corpo, construído com memórias de um passado e atravessado pelo dominante e nesse continuum ele se movimenta e segue em absorção constante das culturas opostas, do rural e das cidades industrializadas, fazem que sua constituição corpórea se torne residual. Williams também pensa a literatura que passa por esse processo de redefinir-se frequentemente, contrastando o emergente e o residual opostos ao dominante, como aprofundaremos nos próximos capítulos com as obras literárias de Juana de Ibarbourou e de Carolina Maria de Jesus.

A propósito desta última escritora, a pesquisadora Raffaella Fernandez (2018), no livro *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*, estuda a produção da autora mineira a partir dos arquivos e dos copiosos cadernos que Jesus deixou inéditos. Essa “poética de resíduos” ela a estuda do ponto de vista da crítica genética e se dedica minuciosamente nessas anotações pessoais e literárias de Jesus. O resíduo apresentado por Fernandez está olhado desde o viés dos arquivos, como restos da escrita e pelo viés do espaço da favela. Nos próximos capítulos, traçaremos um diálogo entre a perspectiva de Fernandez atreladas a outras pesquisas sobre a autora mineira.

No entanto, esta pesquisa pensa o residual, no corpo e na língua, justamente no fluxo de estar entre culturas e tradições do passado, indiferentemente de pertencer à hegemonia ou às minorias, no caso de Ibarbourou, e às subalternidades, no caso de Jesus, no tempo presente; além do mais, pensa visibilizar, na literatura e na vida, nestas escritoras, as marcas da colonização que resistem no continente, ainda com suas contradições, que também são próprias dos sujeitos que passam por memórias traumáticas.

O corpo residual apresenta marcas que englobam: o físico, a própria corporeidade, orgânico, o corpo que se faz com o nome próprio, sua identificação, e o produtivo enquanto corpo discursivo, que se fixa no mesmo ato da escrita, na ficcionalidade que cria sobre si e as formas de experimentar a língua. Ele se faz e se reinventa nessa criação quase infinita de prescrever um nome e perpetuar esse nome na História, por sua singularidade, irrompendo seu próprio processo de produção e circulação no sistema dominante.

Em *O corpo utópico, as heterotopias*, Michel Foucault (2013) enfatiza a presença do corpo utópico e apresenta-o como paradoxal enquanto é olhado pelo outro, mas ao mesmo tempo tenta ser invisibilizado:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo (FOUCAULT, 2013, p. 10).

O corpo residual empatiza com o corpo utópico foucaultiano no sentido de estar num entre caminho, e essa posição causa estranheza e rejeição, porque ao mesmo tempo que é olhado pelo outro, porquanto visível, produto da interceptação dos corpos opostos, ele não é aceito nem por um, nem pelos outros. É incompreendido enquanto não se encaixa nas descrições do “modelo” ocidental. E tampouco na nomenclatura animalizada que designa sua hibridação. Esses corpos brancos e negros estão construídos por narrativas, resistem de várias formas ao sistema, rompem estereótipos e esquemas e se instauram como formas possíveis de existência abrindo caminhos de visibilidade. Isso será evidenciado posteriormente nos textos literários.

O corpo residual se pensa em meio dessas contradições, porque vive em um constante fluxo cultural e histórico e seus corpos sofrem essas mudanças políticas, ambientais e econômicas que também são contraditórias e muitas vezes falidas. O que traz como consequência problemas de caráter social: desnutrição, doenças, analfabetismo, violência de gênero, desigualdade e uma média de vida curta. Seus deslocamentos das regiões rurais para as sociedades modernas e industrializadas são exemplos muitas vezes dessas mudanças.

Assim, o corpo será uma engrenagem dessa maquinaria que representa a mulher que escreve. Os corpos residuais coabitam em espaços fluidos, economias flutuantes, democracias quebradiças, literaturas emergentes, memórias porosas e difusas que o tempo se encarrega de deixar a sua marca ao passar, e o poder também faz a sua parte de mitigar essas memórias violentas, de desigualdade e exclusão, na qual todas as mulheres temos impregnadas esses restos de história compartilhada, como experiência de uma vida que se materializa no corpo. Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus falam de um “eu” que se pergunta sobre um presente no qual podem desdobrar-se para pensar e construir sua presença e transcendência na

literatura e na cultura, pois se situam em um contexto do qual elas fazem parte, mas também se distanciam, para posicionar-se de um “eu” enunciativo muitas vezes singular e, nesse sentido, não podem elidir esse pertencimento a um “nós”.

O corpo é residual no mesmo momento que se faz a partir de um passado com elementos próprios do contemporâneo, aliás sem chegar a ser arcaico como explica Williams, em relação ao residual. No entanto, nestes casos, o residual alcança o corpo, o investe por tratar-se de corpos emergentes também. Corpos residuais específicos que se mantêm no imaginário cultural, porque são continuamente modernos, vigentes, não saem de moda, permanecem no tempo e resistem ao dominante, ao poder.

Fazer esse percurso terminológico é fundamental para esta pesquisa por tratar-se de realidades geográficas bem particulares e se distanciando de outras realidades da América Latina. Por isso, vou centrar-me no corpo residual que trazem na escrita Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus, porque outras literaturas e países que conformam latino-américa têm sua própria experiência colonial.

Não poderíamos unificar América Latina como um todo. A geografia e as condições climáticas afetaram o assentamento das populações deslocadas, o número de negros que desembarcou no Brasil e na Cuba foi maior devido às plantações de açúcar nesses países. Na Venezuela, a produção de cacau e de café, assim como na Colômbia, também aumentou a presença de negros escravizados. Já no caso da Argentina e do Uruguai, foi bem diferente: os negros foram debilitados até serem eliminados junto com os indígenas. No Haiti, por trazer um exemplo inaugural, foi o primeiro país a se libertar da colonização francesa, em 1804, e se propôs a eliminar os brancos, criaram sua própria língua, o crioulo, e isso influenciou países como a Venezuela, que foi liberta em um processo de independência que se prolongou por anos, iniciado por Francisco de Miranda a finais do século XVIII e completado por Simón Bolívar, assinando a ata da independência em 1811. Os chamados países andinos, que compartilham a Cordilheira dos Andes, como Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Chile e uma parte da Venezuela, tiveram um maior número de indígenas em sua população. O Paraguai também mantém uma estima alta por sua população indígena, inclusive tanto o espanhol quanto o guarani são suas línguas oficiais.

Nos casos das escritoras escolhidas, a histórica é um tanto diferente. Enquanto no Brasil os negros representam, entre “pardos” e negros, a mais da metade do país²⁷, o Uruguai vivenciou uma tentativa de eliminação dos deslocados da África, ainda quando um número tem resistido e fundado sua literatura. O fato crucial da abolição da escravatura no Brasil foi em 1888 e o Uruguai se libertou da monarquia portuguesa no Brasil em 1825, distanciando-se da província Cisplatina, questões que permeiam nas vozes que se materializam nos textos. Nesse sentido, o uruguaio Hugo Achugar diz: “Desde o início fomos campos de batalha entre europeus e americanos, entre bárbaros e civilizados, entre espanhóis e portugueses, entre argentinos e brasileiros”²⁸ (ACHUGAR, 1992, p. 158). A situação do Uruguai sem dúvida foi complexa por ser colonizada por espanhóis e se libertar finalmente da colônia portuguesa no Brasil.

A análise das obras não tentará explicar uma heterogeneidade chamada América Latina, apenas traçará pontes entre o eu poético de Juana de Ibarbourou e de Carolina Maria de Jesus com suas diversidades e lugares de fala (RIBEIRO, 2018). As cores constituem uma forma de associação de valores quando se trata de branco/negro. Porém, quando se refere às tonalidades entre uma cor e outra surgem outras formas de enunciação e outros modos de se nomear, mas com sinais de inferiorização por estar associadas a animais, por essa razão, falar de corpo residual permite abrir as possibilidades de interagir com a diversidade de cores e culturas, pensando nos textos de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus que nomeiam esses corpos, além de branco e negro, aliás respondendo a seu contexto.

Esta noção permite adentrar-nos a Juana e Carolina, justamente porque suas obras e a própria identificação delas exigem um tratamento cuidadoso para insistir e reproduzir termos vinculados à colonização. O corpo residual me permitirá referir-me a elas como pessoas, personagens e voz poética desvinculando-me de palavras como “raça”, “mestiço/a” e só utilizarei as palavras “mulato/a” e “moreno/a” citando os textos, mas tentando esclarecer como essas palavras penetraram no imaginário social, até o ponto de serem naturalizadas por elas mesmas, como mostram os textos literários.

²⁷ Para acessar dados específicos recomenda-se a leitura do artigo “Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo” (2018) de Zelma Madeira e Daiane Daine de Oliveira Gomes.

²⁸ “Desde el inicio fuimos campos de batalla entre europeos y americanos, entre bárbaros y civilizados, entre españoles y portugueses, entre argentinos y brasileños”.

2.2 MULHERES COISIFICADAS PELO CÂNONE: UMA TRADIÇÃO PATRIARCAL

No pensamento binário, um elemento é objetificado como o Outro e visto como objeto a ser manipulado e controlado.
Patricia Hill Collins, 2019, p. 137.

As relações dicotômicas também alcançam a dialética homem/mulher. Muitas das pesquisas sobre as mulheres sempre tomam posição em relação à diferenciação hierárquica e conseqüentemente social, econômica e política dos homens e das mulheres. Nos diversos horizontes de saberes, a diferenciação é marcante: a posição da mulher sempre foi conhecida em terceira pessoa também, assim como o corpo das pessoas negras, como expressou Fanon. Falava-se sobre seu corpo, sua composição orgânica, mental e intelectual: sempre delimitada por excessos ou carências, a selvagem sexualizada ou a submissa reclusa só para a reprodução e vida familiar.

A histeria era um outro aspecto distintivo que marcava as mulheres: a louca, a sensível distanciada do saber universal, só lhe era possível falar de seu universo íntimo. Assim, por muito tempo o corpo da mulher foi reservado ao espaço privado.

A psicanalista Regina Neri (2005), em seu texto *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*, explica detalhadamente como a partir da Revolução francesa se criou o imaginário de masculino-feminino. A crise da identidade, da razão e da verdade, vem acompanhada do reconhecimento da mulher como sexo, como diferença do homem, e não como um defeito do homem. O feminino surgiu pela necessidade de esclarecer o problema do homem, que é sua inclusão no mundo sensível. Aliás, essa oposição gera uma corrente de significações contrárias: masculino-espírito-cultura / feminino-natureza-sensibilidade. A mulher associada ao corpóreo com fortes ligações a um sentir: “A operação de histericização do corpo feminino apresentado como excessivo, desviante, nervoso e histérico tem o intuito de configurá-lo como sexualidade perigosa para a sociedade, visando a excluir a mulher do espaço público” (NERI, 2005, p. 65). A mulher foi representada como esse corpo que tinha que estar apartado do espaço social pelo mesmo excesso que supõe: gozo, prazer, jogo, sexualidade, em contraposição à perspectiva masculina, que sempre está articulada com o pensamento e a reflexão crítica, com a inteligência e a lógica.

Se levamos em consideração o pensamento binário, é certo que continuaremos perpetuando o ponto de vista do Ocidente. E, no caso das mulheres, já não se pode

pensar só em questões de gênero, de sexo porque não se trata já de masculino-feminino, do homem ou fêmea, mas de processos identitários, ou melhor, de identificação (HALL, 2005), isso é, como há uma construção da figura da mulher no decorrer do século XX, que é o interesse desta pesquisa, porquanto a distribuição do conhecimento foi uma falência na história das mulheres: “A mulher seria a figura emblemática do corpo subjetivo do sujeito, apontando para a divisão do corpo e para a divisão do sujeito” (NERI, 2005, p. 97).

Destinada a estar fechada dentro de seu próprio corpo, a subjetividade impera no discurso feminino. Contudo, essa apropriação do “eu” na sua escrita é fundamental para desconstruir formas tipificadas da mulher e sua representação no discurso dos outros, apresentada como excessiva, “a devoradora de homens” como diz o venezuelano Rómulo Gallegos em seu romance *Dona Bárbara* (2020), publicado inicialmente em 1929, e como também exemplifica o poema “Une négresse” (1914) de Mallarmé ou, pensando ainda no século XIX, a icônica *Madame Bovary* (1856) de Flaubert. As representações das mulheres eram excessivas e quase sempre fixadas no universo do sentir. Virginia Woolf desestabiliza essas relações fixadas, quando em *Orlando*, publicado em 1928, cria um personagem fluido, plural e aberto, desconstruindo os olhares tipificados e fixados de masculino e feminino dialogando com os não binários.

Na América Latina, a hibridação trouxe consigo novas formas de nomear (-se) a partir da cor de pele e novas tipificações nos comportamentos desses corpos residuais no imaginário social e cultural, apesar de não mudar o estereótipo de incivis, atrasados e selvagens que se tinha sobre o novo mundo. Esses estereótipos foram marcantes e até reproduzidos em textos canônicos como é o caso de *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre (2003):

Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: ‘Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar’; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata (FREYRE, 2003, p. 71-72).

Nesta afirmação de Freyre, é evidente a naturalidade com que é aceito esse ditado pela distinção de cores e o funcionamento dos corpos das mulheres na

sociedade. Esse depoimento é um claro exemplo de fixar esses estereótipos a partir dos corpos racializados, portanto, da classe dominante sobre os subalternos. No decurso dessa ancoragem, as funções específicas das mulheres nas sociedades era fixa e se produz uma coisificação de seus corpos, por cumprir um determinado papel que é imposto pelo Outro. O corpo da mulher negra tem sofrido, no entanto, pela dicotomia, por um lado ultrassexualizado e, por outro, animalizado. Seus corpos são desumanizados: ou objetos, ou animais.

A própria cor tem a função de adsorver os olhares dos corpos femininos que, conforme o capítulo “Mulheres” do livro *Os excluídos da história*, da historiadora francesa Michelle Perrot (2017), articula com os elementos da natureza, faz associações entre as mulheres, a cor e os elementos, além de conceitualizar os três tipos de mulheres que a história se encarregou de reproduzir durante o século XIX: “a mulher é fogo”, “a mulher-água” e a “mulher-terra”. Gostaria de citar essa última conceitualização:

Mulher-terra, enfim, nutriz e fecunda, planície estendida que se deixa moldar e fustigar, penetrar e semear, onde se fixam e se enraízam os grandes caçadores nômades e predadores; mulher estabilizadora, civilizadora, apoio dos poderes fundadores, pedestal da moral; mulher matriz, que sua excepcional longevidade transforma em coveira, mulher das agonias da morte, dos ritos mortuários, guardiã das tumbas e dos grandes cemitérios sob a lua, mulher negra do dia dos mortos... (PERROT, 2017, p. 200).

A mulher-fogo é a “ruiva heroína”: além de excessiva, ela tem uma cor, é branca. Ela é o desejo dos homens, a imagem nos folhetins. A mulher-água é submissa, passiva, doce, tranquila, aliás ela é o desejo dos pintores renascentistas, ou seja, ela é branca. E, a última, a mulher-terra é “negra”, a mulher-mãe, da noite, dos cemitérios, dos mortos e dos ritos. Seu corpo é fustigado e perseguido pelos caçadores e por ser terra é pensado para ser penetrado e semeado até ser reproduzido. Essa visão do corpo da mulher negra, além de naturalizar a violência sobre sua corporeidade, é associada a um imaginário que faz de seu corpo um fetiche, pensando em sua vinculação com atos ritualísticos da morte, da feiticeira. Por outro lado, está presente a associação do corpo da mulher negra com a África, com a mãe terra, há um deslocamento do imaginário, do continente à mulher.

Essas visões das mulheres fogo e água são pensadas a partir da submissão de seus corpos e são fixadas na imagem, nos folhetins, nas pinturas - elas são objetos

de desejo. Contudo, a mulher negra é ligada à terra, a única imagem que lhe é dada; da pintura que pode estar no teto, na parede para ser olhada e admirada nas igrejas, nos museus ou nas casas mais respeitadas das grandes cidades, ou o folhetim que se manuseia, ao chão onde os pés se apoiam e se aproveitam as dádivas e nutrientes da terra. A submissão, então, é ainda mais violenta, dado que a admiração e o desejo se transformam em transgressão de seus corpos, com a obrigação de mostrar-se apaziguada e até harmoniosa com seu “destino”, da própria forma que violentaram África.

Perrot (2017, p. 181) insiste numa inversão das polaridades: “[...] o negro se torna branco (ou vermelho, como quiser) Ele prefere a partilha ao conflito. Insiste na existência de uma esfera, de um ‘mundo de mulheres’, caracterizado pela sua sociabilidade, suas formas próprias de expressão, sua ‘cultura’”. Essa inversão é uma forma de homogeneizar os corpos e perpetrar um imaginário das mulheres e dos negros bem estereotipados, afirmando ser uma “forma de expressão”, relacionada a um mundo íntimo, até infantilizado, porquanto minimizado, reduzido a espaços específicos e reclusos a uma “cultura” que não é universal. A transformação do negro para o branco é uma forma de dizer: são naturezas que pertencem ao mundo sensível e sossegado, ajudando a consolidar um mundo civilizatório e afirmar sua humanidade, ao dizer de Fanon (2008).

Em seguida, Perrot (2017, p. 182) explica: “[...] Tanto que a natureza feminina tem dois polos: um maternal e benéfico, outro mágico, vermelho como o sangue, negro como o diabo, maléfico”. As cores são postas de uma forma caracterizada e são reproduzidas ao longo do tempo, quase como uma formulação: branco = “maternal e benéfico”, aspectos positivos; por sua parte, o negro = “mágico”, “sangue”, “diabo, maléfico”, aspectos negativos. Essa distribuição de valores é uma característica nos estudos de corpos negros, pois as cores estão associadas a um pensamento binário, e o negro conexo sempre ao negativo. A conveniência do embranquecimento é produto dessas associações contraproducentes. É isso que Fanon (2008) explica:

[...] começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto

é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. (FANON, 2008, p. 94).

Fanon dedica um capítulo de seu livro a desenvolver um texto que expõe como a mulher negra e a “mulata” desejam “embranquecer-se”, procurando um homem branco, por uma tentativa de “melhorar a raça” e que seja reconhecida sua humanidade, renegando muitas vezes sua origem negra ou menosprezando outros sujeitos negros. Essa linha de pensamento se tenta desfazer e desconstruir, porque desde grande parte do século XX e o que vai do século XXI, percebemos como nos textos literários e artísticos há uma urgência de assumir a negritude com orgulho, por uma tentativa também de reivindicação.

No Uruguai, há suas próprias enunciações afro-uruguaias, ainda quando a História explique como os negros não puderam sobreviver às condições climáticas, como já foram apontados, e construíram um mito de sociedade homogênea, a literatura demonstra que efetivamente existiu e existe um grupo de poetas negros e negras que publicaram desde a metade do século XIX até a atualidade. Por uma tentativa de contextualizar e não reducionista, vou dar um repasso pela literatura uruguaia de forma breve e sucinta²⁹.

Em *Antología de Poetas Negros Uruguayos* – tomo 1, 1990 e tomo 2, 1996 – Alberto Britos Serrat faz uma coletânea de poetas, entre mulheres e homens, desde finais do século XIX até 1950, assim como o livro *Mujeres afro uruguayas: raíz y sostén de la identidad* (2011), a antologia *Memoria viva: historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur* (2013), de Danielle Brown e *Tinta. Poetisas afrodescendientes* (2016), visibilizam as produções literárias que foram publicadas por escritores negros. Revistas como *La Verdad* (1911-1914) e *Nuestra Raza* (1917-1948) foram cruciais para divulgar a produção afro-uruguaia, análogos aos *Cadernos negros*.

Francisco Acuña de Figueroa³⁰ é colocado como o primeiro poeta da literatura negra no Uruguai, por seu “Canto patriótico”, publicado inicialmente no jornal “El Universal” em 27 de novembro de 1834, que imita a “fala boçal” dos negros escravizados, colocando por primeira vez a palavra *candombe*³¹ na literatura. O pintor

²⁹ Para aprofundar este tema se recomenda a revisão do *Capítulo oriental*. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4505>. Acesso em: 11 mar. 2021.

³⁰ O mesmo autor do Hino Nacional de Uruguai e do Paraguai.

³¹ Trata-se de um ritmo e danças afro-uruguaias.

uruguaio Pedro Figari pintou um quadro intitulado *Candombe ó Candombe de carnaval* (1932), representando esta dança dos afro-uruguaiois, afirmando a presença destes sujeitos no país. O pesquisador uruguaio Alejandro Gortázar no artigo “¿De qué color es la literatura (blanca) uruguaya?” (2012), no qual ressalta como o mesmo autor de *El negro en el Uruguay. Pasado y presente* (1965), Ildefonso Pereda Valdés o reconhece como tal. Na *Antología de Poetas Negros Uruguayos*, aparecem nomes como Pilar Barrios (1889-1974), que com seu poema “Negra”, publicado inicialmente na revista *Nuestra Raza*, o eu lírico enfatiza como é chamada de negra e o gesto dos outros pela preferência de escritores da cultura ocidental e desconhecem os seus próprios escritores. Claro que a voz poética nomeia escritores homens e reconhecidos das letras uruguaiois, como Zorrilla, Herrera y Reissing e Rodó, no entanto, fala-se muito sobre o desconhecimento que cai ainda mais os escritores negros; e traz também a problemática das mulheres brancas e negras no contexto uruguaio. Outros nomes que aparecem nesta antologia são Juan Julio Arrascaeta (1899-1988), Rubén Rada (1943) quem se popularizou internacionalmente com o *candombe*, entre muitos outros. Algumas das poetisas que participaram em *Tinta* são descendentes de mulheres afro-brasileiras, como por exemplo a escritora Almari Albarenque Acosta (1960) e a voz poética afirmar sua negritude: “e digo com orgulho: Sou negra / E por que não?”³² (ACOSTA, 2016, p. 15). Evidenciando como a partir da voz poética há um reconhecimento e uma exaltação da sua negritude, desde escritoras do final do século XIX, todo o século XX até na atualidade.

Esses escritores mencionados publicavam simultaneamente com os nomes mais ressaltantes das letras uruguaiois como Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), José Enrique Rodó (1871-1917), Julio Herrera y Reissing (1875-1910), Delmira Agustini (1886-1914), Horacio Quiroga (1878-1937) e a própria Juana de Ibarbourou, nomes conhecidos na literatura hispano-americana.

A crítica literária uruguaia, pensando em nomes como Zum Felde, Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal, desestimou as produções estéticas dos afro-uruguaiois, apenas nomeava o aporte dos indígenas *charrúas* nas palavras e na cultura popular e exaltavam a influência europeia (espanhola e portuguesa) na “alta cultura”. Quando Alberto Zum Felde publicou o *Proceso intelectual del Uruguay y la crítica de su*

³² “y digo con orgullo: Soy negra / ¿Y por qué no?”

literatura em 1930, escreve algumas linhas para destacar a vinculação dos afro-uruguaios com o *candombe* e a cultura popular:

A diversão daquela boa gente, era, em alguns dias, as grotescas e sombrias danças negras, que chamavam candombes, nos que ao som monótono dos batuques e os cantos, vestidos com as velhas roupas de gala dos amos, evocavam ancestrais ritos mágicos de suas florestas, entre as contorções de um histrionismo cujo frenesi provocava, frequentemente, a epilepsia³³ (ZUM FELDE, 1967, p. 39).

Percebe-se como se reproduz a representação do “bom selvagem”, uma perspectiva exótica e fetichista do corpo negro e nega todo tipo de ligação com a produção escrita e sobretudo com a literatura, como máxima representação elitista das artes, ainda mais nessa época quando o acesso à educação era reduzido, mesmo entre os brancos. Por sua parte, Ángel Rama no texto “*180 años de literatura*”, faz um percurso pela literatura uruguaia nesses 180 anos e explica:

Surgindo tardiamente à vida colonial e em uma região carente de alguma alta cultura autóctone, o Uruguai recolherá escassíssimos elementos indígenas (palavras, usos) servindo de assentamento a um povo de transplante europeu. Mas mesmo assim está atrasado para apropriar-se da ordem colonial, imitando as tradições medievais e renascentistas espanholas (na religião, nas letras, na língua, nos ideais) e além disso, a tempo para integrar-se ao espírito reformista da burguesia do século XVIII. É por isso que o Uruguai e portanto sua literatura, são filhos da modernidade³⁴ (RAMA, 1968, p. 21).

Nesta citação, Rama só menciona duas origens principais: os indígenas e os europeus, apagando os aportes dos negros na conformação da identidade, da mesma forma como insiste a História. Sem dúvida essas referências dão conta de uma invisibilização da cultura africana e, conseqüentemente, da literatura afro-uruguaia. Por outro lado, destaca o aspecto positivo da integração colonial no Uruguai ajudando a posicionar sua literatura na modernidade. Assim mesmo, Rama aponta como a partir de 1832 a mulher é o tema na literatura uruguaia, decepcionados dos ideários políticos falidos de integração, igualdade e liberdade, o tema da representação da mulher

³³ *La diversión de aquella buena gente, era, en ciertos días, los grotescos y lúgubres bailes de negros, que llamaban candombes, en los que al son monótono de los tamboriles y los cantos, vestidos con las viejas prendas de gala de los amos, evocaban ancestrales ritos mágicos de sus selvas, entre las contorsiones de un histrionismo cuyo frenesí llegaba, a menudo, a la epilepsia.*

³⁴ *“Surgido tardíamente a la vida colonial y en una región carente de alguna alta cultura autóctona, el Uruguay recogerá escasísimos elementos indígenas (palabras, usos) sirviendo de asiento a un pueblo de trasplante europeo. Pero aún éste llega tarde para hacer suya la cultura del orden colonial, remedante de las tradiciones medievales y renacentistas españolas (en religión, en letras, en lengua, en ideales) y en cambio justo a tiempo para integrarse en el espíritu reformista de la burguesía del XVIII. Por eso el Uruguay y por ende su literatura, son hijos de la modernidad”.*

tomou forma em “*Elvira o la novia del Plata* de Echeverría (1832) até *Celiar* de Magariños (1852), passando pelos milhares de versos para álbuns, ela e seu mundo de emoções se constituem no centro da literatura”³⁵ (RAMA, 1968, p. 26). A representação das mulheres seguiu tendo um espaço nos romances. Foi até 1894 quando aparece María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), filha de pai português, que começaram as mulheres a apoderar-se das letras e assumir sua própria voz no discurso poético uruguaio. Depois seguiu Delmira Agustini (1886-1914), publicou três de livros de poesia em vida e outros três póstumos, a diferença de María Eugenia Vaz Ferreira que só publicava seus textos em revistas.

De todas as mulheres que hoje escrevem em verso nenhuma impressionou meu espírito como Delmira Agustini, por sua alma revelada e seu coração de flor. Às vezes rosa pelo ruborizada, às vezes lírio pelo branco. E é a primeira vez em que na língua castelhana aparece uma alma feminina no orgulho da verdade de sua inocência e de seu amor, a não ser Santa Teresa em sua exaltação divina. Se esta menina bela continua na lírica revelação de seu espírito como até agora, vai surpreender nosso mundo de língua espanhola. Sinceridade, charme e fantasia, ali estão as qualidades desta deliciosa musa [...] por ser muito mulher diz coisas refinadas que nunca foram ditas. Estejam com ela a glória, o amor e a felicidade³⁶. (DARÍO, 1913, p. 13)

Estas palavras prologares de Rubén Darío exaltam a importância da poesia de Agustini distinguindo-a das outras escritoras e elevando-a a um espaço privilegiado, ressaltando também essa ambivalência de seu espírito “rosa” e “branco”, um erotismo exaltado e a pureza da menina inocente, como bem assinalou Perrot, e por isso o uso da palavra mulher e menina, até, paradoxalmente, musa, para referir-se a mesma poeta. Darío adverte a diferenciação do eu poemático feminino que dá conta de seu próprio sentir e por isso, sua produção literária é singular, exaltando assim tanto a beleza da escritora quanto sua enunciação intimista. As últimas palavras de Darío reproduzem um discurso abençoado de um pai amoroso e orgulhoso de sua filha.

³⁵ “*Elvira o la novia del Plata de Echeverría (1832) hasta Celiar de Magariños (1852), pasando por los millares de versos para álbumes, ella y su mundo de emociones se constituyen en el centro de la literatura*”.

³⁶ *De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, á veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, á [sic.] no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va á asombrar á nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía, he allí las cualidades de esta deliciosa musa [...] por ser muy mujer dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad.*

Sem dúvida, Delmira Agustini inaugurou o cenário poético feminino do Uruguai, pensando na aceitação de seus contemporâneos e deslumbrando a todos com essa enunciação erótica e ao mesmo tempo infantilizada, por construir uma obra transgressora pensando no erotismo, mas também daqueles textos que parecem uma escrita balbuciada de uma criança mimada. Tendo como aliado a Rubén Darío, Agustini começa a ter uma posição marcante na história literária de seu país, até seu feminicídio. Depois da trágica perda de Agustini, o espaço das mulheres estava vazio. Em 1919, aparece o primeiro livro de poesia de Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante* – mas, desde 1909, seus poemas já eram conhecidos – ocupando rapidamente o lugar desolado da produção de mulheres no Uruguai: “[...] Juana de Ibarbourou quem magnetizou ao novo e ao velho público: este percebia nela as ‘*eglogánimas*’ de Herrera e o sensualismo de uma Safo moderna [...] bonita, minúscula [...] e provinciana”³⁷ (RAMA, 1968, p. 26). Rama reproduz essa insistência de Darío em colocar ao lado da produção literária das escritoras, descrições de sua corporeidade e acentuar sua beleza.

Nesses 180 anos da literatura uruguaia, Rama só faz referência a Ildefonso Pereda Valdés e lhe apresenta como o precursor do “negrismo” colocando a temática como parte das novidades da literatura, mas sem escrever uma lista de escritores e sem nomear os jornais em que os escritores negros e negras estavam publicando desde inícios do século XX.

No caso do Brasil, pretendeu-se embranquecer a população com a “democracia racial” e criar o mito do país “mestiço”, exaltado sobretudo no samba, na capoeira, o futebol e a comida, como reflete Lilia Schwarcz (2012, p. 37): “Era a cultura mestiça que, nos anos 1930, despontava como representação oficial da nação”. Ou seja, era um processo de “desafricanização”: “o samba passou da representação à exaltação, de ‘dança de preto’ à ‘canção brasileira para exportação” (SCHWARCZ, 2012, p. 45). Evidencia-se que o ser negro e é claro sua literatura estavam fora do projeto, porquanto por muito tempo, a literatura canônica teve uma cor: branca.

Lélia Gonzalez cristaliza ainda mais esse processo de branqueamento, não só no Brasil, mas na América Latina:

³⁷ “[...] Juana de Ibarbourou quién imantó al nuevo y al viejo público: éste percibía en ella las ‘*eglogánimas*’ de Herrera y el sensualismo de una Safo moderna [...] Hermosa, pequeñita [...] y provinciana”.

O racismo latino-americano é sofisticado o suficiente para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados dentro das classes mais exploradas graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada pelos cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos aparatos ideológicos tradicionais, reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado com a conseqüente negação da própria raça, da própria cultura. (GONZALEZ, 2020, p. 130).

O desejo de embranquecimento era imposto e calava no inconsciente, como também explicou Fanon (2008), mais por um desejo que a humanidade desses corpos seja reconhecida. Não obstante, a literatura permite afirmar os rastros e as memórias da negritude e demonstra como desde o final do século XIX e todo o XX havia uma enunciação desse orgulho negro, como por exemplo Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Lima Barreto, Solano Trindade, Oswaldo de Camargo, Luis Silva Cuti, Éle Semog, Oliveira Silveira, Abdias Nascimento, Geni Guimarães, Elisa Lucinda e a mesma Carolina, entre muitos outros. Com a publicação dos *Cadernos Negros*, em 1978, em que se recolhiam diversos gêneros textuais, se consolida a circulação desta literatura. Escritoras contemporâneas como Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, iniciaram sua carreira literária neles. A literatura contemporânea, como a produção de Sobral e Evaristo, só para citar dois nomes importantes no Brasil, e mesmo Carolina Maria de Jesus, descontrói essa posição de aceitar passivamente essa identidade imposta e passar a identificar-se com as reminiscências de uma origem, com uma voz muito distante da “partilha” plausível para evitar o conflito, senão assumindo sua negritude.

Lídia Avelar em “Feminino plural. Negras do Brasil”, explica como é essa formulação a partir das cores quando se trata de mulheres:

[...] na expressão “mulher negra” o substantivo comum mulher é desqualificado pelo adjetivo negra que, segundo o léxico, refere-se à cor preta, sinônimo de suja, encardida, melancólica, funesta, maldirá, sinistra, perversa, nefanda, lúgubre e muito triste. Tal desqualificação fica ainda mais explícita quando comparada à sinonímia do adjetivo branca que, de acordo com a própria obra de referência, significa sem mácula, cândida, inocente, pura, ingênua, alva, clara e transparente. (AVELAR, 2001, p. 215).

Essa formulação está presente no imaginário social e é copiada nos textos literários quando a perspectiva é de um olhar branco ou embranquecido. Tomemos como referência Monteiro Lobato (1882-1948) quando descreve a personagem de Tia Nastácia, no romance *A menina do narizinho arrebitado*, publicado inicialmente em 1920³⁸, como “negra de estimação” (2019, p. 155); ou utilizando expressões como “negra beijuda” (p. 307), “curandeira vulgar” (p. 1197), além de outras orações machistas e de exclusão com a diferença. Essa versão recente da Companhia das Letras, inclusive, faz notas explicando o porquê eram utilizadas esse tipo de expressão e indicando como não é pertinente chamar assim as pessoas, tratando-se especialmente de um texto de literatura infantojuvenil.

A importância das mulheres apropriando-se do discurso é fundamental para desconstruir essas formas fixas de valores e de excesso das mulheres. Quando Maria Firmina dos Reis (1822-1917) elabora os traços de suas personagens brancas no seu romance *Úrsula*, por exemplo, percebe-se a construção de personagens pensadas nas dicotomias: a maléfica Adelaide que destrói a família e se apodera do pai e Úrsula que é quase santificada, a beata, com um sacrifício excessivo para o amor. Úrsula é uma irmã de Ofélia de Shakespeare que termina enlouquecida pelas perdas físicas e pela impossibilidade do amor. Porém, quando a personagem negra, Susana, tem voz transforma-se em uma personagem que fala da experiência traumática do navio, da perda de sua liberdade, do seu lugar de partida, de sua família; como faz a escritora afro-brasileira contemporânea Ana Maria Gonçalves, em *Um defeito de cor* (2006). *Úrsula* foi o primeiro romance abolicionista escrito no Brasil por uma mulher negra em 1859, inclusive antes que *Os escravos* (1883) do escritor baiano Antônio de Castro Alves (1847-1871). Depois apareceram outros nomes como Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922).

A construção da figura feminina em Machado é muito marcante, embora seja para continuar fixando os corpos das mulheres. Em 2017, foi editada uma coletânea de contos, dezessete no total, intitulada *Mulheres de Machado*, na qual se percebe essa incessante indagação no imaginário feminino. Desde Cecília de “O anjo das donzelas” até Quintília de “A desejada das gentes” (GUIMARÃES apud ASSIS, 2017, loc. 72), aliás com esse padrão de comportamento fixado: virginal ou sexualizada.

³⁸ Que aparece no livro *Reinações de Narizinho* (2019).

No livro *a Formação da literatura brasileira*, Antonio Cândido faz um percurso na literatura brasileira do século XVIII e XIX e explica como: “A nossa literatura é ramo da portuguesa” (CANDIDO, 1981, p. 28) e indica como a partir de José de Alencar (1829-1877) se vai construindo esta literatura distanciada da portuguesa, como, segundo o autor, já tinha apontado José Veríssimo (1857-1916) na *História da Literatura Brasileira* (1916). Por outro lado, destaca como Machado de Assis tirou proveito do romantismo e ao dizer de Schwarz a propósito da *Formação...*: “Machado redimensionava e solucionava os problemas armados por quarenta anos de ficção brasileira” (SCHWARZ, 1999, p. 21). Machado é um nome chave nos espaços literários internacionais, por isso a necessidade de trazê-lo nesta indagação da representação do corpo feminino.

Regina Dalcastagnè no texto “A personagem do romance brasileiro contemporâneo” (2005) afirma como o número de escritoras e personagens femininos é menor em comparação com escritores e personagens masculinos, e mais penoso é que não só as mulheres são invisibilizadas desses espaços, mas também os pobres e os negros: “Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15). O que trazia como consequência o problema da representatividade, por isso a importância da enunciação dos corpos assumindo seu próprio lugar discursivo, mostrando a diversidade tanto temática quanto autoral, partindo de uma forma experiencial e mais verídica que as formas reproduzidas ao longo da história, democratizando os espaços de saberes.

A pesquisadora analisa os romances contemporâneos de 1990 até 2004, e em diversas gráficas visibiliza como são numerosas e estatisticamente apresentadas as personagens dos textos: “A cor é relevante também no que se refere à elite intelectual e ao estrato socioeconômico. Entre as personagens brancas, 46,9% pertencem à elite intelectual, mas entre “os mestiços” são apenas 19,7% e entre os negros, 17,3%” (p. 50). Novamente a cor faz mudanças na criação de personagens e condicionam sua ação nos romances, a presença dos negros associadas a questões religiosas afro-brasileiras.

Por sua parte, Constância Lima Duarte em “Feminismo e literatura no Brasil” (2003), desde uma perspectiva feminista explica as quatro ondas do feminismo no Brasil. A terceira onda inicia-se no século XX e desse recorte interessam os nomes

que a pesquisadora coloca na cena literária, como foi Raquel de Queiroz (1910-2003), que assumiu em 1930 o discurso para expor questões sociais e sublinha a importância que tiveram as escritoras no espaço político do país, como foi o caso de Nélida Piñon (1937), Lygia Fagundes Telles (1923), Clarice Lispector (1920-1977), Sônia Coutinho (1939-2013), Hilda Hilst (1930-2004), Helena Parente Cunha (1930), Marina Colasanti (1937), entre outras escritoras, e como elas ajudaram na transformação da literatura nacional. O recorte de Constância Lima Duarte é pensado pelo viés feminista e colocar em circulação nomes de mulheres menos conhecidas, por isso o nome de Cecilia Meireles (1901-1964) não parece nesse recorte, justamente por ela estar protagonizando o campo das letras e ocupar um lugar importante na literatura brasileira. Essa lista, contudo, não recolhe nenhum nome feminino da literatura afro-brasileira.

Em “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face” Conceição Evaristo (2005) explica como a mulher tem sido representada por meio de binarismos, o bem (mulher branca) e o mau (mulher negra). As mulheres negras foram fixadas no seu passado escravo ou sexualizadas, animalizadas e afastadas da maternidade ligada a mulher branca, o que implica dizer que se a mulher negra era infecunda então ela era perigosa, apagando a matriz africana na formação da sociedade brasileira, utilizando a palavra de Sueli Carneiro as mulheres negras como “antimusas”. Evaristo traz essa herança da literatura afro-brasileira escrita por mulheres:

alguns textos tornam-se exemplares, como os de: Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Veira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemanjá, dentre outras. Não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus, que audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora, que para muitos veio *macular* uma pretensa e desejosa assepsia da literatura brasileira (EVARISTO, 2005, p. 7).

O texto de Evaristo aponta a reivindicação das mulheres na construção da literatura afro-brasileira e como elas mesmas procuraram sua auto-representação nas tecituras do discurso, afastando seus corpos de estereótipos marcados pelo sexismo e o racismo; acentuando como elas mesmas se apropriam do discurso, como estudaremos nos capítulos seguintes.

Por sua parte, a pesquisadora Gizêlda Melo do Nascimento (2006) em seu texto “Poéticas afro-femininas” argumenta como estas escritas giram em torno à memória, uma vez que a memória, assim como a humanidade e a alma foi negada aos sujeitos

negros. Por consequência, essas poéticas se compõem com base a construir essa memória apagada de sua negritude, com reminiscências de sua matriz africana e sua história afro-diaspórica; armando o quebra-cabeça da história e trazendo essas peças invisibilizadas no tempo.

Eduardo de Assis Duarte, no artigo “Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade” (2009) vai mapeando como é representada a mulher branca, sobretudo as “mulatas, morenas, negras, indígenas”, na literatura brasileira canônica, desde Gregório de Matos, José de Alencar, Manoel Antônio de Almeida, passando por Aluísio Azevedo, Jorge Amado, até Guimarães Rosa. O pesquisador ressalta a importância das mulheres afro-brasileiras tomarem poder na escrita e começarem a desconstruir essas tipificações de seus corpos. Então, aparece necessariamente o nome de Maria Firmina dos Reis abrindo o caminho para as vozes das mulheres negras, inclusive de Susana como já foi apontado. Outro nome de destaque que aparece é Luís Gama que, em meados do século XIX, também enuncia seu discurso, partindo de sua negritude, com representações das mulheres negras apresentadas como musas. Da mesma forma que Machado de Assis, Lima Barreto, Lino Guedes, Solano Trindade, Abdias Nascimento, Lia Vieira e Conceição Evaristo, desconstruindo os estereótipos fixados pelo cânone.

2.4 MULHERES E PELE. A COR FAZ A DIFERENÇA? *CHICO CARLO DE JUANA DE IBARBOUROU E O DIÁRIO DE BITITA DE CAROLINA MARIA DE JESUS*

É preciso lembrar que, em sociedade, nada se faz ou se compreende de modo unidimensional, tampouco dualista.
Alessandra Devulsky, 2021, p. 29.

Nesta seção vou me centrar em duas produções literárias do olhar da memória da infância, como é o caso de *Chico Carlo* (1968), publicado inicialmente em 1944, de Juana de Ibarbourou e o *Diário de Bitita* (1986) – a sua primeira edição é da França em 1982 e posteriormente a edição no espanhol de 1984 – de Carolina Maria de Jesus. Estes textos são em aparência distantes, mas no seu interior eles compartilham arestas no mesmo processo de visão retrospectiva, de nostalgia dessa criança em tempos passados e como, a partir do olhar de fora, fossem construindo uma figura de mulher escritora.

Não é à toa que esses textos fossem precisamente costurados com o olhar nostálgico, porquanto eles foram pensados inteiramente desse eu no passado, em forma de lembrança; não se trata de histórias ficcionais, contos de fadas, de heróis, de fábulas, de humanizações, enfim, que normalmente aparecem configuradas na produção de literatura infantil, como por exemplo *Los sueños de Natacha* (1968) de Juana de Ibarbourou, que sim pertence a essa ideia mais geral do que se conhece como literatura infanto-juvenil, por tratar-se de um agrupamento de peças de teatro para crianças nas quais aparecem personagens emprestados dos clássicos da literatura infantil como os irmãos Grimm; há humanizações, cenas totalmente ficcionais e engraçadas. No caso de *Chico Carlo*, ele é mais semelhante ao *Diário de Bitita* precisamente porque as narradoras refletem sobre o seu ser, sobre o seu sexo, sobre o seu devir e, sobretudo, ambos livros levantam questões de classe e de cor de pele, que surgem na infância, em meio das instituições e as pessoas mais velhas, que vão aprendendo qual é o seu papel na sociedade.

Chico Carlo pode ser percebido como um livro problemático para analisar ao lado do *Diário de Bitita*, porquanto ele é construído a partir da visão de uma criança branca, Susana, descendente de espanhóis e de uma classe social diferenciada da personagem Bitita que é uma menina negra, descendente de ex-escravizados. Em ambos casos, há um deslocamento espacial, entretanto, o primeiro é europeu e o segundo é africano, o que já os representa como o poderoso e o subalternizado. Nesse sentido, é fundamental enfatizar que ambas escritoras são colocadas nesta pesquisa como um estudo de caso, “casos de autor” (CRÓQUER, 2009), e não porque ambas compartilham a defesa dos mesmos interesses, pelo fato de que estão em contextos distantes, suas histórias de vida são diferentes, assim como sua classe e sua cor de pele, como elas demarcam nos textos, aliás compartilham o gênero de escrita, neste caso, memórias da infância, além da complexidade da colonização na América Latina.

Estes dois livros estão urdidos no interesse de explicar como as autoras retratam suas infâncias e que lhes levou a transformar-se na mulher escritora. Por serem textos de memórias, ali aparecem figuras próximas, familiares e pessoas que influenciaram de alguma forma seus devires. Aliás, ambas escritoras defendem o lugar da mulher na sociedade, só que cada uma de seu lugar, que é bem diferenciado. Tanto Susana quanto Bitita desejam ser homens, porque têm consciência da

dificuldade de se ter uma posição protagonista e vantajosa na sociedade do século XX sendo mulher, isso é bem apontado nos dois livros. Assim, as duas personagens empatizam com outras mulheres que estão a seu redor e são semelhantes a elas, como veremos nos textos. E, finalmente, tanto *Chico Carlo* quanto o *Diário de Bitita* registram esses corpos residuais que estão presentes em seus espaços; além de brancos e negros, a voz narrativa e as mesmas personagens vão nomeando esses corpos e definindo o papel que desempenham na sociedade, muitas vezes condicionados pela sua cor de pele.

A personagem de Feliciano, a babá negra que aparece ao lado de Susana em *Chico Carlo*, será uma figura fundamental na experiência de vida da personagem e da própria Juana, porque também aparecerá em um poema posterior e em uma biografia romanesca. Em *Chico Carlo* muitas das descrições da babá serão percebidas até preconceituosas e em outros momentos, há uma defesa da humanidade e o valor afetivo que Feliciano anima nos personagens. Essa figura será apresentada da voz de uma criança que olha para os sujeitos negros como pessoas muito distantes deles, reafirmando a ideia de que no Uruguai a presença dos negros era silenciada – como apresentamos nos capítulos anteriores – e se havia um sujeito negro, este era estrangeiro, no caso de Feliciano, afro-brasileira.

No livro intitulado *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* (1992), estão reunidos diversos artigos que explicam a construção identitária do país, a partir do distanciamento da Argentina e do Brasil. A localização geográfica obrigou a distância eminente de um país e outro: Brasil e Uruguai. O gigante que se impõe sobre esse “país petiso” que explica Hugo Achugar (1992), esse país menor e fronteiriço, que também se moldou com golpes de Estado e ditaduras militares que foram se disseminando na memória. Países, além do mais, que têm culturas ainda por estudar pelo olhar estrangeiro, porque, como diz Alicia Migdal (1992, p. 29), em seu artigo “*Imágenes simbólicas y realidades históricas*”, para imitar o sotaque uruguaio, tem que recorrer ao sotaque portenho, e porque o Brasil é muito mais que samba e futebol. Estes dois países estão representados em *Chico Carlo*, como os referentes principais no imaginário de Susana, Uruguai por ser o país de nascimento da personagem e o Brasil por ter alusões a livros, o café, as viagens de sua tia, mas sobretudo pela presença de Feliciano. Aliás, essas referências são a partir de um olhar estrangeiro, e por isso, construídas quase à maneira mítica, porque a alusão imediata é a cultura

afro-brasileira por meio da babá negra. No Uruguai, segundo a pesquisadora Teresa Porzecanski (1992), também existe um apagamento dessa cultura afro-uruguiaia em um país que se afirmar branco:

A história nacional havia coletado marginalmente as particularidades da escravidão no Uruguai desde o final do século XVIII e as intenções legislativas das correntes independentistas ao respeito. Mas os aspectos específicos das culturas negras em nosso país foram objeto de relativamente poucos estudos, a maioria deles no campo do *folclore musical*. Um impulso renovado para a afirmação da identidade negra no Uruguai começa a perfilar-se com a fundação de uma Casa da Cultura Africana em Montevideu, publicações que reivindicam os espaços sociais da minoria e *expressões artísticas específicas*. O tema do racismo é retomado em diversas ocasiões na mídia, destacando uma inquisição sobre o preconceito dos uruguaios que teriam indiretamente provocado a escassa mobilidade ascendente dos negros uruguaios³⁹ (PORZECANSKI, 1992, p. 52, grifo nosso).

É comumente conhecido que, quando se faz menção à cultura afro em qualquer país –arrisco-me a generalizar – sempre é percebido como um lugar que trata do folclore, da tradição oral e da música, de “expressões artísticas específicas”, como aponta Porzecanski; mas, além disso, pouco se registra em relação a sua literatura e as suas crenças religiosas, sempre temidas, por serem opostas à religião católica ou tradicional. Por esta razão, a personagem de Feliciano gera tanto estranhamento no contexto familiar de Susana, por suas crenças, essa forma híbrida de falar e por sua cor de pele; porquanto, no Uruguai, tendia-se a ter uma ideia de homogeneidade cultural, enquanto os indígenas foram exterminados e a cultura afro foi enfraquecida, porém deixaram suas marcas: “[...] a fragilidade da presença social e cultural dos negros, que por outra parte teriam’ ‘sofrido, pelo clima, às circunstâncias ambientais, e devido a mistura de sangue europeia, mudanças fundamentais”⁴⁰ (*El libro del Centenario del Uruguay*, Montevideu, Agencia Publicidad Capurro y Cía., 1925, p. 1089, apud CAETANO, 1992, p. 88).

³⁹ *La historia nacional había recogido marginalmente las particularidades de la esclavitud en Uruguay desde fines del siglo XVIII y las intenciones legislativas de las corrientes independentistas al respecto. Pero los aspectos específicos de las culturas negras en nuestro país habían sido objeto de relativamente pocos estudios, la mayoría de ellos en el ámbito del folclore musical. Un impulso renovado hacia la afirmación de la identidad negra en Uruguay comienza a perfilarse con la fundación de una Casa de la Cultura Africana en Montevideo, publicaciones que reivindicán los espacios sociales de la minoría y expresiones artísticas específicas. El tema del racismo es retomado en varias oportunidades en los medios masivos de comunicación, destacándose una inquisición respecto del prejuicio de los uruguayos que habrían indirectamente provocado la escasa movilidad ascendente de los negros uruguayos.*

⁴⁰ “[...] la debilidad de la presencia social y cultural de los negros, quienes por otra parte habrían’ ‘sofrido, por el clima, circunstancias de medio ambiente, y por mezcla de la sangre europea, modificaciones fundamentales”.

Estas afirmações acentuam a necessidade uruguaia de unificar uma cultura eurocêntrica, um caráter etnológico uniforme da sua população homogênea. Ao longo da coletânea *Identidad uruguaya...* vamos encontrar esse tipo de argumentação de país fronteiriço e por isso os autores apontam para a unificação da cultura, da língua, porque esse imaginário pertence a um projeto político de identidade nacional, no qual a educação gratuita e de qualidade era um objetivo principal e tudo isso lhes permitia ter uma política de imigração favorável enquanto cosmopolita. Esse projeto foi materializado no *Libro del Centenario del Uruguay* (1925).

Pertinente a um projeto como esse é que os uruguaiois possam afirmar que: “[...] nossas mulheres são as mais bonitas do mundo, devido provavelmente porque aqui se misturam todas as raças. Na Espanha, Itália e Inglaterra, há mulheres muito bonitas como aqui, mas no conjunto, entre as nossas, a beleza é regra geral e a fealdade a exceção”⁴¹ (BOLLO, 1919 apud CAETANO, 1992, p. 95⁴²). Esta asseveração, até banal, celebra a mistura “racial”, intimamente ligada à Europa, e não à África nem aos indígenas. Embora a produção de Juana de Ibarbourou reafirme sua tez “morena” na sua produção literária, interessa-lhe jogar com esse cadinho de cores ao enfatizar essa distinção. Levando em consideração que “morena/o” referia-se às pessoas brancas de cabelo escuro, a palavra vem de “moro/a”, ou seja, as pessoas da África septentrional na fronteira com a Espanha. Segundo o *Diccionario da Real Academia Espanhola* (DRAE)⁴³ e o *Diccionario do Espanhol do México* (DEM) definem “moreno/a” como um adjetivo que qualifica uma pessoa branca, mas de pele escurecida, ou de cabelo preto ou castanho. Aliás, quando aparecem descrições dela surgem linhas como esta: “E chegou Juana, miúda, branca, bela de beleza e juventude, talento e graça [...]”⁴⁴ (RUSSELL, 1968, p. 47).

Esta discussão permite ter uma perspectiva do porquê em *Chico Carlo* aparece uma visão social e racial da época uruguaia, isso é, a primeira metade do século XX, muito distante que em *Diário de Bitita*. Na mesma época de Juana também estava a poeta afro-uruguaia Virginia Brindis de Salas (1908-1958), e ambas eram amigas

⁴¹ “[...] nuestras mujeres son las más hermosas del mundo, debido probablemente a que acá se mezclan todas las razas. En España, Italia e Inglaterra, hay mujeres muy hermosas como aquí, pero en el conjunto, entre las nuestras la belleza es una regla general y la fealdad la excepción”.

⁴² A propósito, do livro *Geografía de la República Oriental del Uruguay* (12ª edición), Montevideu, Barreiro y Ramos, 1919, p. 76.

⁴³ O mais utilizado na língua espanhola.

⁴⁴ “Y llegó Juana, menuda, blanca, bella de belleza y juventud, talento y gracia [...]”.

(ORONNOZ, 2013). Inclusive, Virginia teve o reconhecimento de Gabriela Mistral e de Nicolás Guillén, um poeta afro-cubano importantíssimo. Porém, pouco se conhece dessa amizade e, a poeta afro por muito tempo esteve invisibilizada. Isso faz pensar que a produção de Juana não estava tão longe da produção afro, ou seja, ela conhecia essa produção.

No pequeno texto introdutório a esse conjunto de contos, Juana (1968, p. 745) escreve:

Quando queremos olhar nossa infância distante, que luz fantasmagórica nos ilumina a cena? Aquela menina de olhos brilhantes e sonho puro, era eu mesma? Eu me desdobrei desse casulo, continuei caminhando pela vida daquela casa e daquele jardim? Eu sei que existiram todos os seres que vejo se movendo naquela época quase inconcebível, de presente súbito, de pretéritos remotíssimos, e que Feliciano, minha babá negra, com sua querida fala, mistura de português e castelhano, me deu a oração, a fábula, a canção de ninar e a graça inestimável do carinho, pão nutritivo. Eu sei que Chico Carlo constituiu, sem que eu mesma soubesse até agora, meu primeiro amor [...] Eu sei que foi carinhosa, feliz, amada, boa, que tudo o que narro neste livro é verdade, e que a vida então era como o paraíso dos escolhidos de Deus. E tudo me parece um conto!⁴⁵.

Nesta introdução Juana oferece caminhos de leitura, pois não se trata de histórias para crianças, trata-se de sua própria história, do olhar nostálgico da maturidade para com seu eu passado e como esses personagens, que introduz no texto como Feliciano e Chico Carlo, vão ser figuras centrais na sua infância e na construção de sua identidade a partir da diferença, isso é, a identificação a partir da negação do que não é: não é negra, não é pobre, não é analfabeta e não é homem. Por outro lado, coloca essa “querida fala” particular da personagem negra.

Além disso, produz-se uma problemática do conceito de literatura, Juana enfatiza a veracidade da narração, a afirmação dos personagens e, sobretudo, a inclusão dela como a personagem principal, sob o pseudônimo Susana; joga com os fatos e com a própria ficção, no sentido de afirmar que tudo foi assim como a narradora

⁴⁵ *Quando queremos mirar nuestra infancia lejana, ¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena? Esa niña de ojos vivos y sueño puro, ¿era yo misma? ¿Me he desdoblado de ese capullo, he seguido caminando por la vida desde esa casa y ese jardín? Yo sé que existieron todos los seres que veo moverse en ese tiempo casi inconcebible, de repentinos presentes, de pretéritos remotísimos, y que Feliciano, mi negra aya, con su querida habla, mezcla de portugués y castellano, me donó la oración, la fábula, el canto de cuna y la gracia invaluable del mimo, pan nutritivo. Yo sé que Chico Carlo constituyó, sin que yo misma lo supiese hasta ahora, mi primer amor [...] Yo sé que fui tierna, feliz, amada, buena, que todo lo que narro en este libro es verdad, y que la vida entonces era como el paraíso de los elegidos de Dios. ¡Y todo me parece un cuento!*

relatará, aliás, ao mesmo tempo diz que tudo parece um conto. Esse jogo é fundamental para questionar “O que é literatura” que também se perguntava Terry Eagleton (2006), ao problematizar que a literatura mais que borderar esse limite entre a escrita factual e ficcional, ela joga com as palavras e na forma mesma de introduzir essa linguagem cotidiana, essa “estranheza” que defendiam os formalistas, mas também a ideologia que carregava cada texto. *Chico Carlo* é um pretexto para deixar rastro de sua infância, para introduzir essa língua mista do espanhol e do português da babá e delata todo esse mundo outro em relação ao mundo uruguaio, marcado fundamentalmente pelo ocidente, esse mundo que tem raízes africanas misturadas com a religião católica imposta pelos colonizadores. Aliado a isso, evidencia-se essa posição do homem e da mulher dentro da sociedade, a partir do ponto de vista das crianças, como mostrarei mais adiante.

Derrida reflete sobre a literatura e essa necessidade de escrever espécies de memórias, vamos nos encontrar com um “desejo autobiográfico”, um gesto narcisista de fazer um texto que fosse esse caminho difuso da literatura e da filosofia e assim deixar “rastros” dessas vozes lidas, experimentadas, acontecidas ou por um desejo de acontecer, que é justamente a invenção dessas histórias atravessadas pelo ficcional.

Isto é interessante para pensar esses limites prolixos entre fatos, filosofia e ficção, porque a literatura não se desenvolve só através da ficção, mas por meio da inventiva da mesma realidade. Em Juana essa visão retrospectiva é uma tentativa de dar resposta às questões identitárias, quem sou eu? Ou melhor, como foi que me transformei nesta que sou agora? Quais são as minhas raízes? Quais são essas vozes que me atravessaram – reais ou ficcionais? Nesses textos aparecem as referências livrescas das escritoras, mas também as histórias orais de Feliciano, como também aparecem os relatos do avô de Bitita, no caso de Carolina. Tanto em *Chico Carlo* quanto em *Diário de Bitita* surge uma necessidade de dizer as suas leituras, como construíram sua concepção do mundo, porquanto elas também formam parte fundamental dessa construção identitária e da mulher que escreve, dando conta de sua caminhada nos diversos sistemas literários, tanto canônicos, os livros, quanto orais.

Mercedes Arriaga Flórez (2001) pensa como os textos autobiográficos femininos têm sido esquecidos no momento de refletir sobre estes gêneros e,

justamente no caso das mulheres, elas também trazem essa intertextualidade na escrita autobiográfica feminina, como as citações a outros textos, inclusive em outras línguas e, de alguma maneira, isso abre questões identitárias articuladas com um período histórico, com a sociedade, a cultura, por conseguinte, contestando muitas vezes o seu contexto, por elas não se encaixar nele. Para Arriaga Flórez (2001, p. 10), o ponto central de sua pesquisa é a alteridade e não a identidade, porquanto esse “eu” é um sujeito diferente: “não é racional, nem universal, nem hegemônico”⁴⁶ e sobretudo, estas formas autobiográficas, por ser escritas desde a perspectiva feminina:

reivindica uma pluralidade de identidades femininas e seu poder de influenciar o imaginário-simbólico, vive, mas ao mesmo tempo não esquece a materialidade da vida cotidiana, nem do próprio corpo. Propõe um tipo de humanidade mais acessível, no qual o heroico consiste em um jogo que supera dia a dia a mediocridade e a alienação cotidiana⁴⁷ (ARRIAGA FLÓREZ, 2001, p. 10).

Essa reflexão de Arriaga Flórez está muito bem articulada com a proposta memorialística de Juana e Carolina, justamente porque sua escrita se abre a essa pluralidade feminina e feminista e suas personagens, Susana e Bitita, questionam os lugares fechados das mulheres e muitas vezes se resistem à alienação, o mesmo fato de escrever sobre a sua cotidianidade responde e transgredir esses espaços de confinamento dos corpos das mulheres.

Especificamente no conto “*El padre eterno*”, a narradora faz referência ao Brasil para referir-se a um livro que sua madrinha compra em Pernambuco e como esse exemplar da História Sagrada, ilustrado, e que ela apenas entendia porque estava escrito em português, marcou sua concepção do mundo, sua curiosidade pelo sobrenatural e sua paixão pelos livros bíblicos. Seguidamente, a narradora enumera outras referências como os contos de Charles Perrault e o livro *As mil e uma noites*, e como esses livros carregados de acontecimentos fantasiosos lhe causaram problemas para diferenciar a realidade da ficção. Nesse sentido, a narradora destaca essas leituras e enuncia como elas são marcantes nesses trânsitos vivenciais, ligadas também à tradição oral e africana das histórias contadas por Feliciano com a presença de rainhas negras.

⁴⁶ “no es racional, ni universal, ni hegemónico”.

⁴⁷ reivindica una pluralidad de identidades femeninas y su poder de incidir en lo imaginario-simbólico, vive pero al mismo tiempo no olvida ni la materialidad de la vida cotidiana, ni la del propio cuerpo. Propone un tipo de humanidad más accesible, donde lo heroico consiste en un juego que supera día a día la mediocridad y la alienación cotidiana.

Em *Chico Carlo* uma das temáticas que salta nos olhos é a questão racial, já no primeiro conto “*Las coronas*”, que trata sobre a visita aos mortos no cemitério e as flores que levam a cada um, a narradora diz: “[...] brancas para Evangelina, a única loira de nossa morena família”⁴⁸ (IBARBOUROU, 1968, p. 747). As menções à diversidade de cores são reiteradas em vários momentos dos contos. Essa repetição da palavra “moreno/a” é mencionada para se referir à família e ao corpo da personagem principal: “o que pensa agora a Susana, que fica calada metendo o rosto moreno nas grades do portão [...]”⁴⁹ (p. 775). Assim como também a palavra negra/o: “empregadas negras!”⁵⁰ (p. 764). Ou: “Eu voltava, com minha babá negra, de ouvir na praça da cidade a retreta realizada pela banda de música [...]”⁵¹ (p. 789). E, por último: “Uma mulata limpa⁵² com um avental de chita nos acompanhou pela escada até o último andar”⁵³ (p. 818). Nestes fragmentos citados, o mais evidente é essa diversidade de cores, porque coloca o branco, loiro, moreno, mulato e negro. Quando ela mesma se coloca como “morena”, evoca a necessidade de dizer que não é loira, mas também não é negra, pertence ou se identifica com uma cor híbrida, essa cor não é “mulata”, porém.

Além do mais, esses sujeitos negros têm uma posição fixa dentro dessa sociedade uruguaia da primeira metade do século XX que a narradora descreve: a mulher é babá e empregada, ou seja, estão em lugares de servidão. Ao respeito, Lélia Gonzalez (2019, p. 27) explica como a: “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta”. Isto tudo visa problematizar o porquê desses papéis de servidão que as mulheres negras vêm carregando como marca escravocrata, “naturalizada” e Juana, nascida de pai espanhol, militar, e apenas

⁴⁸ “[...] *blancas para Evangelina, la única rubia de nuestra morena familia*”.

⁴⁹ “*¿qué piensa ahora Susana, que calla pegando la cara morena a los hierros de la reja [...]*”.

⁵⁰ “*negras sirvientas*”.

⁵¹ “*Yo volvía, con mi niñera negra, de oír en la plaza del pueblo la retreta ejecutada por la banda de música [...]*”.

⁵² Este trecho não deixa de me lembrar o texto que está incluído em *Cliris* da pesquisadora Regina Dalcastagnè (2019, p. 162): “um poema provocador de Chico Alvim (2000, p. 93), que tem um título e um único verso: ‘Mas... é limpinha’. A brevidade do poema, que dialoga diretamente com o racismo à brasileira, esconde tudo aquilo que não precisaria ser dito sobre a empregada doméstica, porque é já uma certeza compartilhada entre patrões: ‘é negra, é pobre, por isso é feia, mas... é limpa e, assim, pode ser admitida dentro de casa’. E o diminutivo se faz presente, sempre com o intuito de familiarização e inferiorização. O poema é crítico, ironiza o discurso escravocrata de nossa elite, mas, ainda assim, nada diz, de fato, sobre a moça”.

⁵³ “*Una limpia mulata de delantal de percal nos acompañó por la escalera hasta la planta alta*”.

quatro anos após a abolição da escravidão no Brasil, registrava e reproduzia esses espaços fixados para as mulheres negras.

No conto intitulado “*La nodriza y el cielo*”, a narradora relata a chegada de Feliciano, uma mulher negra proveniente do Brasil. Neste conto se evidencia mais a questão do corpo residual:

Com uma mão ela segurava as rendas e com a outra segurava a seu pequenino que, recém-nascido, ainda parecia branco; *porque só com o tempo é que os negros, como os corvos, vão adquirindo sua cor antracite*. Eu era magrinha, minúscula, faminta, pois o seio de minha mãe não tinha a generosidade de seu coração. Feliciano, sem mesmo tirar o lenço xadrez vermelho da cabeça, desbotou-se o manto e meteu na minha boca seu pródigo úbere. Depois de um mês eu estava tão redonda e brilhante como Pedro Goyo, *meu irmão de leite*. Feliciano, sentada entre os dois berços, passava-se o dia olhando um livro de gravuras religiosas – um deslumbramento para ela, que nunca tinha visto estampas coloridas, tomando mate com ervas aromáticas boas para o leite, ou fazendo rendas de malha, primeiro ensinamento de minha mãe. Ela era saudável, gentil e ingênua. Veio das serras de Aceguá, uma jovem *animal* gentil cuja primeira incursão num ambiente civilizado foi constituída por sua chegada à minha cidade natal, onde começou a descobrir o mundo [...] há alguns anos, a condição social dos pobres rurais e até mesmo dos proprietários ricos que viviam quase tão miseravelmente quanto eles. Feliciano nasceu entre as serras agrestes do Aceguá, na fronteira do departamento de Cerro Largo com o Brasil⁵⁴ (IBARBOURO, 1968, p. 756-757, grifos nossos).

Esta citação permite conhecer as origens de Feliciano, a babá de Susana, e o propósito dela dentro da casa e da família: ser a ama de leite. Esta citação levanta contradições na voz narrativa, porque utiliza uma linguagem que é totalmente inadequada, mas que, ao mesmo tempo, vai-se igualando a eles, por exemplo ao se referir ao filho de Feliciano como irmão, sem nenhuma distinção, ou a chegada ao “mundo civilizado” que logo após é igualado “miseravelmente” tanto pobres quanto ricos. O conto levanta esse impasse do olhar, porquanto por um lado a voz narrativa

⁵⁴ [...] *Con una mano empuñaba las rendas y con la otra sostenía a su pequeño que, recién nacido, todavía parecía blanco; porque sólo con el tiempo es que los negros, como los cuervos, van adquiriendo su color antracita. Yo era esmirriada, mínima, hambrienta, pues el seno de mi madre no tenía la generosidad de su corazón. Feliciano, sin desatarse siquiera de la cabeza el rojo pañuelo a cuadros, se desabrochó la bata y puso en mi boca su pródiga ubre. Al mes yo estaba tan redonda y luciente como Pedro Goyo, mi hermano de leche. Feliciano, sentada entre las dos cunas, se pasaba el día mirando un libro de láminas religiosas —deslumbramiento para ella, que nunca había visto estampas de colores—, tomando mate con hierbas aromáticas buenas para la leche, o haciendo puntilla de malla, primera enseñanza de mi madre. Era sana, apacible y candorosa. Venía de las sierras de Aceguá, joven animal bondadoso cuya primera incursión a un medio civilizado la constituía esa llegada a mi pueblo natal, donde empezó a descubrir el mundo [...] hace algunos años, la condición social de los pobres del campo y aun mismo de los ricos propietarios que vivían casi tan miserablemente como ellos. Feliciano nació entre las bravas serranías de Aceguá, en la frontera del departamento de Cerro Largo con el Brasil.*

reproduz construções fixas e preconceituosas sobre os corpos negros e, por outro lado, essa mesma voz enuncia um carinho e gratidão por Feliciano, como uma figura materna.

Já no final do conto a voz narrativa diz: “[...] Será que Deus deu a minha boa ama, como recompensa, um anjo retinto que *cebe* seu *mate* no céu, na sua sonhada carruagem de ouro sem queimar suas mãos? [...] Ele terá prazer de cumprir as puras ambições terrenas de suas santas de pele escura e alma resplandecente”⁵⁵ (IBARBOUROU, 1968, p. 760). Essa enunciação emotiva reafirma uma memória afetiva, ao tempo que reproduz a linguagem racista da cor da alma. Feliciano aparece em quase todos os contos que constroem *Chico Carlo*. E os adjetivos colocados são de companheira, de boa, de cúmplice, até desejar uma “boneca negra” (IBARBOUROU, 1968, p. 790) como presente. Embora, não podemos negar essas alusões preconceituosas. A esse respeito, Amanda Crispim Ferreira Valério (2013, p. 29) reflete:

A velha contadora de histórias em África torna-se, por exemplo, a mãe preta no Brasil. Ama de leite, conquista a criança branca por meio de suas histórias africanas e a atitude, aparentemente indefesa, é, na realidade, uma estratégia de resistência, pois, ao contar as histórias, impossibilita seu esquecimento, mantém sua memória sempre viva, e perpetua sua cultura, por meio da boca do filho do colonizador branco. Cozinheira, ela insere na culinária do colonizador os pratos africanos, deixando a cozinha europeia com um cheiro de África, não para servir bem o branco, mas para possibilitar o reencontro dos filhos com a mãe distante [...] Modifica cantigas, lendas, insere palavras, altera sotaques, amacia as falas, adoça a linguagem, com muita sutileza traz para a casa-grande a beleza da África, não para agradar o senhor, mas para mostrar-lhe justamente que seu senhorio é manco, ou capenga, no linguajar africano.

Podemos pensar Feliciano como a figura da mãe-preta ao incorporar a tradição africana de narrativas, culinária, religião e, sobretudo, a língua, com o intuito de sobrevivência de sua ancestralidade. Feliciano transforma a fala da personagem Susana e mantém uma cultura que até o momento era desconhecida para a família de Juana: as culturas de matriz africana. A memória afetiva da infância de Susana, como personagem, estará contaminada com rasgos da negritude e da africanidade. Mesmo tendo sentimentos ambivalentes: por um lado, gratidão e, por outro, não deixa de reproduzir um discurso racista.

⁵⁵ “[...] ¿Dios le habrá dado a mi buena nodriza, como premio, un ángel retinto que le *cebe* *mate* en el cielo, en su soñada calabacita de oro sin que se queme las manos? [...] Él se complacerá en realizar las puras ambiciones terrenas de sus santas de oscura piel y alma resplandeciente”.

O olhar que Juana tem sobre os corpos negros é externo e ancorado a uma época recente da abolição escravocrata. A diferença de Carolina Maria de Jesus que teve contato com seu avô ex-escravizado e as referências que ela tem sobre essa mesma época vêm de dentro. É necessário destacar o cuidado que devemos ter para ler textos de meados do século anterior, pois eles respondem a um contexto específico e a assimilação e a violência de uma linguagem imposta. Carolina (2016, p. 43) também reproduz essa linguagem em orações como esta: “[...] Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é a nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia”. E já em *Casa de Alvenaria* (2021, p. 462) diz: “A mulher intelectual é antipática. Dêixa de ser feminina” ou “Eu tenho pavôr de homens afeminados. Eu gôsto de homens homem. É horrível, quando os homens afeminados imprica com as mulheres eles não nos dão socêgo. E eles não tem vergonha gostam que as pessoas saibam que eles são pederastas” (p. 440). Nesta última citação, o conselho editorial fez uma nota no rodapé explicando que “O Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade um desvio sexual em 1985”. Isso tudo para explicar que seu pensamento pertence a uma ideia fixada de homofobia, justificada no campo médico que não corresponde com a atualidade e obriga ao leitor a ler o texto dentro de seu contexto.

Com *Chico Carlo* e *Diário de Bitita* temos as duas faces da moeda, externa e interna. Pode revelar-se uma situação problemática, porque estou no meio caminho de temas e olhares delicados, problematizáveis e questionáveis. Aliás, isso permite aprofundar muito mais como ambas escritoras se transformam em divisoras de águas da literatura escrita por mulheres na América Latina, ambas reconhecidas no ano do lançamento de seu primeiro livro, Juana em 1919 e de Carolina em 1960. No entanto, a uruguaia é a “Juana de América” e a afro-brasileira ainda é apresentada como “uma escritora improvável” (SANTOS, 2009) ou uma “escritora favelada”. A cor de pele faz a diferença? Só nestes últimos anos veio o reconhecimento de Carolina pela instituição, o título *Honoris Causa* outorgado no 2021 pela UFRJ é um exemplo.

Feliciana, uma mulher negra, estrangeira, mãe solteira, pobre, analfabeta é descrita, além disso, com palavras que denotam animal e o filho, Pedro Goyo, também: “corvo” e a própria palavra “animal”. Quando a narradora se refere à mãe diz “seio”, aliás para mencionar à Feliciana escreve “úbere”. Em *Diário de Bitita*, a narradora descreve como, na escola, as crianças brancas falavam: “O negro é filho

de macaco” (JESUS, 1986, p. 92). No imaginário, imperou a teoria darwinista da evolução, o que reasentou e perdurou a animalização dos negros, fixado no imaginário, a ciência justificando ideias raciais e alienando os sujeitos para logo após reproduzir esse discurso: “Eu disse ao Paulo Dantas que havia visto o meu filme. E que fiquei parecendo macaco” (JESUS, 2021b, p. 474).

Muitas discussões foram levantadas pelos diversos momentos do feminismo. Justo neste momento é importante trazer esse impasse nos movimentos feministas das mulheres brancas e das mulheres negras, porque quando as mulheres alçaram sua voz para defender os seus direitos para ter a independência econômica, laboral, eleitoral e da maternidade, as mulheres negras estavam apenas defendendo sua condição de humana: “Enquanto aquela época [1851] mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para ser consideradas pessoas” (RIBEIRO, 2018, p. 52).

Essa descrição da narradora com Feliciano e seu filho vão ser relacionadas ao animal, ainda com o decorrer do tempo. *Chico Carlo* foi publicado em 1944. A condição das mulheres negras na época era totalmente animalizada. A esse respeito, Djamila Ribeiro, no livro *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018) que recolhe diversos artigos de opinião que foram publicados no blog *Carta Capital, Revista Internacional de Direitos Humanos, Folha de São Paulo* entre 2014 e 2017, faz um apontamento destacável: “[...] pessoas negras em geral e mulheres negras especificamente não são tratadas como humanas. Uma vez que o conceito de humanidade contempla somente homens brancos [...]” (RIBEIRO, 2018, p. 26). Essa desumanização dos negros é posta ao longo de *Chico Carlo* e mesmo essa distinção até filosófica primeiro de dividir alma e corpo, e depois dar cor à alma:

Negra de alma branca por força de franqueza e de fidelidade, ela permaneceu para sempre em nossa casa como uma planta selvagem – cravo do ar, grama do pátio – presa ao tronco de uma árvore cidadão. Ela nunca aprendeu a ler, mas foi muito hábil no trabalho manual, e como cozinheira constituía a inveja de todas as amigas de minha mãe. Eu a adorei. Chegou a ter ideias curiosas, de um esplendor primitivo, a respeito de Deus, da criação, do céu e dos santos. Invocou à Virgem, em sua gíria castelhana-portuguesa, chamando-a de “Sinhora Rainha”⁵⁶ (IBARBOUROU, 1968, p. 758).

⁵⁶ *Negra de alma branca a fuerza de candor y de fidelidad, quedó para siempre en nuestra casa como una planta montaraz —clavel del aire, hierba de patio— prendida del tronco de un árbol ciudadano. Nunca aprendió a leer, pero fué [sic.] habilísima en labores manuales, y como cocinera constituía la envidia de todas las amigas de mi madre. Yo la adoraba. Llegó a tener ideas curiosas, de una*

Este trecho continua descrevendo Feliciano utilizando agora termos ligados à natureza como “planta de montanha”, “cravo”, “grama”; e eles, os donos de casa, são descritos como “o tronco de uma árvore cidadã”. No entanto, é interessante esse trânsito que evoca o “tronco”, porque na escravidão o tronco era o lugar para punir aos escravizados, aliás aqui esse tronco pertence a uma árvore cidadã, não é “escravista”, porque já não existem esses primeiros colonizadores que utilizaram a força bruta nesses troncos. Não com certa ironia, a narradora de *Diário de Bitita* diz: “—Os brancos de agora já estão ficando melhor para os pretos. Agora, eles atiram para amedrontá-lo, antigamente atiravam para matá-los” (JESUS, 1986, p. 56).

Levando em consideração as distâncias entre um texto e outro e os tratos para com os negros que são descritos em cada um, o argumento é válido para sublinhar essas mudanças de comportamento, embora tenha continuado, nessa época, princípios do século XX, a ideia da mulher negra como empregada, restrita à espaços de servidão – e infelizmente até hoje –: cozinheira, babá, ama de leite; e sobretudo analfabeta, subsequentemente esse recalque em dizer que a Feliciano não sabia ler e tinha “ideias curiosas”, “primitiva” é ressaltar as diferenças que estão fundadas na ancestralidade, na religião não tradicional e na língua.

A personagem de Feliciano é duplamente deslocada de tudo, ou seja, da África para o Brasil, e do Brasil para o Uruguai; da colonização portuguesa à colonização espanhola; do português ao espanhol; do café ao mate. Essa crise cultural e, sobretudo, linguística estará retratada em diversos contos nos quais é citada a língua residual, que mais do que o português é grafemática⁵⁷, porquanto a narradora descreve a fala de Feliciano por meio dos conhecimentos que tem de sua língua materna, o espanhol, e segundo o ouvido da fala de sua babá, ou seja, Juana transcreve o que ela entende, materializando na escrita a oralidade.

Percebe-se a mistura de línguas e culturas: “igreya”, por igreja; “ó” por ou; “bolaxa”, bolacha; “home”, homem; “xoram”, choram; “face”, faz; “doucentos”, duzentos; “sortixa”, do espanhol *sortija* que é anel em português; “elha”, ela. Esses

fastuosidad primitiva, respecto a Dios, a la creación, al cielo y a los santos. Invocaba a la Virgen, en su jerga castellano-portuguesa, llamándola “Sinhora Rainha”.

⁵⁷ Para aprofundar este conceito linguístico, indico à leitura deste artigo: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132460/Descripcion-grafemática-del-español.pdf?sequence=1>.

fragmentos revelam-se complexos, porque já não se trata só de um discurso híbrido, mas de tessituras grafemáticas tanto do português, quanto do espanhol. E a mesma compressão se faz complexa se não se tem o domínio das duas línguas e do domínio fonético dessas línguas, porque essa forma de falar pertence de fato à oralidade, mais do que o próprio portunhol.

Em *Casa de Alvenaria* também está presente a língua residual. Na viagem que faz Carolina à Argentina, ela visita as favelas e reproduz a fala de uma menina: “— Ustê escribi, que jo tengo gana de vivir en la vivienda del material, jo no quero cá, quero la.” (JESUS, 2021b, p. 421). Assim como Juana transcreve a fala de Feliciano, Carolina transcreve a fala de uma menina argentina, o que mais chama a atenção é o “jo”, que seria *yo*, a primeira pessoa singular – eu – reproduzindo o sotaque portenho da “y” em espanhol com o som da “j” em português. Também os advérbios de lugar “cá”, por *acá*, como cortando a palavra e “la” por *allá* em espanhol, esse último transcrito mais parecido com o português “lá”, além da omissão de “s” e a “d” do final das palavras “gana” (*ganas*) e *ustê* (*usted*). A denúncia que traz Carolina na transcrição da menina portenha está em relação à precariedade e o desejo de sair da favela é refletido diretamente na mesma forma de registrar a denúncia. Forma e conteúdo estão amalgamados no texto.

Nesse texto tem muitas passagens nas quais é reproduzida a língua residual: “Ele [Armando Pagano, presidente da federação esportiva da Bolívia] ouviu-me. Pensei: ele vae criticar o meu espanhol, mal pronunciad Los êrros conscientes tienes que legar aos ouvidos do pueblo” (JESUS, 2021b, p. 404). Esta citação em particular está minada de significação, além de registrar essas outras formas da língua, introduz a problematização dessa outra forma de inscrever a denúncia social, a partir dos “erros conscientes”, esse chamado de atenção que Carolina faz na escrita: “Deu-me uma lição de hespanhol. Os dias da semana lune, marcus, mercules, e rueves, viernes, e sábado, e domingo” (p. 417) ou “Jo sou” (p. 414). A língua é levada a um limite de experimentação e exposição das formas orais na criação por meio da escuta e da omissão do saber sistemático de uma delas: em Juana, o português e em Carolina, o espanhol; possibilitando essa terceira língua, nem português, nem espanhol, poderíamos pensar na língua residual na sua máxima expressão, desafiando uma possível tradução, enquanto intraduzíveis nas duas línguas.

Continuando com a personagem Feliciana e ainda quando Juana tenha caracterizações preconcebidas dos sujeitos negros, como descrições animais ou essa conceição copiosa de alma branca, esta personagem será fundamental na produção de sua obra, sobretudo nas memórias da infância. Além, no livro de poesia *Mensajes del escriba* (1953) aparece o poema “Aya mestiza” em que a voz poética rememora a figura da babá:

[...]
En la hincada raíz de los maíces,
Sobre el lino plural de los perales
Los ángeles despiertos, miel y sales,
Que han de bruñirme días más felices.

Vegetal esperanza que me adviene
De la tierra feraz, aya mestiza
Que a su pezón jugoso me sostiene

Como una negra aya advenediza,
Arrulladora y fiel, alma de aurora,
Bajo la oscura piel que el tiempo dora.

[...]
Nos milhos com cravadas raízes,
Sobre o linho plural de frutais
Os anjos acordados, mel e sais,
Haverá de me polir dias mais felizes.

Vegetal esperança que me advém
Da terra fértil, babá mestiça
Que seu mamilo suculento me sustém

Como uma negra babá adveniça,
apaziguadora e fiel, alma de aurora,
Sob a escura pele onde o tempo mora⁵⁸.
(IBARBOUROU, 1968, p. 429, tradução minha).

A voz poética concilia as lembranças da infância articulada com a presença de Feliciana, a “*aya mestiza*” e é grata por esse cuidado, pela alimentação e também pela felicidade de seus anos mais novos, ao mesmo tempo que tem um cuidado maior com as palavras para se referir a Feliciana, e as mesmas referências que utilizou a voz da personagem Susana em *Chico Carlo*, aqui essas referências se afastam desses olhares preconceituosos: já não utiliza “alma branca” nem “úbere”, essas palavras são substituídas por “alma de aurora”, uma construção metafórica que evoca aspectos positivos como a luz primeira, a fase inicial da vida, o leite, e até uma árvore de origem africana. E “Que seu mamilo suculento me sustém”, verso que revela um carinho e um agradecimento com essa mulher que lhe alimentou. A voz poética, até poderíamos dizer amadurecida em relação aos sujeitos negros, refaz o caráter fixo dessas construções preconceituosas e adota palavras mais que humanizadas, sentidas, afetivas e de gratidão.

Juana tem consciência plena da posição da mulher na sociedade, como demonstra sua produção poética que analisaremos nos próximos capítulos, caberia a

⁵⁸ Por ser os poemas de Juana de Ibarbourou formas fixas, como sonetos, dou prioridade ao ritmo e as rimas, por essa razão, muitas das traduções de sua poesia ao longo desta pesquisa, sacrificarei o conteúdo para dar preponderância à rima. Neste último verso, por exemplo, decidi colocar a palavra “mora” em vez de “doura”, uma vez que “mora” rima com “aurora” e contém a ideia do tempo prolongado, isso é, “doura” porque passou muito tempo, assim a troca da palavra “mora” consegue atingir a ideia central. Em todo caso, trata-se de uma tradução livre.

pena perguntar o porquê dessa “gradidão” exposta em relação à Feliciano, isso é, se por um lado, a voz poética e, mesmo narrativa, defende os direitos das mulheres e sua liberdade, por outro, convive com uma mulher negra que lhe foi negada toda sua existência em liberdade: não se realizou emocionalmente, não aparece a vida de Feliciano longe dos espaços de servidão e, parece que seus serviços eram “pagados” com moradia e alimentação, reproduzindo as formas de escravidão do século XIX.

A figura de Feliciano é tão relevante que ela vira personagem na biografia romanesca de Diego Fischer (2012), *Al encuentro de las tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito*, ela aparece sempre ao lado da mãe de Ibarbourou, como figura materna, além de ter voz e ter direito a opinar em todas as tomadas de decisão na casa: “Elas duas cuidariam da limpeza e o funcionamento do lar, por isso reivindicavam e exerciam seu direito a opinar”⁵⁹ (FISCHER, 2012, p. 37). Ambas são equiparadas, sem nenhuma distinção neste caso.

A fala de Feliciano também será reproduzida nesta biografia romanesca como uma marca identitária: “—Dona Valentina, os versos de Juana están fazendo desastre en esta familia. Asim eu não gosto di poesia. É um gualichu. Eu tenho certeza” (FISCHER, 2012, p. 30). A voz da personagem se mostra firme e com uma força que se faz escutar e tanto assim que realmente ela intervém em questões da intimidade familiar, de opiniões até momentos de violência de gênero, como neste trecho que é ficcionalizado na biografia: “—Deixá-la, chefe! – exclamou Feliciano e seu físico robusto serviu de escudo, enquanto Dona Valentina e Júlio César seguravam Juana, tonta e afogada pelo pranto”⁶⁰ (FISCHER, 2012, p. 40).

Por outro lado, Feliciano também guarda os segredos de Juana, por exemplo o acontecimento que é sublinhado nesta biografia: “Feliciano era, até esse momento, a única pessoa que sabia que Juana estava-se injetando morfina”⁶¹ (FISCHER, 2012, p. 76). Esse incidente será demarcado no texto e justificará a pobreza que depois vai padecer a escritora. A figura da babá negra ou a “mãe-preta” será fundamental na vida da poeta e isso permite explicar o porquê ela aparece em todos os textos, tanto dela

⁵⁹ “Ellas dos se ocuparían de la limpieza y el funcionamiento de ese hogar, por lo que reivindicaban y ejercían su derecho a opinar”.

⁶⁰ “—¡Déjela, patrón! —clamó Feliciano y con su físico robusto hizo de escudo, mientras doña Valentina y Julio César sostenían a Juana, mareada y ahogada por el llanto”.

⁶¹ “Feliciano era, hasta entonces, la única que sabía que Juana se inyectaba morfina”.

quanto sobre ela, que tematizem traços biográficos. A memória afetiva estará atrelada com a imagem de Feliciano:

—Mas, você vai voltar, Feliciano?

—Eu nunca me irei de tu lado. Sempre estarei con você.

As duas se abraçaram forte, e nesse abraço ficou muito claro que lugar ocupava cada uma no coração da outra [...]

Entre as primeiras imagens que sua memória guardava ao evocar a sua infância estava o rosto de Feliciano junto ao de Dona Valentina. Anos depois Feliciano passaria à imortalidade em “La nodriza y el cielo”, um dos contos mais emotivos de *Chico Carlo*⁶² (FISCHER, 2012, p. 84).

Fischer, ao colocar Feliciano do lado da mãe de Juana no mesmo patamar afetivo, ao longo do livro, enfatiza a importância que exercia esta mulher na vida da escritora, como uma forma de reconhecimento, pois ela tem voz e expressa sua perspectiva em todos os espaços privados, muito além de questões de serviço na casa. Contudo, Feliciano representa a “mãe preta” que enuncia Lélia Gonzalez (2019), a mulher que ensina a língua e valores, conta histórias, cuida, alimenta. A figura das mulheres negras está atrelada à mãe, como figura de reprodução, e a mulher sensualizada, a prostituta. Em ambos casos, tratadas de mulheres racializadas e subalternas. Patricia Hill Collins (2019, p. 140) analisa as mulheres negras estadunidenses, como a “*mammy*”, que seria:

a serviçal fiel e obediente. Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico, a imagem da *mammy* representa o padrão normativo usado para avaliar o comportamento das mulheres negras em geral. Ao amar, alimentar e cuidar dos filhos e das “famílias” brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca. Mesmo que seja querida e tenha autoridade considerável em sua “família” branca, a *mammy* conhece seu “lugar” como serviçal obediente. Ela aceita sua subordinação.

A “*mammy*” está obrigada a seguir a dependência da família branca. Apartada de sua família e, muitas delas com seus filhos mortos, como é o caso de Feliciano, a “mãe preta” deposita tudo o amor nas crianças brancas, consciente que o leite é dessas crianças. Grada Kilomba (2019, p. 142) também analisa a figura da “mãe negra” em concordância com Patricia Hill Collins, acentuando que elas também são

⁶² —*Pero ¿volverás, Feliciano?*

—*Eu nunca me irei de tu lado. Sempre estarei con você.*

Las dos se abrazaron fuerte, y en ese abrazo quedó muy claro que lugar ocupaba cada una en el corazón de la otra [...] Entre las primeras imágenes que su memoria rescataba al evocar la niñez más temprana estaba el rostro de Feliciano junto al de doña Valentina. Años después Feliciano pasaría a la inmortalidad en «La nodriza y el cielo», uno de los cuentos más emotivos de Chico Carlo.

amadas pela família branca, mas, com consciência plena de saber qual é o seu lugar dentro dessa família.

Juana, ao introduzir a figura de Feliciano, introduz também a figura da mãe negra e, além do mais, ao incorporar também à dançarina Josefina Baker, traz a figura da mulher negra sexualizada. Em um poema intitulado com o nome da dançarina, publicado no jornal *La Semana*, de Montevideu em 1927 – que está ausente de suas *Obras completas*, mas recolhido em um texto de Leonardo Garet, “*Juana de Ibarbourou en Salto*” (2021) – Juana poematiza uma lembrança à dançarina afro-americana e naturalizada francesa:

Gajo de sombra en el país de la luz.
Semilla traspasada de sol hasta el “noir”.
De las islas mullidas de la fábula
La trajeron las rojas caracolas del jazz.

Gomo de sombra no país da luz.
Semente traspasada de sol até o “noir”.
Das ilhas afáveis da fábula
A trouxeram os vermelhos caramujos do jazz.

Giro pulido de ritmo.
Ébano labrado de danza.
En los muslos, la noche; en la boca,
El fuego, la tierra y el agua.

Giro pulido de ritmo.
Ébano esculpido de dança.
Nas coxas, a noite; na boca,
O fogo, a terra e a água.

Y la risa, la risa africana.

E o riso, o riso africano.

Y a través del océano Atlántico
Y del cobrizo Río de la Plata,
La envidia color cacao
De una aburrida sudamericana.

E através do oceano Atlântico
E do acobreado Río de la Plata,
A inveja cor cacau
De uma entediada sul-americana.
(IBARBOURO apud GARET, 2021, p. 43-44,
tradução minha).

A voz lírica textualiza o corpo da dançarina, reproduz a hipersexualidade fixada aos corpos das mulheres negras, a voz reconhece o sucesso da Baker na França, acentuada pela palavra “noir” no poema e cria diversas formas de nomear a negritude desse corpo e os elementos que o constroem. Percebe-se um cuidado para enunciar o erotismo desse corpo e, sobretudo, reconhece sua profunda e dolorosa verdade: que ante esse corpo-mulher-negro-de sucesso, o eu poético sente “inveja”, porque não consegue ser essa outra. É interessante, esse apontamento, uma mulher branca reconhecer-se invejosa de uma mulher negra e, ainda mais, reconhecer no texto a importância que essa mulher tem em espaços de legitimação cultural, como é França, isso é “o prestígio parisiense”, como aponta Pascale Casanova (2001) e acrescenta a pesquisadora espanhola como muitos escritores latino-americanos sentiam a fascinação pela capital francesa no fim do século XIX e traz o exemplo de Rubén Darío e Gabriela Mistral. Casanova também reflete como Paris representa historicamente à

liberdade (2001, p. 40). Em “Josefina Baker”, a voz poética a coloca como ideal da mulher livre e legitimada pela capital francesa.

A questão da “inveja” é muito cara para os estudos afro, bell hooks, Fanon e Kilomba teorizam este tema, porquanto o desejo pelo “exótico” é um ato de racismo, o sujeito é transformado em objeto de desejo. Fanon (apud KILOMBA, 2019, p. 160) explica que “no mundo *branco*, pessoas *negras* são reduzidas a um corpo”. E Kilomba (2019, p. 160), acrescenta: “O *sujeito negro* é usado como contrapartida para o *sujeito branco*, como uma imagem espelhada que é reduzida à fisicalidade. Somos percebidas/os como imagens de corpos – dançarinas/os, cantoras/es, artistas e atletas de arenas brancas”. Ao colocar a “inveja”, a voz lírica reduz o nome de Josefina Baker ao corpo, um corpo dançarino em arenas brancas, na capital francesa; as descrições poéticas são sobre à fisicalidade da dançarina e traz a dicotomia de branco/negro no poema. A inveja nasce pelo desejo de aquilo que não se pode ter, no caso do poema, a liberdade feminina.

Quando são colocados textos produzidos por mulheres brancas e mulheres negras afloram os impasses do feminismo. Se por um lado, Juana defende os direitos das mulheres e, desde 1909 – como estudaremos mais adiante, está falando de “feminismo” – por outro, quando se refere às mulheres negras, seu discurso reproduz ideias preconceituosas, fixadas no inconsciente, como a “inveja racial” que explica Kilomba (2001, p. 159).

Quando se trata de mulheres (brancas), cria textos em defesa das mulheres na sociedade da época, como por exemplo, no conto “La reina”, a narradora diz: “[...] Susana decide não consultar. Se no futuro triunfa o feminismo que apenas aponta timidamente na consciência do mundo, Susana cuspirá forte. *Todas aceptam, precisamente porque não lhes foi dito ‘faremos’, senão ‘se fará’*”⁶³ (IBARBOUROU, 1968, p. 784, grifo nosso). O contexto destas linhas é a escolha de um jogo: as crianças estão reunidas para brincar e uma delas enuncia que seria bom brincar de hospitais, e a Susana interrompe para dizer que é melhor brincar de “enano amarillo”. Mas, neste conto também está presente a temática da classe, porque no jogo há uma rainha, mas quando Susana propõe fazer uma eleição e ocorre que quem tem o papel onde está escrito quem será essa pessoa, o nome vencedor é Paula, outra criança

⁶³ “[...] Susana decide no consultar. Si en el porvenir triunfa el feminismo que recién apunta tímidamente en la conciencia del mundo, Susana tallará fuerte. Todas aceptan, precisamente porque no se les ha dicho ‘lo haremos’, sino ‘se hará’”.

exalta: “—Mas, esta não serve para rainha, a mãe dela é lavadeira”⁶⁴ (IBARBOUROU, 1968, p. 786). Linhas mais abaixo, a voz da personagem de Susana se levanta intransigente: “—Ela deve ser a rainha, sim, porque ela é a melhor e a mais bonita! E se vocês não quiserem, vão brincar lá fora com outras chatas como vocês. Não chores Paulita, que eu te defendo!”⁶⁵ (IBARBOUROU, 1968, p. 786).

Estes fragmentos exaltam uma consciência, primeiro, dessa posição submissa da mulher, que está acostumada a seguir ordens e isso está bem sublinhado no uso do imperativo: “se fará”. E segundo, na negação que a filha da lavadeira será a rainha, isso é, a hierarquia de classe está já na concepção de mundo das personagens. Neste conto, em particular, surge essa necessidade de impor um direito de democracia, do uso do direito eleitoral para escolher sua representante, como é a ênfase em postular a menina pobre como rainha e seguidamente a defesa de seus valores morais por cima dos de classe. No Uruguai, as mulheres tiveram acesso ao voto a partir de 1927, um dos primeiros países na América Latina a aceitar o voto feminino. Esse posicionamento está em concordância com o feminismo – branco, aliás, não com o feminismo negro, justamente porque a narradora está falando deste seu lugar.

A feminista americana bell hooks (2015) levanta a questão dos estudos feministas baseados só no gênero sem tomar em consideração a classe e a “raça” como o destino da mulher, porque para muitas feministas brancas, segundo a autora, há um interesse de homogeneizar a opressão sem individualizar as particularidades das mulheres não brancas em suas teorias, o que termina por erguer discordâncias entre os movimentos de mulheres, acentuando as debilidades da teoria em construção, como ela mesma fala sobre o feminismo. hooks também questiona como as mulheres negras não têm a possibilidade da posição dicotômica de opressor/oprimido, isso é, as mulheres brancas oprimem os negros, os homens negros oprimem as mulheres negras, há então uma tripla opressão: por gênero, classe e “raça”. Assim as mulheres negras estão despossuídas de ter essa posição dicotômica na sociedade, elas só são oprimidas, porque não têm opções: “O racismo abunda nos textos de feministas brancas, reforçando a supremacia branca e negando

⁶⁴ “—¡Pero ésta no sirve para reina, la madre es lavandera”.

⁶⁵ ¡Ella ha de ser la reina, sí, porque es la más buena y la más linda! Y si no lo quieren, váyanse a jugar a la calle con otras malas como ustedes. ¡No llores Paulita, que yo te defiendo!”

a possibilidade de que as mulheres se conectem politicamente cruzando fronteiras étnicas e raciais” (hooks, 2015, p. 195).

hooks também faz essa dicotomia da mulher branca oposta à mulher negra ou não branca: “[...] as mulheres brancas estavam convencidas de que a negritude ‘real’ significava falar o dialeto dos negros pobres, não ter estudos, ser esperta e uma série de outros estereótipos [...] Só poderíamos ser ouvidas se as nossas afirmações fizessem eco às visões do discurso dominante” (hooks, 2015, p. 204). Por isso, a importância de discurso criados a partir dos memos sujeitos negros.

Em *Diário de Bitita* há uma passagem que se vincula com essa posição de menina justiceira, quando a narradora descreve a maneira de conto de heroína como ela se defendeu do filho do juiz: “—Olha doutor Brand, o seu filho me roubou uma lima. Todos têm medo dele, eu não tenho!” (JESUS, 1986, p. 29). A voz de Bitita se enfrenta com a dupla figura de autoridade: pai e juiz; até o ponto que eles terminam saindo da cidade por causa desse acontecimento. As vozes das meninas se levantam para reclamar seus direitos, cada uma de seu contexto e posição social. Juana partindo de uma posição de mulher branca e Carolina de uma posição de mulher negra.

No entanto, os discursos de Juana feminista se desfazem em outros contos do mesmo livro, no qual as descrições que faz pelo fato de ser mulher são direcionadas pelo mesmo contexto em que viveu: “Sem que ninguém ter me ensinado, eu saiba calar sem queixar-me” (IBARBOUROU, 1968, p. 770). “Voltei lentamente para minha cama. E como uma mulher, de novo me deite chorando”⁶⁶ (p. 772). São formas de comportamento que vão se assimilando e até se naturalizando – essa figura da mulher frágil, que sente dor, que chora constantemente e que aguenta tudo. Esses são exemplos de como a mesma voz de mulher vai se moldando a esses cânones de comportamento, ainda quando em outros discursos se levanta a voz combativa. Entretanto, parece necessário repensar quando essa voz se levanta, pois quando está ao lado de outras mulheres como Feliciano, a mãe e outras meninas, a voz se defende e até é ofensiva. Porém, quando está ao lado de personagens masculinos, como no conto “Chico Carlo y su rifle” – e já o título denota a violência fálica – os gêneros são muito marcantes e padronizados: “Eu sabia bem que não tinha centésimo, mas já com

⁶⁶ “[...] Sin que nadie me lo hubiese enseñado, yo sabía ya callar sin quejarme” (p. 770). “Volví lentamente a mi cama. Y como una mujer, de nuevo me acosté llorando” (p. 772).

o doce sentido de mulher que adivinha e cala, fingi acreditar-lhe, para não o magoar. Instinto piedoso de venda e bálsamo, que nunca perdi, usando-o cegamente, até para o diabo, eu, que tanto sofri, e nunca encontrei misericórdia!”⁶⁷ (IBARBOUROU, 1968, p. 794).

Essa cisão entre a voz passiva e resignada joga com essa outra voz que se quer revelar e assumir outro papel dentro da sociedade. Aguçando essas considerações a mãe de Susana diz a seu marido: “[...] essa menina... é bem filha de seu pai. Às vezes eu sinto dor que ela não seja um menino”⁶⁸ (IBARBOUROU, 1968, p. 811). Neste conto, expõe-se o interesse de demarcar o que é o comportamento da menina e do menino, as sensibilidades da mulher e a força do homem criadas nas construções sociais. E, como em *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus, a personagem grita a necessidade de ser homem em uma sociedade que tanto Susana quanto Bitita, como personagens, não se encaixam nos padrões de conduta femininos definidos para essa época. No transcurso destes contos selecionados, é evidente a construção de classe e de cor de pele partindo do olhar das crianças. Há uma insistência em deixar claro qual o papel desempenhado por cada pessoa na sociedade. *Chico Carlo* foi uma leitura no sistema educativo uruguaio, percebe-se como de alguma forma serviu de texto de formação nas crianças no país.

Em *Chico Carlo* também está a presença do Brasil a partir de diversos enfoques, pois está a Feliciano, a personagem afro-brasileira e a narradora faz menção a um livro da História Sagrada que a madrinha lhe traz do país e estava escrito em português. Também, nomeia ao Brasil para falar do café que tomavam, dos ventos e da chuva. No mesmo conto “Chico Carlo y su rifle”, a narradora escreve: “Choveu na noite, algo muito comum naquela região de fronteira com o Brasil – o bruxo Brasil deslumbrador, das esmeraldas, das plantações e das cobras”⁶⁹ (IBARBOUROU, 1968, p. 800). Nesse sentido, torna-se imperioso o Brasil na construção dos contos, mesmo no imaginário da criança. Um Brasil descrito de forma exótica, feiticeira, um olhar estrangeiro e que trouxera novas formas culturais para a personagem, desde Feliciano, até livros, o café, o vento e a língua.

⁶⁷ “Yo sabía bien que no tenía un centésimo, pero ya con un dulce sentido de mujer que adivina y calla, fingía creerle, para no herirlo. ¡Instinto piadoso de venda y bálsamo, que no he perdido nunca, empleándolo a ciegas, hasta para el diablo, yo, que he sufrido tanto, y no he encontrado nunca piedad!”.

⁶⁸ “[...] esta niña... es bien hija de su padre. A veces me da lástima que no sea un varoncito”.

⁶⁹ “Había llovido en la noche, cosa muy frecuente en aquella zona frontera con el Brasil —el brujo Brasil deslumbrador, de las esmeraldas, los cafetales y las culebras—”.

Esses matizes de cores de pele são apresentados também em Carolina Maria de Jesus em *Diário de Bitita*. Na edição de Nova Fronteira de 1986, lê-se uma nota à maneira de publicidade: “[...] Escrito com inteligência e numa linguagem original [...] um exemplo espontâneo de contestação, onde a experiência vivida se torna mensagem literária”. Este trecho aparece na contracapa, a partir dessas linhas a leitura está condicionada, ou tenta estar condicionada, a uma língua original. Lembrem-se de *Bartleby, o Escrivente*, o personagem de Herman Melville, que tinha uma língua original, uma língua indiscernível: “Preferiria não fazer”. Que é uma língua original? É uma língua que não é naturalizada ou, melhor, institucionalizada, e segundo o texto inicial sobre Jesus, dá-se a partir da espontaneidade (?). Aqui surge um problema na recepção, porque há um tratamento do texto como “espontâneo”, como o texto que se dá pelo acaso. A experiência de vida se torna um caminho para ler o livro, trata-se da infância de Carolina. Essas duas questões medeiam o texto com a vida própria e com a “mensagem literária”.

Se para Roman Jakobson a mensagem se transforma na função poética é porque se vê a si mesma. Então, o espontâneo se torna ambíguo nesse texto promocional. Já dentro do livro, lemos esta nota: “[...] cria-se uma literatura [...] ‘em estado bruto’, que não é a elaboração estética de um artista, mas sim o resultado vigoroso da ação concreta de viver”. Tira-se a posição de escritora ou de artista, do sujeito de enunciação e o resultado é o ato do vital. Assim, se levanta a pergunta, até retórica, de se estamos frente a um texto literário? Trata-se de verdadeiramente um diário íntimo das lembranças da infância?⁷⁰

Partindo do pressuposto de que a literatura é uma transgressão da escrita, das leis institucionais, da própria reinvenção da língua e transcrever as falas dos outros, então certamente é possível colocar a Carolina Maria de Jesus nessa distorção da escrita que causa esse “estranhamento” que tanto defendiam os formalistas em relação à literatura. Não vou encaixá-la em uma tradição literária, porque o meu objetivo é contrariamente a isso, preferiria apresentá-la como um “Anti-Édipo”

⁷⁰ Diversas pesquisas enfatizam o caráter literário da obra de Carolina Maria de Jesus, configurando-a desde diferentes perspectivas, desde narrativas memorialísticas até formas ensaísticas, como por exemplo o artigo “Reconstruir-se em texto: práticas de arquivamento e resistência no *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus” (2009) de Daniel da Silva Moreira ou “Quando a ilusão é sagrada e a verdade, profana: legitimidade estética em Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus” (2013) de Léo Mackellene Gonçalves de Castro e também a tese intitulada *A violência social brasileira na obra de Carolina Maria de Jesus* (2016) de Eliane da Conceição Silva e, finalmente, “*Diário de Bitita: a autobiografia ensaística de Carolina Maria de Jesus*” (2019) de Deise Quintiliano Pereira.

(DELEUZE; GUATTARI, 2004) nas palavras dos teóricos franceses, um corte nessa “estranha instituição chamada literatura”, porque ao romper os padrões da escrita, funda sua própria forma de fazer literatura.

Estas memórias estavam escritas há muito tempo e foi um livro muito querido pela própria Carolina, em *Casa de Alvenaria*, a voz diarística diz: “O Paulo Dantas entregou o meu livro *Reminiscências* para a Eva Vastari lêr, e dar sua opinião. Que este livro é o mais bonito de minha vida literaria” (JESUS, 2021b, p. 454). Esse nome “*Reminiscências*” também foi dado ao *Diário de Bitita* nos seus manuscritos. Dessa forma, as reflexões que o livro traz são ainda mais contemporâneas. A crítica sempre consegue a forma de posicionar as obras. *Diário de Bitita*, foi pensado para ser intitulado também como *Um Brasil para brasileiros*⁷¹, ou seja, o seu argumento principal é pensar ao Brasil e questionar o aparato político que deixa a margem os negros, pobres, analfabetas. Ao colocar *Diário de Bitita* o que se enfatiza são as memórias – não é um diário – da infância da escritora mineira e como ela olha para seu entorno. O título por si só é uma porta de entrada para a recepção, um guia de como deve ser lido o conteúdo, neste caso foi individualizado, subjetivado e pessoal, é um diário, um gênero estratégico para o mercado editorial.

Neste diário, a narradora também coloca a suas leituras como essas vozes que ajudam a construir uma voz de escritora e além identitária, assim como Ibarbourou fez referência a esses livros lidos na sua infância, Jesus reflete assim como Nietzsche questões do cotidiano na economia da sociedade brasileira:

Ninguém queria ler as obras de Nietzsche, dizendo que ele era débil mental. A imprensa dizia que o escritor alemão estava imitando o doutor Miguel Nostradamus, o profeta francês, nascido no ano de 1503. Mas Frederico Nietzsche dizia: “Alguém do ano de 1980 há de felicitar-me e reabilitar a minha memória. Eu disse isto com a intenção de advertir os infaustos desta época” (JESUS, 1986, p. 48).

Esta citação pode ver-se como um caminho de leitura tanto em *Diário de Bitita* quanto com a leitura que a narradora faz das previsões da economia segundo a visão filosófica de Nietzsche e se coloca em oposição flagrante de seus contemporâneos que não desejavam ler o filósofo alemão e além se coloca ao lado da visão do autor que é incompreendido pelo seu entorno. Por outro lado, a narradora não só apresenta

⁷¹ Em *Vida por escrito*: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. BARCELLOS, Sergio da Silva (2015) explica como no Caderno que está no acervo de Jesus e que corresponde com este livro a escritora o organizou e intitulou *Um Brasil para Brasileiros* (p. 13).

as reflexões do alemão, senão que adiciona a analogia com Nostradamus, e os dois são apresentados com seus títulos e suas nacionalidades e também a recepção da obra do alemão e a contestação dele frente às críticas. Tudo isto delata o nível crítico e de leitura profunda da narradora de *Diário de Bitita*, assim como também apresenta outras leituras como Castro Alves, Luiz Gama, Luís de Camões e o dicionário.

Para seguir costurando essa reflexão filosófica, é pertinente trazer a cena o *Que é o contemporâneo* (2009) do filósofo italiano Giorgio Agamben, porquanto a narradora tem esse olhar crítico de projeção de futuro a partir de diversos e complexos enfoques, como são o social, político e econômico, amalgamado com os postulados de Nietzsche e Agamben, reflete em torno do contemporâneo com o alemão para dizer que o contemporâneo não é só aquele que compartilha nosso espaço temporal, a atualidade, mas aquele que por ter deslocamento de seu tempo é capaz de aprendê-lo, é capaz de tomar distância e refletir sobre ele: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Esta proposta de entender o contemporâneo é crucial para dizer que Jesus é uma contemporânea de seu tempo, capaz de discernir e refletir sobre essa escuridão que lhe é conhecida e experimentada de perto e outros autores não estão nesse contexto para enxergar esse lado escuro, neste caso, da sociedade brasileira, a narradora está expondo, na escrita, esse claro-escuro e os matizes da polaridade luz/escuro, branco/negro, rico/pobre, margem/centro, clássico/popular, nos quais outros escritores foram maniqueístas nestes temas. Aí radica o grão da riqueza temática e discursiva em *Diário de Bitita*, o adensamento de sentidos expostos nessa “língua original” ou residual no texto, essa singularidade na sua visão do tempo e do espaço, “a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 64), que é individual, refletiva sobre uma coletividade que é, ao mesmo tempo, de dentro e de fora, porque permite uma clivagem de seu tempo, assumindo além de uma enunciação da primeira pessoa.

Diz Derrida, atravessado por Nietzsche: “[...] o filósofo que fala em primeira pessoa, ao passo que multiplica nomes próprios, máscaras e assinaturas” (DERRIDA, 2014, p. 48). Aparece em cena novamente o filósofo alemão para argumentar o uso da primeira pessoa em textos que são apresentados em um entre caminho do real e do ficcional, da literatura e da filosofia. São textos que insistem nos gestos

autobiográficos. Derrida expõe como Nietzsche influenciou esse uso necessário da primeira pessoa para relatar seu testemunho sobre o que acontecia na época de sua adolescência, no contexto da II guerra mundial. O filósofo francês afirma que muitos dos textos de Nietzsche são distanciados de gêneros fixos, nem inteiramente literários: memórias, diários, contos que não chegam a ser contos, porque não chegam a ter clímax, mas chegam a “dizer tudo”, em outras palavras, esse dizer tudo expressa o direito de liberar-se das leis mesmas da instituição literária (DERRIDA, 2014, p. 49).

Nestes casos específicos, ambos livros, tanto *Chico Carlo* quanto *Diário de Bitita*, insistem em enfatizar o caráter realista dessas lembranças infantis. Só que, no caso de Ibarbourou, ela mesma introduz essa guia de leitura e não notas editoriais que acompanham o texto. E esse gesto de veracidade é fundamental para adentrar-se à história, porque em Ibarbourou há sem dúvida um gesto autônomo de dizer estas são minhas lembranças, essa personagem, Susana, sou eu. Embora, no caso de Jesus, a autonomia seja deslocada às mãos dos editores, são eles que indicam uma guia de leitura, são eles que colocam a etiqueta de literatura em “bruto”. Estão-se referindo a uma literatura menor? Que tem todo um suporte teórico e crítico? (DELEUZE; GUATTARI, 2003). A escolha das palavras para publicitar os textos é marcante na recepção.

Em *Diário de Bitita* há uma consciência partindo do olhar da criança que percebe a diferença no gênero e, por isso, prefere ser homem. Mas, isso responde a uma construção cultural sobre valorização do homem na sociedade. E, uma menina que se reconhece como superior ou com certa liderança, *tem que ser homem*:

—Oh! Bitita! Você é tão correta que deveria ter nascido homem. O homem honesto e correto é sol terrestre.
Eu pensava que deveria passar por debaixo do arco-íris, para virar o homem correto para auxiliar os homens” (JESUS, 1986, p. 31).

Neste trecho, é evidente que esse desejo pelo gênero oposto é dado de forma externa, são os outros que sugerem essa negação da mulher, essa mudança em vista do caráter de Bitita. Exatamente isso ocorre em *Chico Carlo*, como já fiz referência, é a mãe quem sugere. Dessa perspectiva, é um olhar de fora que vai construindo esse desejo de ser o que não é. A imposição do caráter das duas personagens, tanto Susana quanto Bitita, permeiam no imaginário do outro e causam estranheza até o

ponto de enunciar esse desejo. Nos primeiros capítulos de *Diário de Bitita*, é recorrente essa necessidade de atravessar o arco-íris e cumprir o milagre da troca de sexo, como sua mãe lhe aconselhou em um ato de jogo infantil, aliás no imaginário de Bitita era real. Esse desejo acompanha a personagem por anos, porque ela já conhecia a dificuldade da mulher na sua ascensão econômica diferente dos homens em questões laborais: “O homem que trabalha ganha mais dinheiro do que uma mulher e fica rico e pode comprar uma casa bonita para morar” (JESUS, 1986, p. 12). A narradora diz isto desde o primeiro capítulo intitulado “Infância” e essa reflexão será retomada ao longo dos capítulos.

Djamila Ribeiro faz essa mesma reflexão em 2018 em termos percentuais e com a distinção racializada: “Mulheres brancas ganham até 30% menos do que os homens brancos na mesma função; negras, até 70%. Somos todas minorias nos espaços de poder” (RIBEIRO, 2018, loc. 1002). As críticas de Jesus datam da segunda metade do século passado, e formam parte dos direitos que ainda hoje reclamamos às mulheres: uma equidade nos direitos laborais e econômicos. Esse lugar na margem lhe permitiu a Bitita pessoa/personagem ter essa consciência de inferioridade de gênero, além disso, também a consciência de mudar esses padrões, porque assim como escuta as falas do vovô em relação à escravidão e agradece que seus filhos e netos não nasceram nessa época, ela guarda essa visão contemporânea de refletir ou pensar nessas possíveis mudanças de comportamento, por conseguinte dirá depois: “Quando percebi que nem são Benedito, nem o arco-íris, nem as cruzes não faziam eu virar homem, fui me resignando e conformando: eu deveria ser sempre mulher. Mas mesmo semiconformada, eu invejava o meu irmão que era homem” (JESUS, 1986, p. 95). A diferença de Susana que aprenderá as maneiras de *ser mulher*, como já apontei acima, de forma resignada, em Bitita se evidencia uma inconformidade desse lugar menosprezado na sociedade, mesmo ela tendo consciência que não seguiria esses padrões sociais. Por essa razão, assumiu ser mãe solteira e assumiu sozinha a economia de seu lar, como também fez Alfonsina Storni, que reclama esses direitos em uma nota de jornal, intitulada “Feminidades”, publicada o 10 de outubro de 1919:

Tem que dar a mulher toda liberdade econômica possível, facilitando-lhe o acesso a todo trabalho lícito para libertá-la de uma vida ruim. É preciso apagar o absurdo preconceito que despreza a mulher que é mãe, fora da lei [...].

E a mim, como mulher, a mulher me interessa principalmente por ter suportado uma sanção artificial que assinalou quase sempre como a prova viva da desonra, a fonte doentia do pecado, o indivíduo zoológico que suporta, em determinados casos, a maternidade como vingança⁷² (STORNI, 1998, p. 80).

O discurso de Storni, a maneira de manifesto feminista, dialoga com as reflexões e escolhas que faz Carolina em sua vida e visibiliza na escrita. Essa mulher que assume a maternidade em solidão e escolhe morar sozinha com seus filhos, ser pobre e trabalhar de diversos e distantes ofícios longe do trabalho de escritora, e mesmo assim, persistem em escrever e publicar.

O caso de Bitita distancia-se de Storni, não só pela cor de pele, mas porque o corpo de Bitita é um corpo doente, um corpo impossibilitado de ocupar melhores espaços laborais. Neste livro, especificamente, a narradora detalha os sofrimentos por sofrer uma doença nas pernas e como isso pesava em seu aspecto físico e fazia que fosse rejeitada pelas pessoas que estavam a seu redor. Em vários momentos, ela vai refletir sobre esse abandono de quase todos os membros de sua família e conhecidos, ela era aborrecida, por conseguinte se foi transformando em um sujeito solitário. Nos diálogos registrados no diário, não existe menção ou lembranças a uma amizade na etapa infantil, ou um discurso empático com sua condição, ou um simples gesto de cumplicidade com alguma pessoa.

Outro tema que aparece em *Diário de Bitita* e compartilhado com *Chico Carlo*, desde uma outra perspectiva, são essas nuances de cores que ela descreve muito bem, porque não se trata só de questões dicotômicas: branco/negro, aliás descreve gradações de cores que fazem a diferença produto do hibridismo. “Não sei se era ciúme, mas eu notava diferenças nos modos da mamãe nos tratar. O meu irmão era o predileto. Eu pensava: ‘Ela trata-o com todo o carinho, porque ele é mulato. E eu sou negrinha” (JESUS, 1986, p. 81). Essa marcação nas cores fazem a diferença enquanto os chamados corpos residuais se encontram nesse meio caminho de não chegar a ser branco, mas também não ser negro; eles são rejeitados pelos brancos, assim como pelos negros, porque são produtos de estupros por parte dos

⁷² Hay que dar a la mujer toda libertad económica posible, facilitándole el acceso a todo trabajo lícito para libertarla de la mala vida.

Hay que borrar el absurdo prejuicio que desprecia a la mujer que es madre, fuera de la ley [...].

Y a mí, como mujer, la mujer me interesa principalmente ya que ésta viene soportando una sanción artificial que la ha señalado casi siempre como la prueba viva del deshonor, la fuente malsana del pecado, el individuo zoológico que soporta, en determinados casos, la maternidad como venganza.

colonizadores, embora sua cor mais clara os ajude a posicionar na sociedade a diferença dos negros. Inclusive, no livro, ela conceptualiza o “mulato”: “[...] é o meio-termo da sociedade. Convive com os brancos e com os pretos” (p. 39-40). E depois acrescenta: “Casa de mulato, o negro não entra” (p. 67), acentuando essas diferenciações sociais e hierárquicas dos corpos residuais:

[...] As mestiçagens americanas alteraram profundamente o esquema inicial de representações dos negros e valorizaram os resultados biológicos e culturais do crisol colonial – mulatos, pardos, cabras, crioulos (cor), morenos, caboclos, ao mesmo tempo que inauguram um conjunto novo de representações sobre a amoralidade, a degenerescência, a barbárie, a luxúria americanas. Essa mistura relativizava antigas imagens pejorativas, mas também decretava a não civilização nos trópicos. Os corpos, novamente, foram emblemas desse novo universo (PAIVA, 2011, p. 83).

Os termos para nomear esses matizes de cores que têm conotações animais pela sua origem híbrida, não podem ver-se representadas nessas discussões bifurcadas como uma coisa absoluta, talvez por seu contexto, não tão distante da época escravocrata elas reproduzem nos textos essa linguagem e marcam diferenças nos tratamentos sociais e afetivos.

Quando Carolina viaja à Argentina e visita as favelas de lá e as descreve, também problematiza esses corpos: “[...] água que é pouca. Os casebres primitivos. Iguais aos barracos das favelas do Brasil. As mulheres são tristes e não sorri. Quem sorri na vila miséria são as crianças que ignoram seus dramas. São cultos e agradáveis. —São mulatos mesclados. —Disse o senhor Jorge Aria. —Mesclados com quem? —Perguntei. —Isto é com vocês mulheres” (JESUS, 2021b, p. 413). O uso da ironia na pergunta é posto para demarcar como são olhados pelos outros – brancos - e como esses corpos parecem estar ancorados a espaços precários, que ao pensar do homem, só as mulheres têm a resposta.

Djamila Ribeiro (2018) vai construir novamente um levantamento sobre as palavras “mulato” e “mestiço”, enquanto estão dentro da dialética do animal de origem híbrido, que é produto de um cruzamento entre o cavalo e o jumento. Vemos como se naturaliza a animalização dos corpos no discurso.

No caso dos contos de Ibarbourou, apesar da personagem se apresentar como corpo moreno, que é muito utilizado na América hispana, ela pertence também a esse imaginário híbrido. Essas marcas permeiam a cultura e se fixam nos textos literários, trata-se de uma violência de misturas de cores, impondo-se o dominante sobre o

dominado. No caso de Jesus, ela também é produto de um hibridismo: “[...] a minha bisavó, era negra de cabelos lisos. Era filha de branco. Eu tenho sangue mesclado, porque a minha avó materna era mestiça” (JESUS, 1986, p. 110). Apesar dessa genealogia “mestiça”, ela vai se reconhecer como negra porque sua pele é bem escura e não tem traços de branco em sua corporeidade. Esse reconhecimento com sua cor negra forma parte de uma visão externa. A narradora descreve como através dos olhares das crianças na escola, ela compreendeu que era negra: “Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo, diziam: — Negrinha! Negrinha fedida!” (JESUS, 1986, p. 92).

O corpo de Bitita é um corpo doente e, por isso, impossibilitado para o trabalho. O deambular dela nessa diversidade laboral efêmera faz que seu corpo seja exposto às dores, às infecções, portanto é um corpo pensado como improdutivo econômica, social e afetivamente. Porém, esse corpo doente, que fazia as vezes de ameaça ao corpo saudável, festivo, produtivo, sexual, resistia ao abuso do corpo como objeto de desejo. A Bitita era indesejável, perto da Macabea, a personagem da Clarice Lispector. Contudo, a ameaça também provinha do corpo leitor, porque o livro constituía uma ameaça:

Eu passava os dias lendo *Os Lusíadas* de Camões, com auxílio do dicionário. Eu ia intelectualizando-me, compreendendo que uma pessoa ilustrada sabe suportar os amarumes da vida [...]. Eu sentava no sol para ler. As pessoas que passavam, olhavam o dicionário e diziam:
—Que livro grosso! Deve ser o livro de são Cipriano.
Era o único livro que os incientes sabiam que existia e existe. Começaram a propalar que eu tinha um livro de são Cipriano. E comentavam:
—Então ela está estudando para ser feiticeira, para atrapalhar a nossa vida. O feiticeiro reza, e não vem chuva; o feiticeiro reza, vem a geada.
(JESUS, 1986, p. 177-178).

É importante como Jesus levanta a questão do perigo da ignorância, que não só é de preconceito, mas também de expor a vida mesma. Retrata como por não saber nem sequer ler a hora no relógio de agulha, os negros erravam para tomar remédio e morriam. A privação da educação para os negros é uma das temáticas que atravessa o livro inteiro porque nessa citação está exposto o mito que os outros criavam em relação aos livros grossos e como isso representava uma “ameaça” para eles. Não obstante, a verdadeira ameaça é a falta de formatura nas comunidades da periferia, que está na margem da educação e coloca em risco a vida. Nesse capítulo “A cultura”,

a narradora descreve como depois desse incidente ela foi parar na prisão por cinco dias junto com a mãe e foram “espancadas” e as deixaram sem comer só por argumentar que realmente estava lendo para prejudicar aos outros, o que delatou o analfabetismo da comunidade inteira, inclusive o ente institucional, a polícia e a mesma cultura, como bem se intitula o capítulo.

Para Carolina, a educação é um meio de elevação social dos negros. No conto “O Sócrates Africano” (2018) que grande parte está presente em *Diário de Bitita*, Carolina pensa muito sobre o sistema educacional na margem e o problema que isso traz para o país, pensando no atraso e mesmo na persistência do racismo.

A figura do estrangeiro está presente nestas duas obras, e como eles se desenvolvem nos países de acordo a sua formação. Em relação a esta figura, Carolina Maria de Jesus faz um apontamento muito rico, quando Bitita se pergunta: “Por que será que o estrangeiro chega pobre aqui e fica rico? E nós, os naturais, aqui nascemos, aqui vivemos e morremos pobres? (JESUS, 2014, p. 63). E ela mesma responde: “Os estrangeiros não vinham pobres. Eles não eram analfabetos e dominavam o comércio. E o brasileiro analfabeto não tinha condição de progredir” (p. 64). Questionando a importância da educação, esta vez comparada com o futuro do estrangeiro no Brasil.

A pesquisadora Jacicarla Sousa da Silva, no livro *Vozes femininas da poesia latino-americana. Cecília e as poetisas uruguaias* (2009), estuda a produção de Cecília Meireles e a ligação que ela tem com as poetisas da América Latina, especificamente com as poetisas uruguaias, como bem especifica o título. Nesse percurso, traz os nomes mais representativos como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira, Esther de Cáceres, passando pelos mais discretos Sarah Bollo, Sara de Ibáñez, Clara Silva, Dora Isella Russell, Amanda Berenguer, até o mais importante ainda na atualidade como Ida Vitale. A pesquisa responde às viagens que fez Meireles ao país vizinho e os diálogos que conseguiu estabelecer com essas vozes de mulheres escritoras que a escritora brasileira admirou. A respeito explica Meireles:

Aqui se recorda o Brasil com melancolia. Tanta gente estudando português. E nenhum livro brasileiro pelas livrarias. Todos nos tratam como vizinhos, amigos íntimos, pessoas de família... Todos sabem que o Brasil começa ali perto, entre Santa Rosa e Rivera, entre Jaguarão e Rio Branco... Sabem que falamos idiomas muito parecidos, embora tão perturbadores que a mesma palavra quase sempre significa as coisas

mais diferentes...Temos em comum a cochila, o cavalo, o mate, o poncho, – a doçura do coração, a cortesia do gesto, a coragem que inspira a nobre vida do campo, entre largos horizontes, na lida com o gado e a planta.

Mas falta alguma coisa, para unir-nos mais. Como nos comunicaremos, tanto quanto pede a vida humana, assim de um lado e de outro da fronteira?

Bebemos café, pensando nisso.

E o café é o nosso consolo. Raminhos verdes e amarelos... “Puro del Brasil...” Não os nossos livros são para a idade das letras... Por em quanto, o Brasil, visto daqui, é o país do café e das meias de seda... (MEIRELES, 1998, p.142- 3 apud SILVA, 2009, p. 138).

Silva destaca as relações afetivas que Meireles estabelece com o Uruguai, explicando como ambos compartilham uma *forma de ser* mais próxima que o resto da América Latina, agregando ainda:

Direi rapidamente uma diferença que me ocorre entre argentinos e uruguaios: nos primeiros, parece pesar o sangue espanhol; nos segundos, o português. O sangue português é lírico; o espanhol, dramático. Nós brasileiros, não sentimos nenhuma estranheza entre a gente uruguaia: entre os argentinos sentimos uma diferença de índole. O argentino pode ser extremamente cortês; não consegue ser terno. Nada disto, porém, serve como documento: os tipos humanos são vários, móveis, inconstantes, e apenas anoto impressões, muito pessoais, sem pretensões a definitivas. (MEIRELES, 1998, p. 142- 3 apud SILVA, 2009, p. 139).

Estas apreciações, ainda subjetivas, como bem aponta Meireles, criam uma sorte de cumplicidade com o país da “Juana de América”, justamente por ter o mesmo sentido de acolhimento, de abrir as portas.

Ibarbourou sobre o tema também faz menção do outro ou da outra em diversos momentos. Aliás, a mais sobressaliente é Feliciano, embora em outra narração, coloca a uma personagem estrangeira: uma russa, no conto “Destino” e que dá título ao livro: “[...] ela não era mais que uma faxineira e ainda não tinha apreendido a falar a língua do país”⁷³ (IBARBOUROU, 1968, p. 1069). O conto tematiza as implicações do acesso à educação dos sujeitos deslocados e como isso afeta a compreensão do mundo, além da dor que eles trazem pela perda de seu lugar de partida e de seus afetos:

Lá ficavam o pai e a mãe; os avós, a raiz de sua vida sob os salgueiros do cemitério da aldeia; a casa, os anos abundantes e felizes, as colheitas, as festas populares, as canções, o sonho precioso de seu paraíso perdido entre as ondas da revolução. E quando entrou no vagão ferroviário, lotado de camponeses que, como eles, fugiam da fome e a morte, acreditou que seu coração estava vazando do peito

⁷³ “[...] ella no era más que una sirvienta y aún no había aprendido a hablar la lengua del país”.

para cair, como uma oferenda desesperada, sobre a sagrada terra que deixava para sempre⁷⁴ (IBARBOUROU, 1968, p. 1071).

Este trecho descreve a aflição pelo despojo do espaço, o desmembramento da família e como cada irmão se estabelece em diversos lugares: uns na Colômbia, outra no Brasil e um irmão nos Estados Unidos. O desamparo afetivo que experimentam os deslocados, a perda da terra, das tradições, da língua é mostrada neste conto. A fotografia do irmão que mora nos Estados Unidos aparece em um jornal e, Anissia, a protagonista, consegue identificar o irmão, contudo não pode ler a notícia, e diz, com um espanhol precário: “—Hermano mío, Sacha, la señora, ¡Oh, yo contenta, contenta!” [—Meu irmão, Sacha, a senhora, Oh, eu feliz, feliz!] (IBARBOUROU, 1968, p. 1068). A senhora lê e não diz nada para a personagem russa. O belo irmão eslavo terminou por ser um criminoso e ladrão, sentenciado à morte. Essa verdade trágica não foi lida pela senhora, ao contrário, acompanhou o relato construído de Anissia, que tanta felicidade havia despertado nela, da riqueza do irmão e o casamento com uma moça bonita e rica como ele. A senhora só lhe deu um conselho: guardar a foto e não contar para ninguém o sucesso do irmão, porque as pessoas eram “invejosas e interessadas”.

Anissia não é distante de Feliciano, ambas são estrangeiras, faxineiras e não sabem ler e escrever, o “destino” delas está marcado pela impossibilidade do acesso à educação. Em “Destino” essa problemática é mais notória, porquanto está narrada desde uma perspectiva heterodiegética. Em *Chico Carlo*, estamos em meio de um “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010). Indistintamente da cor de pele ou da procedência das personagens o que marca seu devir é a falta de educação, ou seja, uma questão de classe. Anissia representa a voz dos imigrantes europeus e por meio dessa personagem, Juana visibiliza a complexidade da própria formação étnica do Uruguai.

As narrações levantam um tema em relação à figura do estrangeiro. Em Juana, trata-se de mulheres – no caso das narrações escolhidas – de mulheres sem acesso à educação que trabalham como faxineiras e não apreendem a língua, o espanhol.

⁷⁴ Atrás quedaban el padre y la madre; los abuelos, la raíz de su vida bajo los sauces del cementerio de la aldea; la casa, los años abundantes y felices, las cosechas, las fiestas populares, las canciones, el precioso sueño de su paraíso perdido entre las olas de la revolución. Y cuando subió al vagón del ferrocarril, atestado de campesinos que, como ellos, huían del hambre y la muerte, creyó que el corazón se le salía del pecho para caer, como una ofrenda desesperada, sobre la sagrada tierra que dejaba para siempre.

Em Carolina, temos justamente o contrário, uma imigração letrada. O “destino”, para utilizar o título do conto de Ibarbourou, é contrário. Ambas, desde sua perspectiva, colocam em cena o devir destes sujeitos.

Corpo, posição socioeconômica e cor de pele não podem ser pensadas de forma avulsa em nosso imaginário, porquanto elas dependem uma de outra e, isso permite pensar além do processo de inclusão/exclusão pós-colonialistas, não existiu um programa de integração dos negros depois da escravidão, por isso Ribeiro (2018, loc. 870) diz: “Das senzalas fomos as favelas”, sempre em espaços periféricos, invisibilizados, onde não tinham a posição de poder para falar e ser ouvidas. E aí é imposto o silêncio, por meio da ausência da educação e da imposição do poder sobre esses corpos subalternos.

A partir da leitura desses dois livros termina por ser inapropriado fixá-los dentro de um gênero ou movimento literário. Por essa razão, elas têm essa liberdade em vincular-se ao culto e ao popular e trazer essas novas formas de enunciação. Permite-se estar na “moda” em termos agambeanos para vincular formas clássicas e falas tiradas da oralidade, ou ainda mais, temas que estão postos à ordem do dia. Permite-se falar da escravidão, no caso de Jesus, porque eram as histórias que escutava de seu avô ex escravizado na sua infância: “[...] As lembranças da escravidão, abolida apenas em 1888, persistem entre o povo brasileiro através das velhas avós” (PERROT, 2017, p. 219), no caso de Jesus, foi por parte de seu avô; quando Ibarbourou só escutava contos de fadas e algumas histórias míticas de sua babá.

Do mesmo modo, ambas escritoras, ao transcreverem a língua residual, distorcem a linguagem e criam novas formas de registros, porque também podem ser lidas como uma língua original, nem português, nem espanhol. O uso do portunhol que farão depois sujeitos fronteiriços como Fabián Severo, com o romance *Viralata* (2015), para dar conta dessa crise da linguagem e da identidade dos sujeitos deslocados. Juana e Carolina já faziam no século passado. Por outro lado, essas questões de expor as diversidades de cores que há de branco ao negro, são postos em Djamila Ribeiro (2018) nestes últimos anos, embora já em pleno desenvolvimento do século XX Jesus estava elucidando sobre essa distinção de cores e, conseqüentemente, essa distinção no tratamento dos sujeitos pela sua cor de pele, a situação em crise dos chamados “pardos”, e como isso é percebido na sociedade e

nos afetos. A marca da contemporaneidade e sobretudo de abrir caminhos estará em Juana e em Carolina.

3 TODA A PARTILHA DO SENSÍVEL. POSSIBILIDADES DE ENTRADA

3.1 ARQUIVOS EM ASCENSÃO. DIZERES DE UMA VIDA

Que paixão desmesurada e dialógica impulsiona a tal extremo o desvelamento, a exposição e o consumo quase viciantes da vida dos outros?
Leonor Arfuch, 2010, p. 61.

A pergunta que faz Leonor Arfuch e que abre esta seção é oportuna para pensar a proliferação de biografias, até romanescas, de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus, além do consumo delas como objetos culturais, mas também o interesse das pesquisas em torno a sua obra literária, isso é, por um lado, a questão vivencial e por outro a obra. O corpo e o *corpus* são emprestados aos outros no intuito da transcendência e de aumentar o arquivo desses “casos de autor”. Em todo o percurso desta pesquisa vão-se trazer diversas e variadas formas escriturais das duas autoras, desde seus textos íntimos como cartas e diários, até passar pelas ficções e os poemas. Ora, resta saber como em torno delas se segue aumentando e desbordando o arquivo dessas vidas.

A “Noticia biográfica” que está nas *Obras completas* de Juana de Ibarbourou é uma espécie de biografia escrita pela poeta uruguaia Dora Isella Russell, que foi a editora e dona dos direitos autorais e dos objetos de valor de “Juana de América”, uma vez que ela já não tinha dinheiro e começou a lhe pedir emprestado a Dora e como Ibarbourou não tinha como pagar-lhe Russell cobrou de outras formas. No livro “Mensajes del escriba”, reunido nas *Obras...* Ibarbourou escreve um prólogo, “Al lector” enunciando como ela não gostava do título, aliás sua obra já não lhe pertencia e por isso tinha que obedecer, como as crianças obedecem a seus pais quando eles colocam um nome e a criança não gosta dele. A “Noticia...” foi lida por Ibarbourou, nela há omissões como o ano de nascimento da escritora e vai intercalando a história da cidade onde Juana nasceu, a chegada de seu pai de Galícia e sua mãe uruguaia com fotografias familiares, desde fotos da mãe, fotos de Juanita Fernández Morales, ou seja, fotos de Juana quando era uma criança de dois anos até no seu esplendor e as copiosas medalhas recebidas. Neste texto, Dora exalta as virtudes e o milagre de “Juana de América”, aumentando o misticismo e minimizando “os defeitos” desse nome que é sinônimo do Uruguai (RUSSELL, 1968).

Entretanto, um dos livros mais vendidos sobre Juana é *Al encuentro de las tres Marías*. Juana de Ibarbourou más allá del mito (2012) do jornalista Diego Fischer, pois trata-se de uma biografia romanesca. O livro é um compêndio entre dados biográficos, documentos oficiais, correspondência, histórias clínicas, documentos jurídicos e a ficcionalização de alguns eventos no qual Fischer estrutura e cria diálogos, pensamentos e reflexões, trazendo uma Juana humanizada. Ao passar as páginas, Fischer vai costurando a pessoa/personagem de Juana de Ibarbourou, com pontos altos de sua vida e outros muito penosos e dolorosos. Salta-me a vista a ausência da correspondência entre Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral, correspondência que constrói além da relação de escritoras, uma relação bastante próxima e até íntima.

Este livro é muito importante e, até o momento, tem 32 edições. No ano de 2009, venceu o Prêmio Livro de Ouro da Câmara Uruguaia do Livro, baseado nele fizeram uma adaptação teatral que também venceu dois Prêmios Florencio da Associação de Críticos Teatrais do Uruguai. Este livro vendeu mais de trinta mil exemplares em março de 2015. Em 2019, o livro teve uma nova reedição especial com a incorporação do primeiro livro de Juana *Las lenguas de diamante* por cumprir 100 anos dessa publicação que abriu as portas a “Juana de América”. Desde 2015 circulou a notícia que o livro de Fischer sobre Juana chegaria até o cinema sob a direção do argentino Marcos Carnevale e a interpretação da atriz uruguaia Natalia Oreiro quando Juana era mais nova e a atriz argentina Norma Aleandro para representar a maturidade da poeta. Ainda estamos aguardando pelo filme. A recepção deste livro é uma forma de medir até que ponto é interessante e instigante a vida desta mulher que levantou esse nome próprio que ainda ecoa e desperta o interesse de ler e estudar sua obra na atualidade.

Em 2009, a Academia Nacional de Letras e a Biblioteca Nacional abriram o concurso internacional com a temática “Juana de Ibarbourou: valoração atual de sua obra”, para comemorar os trinta anos da morte da uruguaia, os 90 da publicação de seu primeiro livro e os 80 anos do título “Juana de América”, o júri estava conformado por Sylvia Lago, Ricardo Pallares e Jorge Arbeleche. Os vencedores do prêmio foram Juan Francisco Costa e Marisa Faggiani, com o livro que depois foi publicado como *Juana de Ibarbourou: valoración actual de su obra: el rostro y los espejos* (2011).

No ano de 2019, *Poetic forms* reuniu nove estudos de desenho industrial uruguaio fazendo uma exposição inspirada em *Las lenguas de diamante*, que esse

ano fazia seu aniversário número 100 de Juana de Ibarbourou como ícone cultural do país. Estas obras indagaram nos temas mais recorrentes do livro: o corpo, o amor, a natureza e a liberdade; todas as peças foram construídas com matérias-primas do país vizinho. Esses nove estudos de desenho foram conformados além por arquitetos e arquitetas e artesãs: Estudio Toca, Sámago, Muar Diseño, Menini Nicola, Manos del Uruguay, Estudio Diario, Estudio Claro, Carolina Palombo e Izzi Desing. Esta exposição se apresentou em Londres, no London Design Fair, a finais do mês de setembro desse ano. Percebe-se como diversas áreas se encontram para seguir homenageando a “Juana de América”.

A escritora brasileira residenciada no Uruguai Soledad López organizou o livro *Juana de Ibarbourou para niños* publicado em 1991 e reeditado no ano 2000, com ilustrações do artista uruguaio Víctor Pirongelli. A introdução do livro é uma biografia narrada como um conto de fadas, no qual a “mulher-poeta” também é chamada de “musa”. Este livro é uma antologia que recolhe poemas para que as crianças de fala hispana possam acessar e ler a “amiga” que partiu faz dez anos para a época em que foi escrita a introdução, isso é, 1989.

A volta de Juana de Ibarbourou coincide com a retomada de Carolina Maria de Jesus, pois em março de 2021 reeditam três livros da uruguaia: *Las lenguas de diamante*, uma edição crítica com quarenta estudos sobre sua obra, *Jazmín de medianoche y mediodía* e a *Obra final*, todos publicados em Montevideu pela editora Estuario; a edição esteve cuidada por Jorge Arbeleche e Andrés Echevarría, destacados pesquisadores da obra de Juana.

Com relação as teses sobre Ibarbourou aparece a tese de doutorado de 1960 intitulada *A expressão poética de Juana de Ibarbourou* de Maria José de Queiroz, na UFMG, na qual estuda sua poesia e a temática do erotismo – esta tese está manuscrita na biblioteca dessa universidade –, e depois se transformou no livro *A poesia de Juana de Ibarbourou* (1961) e a dissertação de mestrado da professora Jacicarla Souza da Silva (2009) que depois se transformou no livro *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias* é um valioso aporte para conectar por meio da poesia a Brasil com Uruguai, por meio dos relatos de viagem de Cecília Meireles e Na biblioteca da UFMG existem vários exemplares de Juana, inclusive suas *Obras completas* e a partitura de *Por los campos verdes: para canto y piano* (1944), na qual Carlos Gustavino musicaliza os poemas de “Juana de América”.

Os manuscritos de Juana repousam fora de seu país, o maior arquivo sobre a uruguaia está na Universidade de Harvard desde a década de 1990.

Neste percurso bibliográfico pode-se evidenciar como as edições de sua obra ou mesmo estudos e antologias sobre ela não cessaram, é claro que não era a convulsão da década do vinte do século passado, aliás seu nome não deixou de ecoar no campo literário e cultural hispano falante.

O nome Carolina Maria de Jesus levantou mais biografias e textos. O primeiro foi a *Cinderela negra: A saga de Carolina Maria de Jesus* de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy publicada em 1994 e reabriu os estudos sobre Jesus publicando além a *Antologia pessoal* e o *Meu estranho diário*. A investigação destes dois pesquisadores iniciou-se nos Estados Unidos, onde o livro de Carolina, *Quarto...* não deixou de ser lido e estudado. Anos depois, Joel Rufino dos Santos em 2009 escreveu a biografia *Carolina Maria de Jesus: Uma escritora improvável*, biografia que levantou muitas críticas justamente por insistir no mito e colocar a autoria em uma posição questionável. Elzira Divina Perpétua, em 2014, publicou *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, no qual estuda além da vida-obra as traduções das obras de Carolina, aprofundando nos prólogos e na recepção que circularam esses textos, sobretudo *Quarto...* Sergio Barcellos (2015) publicou *Vida por escrito. Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus*, organizando e apontando os arquivos que estão nos diversos acervos da escritora mineira e trazendo muitos desses arquivos ainda inéditos.

A última biografia até o momento é *Carolina, uma biografia* de Tom Farias, publicada em 2018, este livro é um compêndio da vida-obra muito completo e abrangente, no qual Farias indaga não só nos livros e na obra mesma, mas nos estudos sobre Carolina e tudo isso está articulado com recortes de jornais, documentos jurídicos, fotografias reunidas em dois “Cadernos de imagens” que retratam as diversas etapas de sua vida, nessas mais de quatrocentas páginas.

O *Quarto de despejo* também foi apresentado no teatro e Ruth de Souza representou o papel de Carolina. Em várias entradas da *Casa...* Carolina faz referência à peça e como ajudou a atriz com a representação do papel e o cuidado das roupas. Existe uma fotografia na qual Carolina arruma o lençol a Ruth. A peça formava parte das outras formas de visibilização de Carolina. Além da música que ela

mesma produziu, o Álbum Completo *Quarto de despejo* (1961). Todas estas produções com o mesmo título do primeiro diário.

Em 2018 também saiu a biografia em Quadrinhos sobre a infância de Carolina Maria de Jesus e foi um sucesso, pois venceu o prêmio especial no Festival de Quadrinhos de Angoulême, este livro foi criado por João Pinheiro e Sirlene Barbosa. E, como adaptação para crianças saiu o vídeo animado “Mulheres Fantásticas #9. Carolina de Jesus”⁷⁵, produzido pela TV Globo no 2019 e disponibilizado no YouTube, com uma duração de 1min 07, no qual a vida de Carolina é pensada e mostrada rapidamente.

Em 2020, a tese de doutorado de Fernanda Miranda intitulada *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada* desenvolvida na USP venceu o Prêmio Capes de Tese na área de Linguística e Literatura sob a tutoria do professor Mário César Lugarinho. A pesquisadora analisou os romances de Firmina dos Reis *Úrsula* (1959), Ruth Guimarães *Água Funda* (1946), Carolina Maria de Jesus *Pedaços de fome* (1963), Anajá Caetano *Negra paixão do senhor branco* (1966), Aline França *A mulher de Aleduma* (1981), Marilene Felinto *As mulheres de Tijucoapapo* (1982), Conceição Evaristo *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves (2006). A tese se transformou no livro *Silêncios prescritos. Estudo de romances de autoras negras brasileiras [1859-2006]* (2019), editado por Malê. O estudo crítico e minucioso sobre estes romances e a mesma preocupação do resgate de muitos romances listados desconhecidos fizeram a pesquisadora vencer tão importante prêmio.

Este 2021 também saiu a reedição ampliada de *Casa de Alvenaria* da Companhia das Letras, com um Conselho editorial de especialistas sobre a obra de Carolina Maria de Jesus, Amanda Crispim Valério, Fernanda Miranda, Fernanda Felisberto e Raffaella Fernandez, coordenado por sua filha e professora Vera Eunice e pela escritora e teórica Conceição Evaristo. A editora comprou os direitos autorais e ainda faltam vinte três livros por publicar. Os critérios do conselho foram explicados no início do livro além do estudo crítico de Conceição Evaristo e Vera, deixando exposta o prevailecimento da criação da linguagem e experimentação de Jesus. Cada inserção da foto do diário é a marca da incorporação de um outro caderno, um detalhe rico para ter consciência da quantidade de cadernos reunidos na Casa... O primeiro volume é

⁷⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lufWv4430aA>. Acesso em: 06 sept. 2020.

titulado “Osasco” e o segundo “Santana”. O concelho se propôs organizar cronologicamente o material com a consciência que exigem as escritas das subjetividades, por tratar-se de um diário. Esta recente edição renova um acercamento à obra de Carolina Maria de Jesus e sua singularidade na sua inscrição estética.

No Catálogo de Tese da Capes, até o momento, aparece o número de 117 pesquisas de mestrado e doutorado no Brasil sobre Carolina Maria de Jesus, número que com certeza seguirá aumentando com as reedições de sua obra, incentivando novas leituras de uma outra Carolina⁷⁶. O número da Capes permite pensar nas diversas e copiosas pesquisas sobre Carolina Maria de Jesus. Chama a atenção as múltiplas áreas de conhecimento que a obra da escritora mineira, e sobretudo e ainda *Quarto de despejo*, levantam. Além, nos últimos anos as pesquisas sobre, estão-se incrementando, em concordância com a visibilidade que o *corpo-corpus* carolineano está tendo com o protagonismo da literatura afro-brasileira e o reconhecimento dos corpos negros na sociedade.

As traduções formam parte também do arquivo porquanto permite acessar a outro público, países e culturas. No caso de Juana de Ibarbourou seus poemas foram traduzidos, segundo Dora Isella Russell (1968), para o português, inglês, alemão, italiano, russo, esperanto, ídiche e hebreu; e recolhidos em antologias de escritores hispano-americanos e Carolina Maria de Jesus com *Quarto de despejo* foi traduzida para treze línguas: espanhol, inglês, francês, italiano, alemão, polonês, japonês, holandês, dinamarquês, romeno, sueco, húngaro e tcheco; e o livro foi comercializado em quarenta países, popularizando a literatura brasileira junto a Jorge Amado.

Este tipo de traduções, da periferia para o centro, permite a circulação e o interesse que as estéticas das línguas colonizadas podem ter para os grandes centros literários. Segundo Pascale Casanova (2001, p. 182), no livro *La república mundial de las letras*:

[...] para as grandes línguas de “destino”, ou seja, quando a tradução é a importação para o centro de textos literários escritos em “pequenas” línguas ou em literaturas desvalorizadas, a transladação linguística e literária é uma forma de anexar obras, para apropriá-las em benefício de recursos centrais: “o aumento do capital universal”, diz Valéry, graças à atividade dos grandes tradutores que consagram. A dominação que exercem impõe-se, “obriga a nobreza”, “a descobrir” escritores não indígenas e condiz com suas categorias literárias. A

⁷⁶ No apêndice anexamos as pesquisas para posicionar o percurso da escritora mineira nas universidades no país.

mesma operação considerada a partir de uma “pequena” língua “fonte”, isso é, como exportação de textos para uma língua literária central, é muito mais que uma simples mudança de língua; é, na verdade, acesso à literatura, obtenção do certificado literário.⁷⁷

A mudança de perspectiva, ou seja, a tradução já não do centro às línguas colonizadas, mas ao contrário, posiciona as obras dentro da literatura e as conduz nos grandes centros de estudo crítico e de repensar as estéticas, ajudando a sua circulação e visibilização. Nestes casos, é a tradução quem outorga a certificação literária, como explica Casanova, porque entra da língua de legitimação institucional, de sua “literariedade”. A visibilização de Juana graças a tradução ao inglês e de Carolina, além do inglês, também ao francês como a máxima língua legitimadora, fizeram uma base sólida em sua carreira literária.

Em relação às traduções vou-me centrar só nas traduções espanhol-português e português-espanhol por serem minhas áreas de estudo. Nos seus primeiros anos de publicação, os poemas escolhidos de Ibarbourou foram traduzidos a várias línguas. No caso do português brasileiro, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira fez uma seleção e tradução de vários poetas hispano-americanos em 1990, Alfonsina Storni, Alfonso Reyes entre muitos outros, e Ibarbourou. Da “Juana de América” só foram escolhidos três poemas: “Cheiro de fruta”, “Fruto do trópico” e “O vendedor ambulante”. O primeiro poema do livro *Raíz salvaje* e os dois últimos do livro *La rosa de los vientos*.

Nenhum destes poemas foram os mais transgressores, nem do primeiro livro que fizera mais sucesso, ao contrário, nesta versão bilingue foram escolhidos poemas nos quais tiveram uma ponte de referência e de identificação com o Brasil, justamente porque a voz poética descreve um fruto que veio do Brasil, como o coco e como o eu poético pode-se transportar a diversos lugares do país, como Amazonas, Pará, Pernambuco e o Rio, o poema pode ser pensado como uma homenagem ao Brasil e a particularidade dos frutos do trópico que no Uruguai são considerados exóticos, além do desejo da viagem ao país, ainda quando nunca conheceu o Brasil, esses

⁷⁷ [...] para las grandes lenguas de “destino”, es decir, cuando la traducción es la importación al centro de textos literarios escritos en “pequeñas” lenguas o en literaturas poco valoradas, la traslación lingüística y literaria es una manera de anexionarse obras, de apropiárselas en provecho de los recursos centrales: “el capital universal se acrecienta”, dice Valéry, gracias a la actividad de los grandes traductores que consagran. La dominación que ejercen les impone, “nobleza obliga”, “descubrir” a escritores no indígenas y concordes con sus categorías literarias. La misma operación considerada a partir de una “pequeña” lengua “fuente”, o sea, como exportación de textos a una lengua literaria central, es mucho más que un simple cambio de lengua; es, en realidad, el acceso a la literatura, la obtención del certificado literario.

frutos, ou mesmo o café que nomeia em vários momentos de *Chico Carlo*, lhe permitem reconectar com o espaço tão enigmático para o eu lírico.

O desejo da viagem aparece no poema “O vendedor ambulante” que recorre “Os caminhos da América” (IBARBOUROU, 1990, p. 209), dando conta da amplitude da “Juana de América” que pode enunciar diversos espaços da América Latina toda por meio do sujeito ambulante que se mimetiza na cor de pele “moreno” pelo sol, que experimenta também as “frutas selváticas” e os lábios das “mulheres indígenas” (IBARBOUROU, 1990, p. 209), remetendo ao comum dos países latino-americanos: seus espaços, seus sujeitos e seus frutos, sem nomear os sujeitos negros, só indígenas. Percebe-se como a preferência de Ferreira Holanda está articulada com uma temática próxima ao Brasil para ligar à escritora com o país vizinho.

Em diversos trabalhos aparecem nomeadas as seguintes traduções dos poemas de Juana, aliás não é citado o texto traduzido, como as traduções de Austro-Costa, que são nomeadas no trabalho “Austro-Costa: 110 anos em revista” de Lúcia Gaspar, Virgínia Barbosa e Domingos de Carvalho Silva. Os poemas nomeados são: “O encontro”; “Timoneiro do meu sonho”, “Dias sem fé”, “Corações doloridos de sonhos” e “Dia amargo”, publicados na *Revista da Cidade* em Recife em 1929.

No que diz ao respeito às traduções ao espanhol dos textos de Carolina Maria de Jesus, até o momento estão traduzidos *Quarto de despejo*, na edição argentina Abraxas de 1961 e *Casa de ladrillos*⁷⁸ (1963) com um apêndice “Diário de viaje” relatando as viagens que ela fez na Argentina, Uruguai e Chile. Além da edição cubana de 1965 do *Quarto...*, titulado *La favela*, e recentemente a edição colombiana que também decidiu incluir também “Casa de ladrillos” e os contos “Favela” e “¿Dónde estás, Felicidad?” (2019) e *Cuarto de desechos* (2021) na Argentina, adequando a tradução colombiana ao leitor portenho feita por Lucía Tennina e Penélope Bruera. Além, *Diário de Bitita* foi traduzido por Alfaguara da edição francesa em 1984, primeiro que no português em 1986.

A última tradução ao espanhol, a edição colombiana, o prólogo e as notas são feitos pelo Laboratório de Tradução da UNILA, nove pessoas entre as quais estão a professora Bruna Macedo de Oliveira, Mario Rodríguez Torres e a mestrande Penélope Chaves Bruera, impresso pela Universidad de Los Andes de Bogotá e as edições Uniandes. Esta edição é a única que é feita em colaboração e se propõe a

⁷⁸ Esse livro é de difícil acesso e, infelizmente, não foi consultado.

difundir a obra de Jesus motivada pelo movimento de escritores negros que anima especialmente Conceição Evaristo no Brasil. Segundo os critérios do grupo de tradutores, a edição responde à singularidade da escrita criativa de Carolina e por isso se diferencia das outras traduções, além de ser um trabalho colaborativo que incorporou mulheres negras da Colômbia e do Brasil (OLIVEIRA *et al.*, 2019, p. 20-21). Esta tradução respeita a oralidade incorporada em Carolina e adequada no espanhol, porquanto muitas vezes não se corresponde os preciosismos que foram reduzidos e quase dilacerados da edição cubana e mesmo da edição argentina de 1961.

É claramente interessante a escolha das fotografias que aparecem nas capas da obra de Carolina, incentivando a indistinção entre escritora-personagem-narradora-voz poética. Na capa da versão argentina de 1961 está presente a “Carolina favelada” com o lençol branco na cabeça. A edição de 2019 aparece a Carolina Maria de Jesus escritora, com o olhar enfrentando a lente, com o sorriso e o vestido de poá e o colar.

A edição cubana incorpora notas de rodapé para esclarecer ou melhor sublinhar os “erros”, inserindo notas como “sintaxes confusa” o que acaba por ser inédito tratando-se de traduções.

No artigo “*Desplazamientos de Carolina en Hispanoamérica: algunos apuntes apartir de las traducciones de Quarto de Despejo al español*” os autores constroem um quadro das capas das edições no espanhol de *Quarto de despejo*, (OLIVEIRA *et al.*, 2021, p. 8) até sua própria edição de 2019; gostaria de anexar à imagem a capa da recente edição argentina 2021, da editora Mandacaru, para completar o quadro:

Figura 3 – Edições das traduções em espanhol de Quarto de Despejo



Fonte: OLIVEIRA et al. (2021) e a nova edição argentina (2021).

As transições nas diversas capas revelam como a recepção de Carolina tem influenciado os processos editoriais. Na edição de Abraxas – essa casa editorial está registrada em várias entradas de *Casa de Alvenaria* (2021) – não traduzem o título, só o subtítulo, inserindo-o em minúscula – talvez apontando uma escrita menor? – “*diario de una mujer que tenía hambre*” [diário de uma mulher que tinha fome]. No primeiro plano, sobressai a silhueta do busto de Carolina, destacando o lençol branco e o gesto melancólico, o olhar baixo e, de fundo, o barracão, a casa feita de tábuas que a escritora construiu com as mesmas mãos com que escreveu sua obra, tábuas e papelão catados, como também catava os livros e os cadernos. Nesse reduzido espaço, ela morava com seus três filhos. Essa capa por si só, já é uma sinopse do texto. A tradutora, e quem prologou o livro, foi a argentina Beatriz Broide de Sahoaler que explica como o título lhe resultou intraduzível porque a metáfora criada por Jesus era realmente potente e bem feita. O prólogo de Sahoaler (apud JESUS, 1961, p. 9-10) inicia nomeando o Audálio Dantas e no parágrafo seguinte aparece o nome de Carolina Maria de Jesus, logo após da palavra “negra” e “favela”, para continuar relatando a “dramática” existência de Jesus, eixo temático que percorre em todas as edições do diário.

Remetendo aos critérios de tradução, Sahoaler explica que deixou a particularidade da escrita carolineana, inclusive com “suas faltas de ortografia!”. A exclamação ressalta a excepcionalidade da escrita traduzida e aparecem palavras como ingênua, espontaneidade, comovedora, FOME (escrito no espanhol com caixa

alta). Mais uma vez, a tradutora fecha a recepção: trata-se de um documento e como tal tem que ser lido. Ainda assim, sublinha a “alma de poeta” e adjetivos como inteligente, independente, sensível, orgulhosa de sua cor de pele, inato sentido da estética; e a obra é descrita como um genuíno monumento, como sensacional.

A tradutora cria uma narrativa da vida posterior de Carolina fora da favela, reproduzindo um discurso que incomodava à própria escritora como nos faz saber em *Casa de Alvenaria*: é rica, pode comprar uma casa e pagar a educação de seus filhos, e ainda acrescenta que muitas pessoas se solidarizaram com a personagem Carolina que recebe “inesperadas ajudas” e até não pagava mais os sapatos que a Vera necessitava, como o livro inicia. Finalmente, a prologuista assume uma responsabilidade pela dor dos favelados: vergonha e culpa são os sentimentos que fecham a apresentação de Carolina-personagem-pessoa. Logo após, está inserido outro prólogo, escrito por Audálio Dantes, justificando a intraduzibilidade na metáfora que dá título ao livro.

A edição de Casa de las Américas da Cuba tituló-o *La favela* (1965), e depois diz “casa de desahogo”, aliás a editora não dá crédito à tradução. O prólogo é escrito por Mario Trejo, um escritor argentino, quem apresenta o livro como uma crônica de um rancor. Seu primeiro ponto é geográfico e porcentual da extensão e população do Brasil, essa perspectiva lhe serve como vaso comunicante para entender o “cuarto de desahogo”, como grito, protesto, rebeldia e subliteratura (TREJO apud JESUS, 1965, p. VII), articulando o prefixo “sub” com a vida de Carolina. Para Trejo (1965, p. IX), a escritora mineira diz frases perigosamente ingênuas (reiterando a palavra usada por Sahoaler na edição argentina já apresentada), ele se baseia na análise estadística do país para fazer a ligação com trechos do livro traduzido, mais perto de uma análise sociológica do que a criação de uma narrativa sensacional sobre a obra. Acentua as fortes críticas políticas que faz a diarista e a coloca como exemplo para um esquerdismo ingênuo, lírico e superficial (TREJO, 1965, p. XIII-XIV). O projeto de Casa de las Américas é oposto ao projeto de Abraxas, porquanto o cubano tenta distanciar a Carolina Maria de Jesus do livro, a capa é coerente com o projeto, não insere a fotografia da escritora e o estudo de Trejo é argumentado com citações e não com narrativas biográficas. Esse ponto interessante também é assinalado no artigo “*Desplazamientos de Carolina en Hispanoamérica...*” (2021).

Seguidamente, aparece o texto de Dantas titulado “Nuestra hermana Carolina” [Nossa irmã Carolina]. O texto é mais longo do que a edição de Abraxas e se percebe que é escrito depois do sucesso e da publicação de *Casa de Alvenaria*, sugerindo a recepção posterior do sucesso, o desconforto de todos com a escrita carolineana, por fazer críticas desde dentro da favela e o breve tempo que esteve perto das instituições. Dantas termina com outro texto, em forma de “*Mensaje*” para Carolina e as pessoas da favela, coincidindo com a narradora de *Casa de Alvenaria*, da incomodidade que causou seu livro, tanto no quarto de despejo quanto na sala de visitas e ressalta como essa voz tem que ser ouvida, pois ao dizer de Dantas, Carolina representa grande parte do Brasil.

Como esta edição não reconhece a figura do tradutor, não se especificam os critérios de tradução. Percebe-se, no entanto, que deixaram a particularidade da escrita carolineana, aliás chama atenção as notas de rodapé incisivas em inserir possíveis formas “melhores” de escrever orações, isto tudo, pelo fato de não explicar a singularidade da experimentação com a língua em Carolina, o “pretoguês” como explica Conceição Evaristo (2021); e não só a edição faz notas para corrigir essa escrita, mas também para corrigir um problema de compreensão de Dantas no prólogo em relação a um trecho no qual o jornalista diz que o “Zinho” é o nome de um sujeito negro e corresponde realmente ao nome de um lugar, nesse caso a nota de rodapé diz “Erro de Audálio Dantas” e explica a confusão.

Carolina Maria de Jesus tinha consciência da importância das traduções, graças a elas era reconhecida internacionalmente, em várias entradas de *Casa de Alvenaria*, a narradora escreve com respeito as traduções e o dinheiro percebido por meio delas:

[...] Faz dois anos que deixei de ser lixeira para ser escritora. Eu me considero exótica. Tem pessoas que saem das universidades para ser escritora. E eu saí da favela. Saí do lixo. Saí do quarto de despejo. E o meu nome corre mundo. Com as traduções do meu livro. Fui favorecida por uma classe de brancos nobres e bons. E fui prejudicada por uma classe de brancos incultos, medíocres e oportunistas. Que pensaram que Carolina Maria de Jesus, é uma idiota. Mas...Eu dei uma lição de honestidade nestes crapulas. Eu levo um minuto para esquentar e levo cem para esfriar. (JESUS, 2021b, p. 426).

A citação vai além das traduções, no entanto ela responde a várias questões. A primeira é questionar a instituição e o lugar de legitimação que elas outorgam a certas autoras ou, pelo contrário, desautorizam; seguidamente reafirma seu lugar na

margem e o contexto precário da escrita do diário e o deslocamento do espaço, que já não é periférico. Além do mais, reconhece a importância na sua trajetória das pessoas que lhe ajudaram a promover e circular seu nome e seu livro, contando as traduções e também as pessoas que interferiram negativamente no reconhecimento desse nome e dessa obra; finalmente, a diarista revela seu caráter forte e sua perspicácia para negar essa “ingenuidade” que é colocada muitas vezes ao lado desse nome próprio. A entrada do 20 de setembro de 1962 está minada de significações e de desconstruções, suma-se o reconhecimento das traduções.

Em Carolina Maria de Jesus as traduções foram importantíssimas, os estudos sobre elas validam esta afirmação. A própria pesquisadora Raffaella Fernandez e Sueli Liebig (2014) publicaram um artigo intitulado “Interferências da subjetividade estrangeira na tradução americana de *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus”. Fernandez também faz referência à tradução francesa desse mesmo diário no seu livro a *Poética dos resíduos...*

Na versão datiloscrita das editoras francesas, com vistas a esclarecimentos, os acréscimos apresentam diversas oscilações, sinalizando um texto produzido por várias mãos. Essa é uma evidência confirmada pela editora Métailié, em entrevista concedida em novembro de 2013. Na ocasião, ela confirmou que a tradutora estava presa ao português e traduzia literalmente o que seria ininteligível para o leitor francês [...] Na tradução, a linguagem é rebuscada se compararmos com a escrita de *Quarto de despejo* (FERNANDEZ, 2018, p. 105-106).

Perpétua (apud OLIVEIRA *et al.*, 2021), em relação aos prólogos das traduções estrangeiras, estuda a edição e a tradução de Sahovaler e questiona a decisão de não traduzir o título, segundo os mesmos tradutores da edição colombiana de 2019.

A repercussão das traduções foi colocada na biografia de Tom Farias (2018), na qual sublinha como na Argentina Carolina foi muito bem recebida com cinco edições do *Quarto...* as primeiras quatro vendidas em um ano. Estas circularam no Uruguai e no Chile, os países que Carolina visitou graças à: “[...] editora Abraxas, que a levou ainda ao Uruguai e ao Chile, sempre hospedada em hotéis de luxo e tendo carro a disposição” (FARIAS, 2018, p. 300). Na Argentina chegou a vender dez mil exemplares e se esgotou em menos de quatro dias, segundo Farias (2018, p. 297): “[...] circulava no Uruguai (provavelmente pela edição Argentina ou não), Espanha e Venezuela. Apenas em Portugal foi proibido, pelo regime Oliveira Salazar”. Portugal de fato foi o único país onde *Quarto...* foi proibido e Carolina foi censurada. Na

Venezuela ainda está a edição cubana de 1965 na biblioteca da UCV, que teve uma reedição em 1989.

A tradução de Abraxas sem dúvida colocou a Carolina em uma posição de intelectual da América Latina, na segunda visita que fizera ao Chile:

Carolina foi convidada a representar ao Brasil [junto com o poeta Thiago de Melo e o arquiteto Oscar Niemeyer], a convite da Universidade de Concepción, para participar da “Séptima Escuela Internacional de Verano”, importantíssimo evento, sob o tema “Imagens da América Latina” ou “Imagen del Hombre”, que contou com as atuações de Mario Benedetti e Carlos Moreno, Uruguai; Jesus Lara, Bolívia; Geraldo Molina, Colômbia; Carlos Fuentes e Octávio Paz, México; Hector P. Agosti, Argentina; Alejo Carpentier, Cuba; Fernando Alegria (organizador do evento com o poeta Gonçalo Rojas) e Marta Brunet, Chile; Claribel Alegria, Nicarágua; Benjamin Carrion, Equador; Augusto Roa Bastos, Paraguai; o casal Linus e Ava Pauling, Estados Unidos; José Maria Arguedas, Peru; Carlos Martins Moreno, Uruguai; e Mariano Picón-Salas, Venezuela. (FARIAS, 2018, p. 294).

Esta citação ajuda a ter uma ideia da importância que teve Carolina e o impacto de seu livro na América Latina. A lista de nomes é incrível, pela importância de todos eles e porque tratava-se na sua maioria de homens; dentro dessa lista grandiosa aparece Carolina Maria de Jesus como a representante do Brasil, mas também das mulheres... negras. Poderíamos citar uma vez mais Farias (2018, p. 352), para dizer junto a ele: “Muito bem, Carolina!”.

As traduções são importantes porque colocam em circulação as escritoras e permitem o surgimento de pesquisas, diálogos e vinculações literárias, culturais e linguísticas, prioritárias na América Latina, por uma tentativa de compreensão e respeito do outro e entender, pelo viés literário, parte da história, da geografia e das identidades de nossos vizinhos. No caso de Carolina Maria de Jesus, as traduções foram mais representativas do que no caso de Juana de Ibarbourou, o fato de não traduzir um livro completo, só poemas espalhados em revistas ou antologias, não proporciona o mesmo impacto da tradução de um livro completo e, por outro lado, as escolhas de textos são fundamentais, a recepção de Juana no Brasil não foi igual que a recepção do resto da América Latina, a Ordem Cruzeiro do Sul outorgada pelo Brasil em 1945, pode ser um referente da aceitação, embora o número de pesquisas sobre, falam por si só.

A primeira tradução e a última (a adaptação portenha) de Carolina Maria de Jesus foi realizada por mulheres, isso demonstra a importância das mulheres na

circulação e visibilização de mulheres dentro do campo intelectual e cultural; somos nós as encarregadas de espalhar a nossa literatura e visibilizar os nossos corpos.

Vemos como ainda em 2021 o arquivo continua crescendo. “Os arcontes” (DERRIDA, 2001) estão dispostos a lutar contra o esquecimento, incentivando com estas reedições, traduções, biografias, pesquisas nas nossas universidades a incorporação de leituras renovadas, atualizadas e de identificação com o nosso patrimônio simbólico.

3.2 MITOS FEMININOS. PROCURANDO A TRANSCENDÊNCIA

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.

Jacques Rancière, 2009, p. 15.

Qual seria uma possível entrada para ler Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus? Qual seria o incentivo, a motivação? Uma entrada possível seria ler o mito que elas /sobre elas se constroem, enquadradas na mesma noção de “casos de autor”. Ler o mito significa compreender a posição e, sobretudo, a transcendência delas no século passado e como na atualidade ainda seu nome ecoa nos países e o interesse de diversas pesquisas e projetos estéticos o confirmam, embora tendo consciência da leitura tendenciosa que o mito traz consigo, considerando aspectos mais pessoais e até romanescos que a obra mesma.

Nesses casos: se poderia falar do Uruguai sem sua “Juana de América”? Se poderia falar do Brasil sem sua Carolina? Se poderia falar sim, mas com uma história incompleta, e sempre é necessário indagar na história desde diversas perspectivas, tentando armar as partes, pelo menos quem procura ler a História, é preciso olhar como esses mitos transcenderam. Entrar na “partilha do sensível”, segundo Rancière na epígrafe deste capítulo, permite olhar nos recortes e cortes dos “casos de autor”. As partes dessa partilha poderiam ser sua produtividade enquanto sujeito e objeto cultural e de massificação. Estas mulheres procuraram uma “ocupação” que lhes permitissem ser visíveis e uma forma possível é o jogo da construção do mito da mulher que escreve.

Roland Barthes (1999), nas *Mitologías*, explica que o mito é uma fala, construído de forma ambígua, porquanto seu significado pode ser vazio por um lado e cheio do outro. O mito poderia se pensar como um texto narrativo, justamente perfazendo a ficcionalização da origem e o destino do sujeito ou objeto representado. Sob esse aspecto, o mito deve se configurar a partir da imaginação e do desejo de quem o construiu para se perpetrar no imaginário, pois tem vazios de sentido. Assim, ele opera como construção cultural que abre múltiplas significações para formar seu valor próprio, fundado nas falas (CAMPOS, 2018), nos rumores, nas mesmas fofocas.

A voz oracular inicia a construção do mito nestas duas escritoras. Na biografia romanesca de Fischer (2012), ele narra como lhe foi anunciado a Juana que seria “poetisa”, que seu nome faria história no continente; construções narrativas como esta contribuem a permanência do mito, da mulher escolhida para escrever e sacrificar sua vida pela literatura. Em Carolina Maria de Jesus foi ela mesma, por meio da voz narrativa, que cria essa atmosfera oracular de autoria feminina. Ambas compartilham o relato oracular, marcado pelo destino.

Em Juana de Ibarbourou se levantou o mito da escritora que quase por milagre divino fazia sonetos, de acordo com Pablo Rocca (2011), a mesma Juana criou esse mito, atribuindo-a a pouca escolaridade, poucas leituras e sobretudo tirando três anos de idade a sua biografia, narrando que tinha nascido em 1895⁷⁹, para dar a sensação de precocidade nas letras. A “virgindade literária” lhe permitiu incorporar temas diversos na sua produção. Por essa razão, a impossibilidade de encaixá-la em movimentos e tendências literárias; a crítica dos primeiros livros de poemas enunciavam na uruguaia um caráter autêntico e original em sua lírica. Rocca pesquisou na cidade de Melo e em seu livro *Juana de Ibarbourou. Las palabras y el poder* procura desmontar esse mito do milagre poético, ele traz comentários do bibliotecário da cidade relatando como Juana Fernández Morales lia muito e era autodidata como prova de sua formação.

A poeta uruguaia Dora Isella Russell (1968) – quem por muito tempo se apoderou dos bens de Juana e dos direitos de autor – na “Noticia biográfica” que estão nas *Obras completas* de “Juana de América” só faz menção dos estudos de ensino fundamental em uma escola religiosa – que agora leva seu nome – e depois Russell

⁷⁹ Na tradução de Ferreira de Holanda, aparece esta data, 1895, como o ano de nascimento de Juana de Ibarbourou.

narra como a Juana Fernández Morales não se adaptou bem a disciplina institucional, sugerindo que deixou à instituição. Por sua parte, Diego Fischer diz que na época não era comum ter ensino médio para as mulheres no interior do país. É evidente como a formação de Juana não foi sistematizada, cursando apenas poucos anos de estudo e graças a isso ela cria o mito da escolhida, da mulher que escrevia sonetos sem saber o que o “soneto” significava.

Esse fato permite pensar outros mecanismos de exclusão das mulheres no campo literário que é a cor de pele. Em Carolina Maria de Jesus é muito sublinhado o fato da insuficiente escolaridade da escritora, apenas dois anos cursado no colégio Allan Kardec em Sacramento no interior de Minas Gerais, pagado por uma mulher branca estrangeira, depois a família se desloca à roça para trabalhar, impossibilitando-lhe permanecer na instituição. Em muitas das pesquisas ou mesmo nas biografias e notícias sobre Carolina, aparece a palavra “semianalfabeta” ou “só cursou dois anos de ensino fundamental”, isso escassamente aparece nas pesquisas sobre Juana, – Russell, Fischer e Rocca tratam mais de dados biográficos do que acadêmicos, salvo o último que está no meio-caminho, pois sua pesquisa visa desmontar o mito.

Pensem o quanto era difícil para as mulheres acessar à educação na América Latina finissecular e, ainda mais, as mulheres negras na primeira metade do século XX. Se pensamos só nas mulheres escritoras mais reconhecidas ou, pelo menos, mais nomeadas constantemente em pesquisas ou eventos⁸⁰ poderíamos ter uma ideia de quantas eram formadas.

Fazendo um repasso cronológico poderíamos iniciar este brevíssimo percurso com a argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892) quem apenas estudou poucos anos devido a uma doença e começou a ler e escrever em casa; a brasileira Maria Firmina dos Reis (1822-1917), com ajuda de sua tia, conseguiu se formar como professora exercendo o cargo; a peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909) estudou na escola Secundária Feminina Nacional do Peru e foi professora na Argentina; a uruguaia Delmira Agustini (1886-1914) estudou em casa com professores particulares; a chilena Gabriela Mistral (1889-1957) também chegou a ser professora,

⁸⁰ A maioria destes nomes apareceram no recente evento: I Congreso Internacional Proyectos estéticos, políticos y redes intelectuales femeninas de entresiglos en América Latina, celebrado no Peru nos dias 22, 23, 24 e 25 de junho de 2021, com um importante número de pesquisadoras e pesquisadores do mundo, não só de universidades de hispano-américa e brasileiras, mas também da Espanha, Alemanha e Inglaterra.

além de diplomata e vencedora do Nobel; a venezuelana Teresa de la Parra (1889-1936) estudou e se formou na França internada em um colégio; a argentina Alfonsina Storni (1892-1938) também se formou como professora, embora teve diversos empregos; Juana de Ibarbourou (1892-1979), como já apontamos, só cursou o ensino fundamental; Cecília Meireles (1901-1964) se formou como professora; a cubana Dulce María Loynaz (1902-1997) recebeu educação em casa e se formou como advogada na Universidade de La Habana; a argentina Silvina Ocampo (1903-1993) estudou arte e desenho em Paris; a paraguaia Josefina Plá (1903-1999) incursionou no jornalismo, aliás não se fala muito de sua formação; a chilena María Luisa Bombal (1910-1980) é a única deste grupo que se formou em Letras na Sorbonne no Paris e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) com dois anos de escolaridade.

Este trajeto que vai desde a primeira mulher escritora (branca) Gorriti e Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira escritora negra no Brasil, ambas do século XIX, até Carolina Maria de Jesus, lembrando que a escolha é feita por ser as mais nomeadas desse período. A maioria das mulheres que escreviam, neste reduzido recorte, vinham de famílias acomodadas economicamente. As camponesas e/ou pobres chegaram a ser professoras. Nesta colagem – nas palavras de Pizarro (2004) – evidentemente só Juana e Carolina não conseguiram se formar sistematicamente, contudo leram e escreveram muito seguindo o exemplo de Gorriti como pioneira. Em *Chico Carlo* e o *Diário de Bitita* aparecem suas leituras, seus gostos literários e essa espécie de escola de escritores e escritoras que elas mesmas construíram a força de seu autodidatismo.

Sem dúvida, isso decorre o fato de que os poucos anos de ensino lhes permitiram indagar em temas, seguir poéticas de diversos movimentos e incorporá-los a suas próprias escritas, transgredindo a norma ou criando sonetos, quadras, rimas, métrica, a linguagem do modernismo hispano-americano, ainda quando os poetas estavam experimentando com a linguagem e incorporando a oralidade nos textos literários tão cobrados em Juana e incorporados em Carolina, e por isso também era questionada.

Antes, porém, gostaria de tratar ainda mais a linguagem desenvolvida na obra de Carolina Maria de Jesus, justamente porque é o mais debatido e levantou o mito da “escritora favelada”, o que quer dizer, a escritora que fala da margem, da violência, da fome, da precariedade, dos negros, dos pobres sem formação. Não é à toa que na

recente publicação de *Casa de Alvenaria* (2021), inicia com a “Nota sobre esta edição” afirmando:

Alfabetizada em dois anos de grupo colegial, na década de 1920, Carolina Maria de Jesus (1914-77) aprimorou seu domínio da norma culta do português escrito por meio da paixão pela leitura, exercitada nos intervalos da luta diária pela sobrevivência nas ruas de São Paulo. Esse domínio autodidata, portanto, não chegou a se completar segundo o padrão ortográfico-gramatical vigente durante os anos de sua atividade literária. (EVARISTO *et al.*, 2021, p. 3).

Isto tudo para discorrer na preponderância do letramento em Carolina e justificar a errância de sua escrita, porquanto há, por um lado, a experimentação da linguagem, a inserção da oralidade, dos diversos sotaques do português brasileiro como o mineiro, o nordestino, mas também o estrangeiro, articulados com os preciosismos, os arcaísmos e a linguagem culta. E, por outro, a singularidade de sua escrita que todas as edições mantêm atribuindo “marcas autorais” (EVARISTO *et al.*, 2021, p. 3). A escrita carolineana é densa e complexa, em uma análise aguda é difícil pensar em todas essas marcas e sua intencionalidade, portanto são compreensíveis os critérios da edição e deixar aberta a leitura a novas formas de experimentação com a língua e outros mecanismos de exposição do isolamento instrucional dos sujeitos à margem, isso é, quando o “erro” é proposital, quando é apontado pela “pressa” que defende Evaristo da mulher desdobrada em múltiplas ocupações e trabalhos, além do “pretoquês” (GONZALEZ, 2019) que é entendido como a presença das línguas africanas no português brasileiro como já foi apontado.

A complexidade escritural de Carolina, Evaristo explicá-la como o “processo da escrita” mais vivificado e humanizado articulado com o sonho da escritora com um “teto todo seu” que a Woolf defendia. No entanto, como ter esse espaço de solidão que a escrita precisa no meio de espaços coletivos e precários? É uma escrita produzida desde espaços à margem e seu próprio funcionamento que se desloca à criação literária: conteúdo, forma, materialidade e espaço estão convergindo e interagindo no próprio processo da escrita. É a materialização de um todo.

A temática da forma da escrita carolineana é recorrente nas pesquisas justamente por sua singularidade, pelos critérios variados em relação à edição de suas obras, até por sua mesma filha Vera Eurídice que inicialmente desejava corrigir os livros já publicados por sua mãe. Desta forma, o novo conselho editorial dialoga nesse ponto com Audálio Dantas, em mostrar esse processo de escrita carolineano, aliás

elas publicam o texto na íntegra a diferença do jornalista quem suprímia trechos, alterando o sentido da obra.

Por outro lado, a preponderância em deixar o texto base quase inalterável se deve à veracidade, levando em consideração que o *Quarto de despejo* era de autoria duvidosa, uma vez que parte da recepção considerava que o autor verdadeiro era Audálio Dantas, o editor. Wilson Martins em 1993, na reedição do *Quarto...* reitera a ideia que o autor da obra é Dantas pelo preciosismo do livro que não poderia ser escrito por uma mulher negra da favela. Manuel Bandeira escreveu uma nota no jornal asseverando e respaldando a autoria de Carolina (BARCELLOS, 2015). Na mesma matéria, Raffaella Fernandez (2018) relata como uma editora alemã não quis traduzir e editar o *Diário de Bitita*, pois considerava que Carolina não poderia ser a escritora.

Ao longo de toda esta argumentação surgem pelo menos três questões em torno da obra de Carolina Maria de Jesus. A primeira é: “ela não poderia ser escritora porque não tinha se formado o suficiente”. Como já explicamos no apanhado das escritoras latino-americanas, acessar à educação era dificultoso, nesse momento, para as mulheres que não estavam bem posicionadas economicamente, muitas delas resolveram ser autodidatas. Juana nega suas leituras, seu autodidatismo, para construir ela própria o mito da gênica, da escolhida para escrever poesia, em Carolina é apontado para negar sua autoria.

Segundo: “ela não poderia ter escrito o livro porque tem muitos preciosismos”. Em todo caso se é literatura então ela não poderia ser a escritora, isso é, aceitamos o livro, mas não a autoria. Não se pode ter uma gênica negra? A beleza de Juana é tão reiterada da mesma forma que a pouca escolaridade em Carolina. “Parece” que para ser gênica tem que ser muito bonita. Storni era formada, mas era feia e pobre, além de mãe solteira, isso também aparece sempre nos textos sobre a argentina. “Parece” que os critérios para “validar” as obras das mulheres são muito banais, é só aparência, não escrita.

E terceiro: “ela não poderia ser escritora porque seus escritos eram um reflexo da sociedade, muita crítica social”. Justamente a Geração do 45 uruguaia exigia a Juana comprometer-se com seu presente, encarar a situação da violência, da guerra, da opressão, da ditadura militar. Juana estava negada à poesia social (ROCCA, 2011). Chegou ao ponto em que a “Juana de América” teve que escrever um comunicado expressando sua oposição contra o ditador alemão, Hitler, porque de

tanto silêncio para com seu presente, não falar em contra era lido como estar a favor, e a Bíblia não ajudava muito a posição da uruguaia, esses dois livros *Los Loores de Nuestra Señora* e *Estampas de la Biblia* de 1934 foram prejudiciais para a carreira literária de Juana.

Conceição Evaristo (2021, p. 7) no texto inicial de *Casa de Alvenaria*, diz em relação ao sucesso de Carolina Maria de Jesus: “[...] Carolina transformada em mercadoria, em um produto a ser exposto, em um bem de uso público, requisitado para as mais diferentes funções. Uma Carolina cuja presença era solicitada em reuniões políticas, religiosas e culturais”. Na época de 1960 a figura pública de Carolina transformou a forma de olhar à margem, as favelas e as mulheres negras, por esse fato de gesto fundacional, o nome Carolina Maria de Jesus veio a representar o grupo subalterno: os negros e negras brasileiras, com uma miríade de experiência com os espaços da precariedade e da invisibilização. Ela própria em *Casa de Alvenaria* escreve: “O livro [*Quarto de despejo*] estava sendo bem vendido. E o senhor Audalio Dantas estava convencido que havia construído um monumento. Por eu ter passado muita fome. Eu lia o livro, sem compreende-lo. Com meu nome nos jornais e eu aparecendo nas televisões, eu era um caso excepcional” (JESUS, 2021, p. 364).

Carolina era consciente da importância de sua obra, o impacto social no momento, a transcendência e o poder do seu livro. A figura do editor Dantas ajudou a promover e comercializar esse “monumento” que se sabe “caso” e se autoidentifica como uma excepcionalidade. Carolina não só tinha o projeto de narrar a vida de quem vive nas favelas, isso é, no Brasil, mas também quem habita na “Vila miséria” (JESUS, 2021, p. 364) na Argentina. Nesta recente edição da *Casa...* é mostrado como Carolina escreve sobre sua experiência nos espaços da margem argentina e identifica como as pessoas que moram no lugar são majoritariamente estrangeiros da Bolívia, aliás percebeu a presença de uruguaios e brasileiros, embora não negros. O olhar da diarista percebe as diferenças dos excluídos nos países e sua preocupação pelo devir desses sujeitos, vinculando-se com as “escrevivências” (EVARISTO, 2021), a preocupação pelo outro, pelos “miseráveis” das grandes cidades, como fizera em Santiago do Chile e também em Montevidéu pelos marginados.

É interessante como na *Casa...* Carolina demonstra a insistência dos outros em vendê-la como a “escritora favelada”, por exemplo, quando a narradora no diário escreve: “Eu fui catar papel, para ser fotografada e tropecei. O repórter disse: —Você

está distrenada.” (JESUS, 2021, p. 377). Essa entrada é datada 6 de novembro de 1961, para esse momento Carolina morava fora da favela, em uma casa de alvenaria.

O mito de “escritora favelada” era imposto ao corpo carolineano:

Mas o senhor Audalio Dantas, queria me dominar Não gostei, principiei a reagir. Não nasci na época da escravidão. Eu não tinha o direito de fazer nada que o senhor Dantas, observava-me. Uma noite, ele chegou na minha casa e criticou-me porque eu coloquei varios quadros nas paredes, obrigou-me a retirar os quadros da parede aludindo que a minha casa estava antiquada parecendo galeria. [...] Quando vesti uma saia a japonêza ele criticou, dizendo que eu devia ser mais simples no vestir. (JESUS, 2021b, p. 492).

Evidencia-se a insistência de recluir esse corpo ao espaço da precariedade, negando-lhe uma posição de elevação econômica e social por parte do editor. A voz narrativa encontra a ligação com as novas formas de escravidão, por isso, ela questiona os mecanismos de poder que deseja fixar seu corpo negro à favela. As copiosas fotografias da escritora com o lençol branco na cabeça, reproduzidas incessantemente, as roupas velhas, simulando catar papel ou inclusive as construções da favela na televisão onde seria entrevistada respondem à inventiva da

Figura 4 – Carolina com o lençol branco



“escritora favelada” construindo um mito do “caso excepcional”.

Esse tipo de cenas impedem um distanciamento autora-obra, o museu casa de Juana de Ibarbourou que está no Departamento de Cerro Largo em Melo, resguarda objetos da poeta, o emblemático vestido preto que foi reproduzido na fotografia de 1934 e acompanha quase todas as capas dos livros, além de outras fotografias, manuscritos, os móveis, um busto, as diversas placas de reconhecimento e a

Figura 5 – Juana com o vestido preto

“*higuera*” zelosamente resguardado por um quadrado de lâminas transparentes, a árvore que inspirou o poema do mesmo título reunido em *Raíz salvaje* e ele está inscrito nessas lâminas como prova de sua veracidade. Em Melo também está um hotel com o nome de Juana de Ibarbourou, a Biblioteca municipal e uma rua, evidenciando a importância da escritora nessa pequena cidade do interior do país e onde ela iniciara sua carreira literária, ainda quando, como já mencionamos esses primeiros textos não foram reunidos nas obras completas.

Fonte: Casa Museo de Juana de Ibarbourou, Portal de Museos del Uruguay



(2022)

Juana preferiu reproduzir a milagre da menina precoce que escreveu aos oito anos o soneto “*El cordero*” publicado na *Atlántida*, apenas quando era uma “menina praticamente semianalfabeta” (RICHERO, 1998, p. 140), desconsiderando a FID seu pseudônimo. Foi a própria Juana também quem procurou um editor, ela mesma entregou seus cadernos de versos, acompanhada de seu filho quando apenas era uma criança e estava recém mudada a Montevideú, uma lembrança reiterativa em seus biógrafos e críticos:

Com uma mão segurava os cadernos de tipo escolar de “uma linha”, com a outra a de um menino de poucos anos. Com fala baixa, pausada, precisa, [Juana] lhe diz que lia a página literária todas as semanas; que escrevia versos desde criança; que o marido lhe havia encorajado a que enviá-los e os levara ao senhor. E sem mais lhe entregou os cadernos, implorando-lhe para ler e lhe dar sua opinião⁸¹ (VILLAFANE, 1963 apud ROCCA, 2011, p. 53).

Assim como Carolina Maria de Jesus procurou nos jornais, nas editoras estrangeiras para publicar seus textos e enviava seus cadernos, Juana também fez isso, lhe entregou ao editor do jornal *La Razón*, Vicente Salaverri, o caderno no qual tinha escrito os poemas do primeiro livro *Las lenguas de diamante* com a esperança de ser publicada e indicando a aprovação do marido. Em Carolina se criou o mito que foi Audálio Dantas quem “descobriu” a Carolina, apontando a linguagem colonizadora, mas os relatos descrevem que ela foi quem se mostrou e chamou sua atenção; antes dele já Carolina tinha procurado vários editores e tinha publicado seu poema o “Colono e o fazendeiro”, desconstruindo o mito de escritora favelada “descoberta” por um homem branco. Sem dúvida, a figura de Dantas foi transcendental na vida de Carolina Maria de Jesus, aliás sua relação escritora-editor não perdurou no tempo, por ela se negar a ser “teleguiada” (JESUS, 2021).

Em “*Mis amados recuerdos*” Juana dedica um texto a seus amigos e colegas da literatura e que para o momento da escrita já estavam mortos, os textos nascem a maneira de homenagem, uma dessas é dedicada a “Don Juan Zorrilla de San Martín” e nesse texto faz referência ao tributo à “Juana de América”:

⁸¹ Con una mano sujetaba dos cuadernos de tipo escolar de “una raya”, con la otra la de un niño de pocos años. Con habla baja, pausada, precisa, le dijo que leía la página literaria todas las semanas; que escribía desde niña versos; que el marido la había animado a que se los mandara y que se los traía. Y sin más le alargó los cuadernos, rogándole los leyera y le diera su opinión.

O 10 de agosto de 1929 um grupo de jovens poetas me organizou no Salão dos Passos Perdidos do Palácio Legislativo, uma festa inesquecível. Foi presidida por Dom Juan Zorrilla de San Martín. Sentado na minha direita, em uma das luxuosas poltronas do Palácio, o grandioso e menudo, usava como sempre seu doce e imponente senhorio. Santiago Cozzolino, o ourives, tinha cinzelado o anel de ouro simbólico que me ofereceram os poetas. O ambiente era solene, com a multidão, os hinos, os delegados de toda América, e outro homem de estatura física pequena, mas também magnífico e grandioso: Alfonso Reyes⁸². (IBARBOUROU, 1968, p. 1304).

O uso excessivo dos adjetivos para descrever aos poetas é análogo com o título hiperbólico – além de único e irrepetível – de seu casamento simbólico com América Latina. Essa cerimônia consagraria a Juana como a “Juana de América” e, desde então, seria lembrada como a representação feminina de toda América – de toda América conservadora, porque para essa data estava casada, com filho e representava os valores da família burguesa, além de educada, bela e no momento em uma posição econômica estável; esse título representava, por outro lado, um peso e uma responsabilidade muito grande que exigia posicionar-se, defender o bem-estar do continente e representar às mulheres. Como escreveu Gabriela Mistral (2021, p. 9): “Por uma razão leva o nome geográfico marinado com o da fonte batismal; não é por acaso esse apelido que lhe deram e que a deixa sozinha com a América, dona da chave infável de nossa mulherada”⁸³.

Em 1929, o Uruguai era um país estável economicamente e fomentava a educação de qualidade, era a Suíça da América. A partir desse momento: “Juana já não se pertence. Pertence aos jornalistas, aos caçadores de autógrafos, pedinchões de retratos, aos leitores vorazes e exigentes, e também às amizades verdadeiras que cria a obra verdadeira”⁸⁴ (RUSSELL, 1968, p. 42). Juana deixou de ser ela para ser a Juana de todos. Cultivar intelectuais fazia que Uruguai sobressaísse do resto dos países e “Juana de América” representava esses mitos intelectuais que o país vizinho gostava de construir.

⁸² El 10 de agosto de 1929 un grupo de jóvenes poetas me organizo en el Salón de los Pasos Pérdidos del Palacio Legislativo, una fiesta inolvidable. La presidía don Juan Zorrilla de San Martín. Sentada a mi derecha, en uno de los fastuosos sillones del Palacio, el grandioso y menudo, lucía como siempre su dulce e imponente señorío. Santiago Cozzolino, el orfebre, había cincelado el anillo de oro simbólico que me ofrecían los poetas. El ambiente era solemne, con la muchedumbre, los himnos, los delegados de toda América, y otro hombre de estatura física pequeña, pero también magnífico y grandioso: Alfonso Reyes.

⁸³ “Por algo lleva el nombre geográfico adobado al de la pila bautismal; no es ningún azar ese apelativo que le dieron y que le deja sola con la América, dueña de la llave infable de nuestro mujerío”.

⁸⁴ “Juana ya no se pertenece. Pertenece a los periodistas, a los cazadores de autógrafos, pedigüños de retratos, a los lectores voraces y exigentes, y también a las amistades verdaderas que crea la obra verdadera”.

Na tese de Clovis (2006) sobre Cora Coralina explica como Ramon Pesquero, por uma tentativa de universalizar a escritora goiana, escreve: “*Cora: outra ‘Juana de América’* [...] co-genialidade consangüínea, que corre pelas veias de todos os povos americanos que eles representam” (PESQUERO, 2003 apud CLOVIS, 2006, p. 103). Esses eles englobam além das duas escritoras a Pablo Neruda. O título dado a Juana animou também ao Brasil para fazer a ligação com a poeta goiana, como símbolo da americanidade. Alfonso Reyes, escreveu em 1929 como Juana anima a todo um continente e abre esses caminhos para outras mulheres escritoras, lembra da Gabriela Mistral que já é reconhecida e da Juana Inés de la Cruz, ou seja, como as mulheres haviam possuído as palavras: “E Juana no Norte, Juana no Sul, no Leste e no Oeste: por todas partes foram caindo as palavras. Juana onde se disse *poesia* e Juana onde se disse *mulher*”⁸⁵ (REYES, 1958, p. 151).

Juana propiciou também o mito e era consciente das falas que sobre ela se construía, por seu mistério que era isolar-se em casa. Em uma entrevista, o jornalista Ruffinelli lhe perguntou sobre seu mito Juana de Ibarbourou, e ela respondeu: “*Porque saio pouco e me veem menos ainda... Isso favorece muito, porque dá asas à fantasia. E em geral as pessoas são gentis. As asas são feitas muito generosamente*”⁸⁶ (RUFFINELLI apud RICHERO, 1998, p. 150, grifo do texto). Essa resposta dá conta de como ela mesma escutava as narrativas construídas.

Na palestra que ministrou em janeiro de 1938, intitulada “*Casi en pantuflas*”, do lado de Gabriela Mistral e Alfonsina Storni, Juana (2017, p. 18) diz: “A mim mesma me perguntam com frequência: —Quando você escreve seus versos? a que horas? Como?”⁸⁷. Perguntas que alimentam a construção ficcional do corpo autoral, a fantasia, o mito; ela responde: “que vontade me tem dado, mais de uma vez, de me preparar a forjar um suntuoso auto-romance”⁸⁸ (p. 18). E acrescenta: “Seria muito bom autorizar uma lenda e se cingir de uma aura espetacular”⁸⁹ (p. 18). “Juana de América” foi construindo aos poucos sobre a imagem que ela queria mostrar. Isso é evidente

⁸⁵ “Y Juana en el Norte, Juana en el Sur, en el Este y en el Oeste: por todas partes fueron cayendo las palabras. Juana donde se dice poesía y Juana donde se dice mujer”.

⁸⁶ “Porque salgo poco y me ven menos todavía... Eso favorece mucho, porque da alas a la fantasía. Y en general las gentes son bondadosas. Las alas las fabrican muy generosamente”.

⁸⁷ “A mí misma se me pregunta con frecuencia: —¿Cuándo hace usted sus versos? ¿a qué hora? ¿Cómo?”.

⁸⁸ “que ganas me han dado, más de una vez, de ponerme a fraguar una suntuosa autonovela”.

⁸⁹ “Sería muy lindo autorizar una leyenda y rodearse de una aureola espectacular”.

também em três entrevistas que dera a um jornalista brasileiro, narrado também em “*Mis amados recuerdos*”, titulado “*Un pseudoescritor del Brasil*” (IBARBOUROU, 1968, p. 1259), ela coloca o nome de escritor e também – uma nota ao rodapé explicando que o nome é fictício, no entanto o personagem é real. O escritor e jornalista é pernambucano. A primeira visita foi em 1927, ainda não era Juana de América, o jornalista é descrito como uma pessoa que fala muito e não a deixou falar, ao sair ele quase caiu, Juana deu risada, depois de um tempo liou a nota jornalística na qual o escritor brasileiro dizia que Juana só dava rizada, que com certeza não tinha lido Shakespeare, Milton, Dante ou Byron, que nem era tão bonita, nem falou uma frase inteligente.

Na segunda visita, doze ou quinze anos depois o jornalista – segundo Juana – voltou, para essa data já a escritora uruguaia tinha um nome na história literária, e o recebeu disposta a melhorar a imagem da primeira impressão, no entanto, o jornalista falou sem deixá-la dizer palavra nenhuma, ele só lhe dizia: “¿A senhora me entende?” (IBARBOUROU, 1968, p. 1261). Juana afirmava com a cabeça. Tempo após, leu a nota que dizia: Juana está doida, não fala, só movimenta a cabeça. E, finalmente, Juana se preparou para a última visita, esta vez foi ela quem tomou a palavra e não deixou falar ao homem, falou de política, citou o nome de Juscelino Kubitschek, de religião, de literatura, de arte; até o ponto que o jornalista foi embora sem dizer uma palavra, só a despedida: “—Adeus, Joanna divina. ¡Diosa, diosa, diosa!” (IBARBOUROU, 1968, p. 1263). No ano da escrita, que não explicitado no texto, Juana não tinha lido o jornal, aliás ficou feliz porque o tinha “vencido” com sua própria tática, para a Juana de América resultou ser um “knock-out” (1968, p. 1263). Isso tudo evidência um mecanismo de se apresentar ante o olhar do outro, estrangeiro, mais quando esse outro escrevera sobre ela, a escritora criou uma estratégia de combate.

De um modo semelhante, Carolina Maria de Jesus narra uma entrevista que fizeram jornalistas argentinos e ela preparou uma estratégia de não falar nada errado dos políticos dos países vizinhos, em *Casa de Alvenaria* insere esse incidente na entrada do 16 de novembro de 1961, em Buenos Aires, Carolina falou de como erradicar as favelas no Brasil, fez referência ao Jânio Quadros e sua renúncia, ao Dr. Adhemar de Barros como o melhor político, deu sua opinião sobre o mundo, chamando-lhe de “Deshumanizante”, negou o preconceito no Brasil, alegando que:

“Os pretos do Brasil não sabem que são pretos porque os brancos não mencionam a nossa cor” (JESUS, 2021b, p. 408), também diz que estava lendo um livro de José Ingenieros, um escritor portenho, agradeceu a vida por ter ao Audálio Dantas, lhe perguntaram sobre Fidel Castro e se limitou a dizer que tinha escutado que era um homem “bonito”, além lhe perguntaram sobre o presidente argentino da época, Arturo Frondizi, ela acentuou sua inteligência. A tradutora que era negra lhe diz: “—Você é experta enhe Carolina! Ninguém te faz de boba. Pensei: eu não posso criticar os políticos de outros países” (JESUS, 2021b, p. 410). E depois acrescenta a narrativa: “—Carolina. Você comportou-se admiravelmente bem. Pensei: dêvo demonstrar educação para eles não dizer que o negro não nada” (JESUS, 2021b, p. 412).

Sem dúvida, Carolina Maria de Jesus também criou sua própria estratégia de se mostrar ante ao olhar dos outros, estrangeiros, de forma aceitável, “objetiva”, tendo consciência da importância das suas respostas e como elas saíam nos jornais do país. Além do mais, Carolina mostra sua intelectualidade reconhecida. A escritora mineira recebeu várias premiações na sua época de sucesso como o título de Cidadã Paulistana, em 1960 e a Ordem do Parafuso na Argentina em 1961. No Museu Afro Brasileiro em São Paulo tem uma biblioteca com seu nome.

Em *Quarto de despejo*, o exercício da escrita da personagem é o motor que impulsiona sua vida, ela escreve para esquecer sua realidade. O sonho dela é ter seu livro publicado. Carolina Maria de Jesus, como personagem, salvou-se porque tinha consciência de como funciona seu mundo: tem três filhos, trabalha, está sozinha amorosamente, quer publicar seus livros. Essa apresentação no primeiro livro levanta uma espécie de heroicidade, como aponta Santos (2009) em *Carolina Maria de Jesus uma escritora improvável*:

A heroína da Canindé se desgostava quando um branco, homem ou mulher, não reparava nela. Se sentia inexistente. Fazia tudo para ser vista, apreciada, gostada – ou detestada, rejeitada, que fosse. O insuportável era que não a vissem, na rua, no ônibus, na favela. Feios, baianos, pretos, não se reconhecia através deles, mas de homens brancos – estrangeiros, de preferência. Nos olhos desses *homens de qualidade* via a imagem que tinha de si: bonita, inteligente, gostosa. Seu filho Zé Carlos, o da palavra fácil, lhe pôs um apelido: Amazona da África. Amazonas: índias guerreiras lendárias, que procriavam sem homens, de um só seio para portarem a lança (SANTOS, 2009, p. 30).

Esse biógrafo foi muito criticado por seu olhar espetacularizado da Carolina, por fixá-la como uma “escritora improvável”, por inserir afirmações subjetivas e

comentários preconceituosos. Contudo, fazer esta citação permite ter uma ideia de como foi apresentada esta escritora: excessiva, complexa, camaleônica, excepcional, “Amazona da África”, a ideia da mulher negra como guerreira que pode suportar tudo, isto como explica Kilomba (2019) é negativo, porque tira a humanidade do corpo negro, ou seja, essa ideia também é fundada no racismo, assim como a ideia de um corpo negro se igualar com um corpo branco através da escolha destes últimos, em outras palavras, para escalar socialmente, os sujeitos negros necessitam dos sujeitos brancos e estabelecem relacionamentos com eles. Isso também é elucidado por Suely Carneiro (2019) das relações interraciais condicionadas pelo trauma de inferioridade.

Do que não se tem dúvida é que ambas, Juana e Carolina, procuram um protagonismo e isso lhes outorgou um lugar extravagante na sociedade, como bem aponta Agamben (2009, p. 65): “os contemporâneos são raros”, porque logram ser críticos de seu tempo, vislumbrando outras perspectivas e construindo assim uma imagem em que os outros também são expostos: os negros, os favelados, os do interior do país, os deslocados, os pobres, as mulheres que tentam compreender as palavras, os que não se sentem parte de lugar nenhum, os que estão em um entre caminho; por conseguinte, cria-se a imagem quase mítica da mulher que escreve, enquanto divisam em meio da sua temporalidade modos diversos de compreender o seu presente.

Pascale Casanova (2001) pensa nos prêmios literários como outra forma de legitimação dos escritores mais visível, além das traduções que são as mais importantes, porquanto permite medir a aceitação dos receptores. No caso de Juana de Ibarbourou, sua legitimação é inquestionável pelos inúmeros reconhecimentos que recebeu durante quase toda sua vida e por quase todos os países latino-americanos: a medalha de Instrução Pública, da Venezuela (1927); a medalha de ouro de Francisco Pizarro (1935), a Ordem boliviana do Condor dos Andes (1937); a Ordem do Sol, do Peru (1938); a medalha de Ouro do Ministério de Instrução Pública do Uruguai (1944); o Cruzeiro do Sul, do Brasil (1945); a Cruz de Comendador do Grande Prêmio Humanitário da Bélgica (1946); o rango de Hospede de Honor permanente na cidade de México (1951), criado especialmente para ela; a Ordem cubana de Céspedes (1951); a ordem equatoriana de Eloy Alfaro; desde Nueva York recebeu o título de “Mulher das Américas 1953”, Homenagem rendido pela UNESCO (1954), Grande Prêmio Nacional de Literatura (1959), entregue pela primeira vez no Uruguai,

Ordem do Quetzal de Guatemala (1960). Chegou a receber a Medalha de Ouro com o nome de sua colega “Alfonsina Storni” na Argentina em 1964. O livro *Elegía* ganhou o Prêmio Juan Alcover 1966 na cidade de Palma de Maiorca. O 10 de agosto de 2021 a câmara de senadores uruguaia fez uma homenagem por cumprir o aniversário 92 do título de Juana de América com um retrato de Oswaldo Leite.

Em Cerro Largo, em 1951, inauguram a Escola pública Juana de Ibarbourou. Assim como também o Liceu de Senhoritas núm. 11 Juana de Ibarbourou em Santiago de Chile. Tem a Praça dos esportes, uma rua e a escola de Irmãs Franciscanas da cidade de Rivera em 1962, além da biblioteca “Juana de Ibarbourou-Vicente Fernández” – este último é o nome do pai nascido em Galícia – em Villanueva de Lorenzana, Galicia, Espanha, a praça em La Paz, Bolívia inaugurada em 1965, Escola núm. 102 em Montevideú, núm 45. Em Rocha e núm. 9 em Durazno, Uruguai. Escola JI em Buenos Aires. Praça em Santiago de Chile.

Percebe-se como o nome Juana de Ibarbourou se transformou em monumentos arquitetônicos e espaços públicos em diversas cidades em hispano-américa, afirmando sua importância na literatura e na cultura. Cito a Sofi Richero por resumir o devir-Juana:

Juana está nos almanaques dos seguros, nas notas de mil pesos; Juana placas, bronze, mármore, sépia. Juana nos lábios finos das professoras quando elas esticam o queixo para pronunciar *I-bar-bou-rou* da maneira mais francesa possível. Juana da insólita e solitária palmeira que se chama Juana enquanto as crianças patinam a seus costados pela rampa de Pocitos; Juana de Melo na memória hermética de uma centenária freira melense chamada Angélica que não quer falar porque diz não ser nem um papagaio nem um jornal e porque Juana é Juana e com isso teria que bastar. Juana a noiva do Estado. A glamourosa princesa de olhos pretos que enfeitou alguma vez a Borges; Juana a Garbo até na forma de encerrar-se em sua casa quando já não havia vacinas contra a glória. Juana um pouco Narciso, como todos. Juana-Cinderela que chega ao Palácio na consagração do 29 nadando entre violetas. Juana *for export* na “Suíça da América”. Juana como Alicia, mas no país das penitências. Juana carne de zombas, porque o Carnaval sempre zomba à Quaresma. Ou Juana a “eximia poetisa nacional”, ou Juana a louca, a velha. Juana como Iván, que saiu ao campo e se encontrou com a maravilha. Juana como ela queria e como podia, como lhe era permitido, dando braçadas ainda no formol⁹⁰ (RICHERO, 1998, p. 138).

⁹⁰ Juana está en los almanaques de seguros, en los billetes de mil pesos; Juana placas, bronce, mármol, sepia. Juana en los labios finos de las maestras cuando desperezan la mandíbula para pronunciar *I-bar-bou-rou* de la manera más francesa posible. Juana la de la insólita y solitaria palmera que se llama Juana mientras los niños patinan a sus costados por la rampla de Pocitos; Juana la de Melo en el recuerdo hermético de una centenaria monja melense llamada Angélica que no quiere hablar porque dice no ser ni un loro ni un periódico y porque Juana es Juana y con eso tendría que bastar. Juana la novia del Estado. La glamorosa princesa de ojos negros que hechizó alguna vez a Borges; Juana la Garbo hasta en la forma de encerrarse en su casa cuando ya no quedaron vacunas contra la gloria.

No livro *Mujeres uruguayas: el lado femenino de nuestra historia*, Richero (1998) introduz a uma Juana como mito, como o devir mulher na sociedade uruguaia, todas as Juanas entram em cena, desde a Ibarbourou poeta lida nas aulas, reproduzida, massificada na imagem, colocada na segunda cédula de maior valor no Uruguai, isso é, manuseada e trocada por todos como objeto mercantil; a Juana que não saia de casa e isso lhe permitiu criar espaços vazios e minados para imaginação dos outros, Juana a mulher de muita beleza que namorava a todos, inclusive a Jorge Luis Borges, até a Juana esquecida, zombada mesmo na morte que não se conheceu só três dias depois, porque o seu filho estava negociando a primícia com o jornal que melhor pagasse a exclusiva da morte da “Juana de América”.

Embora, esse nome próprio excessivo de significação, e por isso encontra lugar nos “casos de autor”, também acaba sendo muito aberto com todas as posturas ideológicas, a “Juana de América” tinha que ser de todos, porque era a poeta oficial, aliás não ter, manter e defender uma posição política tem consequências graves e cobradas pela “máquina cultural” (SARLO, 2007). Por muito tempo, Juana representou a imagem do Uruguai rico, belo e em progresso, uma ilusão de desenvolvimento e democracia.

Juana recebeu todos os prêmios, os reconhecimentos, as medalhas, os diplomas; viveu seus últimos anos em uma casa do Estado quando já não tinha dinheiro para se manter, foi uma das poucas escritoras que recebeu dinheiro do governo quando a crise econômica submetia ao Uruguai. Juana começou a escrever esses livros acoplados à Bíblia como *Los loores de Nuestra Señora* e *Estampas de la Biblia*, ambos publicados em 1934, poderia ser uma rebeldia contra seu pai ateu, mesmo oposta aos primeiros versos transgressores que a posicionaram como “Juana de América”, contudo para os intelectuais da época, como a Geração do 45 uruguaio, resultou um verdadeiro golpe. Aceitava a todos, como Fidel Castro, Stroessner, Pinochet, o Che Guevara, a ditadura militar:

No final, na solitária e triste etapa subsequente, aceitou a “Grande Ordem Protetor dos Povos Livres” em 1975, o ano mais cru da repressão ditatorial [...] Além da poeta, receberam a condecoração os ditadores Alfredo Stroessner,

Juana un poco Narciso, como todos. Juana-Cenicienta que llega al Palacio en la consagración del 29 nadando entre violetas. Juana for export en la “Suiza de América”. Juana como Alicia, pero en el país de las penitencias. Juana carne de burlas, porque el Carnaval siempre burla a la Cuaresma. O Juana la “eximia poetisa nacional”, o Juana la loca, la vieja. Juana como Iván, que salió al campo y se encontró con la maravilla. Juana como quiso y como pudo, como le fue permitido, dando brazadas todavía en el formol.

Augusto Pinochet e Hugo Bánzer Suárez, quando se encontravam de visita ao país convidados pela ditadura para fortalecer o eixo autoritário latino-americano⁹¹ (ROCCA, 2011, p. 95).

Figuras ditatoriais procuram em personagens de sucesso massivo, como esportistas, atletas, cantores, escritores, intelectuais uma marca propagandística, o objetivo é apoderar-se desse público, posicionar sua imagem. O nome Juana de Ibarbourou o adquiriu a ditadura, a mesma que também a censurou.

Carolina Maria de Jesus também estava ligada ao âmbito político, em *Casa de Alvenaria* narra seus encontros com políticos e sua inclinação por Getúlio Vargas. Escrever poemas exaltando a figura de políticos sempre é um risco, nunca se sabe quando os presidentes se transformam em ditadores. Quando os escritores vivem da sua literatura em um sistema ditatorial têm duas opções: estar a favor ou contra o opressor e renunciar as vantagens de ser “oficial. Carolina Maria de Jesus: “[...] era a prova tangível de uma versão tropical do mito da *self made woman*. Os políticos sabiam disto. Valia também sua imagem, para os opositores do modelo industrializante que se plantava, como testemunha viva da denúncia necessária” (MEIHY, 1996a, p. 8).

Carolina escreveu diversos textos poéticos sobre políticos reunidos na *Antologia pessoal* (1996a), como por exemplo “Dr. Ademar de Barros”, “Washington Luiz”, “Getúlio Vargas”, “Kennedy”; nos diários aparecem deputados, vereadores e outras figuras políticas que não simpatizavam com a ideologia da escritora, como por exemplo Kubistchek. A pesquisadora Valério trabalha com os manuscritos e destaca como a própria escritora se autocensurava e excluía textos de seus cadernos-livros por considerá-los inoportunos.

É preciso pensar em dois momentos da escrita carolineana durante as ditaduras, uma primeira Carolina, moradora da favela que apoiou ao Getúlio Vargas, quem venceu graças aos pobres, os excluídos do sistema educativo, porquanto seu discurso estava dirigido a esse povo que, por meio da rádio e da TV, assimilava esse discurso, pois eram seus meios de acesso à informação. E, um segundo momento na ditadura militar, quando Carolina mora fora da favela, é mais letrada e tem mais consciência da situação política do Brasil, fala dos exiliados e é crítica dos militares.

⁹¹ Al cabo, en la solitaria y triste etapa ulterior, aceptó la “Gran Orden Protector de los Pueblos Libres” en 1975, el año más crudo de la represión dictatorial [...] Aparte de la poeta, recibieron la condecoración los dictadores Alfredo Stroessner, Augusto Pinochet y Hugo Bánzer Suárez, cuando se encontraban de visita al país invitados por la dictadura para afianzar el eje autoritario latinoamericano.

Lembremos que na época da publicação de *Quarto de despejo*, 1960, o Brasil estava atravessando um momento convulsionado politicamente, em 1964 foi o golpe de estado que instaurou a ditadura militar durante mais de vinte anos, primeiramente com o mandato do Castelo Branco, no período 1964-1967. Já Carolina trabalhava entre 1955 e 1960 no processo da escrita do primeiro diário:

[...] A democracia está perdendo seus adeptos. No nosso país tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos franquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia [...] Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido. (JESUS, 2016, p. 39).

Quarto de despejo expõe críticas contundentes aos políticos e suas estratégias de acercar-se aos favelados e também os modos de esquecimentos a que eles são condenados. Carolina, ao posicionar-se como “poetisa”, se posiciona também como “visionária”, prediz o que quatro anos mais tarde aconteceria de fato no Brasil: a morte da democracia. Ela escreve parte de sua obra para não morrer e esquecer suas fantasias de suicídio, para esquecer a fome, a pobreza extrema e sua condição de favelada; com essa posição é que ela escreve não só “sua vida”, mas uma série de críticas sociais desde dentro da periferia, de um indivíduo que tem os olhos abertos com respeito a seu presente e as consequências que as ações dos políticos fazem nos povos pobres e deslocados.

Por esse olhar reflexivo-crítico ela é contemporânea, como explica Agamben (2009, p. 62), porque: “[...] mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Carolina Maria de Jesus é um indivíduo contemporâneo enquanto olha o que ninguém vê, o que ninguém quer saber, pois o mundo vê entre as luzes, só poucos veem na escuridão, e a Carolina já advertia-lhes os acontecimentos que sucederão posteriormente.

Carolina, contudo, e seus poemas-homenagens ao regime, saíra de circulação com a ditadura cívico-militar implantada em 1964, já para 1966 ela morava no sítio e os jornais *Diário de São Paulo* e *Jornal do Brasil* relatavam como a escritora de sucesso voltou a catar papel (VALÉRIO, 2020) e se via de longe como sujeitava um caderno para escrever suas impressões do mundo. Carolina Maria de Jesus revelava-se inclassificável também nas suas ideologias políticas, se para os de direita ela era uma figura revolucionária, para os de esquerda, era conservadora.

Com o decorrer do tempo e, sobretudo, após a publicação da biografia romanesca de Diego Fischer (2012) – publicada inicialmente em 2008 – sobre Juana,

surgem novas versões do mito. Costa e Marisa Faggiani Dominguez (2011, p. 153) questionam a criação de um novo mito de Juana de Ibarbourou, a poeta que sofreu violência de gênero por parte do esposo e do filho, a mulher devota e religiosa em um país laico, tentando mascarar e controlar o erotismo, e a “poeta maldita” que tanta “exacerbar seus demónios com por meio de alucinógenos?”. As narrativas proliferam em torno ao corpo de Juana e alimentam o imaginário de sua recepção.

Os anos da pandemia parecem ser os anos certos para retomar o nome de Carolina Maria de Jesus: a Companhia das Letras comprou os direitos autorais e se comprometeu a publicar as obras completas e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) concedeu o título de Doutora *Honoris Causa* a inícios do ano 2021, o IMS Paulista abriu a exposição *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para brasileiros* (2021) com a curadoria do antropólogo Hélio Menezes e da historiadora Raquel Barreto, além de Fernanda Miranda como pesquisadora de literatura, e mostram fotografias, trechos literários e trabalhos artísticos sobre a escritora. O nome de Carolina Maria de Jesus se insere novamente na contemporaneidade para lembrar da potência e transcendência de sua escrita.

O filósofo Emmanuel Lévinas (1997, p. 59) também reflete sobre os mitos e a fossilização que eles encarnam: “efeito petrificante dos mitos”. Os mitos formam parte de restos da cultura, uma prova disso são as esculturas. Em São Paulo, proximamente se construirá uma estátua em homenagem à escritora mineira⁹². Carolina Maria de Jesus se transformou em um prêmio que celebra o ativismo de mulheres negras a partir do 2019 e desde esse mesmo ano, graças à professora e crítica Marisa Lajolo, Carolina forma parte da lista de leituras obrigatórias do Vestibular da Unicamp.

No devir do tempo, e sobretudo em 2021, as duas escritoras voltam com as reedições ampliadas e críticas para seguir construindo leituras, pensando em desconstruir o mito e trazer mais a obra. O gesto de reedição procura justamente persistir nos estudos literários e continuar atualizando e circulando esta literatura fundacional que moveu a toda uma geração e, como as figuras mitológicas, inspiram poemas e canções. Como por exemplo o poeta venezuelano Rafael Castillo Zapata (1984) neste poema escreve:

⁹² Notícia disponível em: <https://www.geledes.org.br/sao-paulo-tera-cinco-novas-estatuas-de-personalidades-negras/>. Acesso em: 27 agost. 2021.

I
 A mí la poesía
 me viene de mi madre
 que más que nada fue costurera
 pero escribía poemas en secreto
 y lloraba en verso sus amores contrariados.

Copiaba a Nervo y a Darío en cuadernos
 empastados
 con una perfecta caligrafía enamorada
 hay lágrimas por eso en sus cuadernos
 lloviéndole la tinta a cada rato
 hay zanjones hechos con la pluma en cada
 página rota
 acaso por la desesperación de amar a su
 novio tanto
 entre el ruido aplacado de la Singer y las rimas
 de Bécquer.

Victoriosa en su llanto
 porque antes las mujeres se defendían así
 a fuerza de llanto y de morir calladas
 un poco más de mundo digo yo
 y un poco más de escuela
 hubieran hecho de ella
 una Juana de Ibarbourou mía
 una Gabriela Mistral en casa
 una Enriqueta Arvelo
 una Alfonsina Storni en la familia.

I
 A mim a poesia
 me vem de minha mãe
 que mais do que nada foi costureira
 mas escrevia poemas em secreto
 e chorava em verso seus amores contrariados.

Copiava a Nervo e a Darío em cadernos
 encadernados
 com uma perfeita caligrafia apaixonada
 há lágrimas por isso em seus cadernos
 chovendo a tinta o tempo todo
 tem valas feitas com a pena em cada página
 rasgada
 acaso pelo desespero de amar a seu
 namorado tanto
 entre o barulho aplacado da Singer e as rimas
 de Bécquer.

Victoriosa em seu pranto
 porque antes as mulheres se defendiam assim
 a força de pranto e de morrer caladas
 um pouco mais de mundo eu digo
 e um pouco mais de escola
 teriam feito dela
 uma Juana de Ibarbourou minha
 uma Gabriela Mistral em casa
 uma Enriqueta Arvelo
 uma Alfonsina Storni na família.
 (ZAPATA, 1984, p. 12, tradução minha).

O eu lírico coloca as vozes destas escritoras como exemplo de mulheres formadas, transgressoras no seu devir, com possibilidades de existência além dos ditados sociais, mulheres associadas aos trabalhos manuais, como costureiras, e sofrendo pelo enamorado. As lágrimas como símbolo da fragilidade das mulheres e a submissão aos homens. A voz poética reflete sobre a educação das mulheres e como a formação lhes permite ter outras possibilidades de existência e de escrita, que não só amorosa. Castillo Zapata traz a triada de poetisas hispano-americanas a saber Mistral-Ibarbourou-Storni, mas também a Enriqueta Arvelo (1886-1962) uma escritora venezuelana finissecular, abrindo ainda mais a colagem das escritoras dessa época fundacional de escrita de mulheres.

O ritmo da máquina de costura se mimetiza com o ritmo das rimas, o poema sugere como essa máquina pode-se transformar em uma máquina de escrita, novamente vem a referência de Deleuze e Guattari (2004) da escrita como “máquina de guerra”, aliás por meio da educação e de uma visão de mundo, de “um teto todo seu” (WOOLF, 2014). A voz poética masculina reflete sobre a mãe para pensar sobre

a posição marginal das mulheres nestas sociedades conservadoras, revelando assim a importância destas mulheres escritoras para a história das mulheres, como símbolos de desenvolvimento e luta por ocupar outros espaços mais relevantes e intelectuais do que manuais.

De forma mais ou menos análoga, Esmeralda Ribeiro (2004) traça uma genealogia de mulheres negras escritoras, no poema “Ressurgir das cinzas” o eu lírico diz:

Sou forte, sou guerreira,
 Tenho nas veias sangue de ancestrais.
 Levo a vida num ritmo de poema-canção,
 Mesmo que haja versos assimétricos,
 Mesmo que rabisquem, às vezes,
 A poesia do meu ser,
 Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:
 “Nunca me verás caída ao chão.”
 [...]
 Sou guerreira como Luiza Mahin,
 Sou inteligente como Lélia Gonzáles,
 Sou entusiasta como Carolina Maria de Jesus,
 Sou contemporânea como Firmina dos Reis
 Sou herança de tantas outras ancestrais.
 E, com isso, despertam ciúmes daqui e de lá,
 mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,
 mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça
 mesmo assim tenho este mantra em meu coração:
 “Nunca me verás caída ao chão.” (RIBEIRO, 2004, p. 65).

A voz poética se apresenta com seu mantra e sua afirmação de mulher negra de herança africana com a presença de suas ancestralidades, aliás na última estrofe situa-se no Brasil e as vozes da negritude: Luiza Mahin, Lélia Gonzáles, Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus. A procura de identificação nestas mulheres guerreiras e escritoras, intelectuais é uma forma de criar uma genealogia que até então era inexistente. Estas mulheres com sua escrita fundacional e sua forma de vida de resistência permitem abrir caminhos possíveis de existência a gerações posteriores. O poema revitaliza a consciência da ancestralidade e traz as religiões africanas como mostra de um desenvolvimento da escrita negra ou afro-brasileira potenciando seus mecanismos de identificação com a africanidade e além do mais da força que essas religiões despertam no interior desse eu poético.

Esmeralda Ribeiro faz parte de os *Cadernos negros*, uma publicação que permitiu aos escritores e escritoras negras ter um espaço de divulgação de seus textos; o projeto nasceu em 1978 com os escritores militantes Cuti, Jamu Minka e Hugo

Ferreira, este último sugeriu o nome inspirado nos cadernos de Carolina Maria de Jesus (COSTA, 2008 apud VALÉRIO, 2020), os *Cadernos...* surgem um ano depois da morte da escritora mineira. Os cadernos de Jesus serviram de inspiração para motivar e promover a literatura negra ou afro-brasileira. A importância de Carolina para estes escritores é fundamental pensando nas dimensões editoriais, porquanto os *Cadernos...* são financiados pelos mesmos colaboradores, nesse sentido, o projeto é autônomo e, por isso, sem restrições temáticas nem critérios da elite branca. Nessas publicações iniciam sua carreira literária Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e a própria Ribeiro, por exemplo, escritoras que estamos nomeando e citando desde o início desta pesquisa.

E a propósito de Conceição Evaristo, é importante dizer que *Quarto de despejo* chegou a sua casa quando apenas era uma criança, sua mãe começou a escrever sua cotidianidade em um diário depois de ler o primeiro livro de Carolina. Em 2021, se publicou no país o livro *Cartas a uma negra* da escritora antilhana morando na França Françoise Ega, baseado em uma carta que lhe encaminha a Carolina, depois de ler *Quarto...* ainda quando escreve em outro registro: a língua francesa, publicado inicialmente como *Lettres à une noire* (1978). Isso é uma amostra de quanto significativa é a escritora Carolina Maria de Jesus.

Em 2021, a editora Bazar do tempo publicou o livro *Carolinas. A nova geração de escritoras negras brasileiras*, organizado por Julio Ludemir, recopilando as histórias de mulheres negras como bem aponta o título, dando conta da transcendência que tivera Carolina Maria de Jesus na vida de mulheres negras que fizeram a escrita como parte de sua vida de resistência. No site da editora, citam um trecho de Conceição Evaristo (2021) que gostaria de trazer também:

Carolina Maria de Jesus inaugura uma linha matricial, de mulheres negras, de mulheres pobres, na literatura brasileira. Determinadas épocas e alguns autores criam uma tradição literária; um processo de criação que influencia, que guia uma outra geração. Vi pouquíssimas vezes estudos literários que colocam Carolina como criadora de uma tradição literária, mas ela criou. Quando a gente diz isso é porque outras mulheres, inclusive de outros países na América Latina, escreveram influenciadas pelo texto de Carolina⁹³.

A ideia de pensar a Carolina em criadora dessa genealogia a partir da presença da mulher negra revela-se potente, sobretudo em momentos de transformação social

⁹³ Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/loja/carolinas-a-nova-geracao-de-escritoras-negras-brasileiras/>. Acesso em: 01 sept. 2021.

e recuperação de uma memória negra que tem de fato uma história literária que transcende até nós, as novas gerações, visibilizando esse lugar à margem da mulher negra e pobre não só no Brasil, mas nos países que compartilham essa outra cara da colonização que foi a espanhola.

não se separa um homem de seu *páthos* – de suas empatias, de suas patologias –, não se separa Nietzsche de sua loucura nem Warburg dessas *perdas de si* que o deixaram por quase cinco anos entre os muros de um hospital psiquiátrico. O perigo simétrico existe, é claro: o de negligenciar a obra construída em prol de um fascínio duvidoso por um destino digno de um romance *noir* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 32).

Não se pode separar ao sujeito de seu “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010), porque há uma imbricação entre os avatares de vida e sua experiência estética e artística, porém, tomando o cuidado para não colocar esses traços vitais por cima da obra. Podemos ler estas escritoras tendo em consideração seus copiosos livros, agora reeditados, e com certeza os manuscritos que ainda estão inéditos, mas pensando em como se transformaram em mitos através das falas dos outros, ao tempo de se transformar em inspiração de gerações que ainda estamos lendo e relendo esse devir Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus.

3.3 OUTRAS MATERIALIDADES PRESENTES. SEMPRE A IMAGEM

La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado
Walter Benjamin, 2008, p. 73.

A nossa época é construída por uma sociedade moderna enquanto consumidora de imagens (SONTAG, 2004). A fotografia em meados do século XX foi uma ferramenta de divulgação e reprodução da classe média na cultura, porque retratava aqueles corpos que eram consumidos pelas massas. Já Benjamin (1994) diz que a fotografia é acessível por sua capacidade exibitiva de mostrar a todos o sujeito retratado. Então, a imagem deixa aparecer um corpo que é obviamente um sujeito, mas também é um corpo-objeto (SARTRE, 2004) porque se transforma em mercadoria. Os corpos são apresentados na imagem, tanto corpos subalternos, das minorias, quanto os corpos de poder (MITCHELL, 2015). Na imagem, esses corpos

são olhados desde a recepção estética, pensando isto a partir das fotografias de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus.

Figura 6 – Juana com rosto rasgado



*En mi escritorio de la casa
calle Comercio N.º 318.
Año 1930
La cara quedó muy mal,
pero el vestido es precioso.*

Fonte: Sofi Richero (1998).

Esta fotografia que traz Sofi Richero no seu texto é das menos conhecidas de Juana de Ibarbourou e nela podemos observar a pose de uma escritora, com sua biblioteca de fundo, o livro nas suas mãos, o vestido e os sapatos brancos que acentuam o corpo feminino na imagem em preto e branco. O que chama atenção da imagem é o rosto rasgado, é uma imagem intervinda pela mesma escritora e pela própria letra, escrevendo: “O rosto ficou muito ruim, mas o vestido é lindo demais”, inserindo também o lugar e o ano onde foi tirada a fotografia. A inscrição do texto na

imagem justifica de algum modo o rosto apagado. Se como diz Alfredo Bosi: “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo” (BOSI, 1977, p. 13), poderíamos pensar que o corpo, a pose e os objetos são os mais representativos nesta fotografia. O rastro de ligação com o rosto de Juana é a grafia, é a letra que testifica que esse corpo pertence a um nome próprio.

A mesma Richero enuncia com relação à fotografia: “[...] ela [Juana] não tem rosto nessa foto [...] Supunha-se muitas vezes que encontrá-la – encontrar a Juana verdadeira – era algo assim como recuperar esse gesto morto que ela optou por apagar da História [...] Ela está muito mais no simples gesto de ocultar-se que no rosto que ocultou”⁹⁴ (1998, p. 137). Richero aponta ao jogo de ocultar-se, de mascarar o rosto real, de simular uma pose e dessa prática como gesto de esconder-se, como fizera anos depois, de ocultar-se e fechar-se na sua casa. Nesse sentido, esta fotografia é análoga com as reflexões que faz a crítica argentina Sylvia Molloy (1994) em como as armadilhas da simulação e os excessos dos escritores, muitas vezes, têm consequências funestas. A imagem adverte um devir-Juana.

Diante das observações de Richero poderíamos agregar também que a imagem por si só mostra o corpo da mulher escritora e intelectual, por uma tentativa de discurso imagético representacional, funcionando a imagem de uma Juana de América, um ano depois de receber o título e o anel, dando um corpo que poderia ter o rosto de muitas mulheres que também desejavam ser escritores e formar parte da intelectualidade feminina da América Latina. É importante apontar o protagonismo que Juana tinha nesse momento específico, construindo um discurso questionador sobre fixar o corpo da mulher nos espaços privados da casa, o corpo feminino na imagem está cercado por objetos de poder e exclusivos da elite: os livros e a biblioteca.

Pensemos com Didi-Huberman (2009, p. 12):

Um corpo: uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia serão como a reunião dos estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. Um corpo também como *corpus* de saber, um *organon* de princípios. E inclusive um “corpo de doutrina”⁹⁵.

⁹⁴ “[...] ella no tiene cara en esa foto [...] Se supuso muchas veces que dar con ella —dar con la Juana verdadera— era algo así como recuperar ese gesto muerto que ella optó por borrar de la Historia [...] Ella está mucho más en el simple gesto de ocultarse que en la cara que ocultó”.

⁹⁵ “Un cuerpo: una reunión orgánica de objetos cuya anatomía y fisiología serán como la reunión de los estilos artísticos y su ley biológica de funcionamiento, es decir, de evolución. Un cuerpo también como corpus de saber, un organon de principios. E incluso un ‘cuerpo de doctrina’”.

Está descrição pode ser articulada com a imagem sem rosto de Juana, porque o que aparece realmente na fotografia é um corpo e livros, isto é, a representação de um corpo de conhecimento, de evolução nos espaços ganhados pelas mulheres no século XX.

Acaso essa imagem não é uma forma de tirar o corpo da mulher dos espaços habituais, como a cozinha e a casa? Poderíamos pensar esse corpo-objeto como identificação com outras mulheres colando o rosto de qualquer mulher com aspirações literárias por um gesto de representatividade? Poderíamos pensar essa fotografia como jogo, lembremos das fotomontagens que muitas vezes estão nos espaços públicos com o corpo de uma figura importante e massificada – um jogador de futebol, uma cantora, uma dançarina, um astronauta... – o atrativo principal é que você possa colocar seu rosto nesse corpo ludicamente e, sobretudo, para ser fotografado, trata-se de um jogo de ser o outro.

Em todo caso, o ocultamento do rosto nessa imagem, paradoxalmente tomou um excesso de visibilização, de presença (MOLLOY, 1994) e de consumo, de valor monetário, a Juana de América passou a ser tida por todos os uruguaios como signo de intercambio financeiro, literalmente como moeda de troca, como imagem em circulação:

Figura 7 – 1.000 pesos uruguaios



Fonte: Banco Central do Uruguai (2021).

A nota de 1000 pesos uruguaios leva o rosto de Juana de Ibarbourou, a única mulher que aparece na moeda nacional do país vizinho. Esta cédula está em

circulação desde o 15 de abril de 1996⁹⁶ e é a segunda de maior valor que os uruguaios chamam “uma Juana”, o custo de algo vale por tantas juanas. O nome próprio transcende o valor cultural para ser também valor monetário. A Juana que rasgou um dia o rosto, quase vinte anos depois da sua morte, passou a estar nas mãos de todo um país. A importância da poeta estar na cédula do Uruguai é análogo e equivalente a importância desse nome próprio como signo de valor histórico e cultural. Conforme isso com a sobrevivência da imagem, de Juana, e sua vigência na atualidade, é um rosto que persiste no tempo.

Repassemos que mulheres estão representadas nas diversas notas de alguns países latino-americanos: Gabriela Mistral é a imagem de 5.000 pesos chilenos desde 1981⁹⁷. Eva Perón aparece na nota de 100 pesos argentinos, com o valor mais alto nas cédulas desde 2012⁹⁸. No México, desde 2008, aparece Soror Juana Inés de la Cruz com a nota de 200 pesos mexicanos, sendo o segundo de maior valor, o de mais valor é 1000 pesos e desde o 2010, a nota de 500 pesos mexicanos está representada por um lado, pelo pintor Diego Rivera e, pelo outro, por Frida Kahlo⁹⁹. Na Colômbia, desde 2005, está a imagem da pintora Débora Arango Pérez nas notas de 2.000 pesos colombianos e, desde 2009, aparece a imagem de Policarpa Salavarrieta na nota de 10.000 pesos, quem participou na independência do país como espia, sendo o antepenúltimo de maior denominação¹⁰⁰.

Na Venezuela, desde 2008, Luisa Cáceres de Arismendi representa a nota de 20 bolívares e Josefa Camejo¹⁰¹, quem também participou na independência do país, aparece na nota de 2 bolívares, a de menor denominação¹⁰². Na Bolívia, mostra-se Adela Zamudio, uma escritora, poeta e ativista na nota de 5 bolivianos desde 1986¹⁰³.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/8358/que-figuras-historicas-estan-en-los-billetes-de-uruguay>. Acesso em: 2 jun. 2021.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/8382/que-figuras-historicas-estan-en-los-billetes-de-chile>. Acesso em: 2 jun 2021.

⁹⁸ Disponível em: https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/8339/que-figuras-historicas-estan-en-los-billetes-de-argentina?utm_source=next_article. Acesso em: 2 jun 2021.

⁹⁹ Disponível em: <https://animal.mx/animalmx/mujeres-billetes-mexicanos-historia/>. Acesso em: 2 jun 2021.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/8352/que-figuras-historicas-estan-en-los-billetes-de-colombia>. Acesso em: 2 jun 2021.

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.vix.com/es/btg/curiosidades/8352/que-figuras-historicas-estan-en-los-billetes-de-colombia>. Acesso em: 2 jun 2021.

¹⁰² Nas notas de 5 bolívares aparece Pedro Camejo, conhecido como Negro Primeiro aliado nas lutas da independência, como o único negro, além do indígena o cacique Guaicaipuro na conta de 10 bolívares.

¹⁰³ Disponível em: <https://www.bcb.gob.bo/?q=primera-familia-de-billetes>. Acesso em: 2 jun 2021.

No Peru, a partir de 2011, os 200 soles o de maior valor está representado pela imagem de Santa Rosa de Lima, a santa da capital do país. No Paraguai, as notas de 2.000 guaraníes está representada pelas irmãs professoras Adela e Celsa Speratti desde 2009.

No caso brasileiro, as cédulas de cruzeiros – que Carolina utiliza para indicar o preço dos “gêneros alimentícios” nos seus textos – apareciam duas mulheres: a princesa Isabel na nota de 50 cruzeiros – que depois passou a ser 0,05 no cruzeiro novo – circulou entre 1967 e 1972, e novamente circulou entre 1981 e 1987, e Cecília Meireles na cédula de 100 cruzeiros entre os anos 1989 e 1992¹⁰⁴. Lembramos que tinha também uma mulher negra baiana representada nos cruzeiros reais de 50.000, só que se tratava de uma personagem criada e não homenageando uma figura real destacável – que poderia ter sido Luísa Mahin, Maria Firmina dos Reis ou a mesma Carolina Maria de Jesus, mulheres emblemáticas negras não faltavam, levando em consideração os critérios para a escolha, isso é, ter uma visibilidade e protagonismo na história, na literatura ou na cultura do país, essa cédula só circulou por apenas cinco meses do ano 1994.

A incorporação da baiana na nota, sem nome, como figura geral das mulheres negras, apaga a participação emblemática dessas mulheres na conformação da sociedade brasileira, assim como também a figura da mãe-preta. É uma tentativa de invisibilizar as ações emblemáticas para a história das mulheres negras e a configuração de uma memória feminina e feminista negra, trata-se de aniquilar uma tradição matriarcal de figuras que estiverem em espaços de poder e formam parte do empoderamento das novas gerações.

Esse percurso das imagens em circulação nas cédulas de alguns países hispânicos e do Brasil revela-se importante levando em consideração como esses países da América Latina reconhecem a importância da participação feminina na organização social, um tema que é pertinente nestes momentos de transformação e inclusão das mulheres na História. Colocar estas figuras nas notas permite a apropriação dos símbolos culturais femininos e a representatividade das mulheres.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://caraucoroa.blogosfera.uol.com.br/2017/12/19/voce-sabe-quantas-mulheres-ja-apareceram-no-dinheiro-do-brasil/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

Seguindo com a ideia da imagem como espaço de negação temos uma fotografia icônica de Carolina Maria de Jesus que se transformou em uma narrativa em *Casa de Alvenaria*:

Chegou a Dona Helena Figueiredo. Convidou-me para sair que ela ia fotografar-me para uma reportagem. Alugamos um taxi ela fotografou-me na porta da Academia Brasileira de Letras, a porta estava fechada, ela disse:

—As portas das Academias do Brasil estão fechadas para Carolina Maria de Jesus.

Eu sentei a Vera e o José Carlos perto do busto de Machado de Assis. O João queria sentar-se eu disse-lhe que não porque você não é escritor. O João começou chorar, reclamando que eu lhe pois no mundo para humilhar-me [...] (JESUS, 2021, p. 116).

Esta narrativa da entrada do diário, fechada o 11 de novembro de 1960, encerra gestos heterogêneos, o discurso engenhosamente contesta a negação. O texto corresponde a uma imagem real que tenta mostrar a impossibilidade do corpo/*corpus* carolineano entrar na instituição e sua obra ser aceita como literatura. As narrativas que se urdem nesse trecho adensam o sentido da negação: a lente da mulher branca focalizando o impedimento da entrada, que é reforçada no inciso. O gesto da personagem-narradora-Carolina Maria de Jesus sentando seus filhos perto do monumento de Machado, a autoridade masculina, é uma advertência: pode ficar perto, mas não dentro; o choro do filho por sentir-se humilhado, por negar-lhe o ofício de escritor e ele mesmo reclama o espaço vexado que é imposto pelo outro.

A reação do filho pode ser a resposta da mesma personagem-narradora, e essa fala ao filho, pode ser a fala mascarada da fotografa para Carolina: “você não é escritor”, está minada de sentidos, há um gesto de deslocamento dos discursos e das pessoas: “humilhar-me”: quem realmente está sendo humilhado? O uso aguçado da ironia, uma predisposição da lente, um corpo negado a encaixar no espaço canônico. A fotografia tem o caráter de exibir, mas também de espetacular, nas palavras de Molloy (1994), de mostrar até fazer-se mais visível aquele que se mostra, que posa.

A negação se transforma em aparição, as portas se abrem com o tempo e o corpo/*corpus* carolineano é abraçado pelas instituições nestes últimos anos. O trecho é citado da recente edição da Companhia das Letras, e novamente lembramos do título Doutora *Honoris Causa* de UFRJ. Com o tempo também se tem mostrado mais as fotografias de Carolina Maria de Jesus sem o lençol branco e fora da favela, tentando desconstruir o mito da “escritora favelada”, as mesmas imagens escolhidas

para as capas dos livros são concomitantes com o projeto de desconstrução desse mito.

Analisemos com Sylvia Molloy (1994) como a exibição excessiva na fotografia evidenciou uma política da pose e da representação. Nestes “casos de autor” a própria imagem gera narrativas, desde dentro, isso é, elas construindo relatos em torno à imagem ou, pelo contrário, surgem narrativas dos outros:

Figura 8 – O “tríptico indissolúvel”



Foto: Biblioteca Nacional digital do Chile (1938).

A fotografia mais difundida não é realmente essa com os quatro homens vestidos de preto nos extremos da composição. A fotografia reproduzida é a imagem intervinda a partir dela, a cortada e enfocada só nas três poetisas, chamadas no momento do evento “As três musas da América”, restando crédito ao seu ofício de escritoras por ser poetisas e não “musas”. Esta imagem reproduzida forma parte do acervo digital de Gabriela Mistral, a grafia pertence à Nobel. Esta fotografia foi tirada em janeiro de 1938, quando as três escritoras foram convidadas como palestrantes

no Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA) pelo ministro de Instrução Pública uruguaio Eduardo Víctor Haedo, nos Cursos de Verão da Universidade de Montevidéu.

A fotografia intervinda é a mais reproduzida, de fato no 2017 foi editado o livro *La misteriosa maternidad del verso / 3 conferencias*, reunindo as três palestras enunciadas por cada escritora e a capa do livro tem a imagem das três. Conforme a isso, a fotografia forma parte de uma memória, de um passado ou se transforma na mesma experiência dessa memória:

Alfonsina foi de boa vontade ao encontro da morte, pouco depois. Resta, daquele dia em Montevidéu, uma fotografia em que estamos as três: Gabriela, Alfonsina e eu, com o sorriso que exige sempre o fotógrafo e que ninguém tem coragem de negar. Agora *partiu* também Gabriela, e fico eu, não sei por quanto tempo, com duas mortas ilustres suspensas virtualmente do pescoço, porque a crítica e o público leitor da América nos têm fundidas num tríptico indissolúvel. Estremecedora e gloriosa companhia!¹⁰⁵ (IBARBOUROU, 1968, p. 1290).

Este texto forma parte de “*Mis amados recuerdos*”, especificamente em “*Recuerdo de Alfonsina Storni*” incluído nas *Obras completas*. O texto foi escrito em 1958, lembremos que dois meses após esse encontro Storni suicidou-se e Mistral morreu um ano antes da escrita do texto, ou seja, em 1957. Para o momento, só ficava Juana, nos textos reunidos nessas lembranças “amadas”, ela dedica memórias a vários escritores e escritoras já mortos para 1958 e foram seus amigos ou pelos quais tinha um vínculo afetivo ou intelectual, de contato, como são Gabriela Mistral, Don Juan Zorrilla de San Martín, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Alfonso Reyes, entre muitos outros. Apenas na lembrança de Alfonsina Storni é que Juana constrói a narrativa da fotografia e explica como a recepção crítica elevou essa forte ligação entre elas, desde o convite, a fotografia que no início foi grupal, a resenha no jornal, as copiosas pesquisas vinculando suas obras ou seus nomes próprios, como por exemplo o livro *Las poetas del buen amor* de Margarita Rojas, Flora Ovares e Sonia Mora (1991); Sonia Mattalía (2003) com seu livro *Máscaras suele vestir. Pasión y*

¹⁰⁵ Alfonsina fué voluntariamente al encuentro de la muerte, muy poco después. Queda, de aquel día de Montevideo, una fotografía en que estamos las tres: Gabriela, Alfonsina y yo, con la sonrisa que exige siempre el fotógrafo y que al fin nadie tiene el valor de negarle. Ahora se ha ido también Gabriela, y quedo yo, no sé por cuánto tiempo, con dos muertas ilustres suspendidas virtualmente del cuello, porque la crítica y el público lector de América nos ha soldado en un tríptico insoluble. ¡Estremecedora y gloriosa compañía!

revuelta: escrituras de mujeres en América Latina; e a própria Eleonora Cróquer para falar das mulheres escritoras latino-americanas.

Desde 1938 as três escritoras passaram a ser no imaginário literário e cultural como esse “trípico indissolúvel”, a companhia mortuária que carregara Juana até sua própria morte, dezenove anos após de escrever o texto e corroborar a lenda das três poetas. Dora Isella Russel (1968, p. 58) em 1967 escreve para a edição das *Obras completas*: “Aquela famosa tarde de janeiro, vibrou pela palavra de uma Juana jovem e muito bonita, de Gabriela Mistral, masculina e forte, e de uma Alfonsina Storni, docemente feia”¹⁰⁶. As impressões de Russell na “*Noticia biográfica*” chegam a uma subjetividade atravessada pelo banal, pela aparência, por um olhar restringido dos padrões de beleza conservadores.

Na biografia romanesca, Fischer escreve um capítulo intitulado: “*Tres mujeres y una foto*”, no qual faz referência à imagem e escreve uma espécie de ficção descritiva:

Foi uma situação tensa. Nenhuma queria dizer sim primeiro, assim que as três faziam orelhas moucas ao pedido reiterado dos fotógrafos. À quinta solicitude, foi Haedo quem intercedeu. Bateu as palmas de suas mãos e disse:

—Senhoras, temos que tirar uma foto aqui. Do contrário, como eu justifico ante o Parlamento o custo desses cursos?

Imediatamente ordenou-lhes:

—Você, Gabriela, coloque-se na ponta, Alfonsina no meio e Juana aqui, do meu lado.

Olhando aos fotógrafos lhes disse:

—Rapazes, apontem e atirem.

Passaram uns segundos que pareceram uma eternidade.

—O que acontece, pessoal, que não atiram?

—É que as senhoras estão muito sérias —disse o fotógrafo de *El País* e o de *El Día* concordou.

—Vamos ver, musas da América, eu sei que estão cansadas, mas um sorriso e vamos todos jantar no restaurante Del Águila¹⁰⁷. (FISCHER, 2012, p. 69).

¹⁰⁶ “Aquella célebre tarde de enero, vibró por la palabra de una Juana joven y bella, de Gabriela Mistral, varona fuerte, y de una Alfonsina Storni, dulcemente fea”.

¹⁰⁷ *Era una situación tensa. Ninguna quería dar el sí primero, así que las tres hacían oídos sordos al pedido reiterado de los fotógrafos. A la quinta solicitud, fue Haedo quien intercedió. Golpeó las palmas de sus manos y dijo:*

—*Señoras, aquí tenemos que sacar una foto. Si no, ¿cómo justifico yo ante el Parlamento el costo de estos cursos?*

De inmediato les ordenó:

—*Usted, Gabriela, se pone en la punta, Alfonsina en el medio y Juana aquí, a mi lado.*

Mirando a los fotógrafos les dijo:

—*Muchachos, apunten y disparen.*

Transcurrieron unos segundos que parecieron una eternidad.

Fazendo uso de uma sorte de *tableaux vivant*, o texto de Fischer tenta recriar o momento e a atmosfera da fotografia; ficcionalmente cria diálogos, olhares, emoções; muitas delas justificadas em textos que a própria Juana escreveu sobre as escritoras. As cartas entre Gabriela e Juana – analisadas no capítulo 1.3 – afirmam uma solidariedade intelectual e afetiva. No caso de Alfonsina, a antipatia foi descrita no mesmo texto no qual Juana descreve a imagem. A partir desta fotografia se cria a tríade poética hispano-americana do século XX.

No programa televisivo argentino, do Canal(á), intitulado *Rioplatensas*. Capítulo 6: Juana de Ibarbourou, realizam um programa sobre a escritora, subido no *YouTube* o 8 de novembro de 2013, com uma duração de 25min 09 segs. Trata-se de um material híbrido, um documentário biográfico articulado com um monólogo teatral: em uma parte falam pesquisadoras e poetas sobre a vida e obra de Juana, intercalada por imagens de arquivos e, por outra, aparecem as filmagens de um monólogo interpretado pela atriz argentina Cristina Banegas, a personagem estabelece a fala com um policial tácito que visita sua casa quando ela tinha 82 anos para saber de sua vida e de seu isolamento. Esse monólogo está composto por dados biográficos articulados com poemas que vai recitando na medida que transcorre o documentário.

Rioplatensas foi um coletivo constituído pela venezuelana de pais argentinos Carla Maliandi, Aldana Cal e Bibiana Ricciardi, elas escreveram e dirigiram o programa televisivo do mesmo nome do coletivo. O documentário híbrido incentiva a visibilidade da Juana, por uma sorte de homenagens a mulheres sobressalientes do Rio de la Plata, como Silvina Ocampo, Idea Vilariño, Delmira Agustini entre outras. Vemos novamente a estratégia de mulheres visibilizando a outras mulheres.

Outra fotografia grupal que edificou narrativas heterogêneas foi a de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector¹⁰⁸:

—¿Qué pasa, muchachos, que no disparan?

—Es que las señoras están muy serias —dijo el fotógrafo de El País y asintió el de El Día.

—A ver, musas de América, yo sé que están cansadas, pero una sonrisa y nos vamos todos a cenar al restaurante Del Águila.

¹⁰⁸ Parte desta pesquisa foi desenvolvida na disciplina “Literatura, cinema e suas materialidades” no 2018 na UEL, ministrada pela professora Bárbara Marques, com o artigo “Corpos exposto, corpos de poder. Literaturas e releituras na imagem. Caso: Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector”, e posteriormente apresentada no ABRALIC de 2019, em Brasília.

Figura 9 – Corpos instigantes: Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus



Fonte: domínio público (2021).

Esta fotografia foi tirada em um espaço acadêmico. No fundo deixa-se ver estantes de livros, possivelmente é uma livraria. Uma está ao lado da outra, olhando um livro aberto que Clarice tem na mão em postura de comentar alguma coisa. A vestimenta de Lispector é escura como seus óculos. Carolina tem um livro fechado na mão, usa um vestido branco e em posição de ouvir atentamente a sua colega. A fotografia é tirada na direção frontal e enquadrada, cada uma tem uma pessoa no fundo, um homem e uma mulher que tem o olhar postos em outra direção. O homem que está detrás de Clarice tem óculos, vestido elegantemente e com o olhar fixo no centro, atento. A mulher que está detrás de Carolina tem o olhar em posição baixa, posto quase no chão, com gesto afável. As duas escritoras estão no primeiro plano, os corpos têm quase o mesmo tamanho e o contraste entre as cores é harmônico, as roupas e as cores da pele fazem um jogo que dá a imagem um equilíbrio visual. Todas as pessoas que estão na fotografia são brancas, exceto Carolina. Estamos descrevendo só os elementos compositivos da imagem. A partir das interpretações de Giorgio Agamben, Antelo (2004, p. 9) diz:

[...] a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Isto é, de *nonsense*, de equívocos. Constatamos, assim, que a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte.

Aqui é pertinente prestar atenção a quais são os tecidos discursivos que acompanham “normalmente” esta imagem, e as possibilidades de sua exposição: qual é o discurso que mais se repete e qual são esses “cortes” que se fazem. Vamos trazer a epígrafe de Benjamin para pensar como esta fotografia é uma imagem dialética porque converge entre o passado e dialoga constantemente com as diversas perspectivas em relação à fotografia e o pensamento contemporâneo que destaca esse esclarecimento em meio da obscuridade de sua época, enquanto a foto capta o “posicionamento” de duas escritoras com a cor pele opostas.

Esta imagem parece acompanhar as pesquisas que as vinculam, como o caso dos artigos “Pão, fama e outras fomes: uma leitura de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector” (2020) de Marise Hansen; a pesquisa de Léo Mackellene Gonçalves de Castro (2013) onde debate a temática de realidade/ficção e reafirma o caráter literário no *Quarto de despejo* e o ato “realista” em *A hora da estrela*, das escritoras respectivamente, além do trabalho de Letícia Pereira de Andrade, “Carolina de Jesus e Clarice Lispector: discursos em diálogo” (2011), que também insiste em estabelecer vinculações ao longo de sua literatura e posicionar Carolina como escritora de ficção e Clarice como escritora com traços biográficos.

Nádia Gotlib faz uma biografia intitulada *Clarice: uma vida que se conta* (1995), e a partir desse texto, edita também *Clarice fotobiografia* (2008), onde faz um percurso visual sobre a vida de Lispector e coloca como lenda dessa foto: “Carolina Maria de Jesus, que também participou, o mesmo dia 17 [de julho de 1961], no programa da ‘Semana Paulista’, deu como presente seu livro *Quarto de Despejo* a Clarice”. Gotlib só coloca a foto e faz uma descrição na lenda, resenhando o evento.

Em *Casa de Alvenaria* (2021), não aparecem entradas no diário que resenhem esta fotografia, nem a data que assinala Gotlib; do 21 de maio de 1961 (p. 336), Carolina salta ao 28 de outubro de 1961 (p. 348). Na entrada do 20 de setembro de 1962, onde a narradora retoma a escrita do diário, aparece o nome Clarice Lispector. Nesta entrada, a diarista escreve fora da favela, registros de lembranças: “Dia 19 eu fui na festa da escritora Clariçe Lespector que ganhou o premio de melhor escritora

do ano com seu romance *Maçã no escuro*. A recepção foi na residência de Dona Carmem Dolores Barbosa” (JESUS, 2021b, p. 426-427). Além de resenhar o evento, a narradora acrescenta: “Ja estou saindo dos noticiarios. Não comparecei na sala onde a Clariçe Lespector estava. Não a vi. Não lhe comprimentei”. Por tratar-se de uma lembrança é possível ter uma incoerência de datas e até de fatos. O texto de Carolina nega a imagem com seu gesto de “realidade”. Poderíamos pensar que a fotografia possa estar em um algum manuscrito ainda inédito, é uma possibilidade.

Apoiando-se na ideia de Benjamin, Raúl Antelo explica a relação da imagem com o tempo para possíveis interpretações, porquanto é justamente o tempo e suas contínuas inovações que consentirá estabelecer pontos de encontro ou de desencontro imagético: “[...] mais do que de espaço, a imagem precisa de tempo, por requerer um processo de associações incessantes” (ANTELO, 2004, p. 8). No caso desta fotografia, é interessante como ainda hoje desperta debates por parte de diversos posicionamentos críticos que defendem seu lugar de fala como escritor negro. Ana Maria Gonçalves, escritora contemporânea brasileira, conhecida por seu romance histórico *Um defeito de cor* (2006), criticou de maneira enfática a biografia de Clarice Lispector realizada pelo autor estadunidense Benjamin Moser por sua posição racista com a descrição da fotografia entre as escritoras:

Numa foto, ela [Clarice Lispector] aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, *negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, Quarto de despejo*, uma das revelações literárias de 1960. Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, *Carolina parece tensa e fora de lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro*. Ninguém imaginaria que as origens de Clarice fossem ainda mais *miseráveis* que as de Carolina (MOSER, 2009, p. 22, grifo nosso).

Os corpos descritos nesta citação são análogos com a fixação do corpo das mulheres em Freyre (2003), as mulheres negras sempre relacionadas aos serviços de faxineira. A questão é como, para justificar a origem judia e traumática de Clarice, fazem uso do corpo negro racializado de Carolina como exemplo. E, ainda mais, sublinhar a negação de Carolina como escritora, ela é descrita só como uma “negra que escreveu *um angustiante livro*”. É evidente o desconhecimento de Moser pelos livros publicados pela escritora mineira. No ano de 2009, já haviam sido publicados oito livros de Carolina, a sua cor de pele condicionou seu reconhecimento como escritora brasileira na biografia de Clarice escrita por Moser, com certeza podemos

dizer que Moser cometeu “epistemicídio”, um conceito construído pelo professor português Boaventura de Souza Santos (2010), e basicamente se trata do apagamento de rastros africanos e afro-brasileiros na literatura e na cultura. Ao invisibilizar ou anular a Carolina Maria de Jesus como escritora, Moser revela seu lugar norteamericano violentando a cultura negra brasileira, apagando a trajetória literária de Carolina e o lugar da mulher negra dentro das letras.

O mesmo Moser (2017, s/p) diz que ele só estava: “comparando as aparências de duas pessoas numa foto”. O preconceito é imanente no comentário e faz uma espécie de agulha magnética para olhar a imagem. As edições posteriores da biografia, tiraram o comentário, devido as críticas. Por isso: “[...] Como assinala Bourdieu, uma foto não é nada sem essa epígrafe que nos diz o que deve ser lido – ou seja, algo que, com legendum – frequência, é só uma lenda que nos faz ver qualquer coisa [...]” (ANTELO, 2004, p. 20). A “qualquer coisa” que faz ver a lenda é a aparência, uma exterioridade tipificada em todos os sentidos, pois não é fundamentada em uma descrição, porém, em uma interpretação preconceituosa.

Continua Didi-Huberman (2013, p. 211): “Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé”. Os buracos de sentidos procuram formas de significação, porque esses orifícios são intencionais. Num certo sentido, essas lacunas contextuais mostrariam, não somente até que ponto se deve invisibilizar o “sucesso” de uma escritora negra, mas ainda até que ponto em geral se racionaliza o discurso dos sujeitos da margem.

É preciso, então, assinalar que Moser censurou a imagem na biografia de Clarice? É uma omissão e ela nunca é inconsciente. Detrás dela há uma violência mascarada, porque a censura é um ato de opressão. Só se censura aquilo que incomoda ao poder e nunca é conveniente visibilizar os subalternos que denunciam explicitamente aos governos autoritários, a imagem é tirada do contexto para manipular a percepção. Porém, a fotografia tem o poder de fazer visível o que outros pensam impossível. Com relação a isso, menciona Benjamin: “analogias, encontros inconcebíveis de acontecimentos são traduzidos à ordem do dia” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 221). Justamente porque elas pertencem ao mundo *objetivo* – claro que esse posicionamento é questionável na atualidade com o uso de ferramentas e aplicativos de manipulação das imagens, dos filtros, mas na época em

que Benjamin se posiciona é válida para pensar que as imagens são a única coisa “verdadeira” das artes. O olho fotográfico só enquadra a “realidade”. Agora, as imagens também são *tocadas* pela ficção. A “objetividade” é uma palavra presunçosa em nossa contemporaneidade.

O pesquisador Sérgio Antônio Silva, tem um artigo intitulado “40 anos de *A hora da estrela*: dos menores, o melhor livro do mundo” de 2017. O texto está emoldurado a propósito dos quarenta anos do romance de Clarice. Silva estuda as capas que têm as fotografias da escritora desde a noção do objeto livro, da imagem e da palavra e dos espaços de autoria no campo literário. Como o artigo trata-se das fotografias de Clarice, evidentemente esta fotografia também é mencionada e aponta uma questão em base à biografia de Moser sobre a Clarice:

[...] Ao olhar para a foto, podemos perguntar o motivo de o biógrafo “retirar” Carolina da cena, colocá-la fora de lugar, noutro lugar que não o de escritora num dia (ou noite) de lançamento de livro: o de empregada doméstica. Uma mulher – na foto comentada, na escrita e na vida (já que se trata de uma biografia) – com os mesmos (embora cada uma a sua maneira) atributos de Clarice: “um *porte ativo*, [...] um *feminino de ninguém* a ver. Viva, veloz, livre, ativa.” (SILVA, 2017, p. 167).

Neste trecho surge a pergunta do porquê Moser “retira” a Carolina *escritora* da fotografia. Essa questão é o que levanta debates constantes com a biografia da Clarice. Hoje, a pergunta retórica é: por quê? Certamente há uma luta de poderes enquanto refere-se ao posicionando de certa autoria no campo intelectual brasileiro.

É interessante pensar como o cinema, a fotografia, a televisão e o teatro foram meios que serviram de plataforma para promover/posicionar as mulheres e mulheres negras, na medida em que são mais acessíveis, com uma força maior de consumo. Então, é possível que todas as materialidades onde foi apresentada a Carolina Maria de Jesus, não só como literatura, mas também como filme, peças de teatro, textos, foram outras alternativas de visibilidade no momento, e ainda hoje, que é economizada “as políticas de exposição” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 114), porque elas permitem desconstruir, neste caso, os estereótipos e as “estéticas” da produção artística e introduzir ao público os novos indivíduos de enunciação, que têm seu posicionamento desde a “realidade” da margem, desde seu condicionamento social, desde sua estranheza com o espaço, enquanto, ambas escritoras, tanto Carolina quanto Clarice, compartilhavam o sentimento de não pertença. Clarice Lispector não se sentia brasileira e Carolina não se sentia parte da favela, sentiam-se incomodadas

e esse desconforto é extrapolada na escrita e o leitor também se sente incomodado pela estranheza no discurso e na sua estrutura gramatical, ao misturar o “culto” com o “popular”, incorporar o “pretoguês” e a língua residual em Carolina; e essa gramática que parecia uma tradução em Clarice, assim o assinala o poeta Lêdo Ivo citado por Moser na biografia:

Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector. A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua. Essa prosa fronteira, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum dos nossos antecessores preclaros [...] Dir-se-ia que ela, brasileira naturalizada, naturalizou uma língua (IVO apud MOSER, 2009, p. 27).

Convém ressaltar como os filmes delas são fundamentais para promover a imagem de uma autora que é reflexo de uma coletividade periférica a partir de seu espaço biográfico (ARFUCH, 2013), no caso de Carolina Maria de Jesus, evidenciando-se a espetacularização da escritora e a regularização dos meios de divulgação com o documentário da alemã Christa Gottmann *Favela: a vida na pobreza* (1971), que foi conhecido no Brasil recentemente devido a administração dos dizeres durante a ditadura militar. Igualmente, é interessante a conexão dos sujeitos da periferia com a produção fílmica *A hora da estrela* (1985) da diretora Suzana Amaral, baseado no livro homônimo de Clarice, editado no ano 1977

O documentário sobre Carolina também sofreu um tipo de silenciamento, uma censura para ser mais específica, pois o filme foi conhecido faz pouco tempo no Brasil, no ano 2014, a ditadura militar negou de fato a presença dos novos sujeitos de enunciação e os novos temas da realidade brasileira periférica. A própria Carolina Maria de Jesus, em uma entrevista na *Folha de São Paulo* diz: “Uma vez uns alemães fizeram um documentário sobre a minha vida – “O despertar de um sonho” e depois não deixaram passar” (JESUS apud PENTEADO, 1976, p. 31).

Este documentário só tem uma duração de dezoito minutos e mostra a própria Carolina Maria de Jesus em meio da favela e essa rotina – quase a maneira de ritual por ser repetida todas as manhãs – de procurar água e de catar papel no lixo, duas tarefas para sua sobrevivência. Enquadram a favela de Canindé em São Paulo onde morou e desde onde contextualiza *Quarto de despejo*. A resenha que acompanha o documentário explica detalhadamente seu posicionamento, porquanto tem uma intencionalidade pedagógica, tenta visibilizar para os estudantes de ensino

fundamental e médio na Alemã os níveis da pobreza no “terceiro mundo”, especificamente no Brasil, “as responsabilidades dos países industrializados” e o “papel da igreja em relação com os pobres”. Consequentemente, as temáticas preponderantes no documental são: “Politische, Bildung, Religion, Geographie [Política, Educação, Religião, Geografia]”, escritas no catálogo que acompanha a microfilmagem.

Favela: a vida na pobreza focaliza à Carolina Maria de Jesus em imagens de sua vida favelada e as articula com trechos de *Quarto de despejo*, sobretudo aqueles que insistem em denunciar a igreja e aos políticos. Este material fílmico proporciona uma pequena análise dos índices de pobreza, desemprego, salário-mínimo, crescimento das cidades mais importantes em termos econômicos no Brasil: Rio de Janeiro e São Paulo. Por esta razão, o documentário enfatiza o sujeito periférico, dá conta da mulher como sobrevivente à margem da metrópole paulista entre a pobreza, a fome e o sonho de ser escritora. Por outro lado, este material fílmico coincide com os estudos das ciências sociais, pois sendo um documentário mostra uma “realidade”, enquanto articula também um material literário, os trechos do diário.

No documentário, as primeiras palavras identificáveis são “favela” e “Audálio Dantas”, depois “Carolina Maria de Jesus”. O corpo-atriz-escritora-Carolina aparece mostrando uma mala com as copiosas edições de *Quarto de despejo* e vai enumerando as diversas línguas traduzidas, já no minuto 1:42 seg., isso é, antes de apresentá-la cozinhando a lenha ao lado de Vera, sua filha, catando papel e fazendo fila para procurar água, ela é se apresenta primeiro como a escritora dos livros que mostra. Além dela, aparecem outros sujeitos da favela: mulheres lactantes, vítimas de violência de gênero, crianças brincando nas ruas de terra, procurando brinquedos entre o lixo e pertos de um vira-lata, a intervenção da igreja no espaço, orando e cantando; tudo isso contrastado com as imagens da cidade em processo de modernização: os carros, os prédios, as árvores harmônicas com o espaço, longe da margem.

Em relação a este documentário é pertinente trazer de novo o “epistemicídio” de Souza Santos, em razão que o áudio do material está em alemão e não tem legendas o que impossibilita um acesso a compressão, tendo presente que o alemão não é a língua mais conhecida e estudada pelos brasileiros e, a outra questão, é a reprodução do material. O documentário está resguardado no acervo dos escritores

mineiros na biblioteca da UFMG, trata-se de um filme de 16mm. O aparelho para reproduzir o material se encontra no Museu da Imagem e do Som, em Belo Horizonte, o tamanho do aparelho dá conta da impossibilidade de acesso e o tamanho da tela é proporcional com o gesto de minimizar a imagem da escritora mineira:

Figura 10 – Máquina de reprodução do documentário



Fonte: Museu da Imagem e de Som no Belo Horizonte (2019).

Graças aos encarregados do acervo de escritores mineiros da UFMG e do Museu da Imagem e do Som, tive acesso ao documentário. Mas, é prioritário disponibilizar e colocar em circulação o documentário para todos, em concordância com a retomada de Carolina Maria de Jesus.

Por sua parte, o filme *A hora da estrela* (1985) da diretora Suzana Amaral, foi abraçado pela crítica e no ano 2015 entrou na lista dos cem melhores filmes brasileiros, reconhecimento outorgado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e na sua época no Festival de Brasília ganhou diversos prêmios importantes, entre eles o melhor filme. No ano 1986 também venceu o prêmio da crítica no Festival de Berlim e o Urso de Prata na categoria de melhor atriz à Marcélia Cartaxo que faz a personagem de Macabéa. No filme, a felicidade da

nordestina é possível graças à promessa de um futuro melhor que faz a cartomante, como diz no romance, e é acentuada pela aquisição de um vestido novo, do sonho de quase princesa com o seu príncipe estrangeiro rico. Ela é inconsciente até de sua própria morte. No caso de Carolina, não há roupa, só há palavras, as mesmas palavras que Macabéa não alcança compreender. Uma é alienada pelos meios: ela escuta a rádio, olha revistas, tem recortes de publicidade, toma *Coca-Cola*, come cachorro quente e coloca esmalte vermelho nas suas unhas; a outra só logra comer arroz com feijão, e enche sua alma com palavras.

Macabéa é criada por um narrador rico que está comovido com a nordestina pobre e doente. É um narrador deslocado e incompreendido, ninguém quer ler seu romance: “[...] (Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente)” (LISPECTOR, 1984, p. 38). Aliás, esse não é um impedimento para seguir escrevendo. Esse narrador, vira-se o olho da câmera no filme. A lente enquadra o recorte da vida dessa personagem na sua estadia no Rio de Janeiro até sua morte no acidente de carro. Este filme está disponibilizado facilmente no *YouTube*.

Há toda uma atmosfera de mistério, de curiosidade por essa vida, desde diversos mecanismos, se valem para expô-la em seu discurso. Não só me refiro à questão autoficcional em sua obra, soma-se também a insistência de entrever sua privacidade na escrita e, além disso, de construir a imagem de escritora, por exemplo em fotografias de Clarice com sua máquina de escrever e Carolina com seus cadernos na favela, ainda quando morava em uma casa de alvenaria – fixando o mito da escritora favelada – e também com sua máquina, esta última é a menos reproduzida. Imagens que o público consume vorazmente. A partir daí a conexão com a política é infalível, pois “tomam posição” em sua época e interferem nela:

Seu valor político é, em consequência, mais modesto e, ao mesmo tempo, mais radical, porque mais experimental: esse valor seria, estritamente falando, o de *tomar posição* quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as respectivas posições das coisas, dos discursos, das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101).

O real é representado pelos pontos de vista e da posição dos narradores. Ambos estão falando da realidade problemática da periferia, porque justamente estão

colocando em xeque a incapacidade dos governos de atender essas problemáticas públicas que não terminam de ser invisíveis, porque procuram seus modos de representação, em meio da crise da representação. O discurso literário aponta a posicionar-se desde a crítica: a falta de educação, o salário insuficiente, a insegurança nas ruas, a saúde pública e o custo excessivo do lazer. Todas essas problemáticas são expostas de forma explícita no caso de Carolina e sugeridas no caso de Clarice, ela mesma reconhece esse ato de “verdade” na obra carolineana. Vera Eurídice, a filha de Carolina, lembra: “Quando minha mãe foi apresentada a Clarice, ela ficou meio intimidada e comentou: ‘Nossa, você é uma escritora. Quem sou eu perto de você?’”. E a Clarice respondeu: ‘Posso ser uma grande escritora, mas você é a única que conta a realidade’” (GSHOW, 2018). O mesmo ato de buscar novas formas discursivas fazem tomar posição na escrita.

Conceição Evaristo (2017), no seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, também criou dois poemas a partir do vínculo entre as duas escritoras: “Carolina na hora da estrela” e “Clarice no quarto de despejo”, poematizando as narrativas, os avatares biográficos e os mesmos corpos autorais, além da experimentação com as palavras próprias da escritora mineira como criar o verbo “macabeando” e inserir títulos de outras obras delas nos versos e jogar com as estéticas. A relação estabelecida nos poemas permite a compreensão de seus lugares de fala e o aprofundamento de suas obras.

A fotografia para as duas escritoras é fundamental, não é coincidência que nas biografias delas se faz menção à imagem. No caso de Clarice, que é a mais polêmica pelo discurso que a segue e, na biografia que faz Rufino dos Santos sobre Carolina, é mencionada na primeira página. Na casa de Carolina Maria de Jesus, diz Joel Rufino dos Santos (2009, p. 11), tinha: “[...] fotos amarelas na parede da sala, ela com Ademar de Barros, ela com Clarice Lispector, uma com Jango, que lhe doía por ter pago 600 cruzeiros a um fotógrafo”.

Benjamin (2008, p. 73), nas *Teses* diz: “Há que definir a imagem dialética como a lembrança obrigada da humanidade resgatada”¹⁰⁹. Evidentemente a humanidade resgatada no contexto das teses benjaminianas é o povo judeu; esta citação é válida porque é precisamente a partir das discrepâncias dessa imagem fotográfica entre a Carolina Maria de Jesus e a Clarice Lispector é que podemos entreter as trilhas

¹⁰⁹ “Hay que definir la imagen dialéctica como el recuerdo obligado de la humanidad redimida”.

biográficas, históricas, sociais para guiar estas reflexões e dar-nos a licença de urdir as costuras desde os lugares de fala e de poder sobre a imagem. Esta imagem é dialética enquanto se renova no tempo e se faz presente e simbólica:

Figura 11 – Protestos contra Bolsonaro 29 de maio de 2021



Fonte: Instagram (2021).

Os protestos contra Jair Bolsonaro no ano 2021 revelam-se surpreendentes porque a pandemia impôs o isolamento social, e ainda a situação política e econômica obrigou os cidadãos a se mobilizarem massivamente, pese a crise sanitária. A criatividade para manifestar nas ruas sempre é admirável, na imagem é mostrado um grupo de jovens, possivelmente estudantes de Letras, protestando de forma pacífica nas ruas de São Paulo, só que eles levam – além das máscaras – cartazes com capas de livros, poderíamos pensar que se trata de um cânone construído por suas necessidades e identificação leitoras e ideológicas. A imagem que mostra a BBC News Brasil é de um plano geral, no qual se pode ler “FORA BOLSONARO” em letras

amarelas e de caixa alta e as capas dos livros de Angela Davis *Raça, classe e gênero*, *Pedagogia do oprimido* de Paulo Freire, *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus, *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa, *Manifesto comunista* de Karl Marx, *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *O estado da revolução* de Vladímir Ilitch Lênin e *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

A fotografia trazida aqui é um recorte desse plano geral, precisamente porque na reagrupação das capas coincidem *Quarto de despejo* e *A hora da estrela*, ou Carolina Maria de Jesus e Clarice de Lispector, transformando a fotografia de 1961 em uma imagem dialética por sua capacidade de sobrevivência, enquanto relacional, estes dois corpos autorais voltam a ser capturados juntos, ligados no tempo e postos como bandeira de um protesto, isso é, o conteúdo e as autoras estão em concordância com a motivação do protesto: “FORA BOLSONARO”. Esta imagem atualiza a potência dessa primeira fotografia das duas escritoras, ambas ao lado, dialogando na literatura. Finalmente, em 2021 também foi inaugurada a exposição *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para brasileiros* e *Constelação Clarice* em cartaz até março de 2022 no Instituto Moreira Salles em São Paulo, confirmando a vigência a vinculação das duas escritoras.

É preciso revisitar os textos literários e os arquivos, sobretudo as narrativas que urdem as imagens e as potencializam, pensando nas ressignificações simbólicas que sobre elas se constroem, aliás os outros contribuem ao espetáculo das escritoras. Este percurso sobre as materialidades imagéticas e textuais permitem compreender como Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus funcionam nos sistemas institucionais até permear nas massas, além do mais, fazem pensar em como aparecem, desaparecem e se renovam nos fluxos culturais e nas necessidades do tempo e das novas gerações que procuram [procuramos] cruzar fronteiras, não só geográficas, mas culturais, linguísticas para ir construindo uma genealogia das mulheres que escrevem na América Latina.

4 VIDA-OBRA. OBRA-VIDA. É A VIDA MESMA OU É A OBRA?

4.1 POESIA É MULHER. MULHER É POESIA

Una literatura que trabaja con restos de lo real.
 Florencia Garramuño, 2009, p. 15.

Muito além de uma “escrita de mulher” ou “feminina” a escrita de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus refugia ao eu poético em uma atmosfera de subjetividade, não só por trazer o intimismo, a reflexão do eu, das leituras, do seu corpo, do mesmo erotismo, da solidão, mas também por refletir sobre o mundo que as circunda e as fecha no espaço íntimo da mulher na sociedade: o corpo. Por essa razão, vamos encontrar desejos de não ser mais uma mulher, ou a ideia de mulher que a sociedade tinha construído, além de conselhos a outras mulheres, lembranças, orações, cartas poéticas, segredos, vícios, posturas morais sobre formas de viver; estéticas que se fazem “com restos do real”, como enuncia a crítica argentina Florencia Garramuño (2009) na epígrafe deste capítulo, em relação à literatura feita entre os anos 70 e 80 na Argentina e no Brasil, porém essa reflexão também se articula com as escritas destes casos específicos.

Os gêneros literários destinados à subjetividade, desde a perspectiva ocidental, datam desde São Agostino que começou a escrever textos íntimos sobre o sagrado. Expor o “eu” nos textos vem a revelar a necessidade de narrar e exibir uma vida, atravessada pelo ficcional, mas em suma, uma vida que se quer narrar, um discurso que está na cisão entre o real e o ficcional. O “eu” se incorpora no discurso com nome próprio, assinatura, narrador, personagem, voz poética; isso tudo articulado com o autor. Há um retorno dessa vida de quem escreve. A importância da obra é tanto quanto a do autor.

Na poesia a subjetividade é imperativa. A construção de poemas desde um “eu” feminino prolifera na primeira metade do século XX o que levantou uma discussão entre o intimismo e as mulheres. Contudo, esse imaginário fixado de que as mulheres escrevem só poesia se tem disseminado no passar do tempo, pelo mesmo fato de diluir as fronteiras dos gêneros e, sobretudo, o pensamento dicotômico:

A chegada de uma Mulher na escrita:
 Quem?
 Invisível, estranha, secreta, impenetrável, misteriosa, negra, proibida

Sou eu ...

Eu sou esse não-corpo vestido, envolto em velos, afastado cuidadosamente, mantido longe da História, das transformações, anulado, mantido à margem da cena, ao espaço da cozinha da cama?¹¹⁰ (CIXOUS, 1995, p. 22).

Hélène Cixous narra a experiência traumática da diáspora judia dos argelinos franceses, referindo-se à violência que também faz menção Derrida (1997) que viveu essa experiência e a qual faz referência Fanon (1961) no livro *Os condenados da terra*. Nessa experiência, estão agrupadas as minorias, os subalternos, os migrantes, as mulheres, os proletários; sujeitos muitas vezes invisibilizados nas sociedades ocidentais e levanta a questão já discutida no primeiro capítulo sobre a criação das “raças,” essa dialética de amos e escravos. A problematização de Cixous vem da própria identidade e com quem ela se identifica, assim como a voz narrativa de *Diário de Bitita* diz que se fosse nascido na época escravocrata fosse sido escravizada por sua cor de pele, aniquilando seu sonho de ser escritora, da mesma forma Cixous reflete sobre o tempo, e essa cicatriz de silenciamento em tempos de dominação absoluta. Nesse sentido, elas compartilham a memória do trauma, para Cixous, a diferencia de Fanon, serão os “os condenados da história” (CIXOUS, 1995, p. 26).

A partir dessa experiência traumática Cixous inicia toda uma problematização sobre a escrita de mulheres, distanciada da crença que a produção cultural é um ofício de homens como enunciou Freud (CIXOUS, 1995, p. 40). Sucede, então, que a escrita de mulheres se separa obrigatoriamente de uma origem, de uma tradição que é de fato masculina, e instaura uma construção da subjetividade, na qual a escrita é carnal criando um domínio e experiência do próprio, de valoração, de lugar na mesma textualidade, justamente porque há uma apropriação das palavras:

[...] a escrita feminina não deixa de fazer repercutir o desgarramento que, para a mulher, é a conquista da palavra oral – ‘conquista’ que se faz como um desgarramento, um voo vertiginoso e um lançamento de si, uma imersão [...] materializa carnalmente o que pensa, expressá-lo com seu corpo [...] A mulher arrastra sua história na história¹¹¹ (CIXOUS, 1995, p. 55).

¹¹⁰ *La Llegada de una Mujer a la escritura:*

¿Quién?

Invisible, extraña, secreta, impenetrable, misteriosa, negra, prohibida

Soy yo ...

¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina a al de la cama?

¹¹¹ [...] la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – ‘conquista’ que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo

Nesse sentido, a escrita de mulheres é um gesto transgressor de apropriação do mundo e da história. A poesia, segundo Cixous, é o lugar do inconsciente que não têm limite, o único espaço no qual “sobrevivem os reprimidos: as mulheres”¹¹² (CIXOUS, 1995, p. 63). Cixous aponta a necessidade de escrever para se identificar com um grupo, as mulheres, e como poder falar desde seu lugar – ou não-lugar – e deixar de serem representadas. Para Cixous o livro e a escrita é um salvo-conduto.

Ao estar frente a este tipo de escritas, o conceito de filiação é desfeito porque trata-se da singularidade dos sujeitos femininos. E, nesse sentido, os gêneros canônicos do espaço privado cedem esse “eu” às mulheres. Ou melhor, as mulheres se apropriam desses gêneros para visibilizar o inusitado lugar de nós nos espaços tanto privados quanto públicos.

Ana Pizarro (2004), uma crítica chilena, no livro *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana* explica como organizaram a historiografia literária da América Latina, considerando o Brasil e o Caribe não hispânico e os latinos que moravam nos Estados Unidos, junto aos outros pesquisadores como Hugo Achugar, Ángel Rama, Julio Ramos, Silvano Santiago, entre muitos outros, ampliando o prisma da Literatura da América Latina.

Dentro do livro, Pizarro anexa um artigo intitulado “*El ‘invisible college’. Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX*”, no qual abre um espaço para as mulheres escritoras que têm um fio conector em seus textos e que a crítica sempre juntou, como é o caso de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou. Pizarro pensa também em incluir outros nomes, talvez não tão conhecidos na América Latina, existem vinculações que os pesquisadores podemos colocar em diálogo. Ela soma os nomes da cubana Dulce María Loinaz, da venezuelana Teresa de la Parra e das brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa:

É que a escrita de todo este grupo tem uma dualidade: por uma parte elas são transgressoras, isso é, elaboram um discurso ‘raro em mulheres’ e por outra afirmam a sensibilidade feminina que tinha

vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión [...] materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo [...] La mujer arrastra su historia en la historia.

¹¹² “sobreviven los reprimidos: las mujeres”.

estado ausente na escrita canônica, do tipo que em um manifesto mexicano da época se chama 'viril'¹¹³ (PIZARRO, 2004, p. 171).

No sentido de Pizarro, torna-se imperioso somar o nome de Carolina Maria de Jesus por ter uma escrita transgressora, anexando-se a esse discurso de mulheres e por inscrever nos seus textos a sua sensibilidade feminina. A colagem se segue abrindo nesta América residual.

Juana de Ibarbourou, junto a Alfonsina Storni e Gabriela Mistral, foram convidadas a pronunciar uma palestra na Universidade de Montevideu em 1938¹¹⁴ e exigia-lhes falar sobre seu processo de escrita poética. A uruguaia discute a pergunta do porquê os homens não eram convidados a justificar seus textos e diz em relação a esses escolhidos:

E se chama Wilde, ou Verlaine, ou Darío, ou Baudelaire, ou Rimbaud, ou D'Annunzio, e seja um vagabundo, um vicioso, um bebedor, ou um egocêntrico, o mesmo é para a humanidade reverente, e o mesmo, sobre todas as brumas, triunfa sua chama. Teria sido curioso perguntar a Verlaine, que sobre as mesas dos bares e entre absinto e absinto escreveu seus poemas, como ele fazia sua obra. O pobre ser, gaguejando de álcool, com os olhos turvos e a compreensão perturbada, teria escolhido os ombros, mais eloquente em sua resposta muda do que na pretensão de se explicar com cem palavras angustiantes e gaguejantes, Rimbaud, o gênio adolescente errante, escreveu seus maravilhosos poemas aninhados à beira dos longos e misteriosos caminhos da Ásia e Oceania, sobre a tampa de sua gaveta de vendedor ambulante. Uma simples madeira sem escovar separava dois mundos: acima, o esplendor de seus versos que lhe dariam a glória; embaixo, entre a pequena gaveta de enegrecidas paredes, a falsa riqueza das contas e a feiura de sua mercadoria barata. Mas instintivamente as pessoas acreditam que o poeta, como o hierofante, sempre deve estar revestido de suas roupas cerimoniais e que não é possível que o privilegio da criação imortal não esteja cercado de pompa. ¹¹⁵(IBARBOURO, 2017, p. 17-18).

¹¹³ "Es que la escritura de todo este grupo tiene una dualidad: por una parte ellas transgreden, es decir, elaboran un discurso 'raro en mujeres' y por otra afirman la sensibilidad femenina que había estado ausente en la escritura canónica, del tipo que en un manifiesto mexicano de la época se llama 'viril'".

¹¹⁴ No I Congreso Internacional Proyectos estéticos, políticos y redes intelectuales femeninas de entresiglos en América Latina, realizado no Peru nos dias 22, 23, 24 e 25 de junho 2021, apresentei a comunicação oral "Conferencias de mujeres en el entresiglo: estrategias de tomar posición", analisando essas palestras como gênero, junto a com a palestra de Teresa de la Parra.

¹¹⁵ Y se llama Wilde, o Verlaine, o Darío, o Baudelaire, o Rimbaud, o D'Annunzio, y sea un vagabundo, un vicioso, un bebedor, o un ególatra, lo mismo es para la humanidad reverente, y lo mismo, sobre todas las brumas, triunfa su llama. Hubiera sido curioso preguntarle a Verlaine, que sobre las mesas de los cafés y entre ajeno y ajeno escribía sus poemas, cómo realizaba su obra. El pobre ser, tartamudo de alcohol, con los ojos turbios y el entendimiento turbado, se hubiera encogido de hombros, más elocuente en su respuesta muda que en la pretensión de explicarse con cien palabras hipantes y tartajosas, Rimbaud, el genial adolescente trotamundos, escribió sus maravillosos poemas acurrucado al borde de los lejanos y misteriosos caminos de Asia y Oceanía, sobre la tapa de su cajón de vendedor ambulante. Una simple madera sin cepillar separaba dos mundos: arriba, la fastuosidad de sus versos que le darían la gloria; debajo, entre el pequeño cajón de negruzcas paredes, la falsa riqueza de los abalorios y la fealdad de su mercancía barata. Pero instintivamente la gente cree que el poeta, como

Juana traz mais a humanidade, com suas degradações, desses homens poetas, levantando o debate que no caso dos homens é pouco cobrado seu lado mais conturbado, o poeta é poeta por encima de tudo, sem justificação de sua escrita, minimizando e até esquecendo esse outro lado. No caso das mulheres, elas são sometidas a um interrogatório por esses “curiosos homens interrogadores”¹¹⁶ (MISTRAL, 2017, p. 26), como diz Gabriela em sua palestra, e argumentar seu fazer poético. Este trecho está carregado de denúncia de gênero no ofício de escritora. A palestra de Juana intitulada “Casi en pantuflas” [Quase em pantufas], situa-se no espaço íntimo como já sugere o título e desfaz a construção do poeta como elevado, e o traz ao espaço terrenal, cotidiano da casa, do quarto que dá vista ao mar e as casas pobres e, desde esse lugar escreve o: “ditado misterioso, ou como se um ser intangível me guia-se a mão”¹¹⁷ (IBARBOUROU, 2017, p. 20). Para Juana, escrever poesia é um ato de arroubamento do corpo, é ser um médium entre a voz externa e por meio do corpo se materializa a escrita, por isso: “abaixo dele [do poema] se vê como corre nosso próprio sangue, fulgurar nossa alma, e resplandecer, aliás seja com um esplendor selado, a luz misteriosa da vida” (IBARBOUROU, 2017, p. 20). Poesia e vida não estão distantes no processo poético de Juana, ao contrário, seus poemas são o resultado do sangue, da alma e da vida.

A importância de trazer esta palestra é que a mesma escritora reflete sobre seu próprio processo de escrita e, sobretudo, ela mesma faz a distinção entre o homem escritor e a mulher escritora, nestes casos, de poesia. Muitos anos depois em 1958, a propósito de escrever uma nota sobre Alfonsina Storni, analisada no capítulo anterior, Juana lembra desta reunião e lembra também como elas – “o tríptico indissolúvel” – eram chamadas “As três musas da América”¹¹⁸. As três grandes poetas da América Latina no momento, 1938, eram reconhecidas como “musas”, o desdobramento se faz imperioso. Ou eram poetas, ou eram musas, e as três eram poetas, o substantivo é complementemente infeliz e dá conta de sob que estatuto eram “reconhecidas”.

el hierofante, siempre ha de estar revestido de sus ropajes de ceremonia y que no es posible que el privilegio de la creación inmortal no se halle rodeado de pompa.

¹¹⁶ “curiosísimos varones interrogadores”.

¹¹⁷ “dictado misterioso, o como si un ser intangible me guiase la mano”.

¹¹⁸ “Las tres musas de América”.

A poeta uruguaia escrevia notas introdutórias ao leitor, espécie de prólogo em seus textos, em um deles, no livro *Mensajes del Escriba*, explica novamente seu processo de escrita poética, especialmente desse livro, e reitera a ideia de médium, de um corpo que materializa a voz:

Estes poemas têm sido *feitos* sozinhos, passando através de mim como se meu espírito e meu cérebro formassem um ajustado aparato receptor, pelo qual o invisível tem transmitido essa mensagem de poesia. O conhecido *modo mediúmnico*: o lápis correndo sobre o papel, apenas sustentado pela mão solta, foi experimentando multiplamente. Na convalescência e renascimento dos últimos meses do cruel ano 1952, esta coletânea de poemas foi surgindo de um modo vertiginoso na vigília que parecia sono, e às vezes, em meio de um sono lúcido como o desvelo de maior claridade¹¹⁹. (IBARBOUROU, 1968, p. 413).

Juana publicou *Las lenguas de diamante* (1919), *El cántaro fresco* (1920), *Raíz salvaje* (1922), *Páginas de Literatura Contemporánea. Texto de lectura escolar* (1924), *Ejemplario* (1927), *La rosa de los vientos* (1930), *Los loores de Nuestra Señora e Estampas de la Biblia* (1934), *Antología poética* (Santiago de Chile, 1940), *Chico Carlo* (1944), *Los sueños de Natacha* (1945), *Perdida* (1950), *Azor* (1953), e neste ano aparecem as *Obras completas* editadas por Aguilar na Espanha, *Mensaje del escriba*, *Romances del destino* (1955), *Oro y tormenta* (1956), *Canto rodado* (1958), *Tiempo*. (Antologia, 1962), *Chico Carlo* em Braile (1963), *El dulce milagro* (1964), *La pasajera* (1967) e *Juan soldado* (1971). Os três primeiros livros foram os mais lidos, sobretudo o primeiro foi o mais vendido e com o qual se deu conhecer seu nome como escritora, não só no Uruguai, mas também fora do país. Nele a maior novidade que traz a uruguaia é precisamente o erotismo vinculado à natureza, o canto ao amante como estudaremos no capítulo 2.3. Assim como também o corpo da mulher, a morte, a fugacidade da vida, a rebeldia. Uns dos poemas mais citados do primeiro livro, além de “*La hora*”, “*Amémonos*”, “*Vida-garfio*”, “*Laceria*”, é “*Rebelde*”:

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,
Y bajo tus miradas de siniestro patriarca
Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren.

Caronte: eu serei um escândalo em tua barca.
Enquanto as outras sombras rezem, gemam ou chorem,
E sob seus olhares de sinistro patriarca
As tímidas e tristes, em baixo sotaque, orem.

¹¹⁹ Estos poemas se há hecho solos, pasando a través mío como si mi espíritu y mi cerebro formasen un ajustado aparato receptor, por el cual lo invisible há transmitido ese mensaje de poesía. El conocido modo mediúmnico: el lápiz corriendo sobre el papel, apenas sostenido por la mano floja, fué experimentando múltiplamente. En la convalecencia y renacimiento de los últimos meses del cruel año 1952, esta colección de poemas fue surgiendo de un modo vertiginoso en una vigilia que parecía sueño, y a veces, en medio de un sueño lúcido como el desvelo de mayor claridad.

Yo iré como una alondra cantando por el río
 Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,
 E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
 Como una azul linterna que alumbrara en el
 viaje.

Por más que tú no quieras, por más guiños
 siniestros
 Que me hagan tus dos ojos, en el terror
 maestros,
 Caronte, en tu barca seré como un escándalo.

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
 Cuando quieras dejarme a la orilla del río
 Me bajarán tus brazos cual conquista de
 vándalo.

Eu irei como uma cotovia cantando pelo rio
 E levarei a tua barca meu perfume selvagem,
 E irradiarei nas ondas do riacho sombrío
 Como uma azul lanterna que alumbrara na
 viagem.

Por mais que tu não queiras, por mais piscadas
 sinistras
 Que me façam teus dois olhos, no terror mestras,
 Caronte, em tua barca serei como um escândalo.

E extenuada de sombra, de valor e de frio,
 Quando queiras me deixar à beira do rio
 Baixaram-me teus braços qual conquista de
 vândalo.
 (IBARBOUROU, 1968, p. 102-103, tradução
 minha).

O eu lírico de “*Rebelde*” dialoga com o Caronte neste soneto, o barqueiro que leva os mortos até o Hades na mitologia grega. Este personagem tem características negativas por ser sinistro, filho da sombra, da noite, por despertar terror e na sua barca se escutam choros, orações, têm sombras. Diante desse personagem escuro, o eu poético se apresenta como seu contrário, a comparação se faz necessária. A transgressão se dá justamente por se exhibir ante Caronte com cantos, com perfume, brilho, luz. O escândalo é pela negação a se entregar ante o “sinistro patriarca” como dolorida, vencida. Ao invés, a voz vai cantando pelas águas do rio Aqueronte, como diz a mitologia, o rio da dor. O soneto é uma estrutura clássica, porém ao tratar o tema da rebeldia, o poema se transforma em irrupção, isso é, a mitologia grega, a submissão do corpo – feminino neste caso – encarar o patriarcado, o eu lírico se coloca em oposição flagrante com a tradição, nesse sentido é uma alegoria, é uma “conquista de vândalo”, que pode ser tanto o povo germânico que se estabeleceu no norte da África e invadiu ao império romano, quanto aqueles que se opõem ao poder, a voz poética está em estado de “rebeldia”.

A poeta uruguaia Cristina Peri Rossi (2021), a propósito deste poema, mapeia uma tradição de mulheres poetas, de “matriarcas”, como ela mesma diz, desde Safo, passando por Pizarnik até ela mesma. E, em relação a esse poema de Juana, a uruguaia expressa que forma parte de sua raiz:

Esse poema me surpreende pelo título, pela concepção de uma identidade feminina zombeteira, desafiadora, orgulhosa, não convencional [...] O escândalo é a transgressão, é o desafio, é a irrupção do feminino, vivo, carnal, sensual e erótico no meio da morte. De novo, Eros e Thanatos mas aqui; Eros é uma mulher poeta que

(IBARBOUROU, 1968, p. 144, tradução minha).

Novamente, Juana empresta da mitologia grega neste caso a Diana, a deusa da lua e da caça, da natureza, assim como da virgindade e negada ao matrimônio. Ela é poderosa ao ponto de transformar os homens em animais, por isso acredita-se que fosse vingativa. “*Salvaje*” da conta da mulher ligada à natureza, é uma afirmação da feminidade, do corpo jovem, saudável e livre. A alegoria se faz presente para enfatizar a necessidade do corpo feminino livre para escolher seu estado civil. A voz poética se concebe como “morena”, como explicamos no primeiro capítulo, e esse adjetivo é reiterado em toda sua obra, uma marca identitária, um corpo residual. No poema “*Melancolia*”, o eu lírico apresenta a cotidianidade do mundo feminino justo contrastando com o poema anterior:

Lunes de trabajo. Lunes de limpieza. El quintero riega los surcos de fresa Que en Enero postre darán a mi mesa.	Segunda de trabalho. Segunda de limpeza. O moço rega os morangos com delicadeza Que em Janeiro doce darão a minha mesa.
Dentro de la cocina, Hoguera fragante de troncos de encina. Cobre, llama, loza; agua cristalina En el vientre combo de la negra tina.	Lá dentro da cozinha, Fogueira fragante de troncos de enzina ¹²³ Cobre, chama, louça; água cristalina No ventre combo da preta tina.
En los corredores, Aire matutino con olor a flores.	Nos corredores, Ar matutino com cheiro a flores.
Entre las alcobas, Sacudir de ropas, arañar de escobas.	Entre as alcovas, Tremar de roupas, arranhar de escovas.
Sones de campana, Misa en la mañana. Llanto de chiquillo que se va a la escuela Cual pájaro triste que a la jaula vuela.	Sons de campana, Missa da semana ¹²⁴ . Pranto de garotinho que vai para escola Qual pássaro triste que voa para gaiola.
Pasa una florista: Canasta amatista. Tras tanta violeta se me va la vista.	Passa uma florista: Cesta de ametista. Com tanta violeta se vai minha vista.
Lunes: movimiento, trabajo, alegría. ¡Sólo tú, alma mía, ¡Siempre con tu peso de angustia sombria! ¡Siempre con tu fardo de melancolía!	Segunda: movimiento, trabalho, alegria.

¹²³ Ou também conhecidas como azinheira (*Quercus ilex*) é um tipo de árvore com uma madeira muito forte ideal para fazer lenha e na produção de carvão. A escolha de “enzinha”, outra variação do nome da árvore, responde a um critério de sonoridade, porquanto essa palavra permite manter parcialmente a rima no português.

¹²⁴ Aqui deu-se preferência à rima, por isso a escolha de palavras: “campana” ao invés de “sino” e “semana” ao invés de “manhã”.

Aunque la guitarra del Domingo vibre
Nada hay que a la zarpa del dolor te libre.

Aunque llene el Lunes ola de energía,
Igual la tristeza te sigue, alma mía.

La lengua salmodia su rezo en la misa
La boca de risa.
Las ágiles manos trabajan de prisa.
Mas el alma va
Adonde el amado, que lejano está.
¿Cuándo tornará?

Só tu, alma minha,
Sempre com teu peso de angústia
sombria!

Sempre com teu pacote de melancolia!

Embora o violão do Domingo vibre
Nada há que à zarpa da dor te livre.

Embora encha a Segunda onda de
energia,
Igual a tristeza te segue, alma minha.

A língua salmodia na missa sua oração
Na boca uma canção.

As ágeis mãos trabalham de pressa.

Mas a alma vai

Onde o amado, que longe está.

Quando voltará?

(IBARBOUROU, 1968, p. 152-154,
tradução minha).

O poema enfatiza a tristeza da voz lírica, ainda quando é segunda e a movimentação do espaço se faz visível na mesma estruturação do texto, são versos em movimento, quebrados nos espaços privados: a cozinha, os quartos, os corredores e a alma que contrastam com a energia da segunda-feira, isso é, se o dia contagia a dinâmica da casa, não acontece o mesmo com a alma e o ritmo da voz poética que aguarda pelo amado. Estes poemas de Juana enunciam um sujeito ancorado na casa, aparentemente pelo lugar fixo na sociedade que restringem as mulheres ao espaço fechado, da intimidade e do cotidiano e o homem como aquele que se desloca, viaja e deixa esperando a sua amada. Esta temática é ainda mais notória em *La rosa de los vientos*, especificamente no poema “O vendedor ambulante”, traduzido por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira:

Sinto, vendo-o passar, uma emoção complexa:

Eu, a mulher que nunca deixou a sua casa,

A que não vê jamais mudar seu horizonte,

Não sei bem se o que sinto será inveja ou lástima (IBARBOUROU, 1990, p. 209).

O poema completo está composto por seis estrofes de quadras, essa em particular diz respeito do lugar fixo da mulher, sobretudo das mulheres casadas e mães, a diferença por exemplo de uma Gabriela Mistral ou Teresa de la Parra, suas visões são cosmopolitas, aliás partem de um lugar de solteira, livre, mulheres viajantes, deslocadas e com uma visão do mundo ampliada, ou mesmo Carolina Maria de Jesus, que o deslocamento e as viagens lhe ajudaram a configurar seu olhar crítico.

Em Juana acontece justamente o contrário, por isso está mais ligada a Delmira Agustini.

A rima está presente em todo o poema “*Melancolía*”, as imagens sensoriais das texturas, as cores, os sons, o barulho, o cheiro da casa e as mesmas movimentações dos sujeitos, o diálogo com a melancolia contraposta com a vitalidade que exige a segunda-feira, a pergunta retórica sobre o voltar do amado, mais perto do romantismo. Isso tudo amalgamado com um cuidado da forma:

Las lenguas de diamante trabalha dentro da tradição [...] verso medido prolixamente, a preferência pela quadra, o uso da pergunta retórica, a utilização versátil, mas não recargado de diferentes figuras da linguagem, o predomínio do adjetivo (‘vinho de vida’, ‘rosa de ouro’), frequente na lírica romântica [...] Ibarbourou não pode ou talvez não queira sacar-se de encima o repertório modernista¹²⁵ (ROCCA, 2011, p. 61).

Para o pesquisador uruguaio Pablo Rocca, Juana no primeiro livro insiste em trabalhar analogamente com o modernismo hispano-americano, coincidindo com a crítica que faz Ida Vitale. Essas formas fixadas do modernismo permitem o diálogo com a tradição ao mesmo tempo que transgredem seu enunciado, porquanto Juana introduz novas temáticas que figuras como Rubén Darío ou o argentino Leopoldo Lugones não poderiam enunciar, isso é, as experiências do feminino. Sendo assim, a enunciação das mulheres, mesmo com formas fixas, visibiliza sua condição diferenciada no sistema patriarcal da América Latina.

Nessa mesma linha temática, no poema “*Mujer*” do livro *Raíz salvaje*, a voz poética enuncia o desejo de ser o outro, em nota de rodapé da edição Aguilar 1968, explica que o título dado na edição *Las mejores poesías de los mejores poetas* em Barcelona-Espanha em 1930 foi “*Si yo fuera hombre*”:

Si yo fuera hombre, ¡qué hartazgo de luna,
De sombra y silencio me había de dar!
¡Cómo, noche a noche, solo ambularía
Por los campos quietos y por frente al mar!

Se eu fosse homem, que fartura de lua,
De sombra e silêncio me havia de dar!
Como, noite a noite, só vagaria
Pelos campos tranquilos e na frente do mar!

Si yo fuera hombre, ¡qué extraño, qué loco
Tenaz vagabundo que había de ser!
¡Amigo de todos los largos caminos
Que invitan a ir lejos para no volver!

Se eu fosse homem, que estranho, que doido
Tenaz vagabundo que tinha que ser!
Amigo de todos os longos caminhos
Que convidam a ir longe para não volver!

¹²⁵ “Las lenguas de diamante trabaja dentro de la tradición [...] verso prolijamente medido, la predilección por el cuarteto, el uso de la pregunta retórica, el manejo versátil pero nunca recargado de diferentes figuras del lenguaje, el predominio del adjetivo (‘vino de vida’, ‘rosa de oro’), frecuente en la lírica romántica [...] Ibarbourou no puede o tal vez no quiere sacarse de encima el repertorio modernista”

Cuando así me acosan ansias andariegas,
¡Qué pena tan honda me da ser mujer!

Quando assim me assediam ânsias andarilhas,
Que pena tão profunda me dá ser mulher!
(IBARBOUROU, 1968, p. 211, tradução minha).

O condicional permite comparar o comportamento na sociedade do homem e da mulher. Ao evidenciar a liberdade do homem, o espaço da mulher se retrata reduzido, confirmando sua condição de dependência do outro, impossibilitada à viagem, ao conhecimento do mundo através do espaço. Deste modo, é tematizada a relação dicotômica de masculino/feminino. O último verso é um lamento do confinamento do corpo da mulher apesado no espaço privado, da casa. Percebe-se que quando o eu lírico utiliza a mitologia para enunciar o tema da mulher é combativo, transgressor, “rebelde”, a alegoria funciona como máscara para encarar o patriarcado. No entanto, quando se vale do cotidiano, da “realidade”, o eu lírico não pode deixar de se lamentar, de utilizar condicionais para contrastar e sublinhar as diferenças.

Nessa forma poemática há uma crítica muito forte a esses espaços reduzidos às mulheres no plano do desejo e na mesma forma de ser e de desenvolver-se na sociedade. Não é por acaso que Alfonsina Storni, no poema “*La que comprende*”, do livro *Languidez* (1920) a voz poética diz: “—Meu Deus, o filho meu que não nasça mulher!”¹²⁶ (STORNI, 2007, p. 83, tradução minha). As propostas temáticas das mulheres que escrevem nessa época apontam a essa desigualdade de gênero, podemos pensar em formas escriturais feministas da América Latina. Por essa razão, muitas vezes, suas escritas concorrem nessa ideia dualista de homem/mulher fixada por anos. A escrita de mulheres é necessariamente transgressora, por uma tentativa de redimir esses espaços fixados na sociedade em geral e reproduzidas na literatura.

Ida Vitale explica como os dois primeiros livros de poesia de Juana, “correspondem a uma poesia hipervital, neorromântica”¹²⁷, além de sublinhar esse aspecto, aclara como em Juana, após da publicação de sua trilogia poética e com uma crítica muito forte a *La rosa de los vientos* que não acompanha a vanguarda, passaram vinte anos de silêncio poético na sua obra. Ela não era vanguardista, se distancia do exotismo do modernismo e, muitas vezes, é catalogada como neorromântica. Juana é inclassificável pelo mesmo fato de fundar, como muitas outras

¹²⁶ “—¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!”.

¹²⁷ “corresponden a una poesía hipervital, neorromántica”.

mulheres da primeira metade do século XX, sua discursividade, por uma tentativa de desconstruir o discurso do outro, com suas mesmas estruturas canônicas.

Por sua parte, Carolina Maria de Jesus escreve porque é a única forma de mudar o seu mundo e as precariedades que a circundam. Da mesma forma que Storni, quem escreve para não morrer (STORNI, 2017), como diz na sua palestra ministrada ao lado de Juana e Gabriela Mistral em 1938, entre trabalhos diversos e distantes da literatura para manter-se e sustentar a seu filho sem pai, Carolina escreve em *Casa de Alvenaria*: “Tem pessoas que quando estão nervosas xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu *diário*” (JESUS, 1961, p. 22). Tanto o discurso de Alfonsina Storni quanto o de Carolina se articulam no intuito de pensar a literatura como cura, como meio de sobrevivência em tempos de desespero, ainda quando Storni decide afogar-se em 1938. Carolina Maria de Jesus explica esse processo de arroubamento poético que também explicava Juana:

Percebi que o meu pensamento se modificava. Não era o mesmo lá no interior. Sentia as ideias que eu desconhecia. As ideias surgiam ininterrompidamente. No meu cérebro parecia que havia alguém me ditando algo. Eu pensava, mas não sabia definir. Senti-me tão só nesta grande metrópole. (JESUS, 2019, p. 19).

E depois acrescenta: “Eu não faço verso. Eles promanam na mente” (JESUS apud PERPETÚA, 2014, p. 322). Essas reflexões de Carolina em relação a seu fazer poético explicam, por um lado, como a poesia e a escrita em geral ajudam-lhe a entender a suas vivências, a refletir esse contexto difícil e a combater a fome ou melhor, a fome pelas palavras e, por outro, os versos como ditado de uma voz externa e passam a existir por meio de seu corpo no meio da solidão que a cidade lhe traz. Nas palestras já mencionadas, Juana, Alfonsina Storni e Gabriela Mistral coincidem na mesma ideia: os versos surgem e elas são mediadoras entre o escutado e a materialidade da escrita. A paridade assim concedida surge por essa ideia romântica do fazer poético.

Na recente edição ampliada de *Casa de Alvenaria* (2021), aparece uma reflexão mais aprofundada na criação literária de Carolina, a incorporação de outros poemas como projeto estético e estratégia de se apresentar como poeta e não só como diarista. A voz narrativa do diário enuncia: “A poesia tem êrros gramaticaes. Não ha possibilidade de correção. É uma advertência social” (JESUS, 2021b, p. 141). Muito se tem debatido sobre a singularidade da escrita carolineana, nesta nova edição

o conselho colocou os critérios deixando “marcas autorais” como criação e inserção da oralidade. A narradora do diário ao explicar os “erros” como advertência social, visibiliza o sistema de exclusão educativo dos negros, ao explicar ela mesma seus próprios “erros”, potência a escrita e a poesia, porquanto eles formam parte da estética, transgredindo a norma e expondo as consequências e as marcas da escravidão e das novas formas de escravidão: as favelas, a fome, a violência, o analfabetismo.

A negação a correção é coerente com o “pretoguês” de Lélia Gonzalez (2019) como explica Conceição Evaristo (2021, p. 10) no texto de apresentação da *Casa...*, porquanto forma parte da articulação entre as línguas africanas e o português, criando sua própria forma escritural: “Tudo em movência, nada fixo, nada que caiba nos contornos de uma classificação fechada, definida”. A escrita de Carolina força uma ampliação da língua, um incômodo propiciado pela denúncia, um chamado de atenção, um desconforto com o sistema das instituições linguísticas e políticas, um gesto transgressor. As posturas em relação com este tipo de escritas variam, embora a própria Carolina Maria de Jesus deixou esclarecido que sua escrita é uma “advertência social” e pertence à língua residual, pensando na incorporação das palavras indígenas, sobretudo do tupi-guarani, como muitas das palavras que nomeiam animais, flora, objetos, além do “pretoguês”, sua escrita incorpora a especificidade do português brasileiro e, por isso diferenciado das línguas europeias.

Em relação ao “pretoguês” Gonzalez (2019, p. 41-42) explica: “[...] a presença desse r no lugar do l nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente”. E continua: “[...] a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá [...]”. Para Lélia Gonzalez, isso tudo forma parte dessa singularidade do português brasileiro, ele abraça as línguas africanas. Dessa forma, o português usado na cotidianidade do Brasil, segundo Gonzalez, é o “pretoguês” e Carolina Maria de Jesus materializa essa “fala” na escrita, torcendo a gramática institucional e impondo outra forma de discurso que obriga a desestruturar e desconstruir as formas de ler e de assimilar o texto. Nesse sentido, ler a Carolina é desaprender e submergir-se em outro sistema escritural.

O primeiro jornalista em escrever sobre Carolina foi Willy Aureli em uma reportagem intitulada “Carolina Maria, poetiza preta” publicado no 25 de fevereiro de 1940, na *Folha da Manhã*. Nesse jornal Carolina publicou “O colono e o fazendeiro”,

poema que está também incluído em *Casa de Alvenaria*, na *Antologia pessoal* (1996a), organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy, e em *Clíris* (2019), organizado por Raffaella Fernández e Ary Pimentel, estes dois últimos livros são os únicos livros de poesia de Carolina Maria de Jesus publicados até o momento. Na reportagem de Aureli se pode ler: “versos que falam ao coração dos humildes” (AURELI, 1940, p. 3), dando conta de um projeto estético ancorado na insistência de visibilizar os marginados e a desigualdade no discurso.

Sendo assim, podemos afirmar que Carolina Maria de Jesus foi conhecida primeiro como poeta e não como diarista, e sua primeira publicação foi em 1940 e não a partir de 1960 com *Quarto de despejo*. Isto contribui a distanciar a Carolina do gênero testemunhal, pensada como não literária, e afirmar seu fazer poético, como ela mesma descreve no prólogo de *Clíris*¹²⁸ e, de fato, apresenta esse livro como a “primeira obra literária” (JESUS, 2019, p. 15), antes dos diários, os primeiros que foram publicados como livros. Nesse texto, Carolina narra seu devir poeta, como se iniciou na leitura e na escrita e como começou a escrever seus primeiros versos e procurou publicá-los nos jornais, até entrar em contato com Aureli e como ele mesmo chamou-a de “poetisa”, sem ela saber o que era realmente ser poeta. Finalmente, Carolina (2019, p. 22) escreve: “O que notei é que o pensamento do poeta é valise e as suas meditações estão sempre ao lado dos fracos. E o poeta é integro e superior à sedução”. Carolina concebe a poesia como uma máquina para combater a injustiça, para criticar, para expor, para desestabilizar o poder, porque a poesia não se deixa corromper e está ao serviço dos “fracos”.

Esta concepção de Carolina é análoga com a teoria de Deleuze e Guattari (2003) ao pensar a literatura como uma máquina de guerra. A importância de ler os textos das mulheres na América Latina em seu contexto é fundamental para analisar como elas, essa colagem invisível (PIZARRO, 2004), e seus discursos eram concomitantes, estavam em sintonia, propondo novas formas de ser mulher e de fazer literatura. É imperioso fazer visível essa colagem para articular um discurso de mulheres, e feminista, que nasce deste lado do mundo, na primeira metade do século XX e que tanto burguesas, camponesas, trabalhadoras, quanto brancas, negras, os corpos residuais em suma, estavam pensando. E não a partir só de Virginia Woolf

¹²⁸ No Prólogo, Jesus escreve que seu poema “O colono e o fazendeiro” saiu o “24 de fevereiro de 1941” (2019, p. 21). Aliás, Valério anexa na sua tese a cópia do jornal, no qual demonstra que a data certa é 25 de fevereiro de 1940.

[1929] com *Um teto todo seu* (2014), de Simone de Beauvoir [1949] com *O segundo sexo* (2009), ou Angela Davis (1981) com *Mulheres, raça e classe* (2016) ou Patricia Hill Collins [2000] com o *Pensamento feminista negro* (2019). Esse pensamento nasce a partir de suas experiências como mulheres latino-americanas e por uma tentativa de reagir sua representação nas obras literárias escritas pelos homens.

Uma parte biográfica e literária que pouco se registra sobre Juana, salvo a maneira de autoficção em *Chico Carlo*, foram seus primeiros anos de vida em Melo, em Cerro Largo, a cidade fronteira com o Brasil onde ela nasceu. Gostaria de resgatar um poema dessa etapa pouco estudada da uruguaia para dialogar com a produção de Carolina. Pablo Rocca (2011), no livro *Juana de Ibarbourou. Las palabras y el poder*, transcreve um poema de Juana publicado em 23 de novembro de 1909, no jornal *El Deber Cívico*, no qual a voz poética obediente ao nome do jornal, cumpre o dever de visibilizar as desigualdades padecidas tanto pelos próprios uruguaios quanto dos imigrantes, muitos deles brasileiros¹²⁹. Juana (apud ROCCA, 2011, p. 40-41, tradução minha) escreve:

Tú no entiendes aún, pequeño mío,
De todos los abismos que separan,
A la clase plebeya de la noble,
A la burguesa de la sangre azul.

Tu não entendes ainda, meu pequeno,
De todos os abismos que separam,
À classe plebeia da nobre,
À burguesa do sangue azul.

No sabes cuántas veces se prefieren
A las honradas manos de un obrero,
La fina y enguantada de un bandido,
La blanca y perfumada de un ladrón.

Não sabes quantas vezes se preferem
Às honradas mãos de um operário,
A fina e enluvada de um bandido,
A branca e perfumada de um ladrão.

Tú no comprendes eso que te asombra,
Para tu puro corazón no existe
Ese valor de oro que coloca
Al obrero en el último escalón.

Tu não compreendes isso que te assombra,
Para teu puro coração não existe
Esse valor de ouro que coloca
Ao operário na última escada.

Tú no sabes que hay niños, que en invierno,
Cuando las nieves los rosales matan,
No tienen ni un abrigo, ni una manta,
Con que poder cubrir su desnudez.

Tu não sabes que têm crianças, que no inverno,
Quando as neves os rosais matam,
Não têm nenhum abrigo, nenhuma manta,
Com que puder cobrir sua nudez.

Que mientras muchos tiran el dinero
Para gozar de vicios que degradan,
¡Hay madres que padecen la agonía
De no tener para sus hijos, pan!

Que enquanto muitos jogam o dinheiro
Para gozar de vícios que degradam,
Tem mães que padecem a agonia
De não ter para seus filhos, pão!

Yo me siento rebelde cuando pienso
En todos los dolores sin consuelo,
En las terribles armas de la tisis

Eu me sinto rebelde quando penso
Em todas as dores sem conforto,
Nas terríveis armas da tísica

¹²⁹ Rocca explica como em Melo havia uma alta porcentagem de imigrantes brasileiros e, muitos deles, eram “olhados com despreço porque não falavam espanhol” (ROCCA, 2011, p. 41).

Que elige como teatro el arrabal.

Y me siento rebelde, cuando pienso
En todas las miserias y agonías,
En todas las tragedias en que el hambre
Aniquila promesas en envión.

Y quisiera poner en el camino
De esa pobre falange de vencidos,
¡Las dulzuras sin fin con que la vida
Sabe a sus predilectos ofrendar!

Que escolhe como teatro a favela.

E me sinto rebelde, quando penso
Em todas as misérias e agonias,
Em todas as tragédias que a fome
Aniquila promessas com lesão.

E gostaria de colocar no caminho
Dessa pobre falange de vencidos,
As doçuras infinitas com a qual a vida
Sabe a seus prediletos oferendar!

A Juana Fernández Morales – porque na época não era “de Ibarbourou”, o nome de casada, usava o nome de solteira – baixo o pseudónimo FID, construía poemas dialogando com seu contexto imediato, uma cidade em conflitos, Melo, onde a desigualdade estava nos olhos de todos. Neste poema titulado “*No sabes...*”, ela o dedica a Carlitos A. Rodríguez, segundo Rocca, um possível menino desprotegido. O poema está construído por oito estrofes de versos hendecassílabos. Nas cinco primeiras quadras, a voz poética se dirige a uma criança e explica a diferenciação social estruturados a partir da classe, da dicotomia de ricos e pobres e enumerando a precariedade dos operários, a fome, o frio do inverno. Nas últimas duas quadras, o eu lírico se sente rebelde e essa anáfora lhe serve para acentuar o mal-estar pela desigualdade social e já na última quadra, a voz poética deseja mudar a vida amargura desses sujeitos, pelo sabor doce da vida, uma sorte de redimir aos desamparados. O poema só visibiliza a situação das pessoas que estão na margem: as crianças, as mulheres, os operários, sem propor uma saída, a rebeldia se transforma só em um desejo.

É muito interessante o percurso histórico que levanta Rocca, porquanto nos situa na cidade fronteira de início do século. Além de trazer uma pesquisa dos jornais de Melo no período de 1908-1912 e constata não só os poemas publicados de Juana Fernández Morales na época, mas também textos narrativos e artigos sobre os direitos femininos, como o acesso ao trabalho, exigir respeito a seu direito de ser “feministas” sem ser julgadas de masculinas, o direito à educação física para não morrer de anemia. Em um deles, Juana (IBARBOURO apud ROCCA, 2011, p. 44) exalta: “Essas mulheres frágeis e sonhadoras que descreve Balzac estão fora de moda e desempenham um papel falso em nossa época [...] As habilidades femininas

são tão poderosas quanto as dos homens e devem ser usadas”¹³⁰. Este fragmento é de um artigo publicado no mesmo jornal, *El Deber Cívico*, sobre os direitos das mulheres, no qual se percebe também o impasse dos gêneros e sua representação, isso é, dialoga com Balzac para ressaltar como as mulheres representadas em seus romances não são as mulheres reais, gerando um contraponto entre homens e mulheres, além de problematizar a figura do escritor e ressaltar a importância da escritora para se autorrepresentar, porque a representação feminina na Literatura não se corresponde com a ideia de mulher que Juana Fernández estava pensando em 1909. Em 1909 já Juana estava falando de “feminismo”, estava exigindo direitos, o que possibilita fomentar um feminismo nascido deste lado do mundo.

O poema “*No sabes...*” de Juana é uns dos textos que mais pode-se articular com a poesia de Carolina Maria de Jesus, trata-se de uma visão externa da situação, apesar disso e pensando na data, 1909, materializa-se como uma contribuição importante pois reflete, visibiliza e empatiza com esses sujeitos na margem. Dois poemas de Carolina que podem estabelecer pontes com “*No sabes...*” são “O pequenino”, justamente porque a voz poética pensa nas crianças na situação de rua e o “Operário”, por ser também um sujeito que o poema registra e crítica sua escassa remuneração. A voz lírica de “O pequenino” diz:

Encontrei um pequenino
Vagando ao léu sem destino
Sem ter onde descansar
Talvez lhe falte um amigo
Tem o aspecto de um mendigo
O infeliz não tem lar.

Quando soube meditar
Entristece e vai chorar
Tudo é sombrio ao seu redor
É uma haste abandonada
E por não ser cultivada
Não tem viço. Não dá flor.

O infeliz não vai à escola
Passa os dias pedindo esmola
E não aprende uma profissão
Quando este infausto crescer
—O que vai ser?

Um hóspede da prisão (JESUS, 1996a, p. 182).

¹³⁰ “Esas frágiles mujeres de ensueño que describe Balzac, están fuera de moda y hacen un falso papel en nuestra época [...] Las aptitudes femeninas son tan poderosas como las del hombre y hay que utilizarlas”.

O eu poético problematiza não só o presente destas crianças, além disso, o futuro deles, trata-se de um eu que olha para o outro e é previsora de seu devir, no poema “Visita” (2019, p. 53) descreve a dor do “preso” e suas lembranças quando ele era criança, é como uma retrospectiva, um diálogo com “O pequenino”. Os asteriscos inseridos no final quebram o poema, a redondilha maior, e recluso o último verso, materializando na escrita os cercos das mesmas prisões, o isolamento desses corpos e a solidão que os circunda. Este poema aparece tanto na *Antologia pessoal*, quanto em *Clíris*. O poema “Operário”, só aparece em *Clíris* e está construído por nove estrofes, de quadras rimadas, no entanto só citaremos três estrofes:

[...]
 O que adianta o homem trabalhar
 E levar a vida sempre a sofrer
 Ele não pode comprar
 Roupas e nem comer

Com as faltas no seu lar
 Perde o interesse pelo trabalho
 No inverno que vai chegar
 E os filhos sem agasalho

[...]
 Quem depende de operário
 Deve dar-lhes mais valor
 Deve dar-lhes um salário
 Justo e compensador. (JESUS, 2019, p. 48).

Este poema registra o padecimento do operário que também traz Juana Fernández Morales, um trabalhador em condições péssimas para substituir e manter a sua família. A voz poética ainda pensa nesse corpo nu no inverno e nos pais que não podem alimentá-los. Na última estrofe, o eu lírico dá resposta a essa problemática e procura uma solução: o aumento salarial. Tanto este poema, “Operário”, quanto “*No sabes...*” são resgatados e publicados por esses pesquisadores, Rocca e Fernandez, que entram nos acervos e revisam documentos e textos inéditos. Os dois poemas trazem uma nova forma de olhar para estas escritoras, Juana Fernández Morales mais comprometida como uma crítica social para uma classe na qual ela não pertence e por isso só registra e visibiliza a situação, e Carolina Maria de Jesus vai além do registro e procura uma saída justa para o operário, muito mais evidente nos seus textos poéticos reunidos em *Clíris*, mais combativa com poemas de resistência, de sublinhar o corpo negro racializado, uma “poética quilombola” como explica a pesquisadora Amanda Crispim Ferreira Valério (2020) na sua tese *A poesia de*

Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola.

Carolina Maria de Jesus volta à cena acadêmica graças as pesquisas de José Carlos Sebe Bom Maihy e Robert Levine durante a estadia de Maihy nos Estados Unidos em 1990, pelo fato que lá, a escritora não deixou de ser estudada (VALÉRIO, 2020). O produto dessa pesquisa foi a biografia *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (1994), além de *Antologia pessoal* e *Meu estranho diário*.

Estes poemas atingem a uma realidade muito próxima, na qual a voz poética pode olhar de perto essas realidades e as coloca no poema com o intuito de visibilizar essas outras realidades que estão ao redor. É uma forma estética que joga com restos da realidade e os traz no poema. Mais que poetizar a pobreza, é uma forma de colocar em questão o alcance da arte e o que pode fazer o escritor, neste caso, para transformar essas outras realidades. Sem dúvida, ao ler estes poemas, há um estranhamento temático, é um tema social, “naturalizado” nos jornais, porém, ao serem colocados na literatura, especificamente na poesia, causa uma mobilização interior, despertando a sensibilidade e empatia no leitor. É uma forma política de enunciação, no qual o discurso se torna coletivo.

No livro *Poesia negra no Modernismo brasileiro* (1988) de Benedita Gouveia Damasceno se evidencia um interesse por visibilizar a poesia negra. Na lista que ela coloca tem registro só de nomes masculinos: Adão Ventura, Abelardo Rodrigues, Ascenso Ferreira, Eduardo de Oliveira, Éle Semog, Jorge de Lima, Lino Guedes, Oswaldo de Camargo, José Carlos Limeira, Oliveira Silveira, Raul Bopp, Murilo Araújo e Solano Trindade – este último aparece registrado de forma anedótica em *Casa de Alvenaria*. É um recorte de poesia negra enquadrada nos homens. O que indica que a aparição e/a visibilização da poesia negra escrita por mulheres no Brasil é consideravelmente recente. O livro *Antologia pessoal* de Carolina Maria de Jesus se publica quase uma década após da edição do estudo de Damasceno.

A mulher negra não teve essa mesma classificação de “poetisa” que as mulheres brancas. Os textos de Carolina Maria de Jesus foram considerados de testemunho, ainda quando sua produção é diversa pensando em gêneros literários: diários, contos, romances, teatro, poesia, canções. Por isso, por muito tempo os estudos interessados em sua obra foram sociológicos, históricos e até de arquitetura, como vimos no segundo capítulo.

Se pensarmos em um poeta negro como Cruz e Souza, segundo o mesmo Bosi (2002), há temáticas compartilhadas da negritude, da África, da condição de ser descendente de ex-escravizados, enfim, temáticas que são poetizadas também nos textos de Carolina. A importância da publicação das obras de mulheres negras é fundamental para visibilizar seu ofício de escritoras. É por isso que se fazem necessárias as reflexões como as de Conceição Evaristo (2019, p. 74): “[...] para as mulheres em geral escrever se torna um ato político, para as mulheres negras publicar converte num ato político também. Podemos ainda ampliar o sentido político de escrever e publicar, acrescentando o ato de ler”. Publicar literatura negra de mulheres é uma marca de existência e além de transcendência. Carolina Maria de Jesus tinha consciência da transcendência do ato de escrever, por isso também diz reiteradamente em vários livros: “meu sonho é escrever”. Isso é, meu sonho é existir, por essa marca de permanência da palavra escrita.

Damasceno faz ligações entre o modernismo brasileiro e o movimento poético da negritude, ambos estavam enfocados em pensar o Brasil e a África, respectivamente. Além da defesa dos ritmos, no caso da poesia negra na abrangência do batuque, do samba, da música de candomblé, da estética e da inclusão dos avatares de vida, temas que não foram considerados pela poesia canônica. E acrescenta em relação de como a poesia negra brasileira busca reafirmar uma identidade negra: “[...] Os poetas negros atuais se diferenciam dos anteriores por já terem adquirido a compreensão de que sua identidade só pode ser elaborada, reencontrada e afirmada a partir da aceitação e não da dissimulação de sua cor” (DAMASCENO, 1988, p. 65). Claramente enfatizado em Carolina.

Tanto Damasceno quanto Brookshaw coincidem em afirmar que a incorporação dos afro-brasileiros na literatura, assim como os indígenas e os mesmos portugueses, foi possível graças ao movimento do modernismo no Brasil: “[...] a poesia dos paulistas tende a refletir um desejo de integração social, ou a angústia da segregação devido à cor” (BROOKSHAW, 1983, p. 177).

Damasceno traça pontes encontradas na poesia negra brasileira: o canto ao orgulho da “raça negra” ou mesmo a vergonha de ser negros, os ritmos, a religião, a incorporação de palavras africanas e de falas cotidianas, a submissão dos negros ou sua transgressão. Embora, por esse texto ter um recorte de escritores negros homens, o tratamento de temas não incorpora necessariamente o sentir das mulheres negras.

A importância da voz feminina nos textos poéticos abre o leque para nutrir a poesia negra brasileira.

No poema “Os feijões”, Carolina traça uma ponte com as temáticas sobre a distinção de cor e como isso condiciona sua posição social:

Será que entre os feijões
Existe o preconceito?
Será que o feijão branco
Não gosta do feijão preto?
Será que o feijão preto é revoltado
Com seu predominação?
Percebe que é subjugado?
O feijão branco é um ditador?

Será que existem rivalidades,
Cada um no seu lugar?
O feijão branco é da alta sociedade,
Na sua casa o feijão preto não pode entrar?
Será que existem desigualdades
Que deixam o feijão preto lamentar?
Nas grandes universidades
O feijão preto não pode ingressar?
Será que existem as seleções,
Preto para cá e branco para lá?
E nas grandes reuniões
O feijão preto é vedado entrar?
Creio que no núcleo dos feijões
Não existem as segregações (JESUS, 2019, p. 25).

A voz poética utiliza uma comida do cotidiano brasileiro que é o feijão para ressaltar a segregação social existente no país a partir da cor de pele. Aqui só é apontado o binômio branco/preto, mas é destacável que o feijão mais consumido é o feijão carioca, de cor marrom. O poema coloca termos paralelos para construir relações baseados na diferença, utilizando palavras que formam parte do dia a dia dos subalternos como o “preconceito”, “rivalidade”, “desigualdade” e “segregações”. A dúvida que traz o poema permite ao eu poético interrogar-se sobre o alcance do preconceito no país, e que é o mais íntimo e cotidiano que a comida? Sobretudo uma comida que é consumida diariamente pelos brasileiros: o feijão. Tudo isto para dar conta que o preconceito e o racismo são profundamente acentuados no país, até o inconsciente das pessoas, transformando-se em um hábito, em uma marca cultural: como o consumo do feijão.

O poema “Os feijões” de Carolina dialoga diretamente com o poema “Xadrez das cores” de Cristiane Sobral (2017) do livro *Terra negra* justamente por expor a inclusão dos sujeitos negros nas universidades. É um problema social que ainda se

mantém e representa uma preocupação por parte dos diversos movimentos negros que lutam pelas cotas raciais nas universidades:

18
 18?
 Branco ou preto?
 Branco

Acho justo
 18 brancos entram na Universidade, sorriem
 Suas mães estão orgulhosas e comemoram
 muito
 Agora preto
 Combinado
 18 pretos entram no cemitério, mortos da Silva
 No velório
 18 caixões pretos escondem os corpos fechados
 Agora branco e preto
 Certo
 18 mães brancas choram de alegria
 18 mães pretas choram de dor (SOBRAL, 2017, p. 90).

Ambos poemas estão construídos por anáforas, o primeiro para acentuar a interrogação e, o segundo para enfatizar a diferenciação. A lógica binomial persiste para aguçar o fato de que a cor é uma marca de diferenciação pelo outro, fixando o destino dos sujeitos. Carolina abre a dúvida no poema, para refletir até que ponto está enraizado o racismo institucional que exclui os sujeitos negros das universidades e a ideia de elevação social. Sobral responde dolorosamente a interrogativa de Carolina, e a dor que o eu poético diz no “Xadrez das cores”, não é só pela negativa do acesso à universidade, mas pelo fato da morte desses sujeitos. Se Carolina traz a ideia de elevação social, Sobral traz a de descenso, as consequências da negação ao direito de educação. A cor causa a distinção social. Nos poemas são expostos a dicotomia da cor, da classe, das emoções e do futuro dos sujeitos.

Carolina Maria de Jesus, por meio da metáfora dos feijões, delinea a problemática; Sobral, como escritora contemporânea, exemplifica com muita clareza e longe de artifícios poéticos a tragédia da dicotomia. Como explica Kilomba (2019, loc. 2401): “Um termo só ganha significado em relação a sua contraparte”. O uso da dicotomia nestas escritoras sublinha justo os termos que Carolina utilizou no poema: “preconceito”, “rivalidade”, “desigualdade” e “segregações”. Palavras que nascem como resultado das oposições binárias e perpassam, de fato, o devir desses sujeitos desde crianças.

Nestes poemas citados, o discurso não está mascarado, é um discurso encarnado, corporizado, vivificado. No entanto, não foram precisamente estes

poemas publicados no período ditatorial. Justo nesses poemas, não temos essa “escrita de si carolineana”, as quais faz referência Eduardo de Assis Duarte (2020, p. 87), mas “escrevivência” (EVARISTO, 2020). Interessa-lhe a esse eu poético o futuro dessas crianças, para evitar ter: “empilhados nas prisões”, como diz o verso de “Olhar negro” de Esmeralda Ribeiro (2008, p. 65), outra escritora contemporânea.

Em outro poema, “Negros”, também se apresenta o tema da desigualdade e da dor por causa da cor de pele:

Negro tem todos os defeitos
Sofre sempre humilhação
Se reclama o seu direito,
Nunca o negro tem razão.

O negro não tem defeito
Tem qualidade e valor
O Judas não era preto
E vendeu Nosso Senhor.

Tua existência é um estertor
Seu sofrimento é profundo
Por causa de sua cor
És infeliz neste mundo.

Sufocando os nossos clamores
Quando somos perseguidos, Só Jesus Nosso Senhor
É quem ouve os nossos gemidos.

Jesus Nosso Senhor
Não implantou a desigualdade
Não condenou o homem de cor
Não lhe baniu da comunidade. (JESUS, 2019, p. 26).

A palavra branco não aparece no poema, contudo a religião referenciada é ocidental. Em Carolina Maria de Jesus temos o caso da escritora negra que convive entre a religião ocidental e as histórias escravocratas contadas pelo avô, por exemplo, em *Diário de Bitita* no capítulo “Os negros” aparecem os Palmares, os quilombos e o Zumbi. Carolina não faz menção às religiões africanas, diferente de escritoras contemporâneas que fazem enunciados desde o Zumbi, os batuques, aparecem Ainás, Nzingas, Ngambeles, Ekédi de Oxalá, Mahin, como por exemplo as poetisas já citadas: Sobral, Ribeiro e a própria Conceição Evaristo. Nos poemas contemporâneos dos sujeitos negros está a presença das religiões africanas; nos poemas de Carolina a presença predominante é o cristianismo. Os poemas “Deus”, “Súplica do mendigo”, “Desilusão”, “Quando Cristo regressar”, “Israel”, afirmam este argumento. Isso dá conta, como no devir dos tempos vem-se desconstruindo o imaginário negativo

vinculado às religiões não tradicionais e, no século XX, ainda eram incipientes as menções a estes temas.

Neste poema, “Negros”, o eu lírico visibiliza uma reflexão muito potente: a complexidade do sujeito negro, porquanto quando aparecem na cena pública recai sobre seu corpo a representatividade do subalterno, ainda e quando sejam individualizados para desvincular-lhes de sua origem. No entanto, se eles errarem, a errância mancha a credibilidade de todos os sujeitos negros. É uma reflexão levantada atualmente por Grada Kilomba (2019, loc. 2864): “Enquanto a branquitude pode ser incoerente e ter defeitos, espera-se que a *negritude* seja perfeita e precisa”. Carolina, baseando-se nos personagens bíblicos – brancos, como Judas, aponta a contradição. As duas primeiras estrofes, colocadas em paralelismo fazem o jogo, por um lado tem defeitos, sofre, porém, reclama seus direitos, ainda quando não é escutado. Por outro, na segunda estrofe, não tem defeitos, porque o negro “não pode” tê-los, cumprindo uma fantasia, “uma imagem alienante” (KILOMBA, 2019, loc. 2869). Judas é totalmente individualizado. Os negros são homogeneizados. Esta ideia é reafirmada pela voz poética com aguda ironia, no poema “Barracão”: “Na terra o negro não pode ter personalidade” (JESUS, 2019, p. 45).

A mesma ironia que urde o poema “Noivas de maio”, a qual permite adensar os sentidos de forma muito potente, porque é uma espécie de conselho que a voz poética lhe dá a sua filha porque vai se casar. Cada estrofe enumera conselhos que pretendem ser “aceitos” socialmente, como é a sumição das mulheres na vida conjugal. O poema está organizado em treze estrofes, as duas primeiras são repetidas nas duas últimas:

Ó minha filha querida
Parabéns pois vais se casar:
Queres ser feliz na vida,
Ouça-me o que vou citar.

Dizem que é a mulher
Que faz feliz o seu lar
É feliz se ela souber
Viver e pensar.
[...]
Seja uma mulher carinhosa
E agradável no falar.
Uma mulher nervosa
Não prende o esposo no lar.
[...]

A mulher que quer predominar
 Como se fosse uma imperatriz,
 Estas desfazem o seu lar:
 Não deixam o homem ser feliz

A mulher que é prepotente
 E quer ver seu desejo realizado:
 O amor que o homem sente
 Vai esfriando, vai esfriando.
 [...] (JESUS, 2019, p. 66).

Este poema também aparece em *Casa de Alvenaria*, como referência ao ser declamado e em *Antologia pessoal*. O enunciado do poema é oposto da forma de viver da escritora. A voz poética joga com esses conselhos, na segunda e na última estrofe enfatiza: “Dizem que é a mulher / Que faz feliz o seu lar / É feliz se ela souber / Viver e pensar”. Esta quadra sublinha a importância das mulheres de “pensar”, isso é, de não aceitar essas regras patriarcais fixadas. Percebe-se que nas outras estrofes o enunciado é uma forma de receita, um passo a passo a seguir, aliás, essa estrofe é um coro de vozes: “dizem”. Finalizar com essa estrofe é transgredir essas regras, o verdadeiro conselho para que uma mulher seja feliz é saber “pensar”, formar-se, educar-se. Além do mais, nessa estrofe não aparece o “marido”, nem “filhos”, “esposo”, “casa”, “divorcio” nem “homem”; aparece só a mulher e duas vezes a palavra “feliz”. O poema apresenta o casamento como um sistema escravocrata, de submissão absoluta, a mulher sacrificada, anulando seus sonhos pela felicidade do esposo, habitando só o espaço privado, a casa, a intimidade. “Noivas de maio”, 13 estrofes, 13 de maio, abolição da escravidão. O texto pode-se ler como uma alegoria também, porquanto a escritora era muito consciente da liberdade e do que significava ser negra no Brasil. O 13 de maio aparece em *Quarto de despejo*:

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim.
 É o dia da Abolição.
 Dia que comemoramos a liberdade dos escravos.
 ...Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos
 agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus
 ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz. [...]
 E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual
 — a fome! (JESUS, 1963c, p. 27).

Neste trecho, a escritora pensa nas novas formas escravocratas, mais explicitamente a fome. No entanto, vemos outros tipos de recluir os corpos negros como são prisões, as persecuções, como já refletiu nos poemas anteriores e nos diários. Depois de discorrer sobre estes textos, não termina por ser isolado pensar no

casamento, apresentados em “Noivas de maio” como outro sistema de apreensão do corpo, neste caso, da mulher. O discurso recorre à máscara para poder ser declamado no espaço público e ser aceito pela sociedade brasileira da década de sessenta: “a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). Carolina Maria de Jesus, consciente dessas ferramentas as utiliza para criticar os diversos e múltiplos sistemas de opressão.

A poeta venezuelana Lydda Franco Farías (1943-2004), também faz esse tipo de forma poética: um conselho a sua filha:

Desconfía hija de esos muchachos
que te leen poemas de dudosa factura
tú que diferencias la verdadera poesía
diferenciales y conócelos a ellos
son falsos prestidigitadores
sopla sobre los castillos de arena de sus
discursos
tú que crees que el sexo es regocijo
y que como el espíritu necesita ventilarse
desconfía de esos muchachos
que intercambian novias
para ellos las novias consisten
en esa economía de mercado basada
en el trueque de objetos para el uso y el abuso
ni siquiera son n e o l i b e r a l e s esos
muchachos
son neolíticos y cerrados como las bóvedas de
un banco
desconfía de esos muchachos
quebradizos como láminas de anime
que odian al prójimo
(especialmente si el prójimo es una muchacha)
no te enamores más nunca hija
de esos erráticos
y radicales
muchachos enmascarados.

Desconfia filha desses rapazes
que te leem poemas de duvidosa fatura
você que diferencia a verdadeira poesia
diferenciem-lhes e conheçam-lhes a eles
são falsos prestidigitadores
sopra sobre os castelos de areia de seus
discursos
você que acredita que o sexo é prazeroso
e que como o espírito precisa se ventilar
desconfia desses rapazes
que trocam namoradas
para eles as namoradas consistem
nessa economia de mercado baseada
na troca de objetos para o uso e o abuso
nem sequer são n e o l i b e r a i s esses
rapazes
são neolíticos e fechados como os cofres de um
banco
desconfia desses rapazes
frágeis como placas de isopor
que odeiam ao próximo
(especialmente se o próximo é uma garota)
não te apaixonones nunca mais filha
desses erráticos
e radicais
rapazes mascarados. (FARÍAS, 1998, p. 57,
tradução minha).

Os mascarados do poema são os garotos, o discurso é bem claro e encarado. Apesar disso, a voz poética de ambas escritoras adverte a suas filhas sobre os homens e suas estratégias de sedução. Carolina, adverte sobre o matrimônio. Essas vozes falam desde suas experiências a outras mulheres, a um coletivo. Trata-se de vozes poéticas femininas refletindo sobre seu presente. O primeiro livro de Lydda Franco Farías é de 1965, *Poemas circunstanciales*, poemas que scandalizaram a sociedade conservadora venezuelana e levantaram diversos debates em torno a sua obra, em momentos que a guerrilha estava incomodando ao poder. Franco Farías

pertence a essa ideologia e por meio da poesia desestabiliza o sistema canônico. As mulheres formam parte dessas outras vozes que dialogam e expressam seu descontento com o lugar fixado para elas.

Juana tem um poema intitulado “*El buen consejo*” no livro *Dualismo*, incluído nas *Obras completas* (1968), no qual lhe dá um conselho ao caracol de nunca sair de sua casa, a única viagem que poderia fazer é de sonhar, nessa época já Juana tinha construído o mito da poeta que não saia de casa. Este poema poderia ser lido como uma sorte de parábola.

Estas formas textuais de conselhos, fábulas, manuais de etiquetas, provérbios, lembremos dos mesmos *Provérbios* (1963a) de Carolina Maria de Jesus, formam parte da chamada “literatura de civilidade” de Elias que na genealogia de gêneros limites ou fronteiriços entre o privado e o público faz a pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010) para explicar a relação entre a leitura, a escrita e o conhecimento de si: “Práticas que, alentadas pela alfabetização e as novas formas de religiosidade, desenhavam não só o espaço interior do pensamento e da afetividade, mas também o âmbito físico da moradia apta abriga-las: a alcova, o estúdio, a biblioteca” (ARFUCH, 2010, p. 40). Foucault explica, segundo Arfuch, como estas práticas escriturais existiram desde Marco Aurélio, as cartas de Sêneca e Santo Agostinho. Embora, o uso que lhes dão as mulheres é vinculado ao conhecimento de si para advertir a outras mulheres, filhas nestes poemas, de se cuidar de situações nas quais as mulheres podem estar em risco.

A escrita de mulheres nasce como ferramenta para ocupar um espaço vazio no discurso. A poesia é um espaço possível para elas, de resguardo e de compressão:

Ninguém amou a poesia
 Certamente mais que eu
 Nem mesmo Gonçalves Dias
 Nem Casimiro de Abreu
 [...]
 Minha existência é sombria
 Vivo tão só neste mundo
 Minha amiga é a poesia
 Que não me deixa um segundo (JESUS, 2019, p. 115-116)

Alfredo Bosi refere-se a Cruz e Souza e a rebeldia em sua produção poética que responde a insistência dos outros em objetivar aos sujeitos negros, e da mesma antropologia. E nesse sentido, o crítico ressalta como: “A história dos grêmios literários, dos salões artísticos e das seitas está cheia de casos de marginalização dos

excepcionais, ou de sua absorção pragmática sempre que convém ao prestígio das respectivas organizações” (BOSI, 2002, p. 172). Bosi, baseado em Georg Simmel, faz a diferenciação entre a cultura objetiva e a cultura subjetiva, nesta última situa aos não acadêmicos e, por isso, “A cultura subjetiva, porém, se moveria em ritmos e andamentos peculiares, descontínuos, que não só tendem a diferir das coordenadas da rotina como podem, em momentos extremos, situar-se num tempo existencial próprio, saturado de tensões e contradições” (BOSI, 2002, p. 172). A ideia de “Escritor original” que diz Bosi em relação à poesia negra de Cruz e Souza, podemos situar a poesia de Carolina Maria de Jesus por também pertencer à cultura subjetiva, a solidão que a voz poética traz nos versos, permiti-lhe criar associações entre formas clássicas e temas das subalternidades, utilizando a literatura como forma elitista da arte para expor problemas sociais e políticos como eixo temático, além de delinear a condição de descendentes de ex-escravizados, colocar a África como mãe, por uma tentativa de voltar à origem. Ao respeito, Conceição Evaristo explica:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada (EVARISTO, 2020, p. 53-54).

Evaristo, não só como crítica, mas também como escritora tem consciência da potencialidade da escrita, porquanto funciona para se posicionar em outros espaços nos quais até então não era possível sua existência, sua humanidade e sua capacidade de pensar sobre a margem dentro da margem, desde um lugar de fala diferenciado, racializado; no qual o discurso estará incrustado no corpo e só através dele a escrita é possível. Os avatares de vida não estão longe do seu próprio processo de escrita, interpelando a precariedade e construindo um discurso com os mesmos meios de sustento e de subsistência: o resíduo, com seu caráter de lixo: “Trata-se de restos ou resíduos; lixos – diz Hélio Oiticica –: lixo, que, na sua condição misérrima e abjeta, já questiona vários mitos esteticistas sobre o poder redentor de uma ‘obra’ na

qual explodem os fulgores de um sujeito todo-poderoso”¹³¹ (GARRAMUÑO, 2009, p. 24).

Na escrita de Carolina Maria de Jesus, o resíduo não só se corresponde com os corpos residuais que estamos sublinhando, mas na mesma concepção de lixo, de catar papel e cadernos e materializar uma obra. O tema do lixo é muito desenvolvido nos textos de Carolina, justamente por sua ligação inerente, por sua “poética de resíduos” como estuda a pesquisadora Raffaella Fernández (2018, p. 110): “a expressão de biografias despejadas em cadernos encardidos, que mesmo depois de tantos anos ainda carregam as marcas e o cheiro do lixo”. A materialidade no qual foram escritos muitos de seus textos revela sua própria precariedade. Além do mais, seu meio de trabalho, tanto para o sustento quanto para viver na escrita. No poema “Quadros”, uma das estrofes diz: “Eu sempre fui vaidosa / Mas o destino comigo foi cruel / Obrigando-me a andar andrajosa / Pelas ruas catando papel” (JESUS, 2019, p. 111). O catar papel ligado com a escrita e materializada no mesmo papel-lixo, isso é, a escrita é um devir resíduo em sua máxima expressão.

A questão dos diversos e copiosos cadernos de Carolina Maria de Jesus, registrados por exemplo no livro *Vida por escrito: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus* de Sergio da Silva Barcellos (2015), no qual faz um inventário da quantidade, quem foram os doadores e onde eles estão:

Em resumo, temos hoje sete instituições custodiadoras guardando o material de Carolina – seja sob a forma de cadernos autógrafos, seja sob a forma de microfimes. Para registrar somente a quantidade conhecida de cadernos autógrafos, excluindo-se outros documentos esparsos, contabilizam-se:

- 37 cadernos em Sacramento;
- 14 cadernos na Biblioteca Nacional;
- 02 cadernos no Instituto Moreira Salles;
- 02 cadernos na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP; e
- 01 caderno no Museu Afro Brasil, totalizando 56 cadernos. (BARCELLOS, 2015, p. 13-14).

As instituições funcionam como os arcontes do arquivo (DERRIDA, 2001), resguardando todos esses cadernos que além do mais são testemunhos que essa que aí escreve é a própria Carolina¹³². Ao dizer de Leonor Arfuch (2010, p. 41):

¹³¹ “Se trata de restos o residuos; lixos –dice Hélio Oiticica–: basura, que, en su condición misérrima y abyecta, ya cuestiona varios mitos esteticistas sobre el poder redentor de una “obra” en la que restallarían los fulgores de un sujeto todopoderoso”.

¹³² A propósito da reedição de 1993 de *Quarto de despejo*, o crítico literário Wilson Martins escreveu uma resenha na qual questionava a autoria do livro, dizendo que o verdadeiro escritor era Audálio Dantas (BARCELLOS, 2015, p. 17).

[...] obstinados cadernos de contas ou registros de tarefas, que de repente se tornam uma narração sobre a vida cotidiana, com os diários íntimos confessionais, que não só registram acontecimentos da fé ou da comunidade, mas começam a dar conta do mundo afetivo de seus autores [...] que, de um extremo ao outro do arco vivencial, do sagrado ao profano, teriam uma relevância insuspeitada na construção do imaginário da modernidade.

A escrita é análoga com sua experiência vital, os cadernos funcionam como registro de avatares cotidianos, de seus olhares em relação ao espaço e como este se ia transformando em moderno e afastando tudo que contrariaria a ideia de desenvolvimento da cidade, mas também registra seu processo criativo, além de ser reciclados, porquanto constrói textos a partir dos livros que catava ou ganhava. Mas não apenas isso, os cadernos de Carolina formam parte também de uma estratégia de incorporar-se como “poetisa”. Era evidente que ao publicar *Quarto de despejo*, o interesse de Audálio Dantas era mostrar a “Carolina diarista” e não a “poetisa”. Inserir poemas dentro dos diários formava parte uma tática de circular esses textos e evidenciar que ela também escrevia outros gêneros literários, que não só diários, era pôr em circulação a “poetisa”. Sua literatura permeia o público e o privado e incorpora um eu que se faz necessário para inscrever a subjetividade tão necessária nos processos criativos.

Carolina textualizava a oralidade, gesto de inovação e destaque como também faz Cervantes com a chamada por Bakhtin (2016) estratificação da linguagem. Seu discurso é híbrido. Em relação à poesia, Fernandez (2018, p. 54) diz: “Um ponto que merece destaque é a estrutura dos versos do seu poema, quase todos com sete sílabas poéticas – redondilha maior –, o que remete à forma da poesia antiga, que usava esse modelo de versificação”. Se Juana não acompanhava a vanguarda, Carolina tampouco seguia as formas estilísticas dos modernistas brasileiros, ainda quando nesse “pastiche”, e na mesma introdução temática, está presente o movimento.

Por sua parte, Valério argumenta que Carolina Maria de Jesus poeta é inserida apenas na antologia organizada por Florentina Souza e Maria Nazaré Lima (2006) *Literatura afro-brasileira* e em *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, organizada por Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca em 2011 (2020, p. 118), o que evidencia que os estudos sobre Carolina como poeta são relativamente recentes. Valério explica:

[...] considerarmos tudo o que foi apontado sobre a produção de Carolina, que mistura Romantismo, Parnasianismo e Modernismo, concluiremos que sua poética também é marcada por contrários. Carolina dialoga com a tradição, ao inserir, em sua obra, marcas da estética romântica e parnasiana, mas ao mesmo tempo está fora dela. É um paradoxo (VALÉRIO, 2020, p. 116).

A escrita de Carolina Maria de Jesus é inclassificável, pelo mesmo fato de fundar sua própria discursividade, de colocar temas como a denúncia social em formas clássicas, como também fizeram muitas das escritoras latino-americanas. Romper com a tradição parece ser um ponto que arma a rede de mulheres que escrevem no século XX na América Latina. Não se pode encaixar a Teresa de la Parra, nem a Storni, nem a Mistral, nem a Loinaz, nem a Juana, nem a Lispector da mesma forma que tampouco se pode encaixar a Carolina, elas respondem a um feminismo plural, porque parte das reflexões que trazem em seus textos dialogam com a atualidade, justamente por tratar-se de mulheres e a luta – que parece não ter fim – dos direitos sobre seu corpo, suas escolhas e sobre seu comportamento dentro das estruturas sociais.

4.2 O NOME PRÓPRIO E SUAS IMPLICAÇÕES NA POESIA

*Se o ato de ler oferece a apreensão do mundo,
o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida.
Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita,
proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo.*
Conceição Evaristo, 2020, p. 35.

A escrita dos sujeitos agrupados nas chamadas “minorias”, subalternos, estrangeiros, mulheres, têm um “gesto autobiográfico” (DERRIDA, 2014) e formam parte das “escritas de si” (FOUCAULT, 1992) ou, ainda mais, das “escrevivências” (EVARISTO, 2020) e mesmo dos “escritos de uma vida” (CARNEIRO, 2019) partindo de seu “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010). O expor-se no discurso está ligado à subjetividade, à sensibilidade e por conseguinte ao corpo da escritora e ao *corpus* da obra. As escritas de si estão atreladas às produções poéticas de Juana de Ibarbourou e de Carolina Maria de Jesus. Em seus poemas aparece um eu que olha para o corpo autoral e transtroca o devir mulher no contexto do século XX na América Latina. Além disso, na produção de Carolina aparece a “escrevivência” quando esse eu poemático confraterniza com outras mulheres negras, ou mesmo com homens negros nos

poemas, no discurso se fala para o outro, como estudamos em vários poemas no capítulo anterior.

Uma ligação muito forte entre Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus é a incorporação do nome próprio, não só nos textos narrativos, mas também na própria poesia. Juana tem um texto intitulado “Un nombre”, pertencente ao livro *Ángeles pintados*, incluído nas *Obras completas* (1968) no qual explica como com o nome Juana eram chamadas as mulheres negras que trabalhavam de lavandeiras, cozinheiras e faxineiras no Uruguai e se passeia pela história revisando o nome, desde Constantinopla até o México, desde uma imperatriz passando por Juana do Arco até Sórora Juana Inés de la Cruz. Esse percurso histórico lhe permite pensar como o nome tem uma relevância na história nas mulheres e como ela deve assinar.

No caso dos poemas, o eu lírico levanta um nome, mesmo seja para sublinhar um esquecimento que ela acreditava. As duas marcam dentro das obras a repercussão que tiveram no início, a partir da publicação de seus primeiros livros: *Las lenguas de diamante* e *Quarto de despejo*, respectivamente, e também foram deixadas em um segundo plano, aliás não esquecidas, se pensarmos nas datas de publicação de suas obras, nos textos sobre elas, nos jornais vemos como sempre estiveram presentes, embora não com a exaltação de seus primeiros livros. Além do mais, o nome próprio iça a ambivalência afetiva que elas mesmas, escritora e obra, erguem. Isto é esclarecido no poema “*Soneto a un nombre*” de Juana que abre o livro *Oro y tormenta*, publicado em 1956, quase quatro décadas após de seu primeiro livro:

¿En qué célula está, sobre qué ensueño,
De qué dolor proviene, o esperanza,
Ese nombre que pesa en mi balanza
Como collar de oro o breve sueño?

[...]

Em qual célula está, sobre qual sonho,
De que dor provem, ou esperança,
Esse nome que pesa na minha balança
Como colar de ouro ou breve sonho?

[...]

(IBARBOURO, 1968, p. 477, tradução minha).

Na primeira estrofe do soneto, a voz poética coloca a ambivalência que levanta o seu nome e que carrega na sua vida, já em “*Cansancio*”, a voz lírica aprofunda mais este tema:

¡Cómo mi nombre es repetido: Juana!
¡Cómo se ha dicho para el mal y el bien,
Con la rosa feliz de la mañana
Y en los heroicos nardos de la sien!

Juana en amor, y para el odio, Juana.

Como meu nome é repetido: Juana!
Como é dito para o bem e a vertigem,
Com a rosa feliz da semana
E nos heroicos nardos da origem!

Juana no amor, e para o ódio, Juana.

¡Ay, Juana en los sollozos, y también
En la triunfal alerta de la diana
Y en la añorante ola del llantén!

Ahora ya sólo el eco de algún día...
¡Juaaaana!, de una lejana epifanía,
¡Juaaaana!, del grito ronco del chacal.

Me voy durmiendo sin temer la muerte.
Que ya camina, en la callada suerte,
Con su paso de fieltro, a mi portal.

Oh, Juana nos soluços, na miragem
Na triunfante alerta da campana
E na desejante onda da tanchagem!

Agora já só o eco de algum dia...
Juaaaana!, de uma distante epifania,
Juaaaana!, do grito rouco do chacal.

Vou-me dormindo sem medo da morte.
Que já caminha, na calada sorte,
Com seu passo de feltro, ao meu portal.
(IBARBOURO, 1968, p. 501-502, tradução
minha).

Juana insiste na forma fixa do soneto, com rima abab acac dde ffe, para cantar seu nome e sua história às vezes iluminada e outras desprezada, formando uma dialética bem/mal, amor/ódio e um abandono à “Juana de América”. O poema é uma forma de expressar sua tristeza com um nome que está sendo esquecido, ainda quando levantou a representação da mulher da América Latina, quase literalmente, no casamento simbólico com o espaço. No primeiro terceto, a voz poética insere o nome com o alargamento vocálico “Juaaaana!” simulando um grito ou um eco de uma revelação divina que era ser “poetisa” e o mito que ela mesma ajudou a construir, como aprofundaremos no terceiro capítulo. Há um delineamento de um corpo envelhecido e próximo à morte. O eu lírico tem consciência da morte, tanto nos primeiros poemas incluídos em *Las lenguas de diamante* quanto nos seus últimos textos. Ibarbourou viveu 87 anos, grande parte de sua produção reflete sobre o efêmero da existência.

Este livro *Oro y tormenta* foi editado quando Juana de América tinha 64 anos e já sentia o abandono e o repúdio à sua obra, contudo em 1953 se publicam suas primeiras *Obras completas* pela editora espanhola Aguilar, a editora mais prestigiosa em língua espanhola para essa época, o que termina por ser significativo, levando em consideração que suas obras completas começaram a editar-se vinte seis anos antes de sua morte. Em 1960, saiu a segunda edição das obras e, finalmente, em 1968 foi a terceira edição ampliada, ainda um pouco mais de uma década antes de sua partida: “A obra de Juana de Ibarbourou ocupava um limite marginal por sua frágil capacidade reflexiva, mas decisiva pelo prestígio de seu nome e seus textos e pela penetração

social que tinha alcançado graças aos manuais pedagógicos e o jornalismo”¹³³ (ROCCA, 2011, p. 82). No caso de Ibarbourou, o nome constrói a obra, a partir de 1924 seus textos formaram parte das leituras obrigatórias no ensino fundamental e médio no Uruguai. Rocca mostra como a obra de Ibarbourou foi perdendo interesse em um momento de tensões sociais e a Juana de América estava negada a produzir uma obra que dialogasse com seu presente, como fizera em 1909, que refletira sobre as diversas e complexas conjunturas políticas que enfraqueceram as democracias nos países e visibilizaram os estragos da guerra.

A chamada Geração do 45 uruguaia formada por Ángel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal entre muitos outros, condenaram a literatura que não indagava com seu presente sobretudo nesses anos de guerra, de ditadura. Juana de Ibarbourou não saiu ilesa das críticas dessa geração por escrever textos sobre a Bíblia, a inclinação pela linguagem modernista ou, ainda romântica sem incorporar o registro oral, preferência pela estrutura de sonetos e reflexões sobre si mesma. Ainda quando Ángel Rama escreveu sobre ela, e a própria Ida Vitale analisou sua obra entre seu esplendor e seus desacertos, Emir Rodríguez Monegal foi severo: “Acho que tinha sido preferível não publicar este volumem”¹³⁴ (MONEGAL, 1945 apud ROCCA, 2011, p. 87), referindo-se aos livros mais criticados da uruguaia *Los loores de Nuestra Señora* e *Estampas de la Biblia*, ambos publicados em 1934.

Idea Vilariño, por sua parte, escreve sobre o erotismo em Delmira Agustini, e para contrastar a temática cita a Juana de Ibarbourou para dizer em relação ao livro *Perdida* (1950): “excluindo alguns versos [...] os poemas são quase sempre desajeitados, falta-lhes rigor, exigência [...] como neste [livro], ela não sabe cantar outra coisa que sua vida, seus dias. Porém essa voz que antes foi o excesso de uma vida rica e vibrante, aqui canta só suas carências”¹³⁵ (VILARIÑO, 1951 apud ROCCA, 2011, p. 68-69). Estas críticas dão conta o quanto sua obra foi questionada, embora seu nome não deixou de ressoar na história literária, ela mesma é consciente desse

¹³³ “La obra de Juana de Ibarbourou ocupaba un límite marginal por su frágil capacidad reflexiva, pero decisivo por el prestigio de su nombre y sus textos y por la penetración social que habían logrado a través de los manuales pedagógicos y el periodismo”.

¹³⁴ “Creo que hubiera sido preferible no publicar este volumen”.

¹³⁵ “excluyendo algunos versos [...] los poemas son casi siempre desmañados, les falta rigor, exigencia [...] como en este, ella no sabe cantar otra cosa que su vida, sus días. Pero esa voz que entonces fue el exceso de una vida rica y vibrante, aquí canta sólo sus carencias”.

fato, seus poemas cantam a esse nome próprio, trinta e sete anos depois de seu primeiro livro.

No livro *Juana de Ibarbourou: valoração actual de su obra. El rostro y los objetos*, de Juan Francisco Costa e Marisa Fraggiani Dominguez (2011, p. 31), há um capítulo que os autores analisam a relação de Juana com seu nome e como ele funciona como máscara, como um jogo de espelhos e enunciam que o primeiro nome que sofre à crise é o próprio.

Carolina Maria de Jesus no poema “Quarto de despejo” também descreve sua história literária e um nome próprio que está levantando debates:

Quando infiltrei na literatura
 Sonhava só com a Ventura
 Minh alma estava chêia de hianto
 Eu não previa o pranto.
 Ao publicar o Quarto de despejo
 Concretizava assim o meu desejo.
 Que vida. Que alegria...
 E agora... Casa de Alvenaria.
 Outro livro que vai circular
 As tristezas, vão duplicar.
 Os que pedem para eu auxiliar
 A concretizar os teus desejos
 Penso: eu devia publicar...
 —só o Quarto de Despejo!.

No início vêio admiração
 O meu nome circulou a Nação.
 Surgiu uma escritora favelada
 Chamada: Carolina Maria de Jesus.
 E as obras que ela produs.
 Dêixou a humanidade habismada

No inicio eu fiquei confusa.
 parece que eu estava oclusa
 Num estojo de marfim.
 Eu era solicitada
 Era bajulada.
 Como um querubim.

Depôis começaram a me invejar.
 Diziam: você, deve dar
 Os teus bens, para um assilo
 Os que assim falava
 Não pensava.
 Nos meus filhos.

As damas da alta sociedade
 Dizia: praticae a caridade.
 Dando aos pobres agasalhos.
 Mas o dinheiro da alta sociedade
 Não é destinado à caridade.
 É para os prados, e os baralhos

E assim, eu foi desiludindo
 O meu ideal regredindo
 Igual um corpo envelhecendo.
 Fui enrugando, enrugando...
 pétalas de rosa, murchando, murchando
 E... estou morrendo!

Na campa silente e fria
 Hei de repousar um dia...
 Não levo nenhuma ilusão
 porque a escritora favelada.
 Foi rosa despetalada.
 Quantos espinhos em meu coração.

Dizem que sou ambiciosa
 Que não sou caridosa.
 Incluam-me entre os usurários.
 porque não crítico os industriais
 Que tratam como animaes
 —Os operários...
 (JESUS, 2021, p. 378-537).

Este poema não aparece na *Antologia pessoal* e em *Clíris*, embora esteja inserido no livro *Meu estranho diário* (1996b), no capítulo “Na casa de alvenaria”, apesar disso está ausente da primeira edição deste livro de 1961. O poema está composto por 56 versos, na edição de *Clíris* está organizado em quatro estrofes, “Na casa de alvenaria” em sete e na edição citada em oito. A voz poética narra sua história literária como um sonho que se materializa na publicação do livro *Quarto de despejo* e no presente do poema “agora” com a imediata publicação de *Casa de Alvenaria*. No entanto, com a publicação do primeiro livro, a voz remete à tristeza e ao arrependimento dessa segunda publicação que vai circular, prevendo o perigo das palavras e a exposição dela como escritora. Na segunda estrofe, sublinha-se a incorporação do nome próprio “Carolina Maria de Jesus”.

O eu lírico é consciente do impacto que teve nesse período e celebra o reconhecimento, para em seguida expor como de alguma maneira foi rejeitada como uma nova escritora e os ganhos de seu livro, isso é, uma negação a incorporação dela em uma elevação econômica e social. A colocação dessas outras vozes que “Diziam”, evidencia o caráter de uma sociedade mascarada e fechada para às vozes dissidentes, que não atende os problemas reais e reitera o trato dos operários para terminar o poema, ainda quando não fecha o enunciado, inserindo os pontos suspensivos, sugerindo a continuação da história e, sobretudo, a recepção próxima que vai ter *Casa de Alvenaria*.

Nos poemas de Carolina, evidencia-se uma saída às problemáticas sociais e não só uma denúncia, há uma resposta, uma escrita política. Além do mais, este poema com versos rimados, enuncia um corpo envelhecido e próximo a morte que se angustia pelo questionamento da “escritora favelada”, o eu compara-se com a rosa despetalada e os espinhos como causa de dor interna. O poema se transforma em uma narração da própria vida do eu poético e da mesma escritora. Poesia e vida não podem distanciar-se ainda mais com a incorporação do nome próprio.

A importância em Carolina se afirmar com seu nome próprio neste poema está articulado com a necessidade de se presentificar no mundo, o imperativo em dizer que não sabe qual é sua data de nascimento em *Diário de Bitita*, se materializa também na poesia, em um poema que Amanda Crispim Valério traz na sua tese e resgata dos cadernos de Jesus, que não aparece nem em *Antologia pessoal* nem mesmo em *Clíris*, a invisibilização do corpo negro no sistema judicial, na lei e que forma parte de um sistema de exclusão dos sujeitos marginados. No poema, a voz se distancia e olha para outro, sublinhando o direito da existência desses corpos: “Por não ter valor, o infeliz / Não tem a data de nascimento / Porque não foi registrado / Nasceu e morreu ao relento / Na vida foi desalojado” (JESUS apud VALÉRIO, 2020, p. 292).

Nos dois poemas, de Juana e de Carolina, o eu lírico expressa o incômodo que resultou o seu nome, e o esquecimento, as ideias levantadas, muitas vezes contraditórias sobre essas mulheres escritoras. Ambos poemas, estão construídos com signos de exclamação, pontos suspensivos, agregando-lhes um tom de enunciação emotiva, de desilusão no seu devir escritora. Os poemas se constroem no espaço privado para habitar após o espaço público, de circulação dos textos, o eixo é a subjetividade, a intimidade que se inscreve no autorreferente do nome próprio no espaço literário.

Em relação aos nomes próprios Derrida (2009), em uma palestra pronunciada na Universidade de Virginia em 1976, pensa como em Nietzsche a questão da assinatura, do nome próprio, marca uma inscrição biográfica destacável em sua obra, colocando a vida do autor como já identificada ao lado de seu nome: “Essa fronteira divisível atravessa dois ‘corpos’, o corpus e o corpo, de acordo com as leis que nós só estamos começando a avistar”¹³⁶ (DERRIDA, 2009, p. 31-32). Nietzsche trabalhou

¹³⁶ Esa linde divisible atraviesa los dos “cuerpos”, el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever.

vida e filosofia colocando em cena seu próprio nome, não se pode ler a obra de Nietzsche sem levar em conta sua própria vida ou, melhor, sua morte, além de sua relação com o nazismo. Para fazer a análise, Derrida concentra-se em *Ecce Homo*, justamente porque nessa obra o filósofo alemão expõe seu corpo e seu nome, mas também nas palestras que o próprio Nietzsche ministrava nas universidades – muitas delas sem querer publicar depois – além do livro *Assim falou Zaratustra*.

Inserir o nome próprio é um gesto de imortalidade, de permanência e no presente da escrita: o “agora” do poema de Jesus, no dizer de Derrida (2009, p. 41): “datar é assinar”¹³⁷, isto é, colocar data nos textos está ligado a um dado biográfico, o nome próprio se inscreve junto com a data. O texto se transforma no “eterno retorno” do eu. As histórias dos poemas se apresentam como o dom da vida e do nome que essa vida encarna, narrar-se é persistir no eterno retorno da escritora de sucesso, nos dois poemas. Narrar-se é enterrar na “sombra de toda negatividade” (DERRIDA, 2009, p. 45), de todo esquecimento. Narrar-se é lembrar-se, vida e obra, nome próprio e assinatura. O nome próprio feminino, poderíamos dizer, é o sobrevivente: “Ela sobrevive, a condição de se manter no fundo”¹³⁸ (DERRIDA, 2009, p. 88).

Derrida, lendo uma palestra dentro da universidade, analisa as palestras proferidas por Nietzsche nas universidades e no ensino médio. Desde essa perspectiva, não deixa se desconstruir as palestras do filósofo alemão e sua relação com o nazismo e como seu nome sobrevive a seu corpo e se transforma no argumento de Hitler para afirmar a supremacia, o poder, a hierarquização, a guerra. Sua leitura aguda também explica como podemos ter leitores nietzschianos de direita e de esquerda. Além de aprofundar como a chamada “liberdade acadêmica” ou mesmo a “autonomia universitária” lhe serve ao Estado, porque é ele quem regula, de perto, o discurso, assim exista um discurso de resistência. Conclui – grosso modo faço o resumo – a ausência das mulheres nas Universidades, nem como ouvintes, nem como leitoras do discurso, isto é, educadoras. Em vez disso, só temos a presença da mulher na figura da mãe que sobrevive na sua condição de impossibilitada de todo discurso. A análise sobre o nome próprio e a assinatura que faz Derrida é sobre Nietzsche, entre o nome e a obra, ligado com a exposição sobre a literatura e suas formas híbridas que explicamos já no primeiro capítulo, em relação ao “gesto biográfico”.

¹³⁷ “datar es firmar”.

¹³⁸ “Ella sobrevive, a condición de mantenerse en el fondo”.

Dito tudo isso, posso vincular o uso do nome próprio nestas mulheres que escrevem e marcam sua escrita no próprio corpo que padece uma exploração de sua própria vida e de sua própria obra. O nome que elas incrustam no corpus de sua obra sobrevive e lembra dessa sobrevivência em um espaço que lhes foi negado. Lembra de uma obra que tem uma importância e que, pelo mesmo fato de pertencer a um cordão umbilical das instituições, das universidades, fundam seus próprios discursos incrustados nos seus corpos, com um nome que após a sua morte, deixa um legado que ainda hoje é lembrado, discutido, debatido e que elas mesmas insistem na sua importância. Estas mulheres não formam parte do anonimato, ao contrário, elas mesmas assinam e feminizam a sua escrita.

A visibilidade dos avatares privados das escritoras se faz público pelo interesse de transformar ao leitor em cúmplice dessa vida privada e desse nome que colocam como esquecidos, problemáticos ou ambivalentes, impossibilitando a distância entre a vida e, nestes casos, os poemas. Exibição autorrepresentativa, dizer seu nome defende a esse nome próprio e não a elas, mas o nome que elas constroem.

No poema “Autorromance de Juanita Fernández”, do livro *Romances del destino* de 1955, a voz poética tira o sobrenome de casada, Ibarbourou, e retoma seu nome de solteira, em 1942 seu esposo Lucas Ibarbourou morre, Juana já tinha mais de uma década viúva:

[...]
 Nadie, ni padre, ni madre,
 Ni parientes, ni padrinos,
 Sabía que aquella niña
 La había marcado el Destino.
 “¡Qué inteligencia, Juanita!
 ¡Qué fina piel de durazno!
 ¡Qué dos ojos de lucero
 En un cielo de verano!
 [...]
 Y cuando muera Juanita
 a gritos todos dirán
 que fue bendito aquel día
 ocho de Marzo, San Juan de Dios, en tierras de
 Melo que la historia alabará.
 Y ha de dormirse llevando
 sobre la mortaja un sol: el de un amor silencioso
 que nadie le adivinó.

[...]
 Ninguém, nem pai, nem mãe,
 Nem parentes, nem padrinhos,
 Sabia que aquela menina
 Tinha marcado o Destino.
 “Que inteligência, Juaninha!
 Que fina pele de pêssego!
 Que dois olhos de luzeiro
 Em um céu de verão!
 [...]
 E quando Juaninha morrer
 gritando todos dirão
 que foi abençoado aquele dia
 oito de Março, São João de Deus, nas terras de
 Melo
 que a história louvará.
 E tem de dormir-se levando
 sobre a mortalha um sol: o de um amor
 silencioso
 que ninguém lhe adivinhou.
 (IBARBOURO, 1968, p. 451-54, tradução
 minha).

O poema é um octossílabo ou redondilha menor e está composto por dez estrofes, nas quais narra sua vida, a partir das tranquilas ruas de sua cidade do interior, Melo, quando era uma garota, incorporando dados biográficos minuciosos, como o nome de seu cachorro, seus livros, sua pobreza de família camponesa uruguaia. Depois, na quarta estrofe, descreve quando se casa com o capitão e é rica. Na estrofe seguinte aparece o filho, os vestidos de Paris, o desejo da morte. Na oitava estrofe já está uma “*Juanita*” na solidão da casa, com a sombra de seus mortos: o marido, a mãe e a Feliciano; e a voz sugere um despojo material: “Trazem orquídeas a suas mãos / e mendiga um copo de água¹³⁹” (IBARBOUROU, 1968, p. 453). Até a última estrofe que citamos e fecha o poema. Nestes últimos versos, a voz poética insere o nome próprio com diminutivo “*Juanita*”, como em outras estrofes, coloca a data de aniversário que coincide com o dia da Mulher, e a cidade onde nasceu, ou seja, tudo um conjunto de dados biográficos que não podem distanciar-se da própria escritora.

Em uma nota “Al lector” do livro *Mensajes del Escriba* citado no capítulo anterior, já terminando seu texto, escreve: “Que potência misteriosa e poderosa fala com meu nome através desses versos? Que alma de além de lá guiou minha mão sobre o papel? Sou eu o escriba, quem tem copiado o que tem recebido a ordem de cursar a mensagem.”¹⁴⁰ (IBARBOUROU, 1968, p. 414). E: “J. de I.”. Por meio desta voz profética e afirmando-se na escrita partindo de diversos mecanismos: “meu nome”, “eu sou” e “J. de I.” a Juana de América lhe fala a seus leitores na introdução de seu livro de poemas. É uma afirmação constante do eu que escreve com suas múltiplas formas de se enunciar. Nesse livro tem incluído um poema que se intitula “Biografia” e em três versos sintetiza o que podemos pensar do mais transcendental de sua “bio”: o casamento, o filho e o livro: “Junho vinte e oito com o casamento, / Junho de gravidez, filho esperado, / Junho do triunfo, livro publicado”¹⁴¹ (IBARBOUROU, 1968, p. 435). Os dados confirmam a incidência no mês de junho nos seus avatares biográficos.

¹³⁹ “Traen orquídeas a sus manos / Y mendiga un vaso de agua”.

¹⁴⁰ “¿Qué potencia misteriosa y poderosa habla con mi nombre a través de esos versos? ¿Qué alma del más allá guió mi mano sobre el papel? Yo soy el escriba, el que ha copiado el que ha recibido la orden de cursar el mensaje”.

¹⁴¹ “Junio veintiocho con el casamiento, / Junio de gravidez, hijo esperado, / Junio del triunfo, libro publicado”.

Arfuch (2010) olha a obra de Rousseau para designar esse lugar difuso e limiar entre as confissões e os segredos nos textos filosóficos, que vão mais longe do pacto autobiográfico de Lejeune (2008). Na incorporação do nome próprio, há um deslocamento entre a veracidade dos acontecimentos, a retrospectiva que procura uma afirmação de escritora, o tempo presente do fio narrativo e o futuro que vai ser a morte e o mito da escritora, ligado a seu segredo. O deslocamento entre nome próprio, voz poética e a assinatura é problemático para um leitor que olha para o eu lírico como o outro, articulando este pensamento com Arfuch, enquanto é diferente daquele que “protagonizou o que vai narrar”. A argentina vê “uma vantagem suplementar da autoficção: para além da captura do leitor em sua rede peculiar de veridicidade, ele permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (ARFUCH, 2010, p. 54-55). O “valor biográfico” do qual fazia referência Bakhtin (2011) permite organizar e compreender a própria vida, além de ter uma visão do eu passado e contrastar com o presente para prever um futuro no próprio enunciado do poema. A capacidade de desdobramento do eu lírico permite apreender uma narrativa dentro do texto.

O ensaio de Bourdieu de 1976, “A ilusão biográfica” reflete sobre o nome próprio pensado a partir da identidade de seu portador nos diversos tempos e espaços sociais e por meio dele se registram as diversas vivências dos sujeitos em diversos espaços e documentos: institucionais, jurídicos, médicos, laborais, biográficos; que formam parte da vida finita:

O nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: a nomeação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biográficas e sociais. (BOURDIEU, 1996, p. 186).

Juana quando insere seu nome próprio só coloca “Juanita Fernández”, como aparece no título do poema. O agregado “de Ibarbourou” foi imposto pelo editor Vicente Salaverri, quando Juana lhe entrega os cadernos com os poemas. Salaverri outorga-se dois méritos: o primeiro foi editar seu livro em Argentina e, o segundo:

E outro mérito que tenho o prazer de destacar: convenci a tão exuberante Dona Juanita que deveria ser assinada Juana de Ibarbourou com o exemplo de Santa Ávila: a imortal Teresa de Ahumada. Seu pseudônimo Janette de Ibar parecia infantil para mim. Um bom nome, sem dúvida, para algum rótulo de água florido, mas

não para encobrir o talento lírico cintilante de uma mulher que seria história¹⁴². (SALAVERRI, 2021, p. 6).

Essa assinatura de pertença à figura masculina, o militar, não foi então seu projeto de mulher escritora, foi uma imposição do outro.

Por isso, Luis Bravo (2021, p. 25) diz “[...] Juana (chamá-la só assim a liberta de alguma coisa)”¹⁴³. A liberta de suas duas figuras do patriarcado que a despossaram: o militar e o Estado. A minha hipótese é que ela se identifica com seu nome de solteira e não com o sobrenome de casada, portanto, mais da metade de sua vida esteve sozinha, Juana viveu quase quarenta anos após a morte de seu marido. O sobrenome lhe ajudara a posicionar-se institucionalmente. Aliás, tem uma outra posição interessante em relação ao seu nome, Jorge Rodríguez Padrón (2021, p. 64) enuncia:

Quando se disse Juana de Ibarbourou, foi o jovem capitão que ficou sem sobrenome, personagem anônimo a quem a poeta daria prestígio; ela seria, realmente, Ibarbourou. Quando é chamada Juana de América, tira-se essa identidade. A poeta desaparece.¹⁴⁴

Essa análise que traz Rodríguez Padrón lembra como é reconhecida por todos o nome Frida Kalho, mas não é tão lembrado o nome Diego Ribera, no caso a Frida não levou o sobrenome do marido. Esse jogo com os nomes e as interpretações sobre eles revelam a importância que os nomes próprios exercem na construção de um projeto literário. Contudo, vemos como na mesma produção de Juana, ela mesma tira esses agregados e deixa seu próprio nome, sem vinculação ao patriarcado, longe de: “seus olhares de sinistro patriarca”, como a voz poética diz no poema “*Rebelde*”.

Se bem é certo que nas suas primeiras publicações em jornais assinou sob um pseudônimo FID, nessa época como já vimos era Juana Fernández Morales. Quando se casa, assina com o nome “de Ibarbourou” e assim passa a ser conhecida.

Logo após passa a ser possuída “de América”, Juana de América. A preposição “de” na cultura hispânica marca no nome a posse, algo de alguém. Juana, como

¹⁴² Y otro mérito que me place destacar: convencí a la tan lozana Doña Juanita de que debía firmarse Juana de Ibarbourou con el ejemplo de la santa Ávila: la inmortal Teresa de Ahumada. Su seudónimo Janette de Ibar me pareció infantil. Buen nombre, sin duda, para alguna etiqueta de agua florida, pero no para encubrir el restallante talento lírico de una mujer que iba a ser historia.

¹⁴³ “[...] Juana (llamarla sólo así la libera de algo)”.

¹⁴⁴ *Cuando se dijo Juana de Ibarbourou, fue el joven capitán quien quedó sin apellido, anónimo personaje a quien la poeta daría prestigio; ella sería, de verdad, Ibarbourou. Cuando se la nombra Juana de América, le arrebatan esa identidad. La poeta desaparece.*

“poetisa” como ela gostava de ser chamada, sempre foi algo de alguém: “de” Ibarbourou, “de” América. Carolina ao contrário o “de Jesus” marca uma ausência, a ausência do pai, por isso, em ausência da paternidade ela cria um pai poeta em *Diário de Bitita*. Se na uruguaia o “de” marca sua condição de possuída, na brasileira o “de” assinala sua falta.

“Quando eu morrer”, no poema de Jesus, a voz lírica enuncia:

Não diga que fui todo
Rebotalho
Que vivia a margem da vida
Digam que eu procurava
Trabalho
E fui sempre preterida.

Diga ao povo brasileiro
O meu sonho era ser escritora
Mas eu não tinha dinheiro
Para pagar uma editora.

Digam que eu tinha boa vontade
E demonstrava a minha
Aptidão
E que vivia na degradingolada
Sempre de rastro no chão

Digam que na multidão sorria
Recluída, sempre eu chorava
Que em todos os lugares que eu ia
O povo me desprezava

Digam que foi agro o meu viver
Que ninguém deu-me valor
Não sei se foi por eu ser,
De cor. (JESUS, 2019, p. 76).

Apesar do poema não ter a inscrição do nome próprio, a informação registrada pela voz lírica se amalgama com o “espaço biográfico” de Jesus, o verso “O meu sonho era ser escritora” inúmeras vezes repetido em diversos textos e o tom do poema se articula com essa voz profética do poema de Ibarbourou, porquanto constroem uma forma de serem lembradas, que se pode dizer e que não. “Quando eu morrer” trata de uma voz imperativa e remete com um receptor, que já na terceira estrofe se pluraliza. O mandato a “dizer” é uma indicação de negativa ao esquecimento, além do mais, uma crítica ao preconceito racial que recaiu sobre a voz, à pouca valoração de sua obra, salvo *Quarto de despejo* como indicou no poema do mesmo título. Nos poemas, Jesus levanta uma problemática, uma queixa, uma crítica; aliás, no último verso o eu lírico aprofunda a temática e consegue responder, concluir, aclarar, definir, apontar, ir

ao fundo para resolver o colocado. “Quando eu morrer” segue essa estrutura, o ponto crucial da questão no poema é a cor, a voz reconhece que a negação do reconhecimento de sua obra é o preconceito:

Muitas fugiam ao meu ver
Pensando que eu não percebia
Outras pediam para ler
Os versos que eu escrevia

Era papel que eu catava
Para custear o meu viver
E no lixo eu encontrava
Livros para eu ler

Quantas coisas eu quis fazer
Foi tolhida pelo preconceito
Se eu extinguir, quero renascer
Num país em que predomina o preto

Adeus! Adeus, eu vou partir! Morrer!
E deixo esses versos ao meu país.
Se é que temos o direito de renascer,
Quero um lugar onde o preto é feliz. (JESUS, 2019, p. 77).

Este poema intitulado “Muitas fugiam ao meu ver” expressa literalmente a problemática planteada no texto anterior, se o eu de “Quando eu morrer” duvida se a rejeição é pela sua cor, nestes versos é contundente e a palavra “preconceito” é inserida. Estas quatro quartas tampouco inscrevem o nome próprio, contudo, permanece uma insistência autorreferida. Esse eu que está no poema afirma-se como negra, identifica-se com o “preto”, não abandona essa identificação ainda quando se sabe racializada, reconhecida como “escritora favelada”. O poema visibiliza a ambivalência na sua recepção, aceita por umas, desprezada por outras e nesse sentido o título é incisivo e cru. Na segunda estrofe o eu poético explica o porquê “muitas fugiam”, aparece então a “Carolina catadora de...” e os substantivos aparecem nos títulos de notícias, artigos: papel, lixo, cadernos, livros, palavras, letras, sonhos¹⁴⁵.

Na terceira estrofe a voz faz menção aos desejos de fazer coisas e logo após de habitar um espaço onde os sujeitos negros tenham oportunidades e sejam reivindicados. Os últimos versos são de despedida, exclamativos, de herança de sua literatura e de esperança por encontrar esse espaço possível para os negros. No

¹⁴⁵ Só escrever no Google “Carolina catadora de...” e aparecem diversas entradas: <http://www.insea.org.br/carolina-maria-de-jesus-catadora-de-letras-sonhos-e-papeis/> <https://pt.org.br/carolina-maria-de-jesus-catadora-de-papel-e-palavras/> <https://www.cartacapital.com.br/cultura/carolina-maria-de-jesus-a-catadora-de-letras/> <https://www.google.com/search?q=carolina+catadora+de+lixo>

poema “Barracão”, a voz lírica diz: “Eu nasci aqui no Brasil / Mas sofri / Fui infeliz / Gritei e não consegui / Realizar o que eu quis” (JESUS, 2019, p. 45).

Os versos das duas escritoras alimentam-se de autorreferências. Na herança do nome, Carolina Maria de Jesus é um devir mulher negra que insiste em permanecer nas instituições e somar-se com as vozes de mulheres escritoras na América Latina: “[...] estes poemas, personalíssimos, amarrariam a autoria à pessoa de Carolina, que se identifica sem sombra de dúvida pela feminilidade, pela negritude, pela pobreza e pelo desatavio intelectual” (LAJOLO, 1996a, p. 46). Essa transgressão, que faz parte de seu projeto literário e intelectual, carrega esse nome está presente em grande parte de sua obra, quase na mesma proporção da insistência de escolarizar aos sujeitos negros.

A cor de pele nesse devir corpo residual, alimentado de diversas e múltiplas culturas, é diferenciado, por isso, além de estudar seus poemas com teorias e críticas que se articulam na indistinção vida-obra, seus poemas pertencem à “escrevivência”: “conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência” (EVARISTO, 2020, p. 31).

Quando Conceição Evaristo reflete em relação a sua noção teórica e diz: “O abebé de lemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos” (EVARISTO, 2020, p. 39). Poderíamos pensar como no caso de Carolina está presente a incorporação de seu nome próprio e ao mesmo tempo convive a “escrevivência”, pois se, por um lado, o nome próprio Carolina Maria de Jesus é autorreferencial, por outro essa mesma referencialidade é um reflexo para outras mulheres que sofrem e padecem o racismo. Muito mais que nas águas narcisistas da autoficção e das escritas de si, Jesus se retrata no espelho “de Oxum e de lemanjá” (EVARISTO, 2020, p. 38), pensando no espelho como essa primeira forma de autorreconhecimento e procurando sua origem em figuras próximas, como no caso do avô africano e sua beleza negra registrada em *Diário de Bitita*. Por ser uma mulher negra e racializada no espelho reconhece sua beleza de mulher negra e escritora não poderia ser o narcisista, porquanto este não reflete os corpos negros:

Dia 24 de Fevereiro de 1943¹⁴⁶ saiu o meu retrato no jornal. Carolina Maria poetisa negra.

Fiquei sabendo que sou poetisa. Pensei: agora eu sei o nome de minha enfermidade. Sou poetisa. O que achei interessante as pessoas que desprezava-me passaram a tratar-me de: Dona Carolina!

As vezes eu ia ao espelho. Fitava o meu rosto negro e os meus dentes nivos. Achava o meu rosto bonito! A minha cor preta. E ficava alegre de ser preta. Pensava: o melhor presente que Deus deu-me. A minha pele escura.

Como é bom ser preta. A minha palestra com os estudantes foi derrivada. Autografava livros para os estudantes que aglomerava-se ao meu redor (JESUS, 2021b, p. 278).

Ao reconhecer sua beleza negra, por muito tempo negada por padrões de beleza ocidentais, acolhe a outras mulheres negras. Seu discurso é de empoderamento e estar nesses espaços de poder: os jornais, as instituições, a literatura e o mesmo espelho, multiplicando sua beleza em outros rostos negros. A presença das religiões africanas é própria de uma contemporaneidade que tem madurado e procurado o vazio africano na sua identificação, Jesus estava vivendo em um momento de apagamento da cultura africana e mais ainda das religiões não tradicionais. É compreensível perceber a ausências de elementos próprios desta cultura, muito nomeada e celebrada na atualidade.

A recepção de Carolina Maria de Jesus se reconhece no discurso, nas narrativas, ao falar dela mesma, fala em nome de muitas mulheres negras em situação de pobreza, articulado com o discurso contemporâneo, a visibilização da “vida nua” (AGAMBEN, 2002): “Quero um lugar onde o preto é feliz” (JESUS, 2019, p. 77). O “Lugar subjetivo” (EVARISTO, 2020, p. 34) ou mesmo “lugar de parentesco” (p. 36) Jesus incorpora isso em sua obra. Construir uma identidade mulher negra escritora já abre uma brecha na história literária brasileira:

Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade [...] para melhor pensarmos o termo, trago um imaginário mítico da cosmogonia africana para contrapor à narrativa de Narciso, aplicada ao entendimento da escrita de si como uma escrita narcísica (EVARISTO, 2020, p. 38).

Evaristo reflete sobre sua própria noção teórica para explicar como a “escrevivência” se distancia das escritas de si, das narrativas do eu e das mesmas

¹⁴⁶ A data real do jornal é 1940.

narrativas memorialísticas pelo fato que além de ser enunciadas por mulheres negras e pobres, a “escrevivência” forma parte de uma coletividade de religião africana.

As expressões de mulheres negras contemporâneas respondem a outras exigências e elas dialogam com a herança africana e com teorias que são também atuais, dialogam com os diversos feminismos e corpos racializados. A literatura destes casos específicos, Ibarbourou e Jesus, incorporam termos que são conflitivos e muitas vezes orações que afirmam os estereótipos construídos a partir das cores. Nesse sentido, termina por ser uma literatura que por vezes se posiciona e irrompe o cânone e por outras os corpos femininos assumem sua posição, evidenciando também a crise dos sujeitos em uma modernidade que sublinhava as minorias.

Jesus discute com um “Deus” (2019, p. 28), que por vezes, não entende sua posição, e a voz lírica se pergunta: “Será que pedi a Deus para nascer?” (p. 89), aliás a voz poética acredita “Quando Cristo regressar” (p. 44), respondendo a seu contexto. Diante da crise dos sujeitos que experimenta as complexidades da América Latina, Mbembe (2001) diz:

Para além da evidência das fraturas e da difração, a experiência dos escravos africanos no Novo Mundo reflete uma plenitude de identidade mais ou menos comparável, mesmo que as formas de sua expressão difiram, e mesmo que não haja nenhum livro. Tal como os judeus no mundo europeu, eles têm que “narrar a si mesmos” e “narrar o mundo”, e lidar com este mundo a partir de uma posição na qual suas vidas, seu trabalho e seu modo de falar (langage) são parcamente legíveis, pois estão envolvidos em embalagens fantasmagóricas. Eles têm que inventar uma arte de existir em meio à espoliação, mesmo que agora seja quase impossível invocar (MBEMBE, 2001, p. 108).

Em “As formas africanas de auto-inscrição” Mbembe explica o quanto difícil é para os negros no “Novo Mundo” se refazer, quando não se tem livros que orientem a formação da identidade. O imperativo é criar e criar a partir dos próprios mecanismos de enunciação, da própria linguagem que se tem adquirido, ouvido, lido; partindo da própria experiência de vida, diversa e singular ainda da sua negritude, das suas formas e estratégias de sobrevivência, da herança consciente que vão deixar, da hibridez nessas múltiplas formas de inscrever seu nome no *corpus* e no corpo. Inventar então lhe é dado a voz de Carolina Maria de Jesus, escrever foi o caminho escolhido para existir com um nome próprio além das categorias teóricas. O reconhecimento com o outro, em minúscula, o judeu está presente no poema “Israel” (JESUS, 2019, p. 78), os estrangeiros, os negros e pobres mostram o desdobramento

de sua produção e nesses casos a “escrevivência” se faz presente, por essa voz que fala de uma/e para uma coletividade.

Raffaella Fernandez revisa os 56 cadernos que existem de Jesus nos acervos. Um arquivo híbrido que reúne peças de teatro, contos, canções, poemas, romances, crônicas e a reescritura de seus textos – organizou como já apontamos *Onde estaes Felicidade* e *Clíris* – e concordamos com a pesquisadora em dizer que a obra de Carolina Maria de Jesus é: “A escritura como vida, como própria existência, como corpo negro; não apenas como trajeto, mas também como instauração de um lugar na literatura. Uma vida-escrita ou por escrito, repleta de uma potência impessoal *emaranhada de técnicas de si e de suas infinitas variações*” (FERNANDEZ, 2018, p. 27, grifo nosso). Graças à experimentação com as formas de se inscrever na escrita, a obra dela por vezes pode ser estudada desde infinitas entradas, sem fechar os caminhos.

Carolina Maria de Jesus, por outro lado, estrutura poemas com a voz lírica masculina-feminina ou só masculina, experimentando outras formas de performance nos poemas, por exemplo “Lua-de-mel”, “Quem foi que disse”, “Minha pátria” “Riso do poeta”, “Poeta”, “Súplica do encarcerado”, “O infeliz”. Da mesma forma, Juana no poema “*Palabras del frustrado suicida a la muerte*” do livro *Perdida* (1950) também experimenta com o uso da voz masculina. Nestas tentativas de escrita performática se evidencia um coro de vozes sobrepostas; trata-se de histórias que se urdem e emprestam sua voz no mesmo poema para um outro/a, o eu poético então pode ser um militar em terras estrangeiras que sente saudade do Brasil, um namorado insistente em possuir o corpo da namorada e depois dar passo à voz feminina para enunciar a desilusão do casamento ou ser um poeta experimentando uma profunda solidão, ou além ser um “encarcerado” ou bem o pai dele. O desdobramento da voz poética lhe permite estar em situações várias e até distante de seu “espaço biográfico”. Ao tempo que inscreve o eu em sua produção, também coloca um eu poético masculino. Clarice Lispector inseriu um narrador homem em seu romance póstumo *A hora da estrela* publicado em 1977, no mesmo ano de sua morte, experimentando com o gênero e a perspectiva. No entanto, no caso da poesia, termina por ser problemático, porque a poesia por muito tempo foi olhada como a exposição da subjetividade, do sentimento, do emotivo que não pode ser fingido nem criado, mas vivido e sentido:

a escrita pressiona os limites entre os gêneros e produz textos fortemente híbridos. Embora trata-se de um hibridismo que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que inclusive chega a pressionar –de forma muito intensa em alguns casos – os limites da literatura para situá-la em um campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece revelar-se irrelevante¹⁴⁷ (GARRAMUÑO, 2009, p. 26).

A reflexão de Garramuño é análoga com as possíveis reflexiones sobre de Jesus, porque é precisamente sua proposta estética diferenciada, totalmente híbrida e inclassificável que faz a relevância de Carolina Maria de Jesus nas letras brasileiras. Textos narrativos, memorialísticos, diarísticos, imagéticos que além do mais incorporam textos poéticos em sua estrutura, como é o caso de *Casa de Alvenaria*. A escrita carolineana recolhe tons orais, a linguagem culta, fragmentos filosóficos, literários, teatrais, musicais, sociológicos articulados com o ato mesmo de viver. Trata-se de uma escrita totalmente híbrida.

A obra de Carolina Maria de Jesus foi muito questionada pela academia, por essa indistinção de pessoa-personagem-narradora-voz poética e pelo gênero de seus dois primeiros livros: diário. Contudo, esse gênero não foi escolhido por ela para ser publicado em um primeiro momento, como já mencionamos, ela deu prioridade à poesia. Esse voltar o olhar na escritora mineira, revisar seus cadernos, publicar seus textos, escolhidos já não por um jornalista, ou dirigido a um público sensacionalista, mas por um grupo de pesquisadoras – Raffaella Fernandez, Ary Pimentel, Conceição Evaristo, Amanda Crispim, Fernanda Miranda, Fernanda Felisberto e a própria Vera Eunice de Jesus, a filha de Jesus – estudiosas da literatura, desde a academia, reconhecida pelas Universidades e para uma recepção mais consciente e madura sobre os estudos voltados para a literatura afro-brasileira ou negra, aparece uma nova Carolina Maria de Jesus, jogando com a escrita, com os gêneros, com as perspectivas, com a cor de pele dos personagens protagonistas, que já não só negros, como o caso da Felizarda, é uma escritora que experimenta com a literatura.

Ibarbourou, por sua parte, traça uma construção identitária de “latina” como o mesmo poema diz, na sua única viagem que faz, o destino foi Nova York, a receber

¹⁴⁷ la escritura presiona los límites entre los géneros y produce textos fuertemente híbridos. Pero se trata de una hibridez que no se manifiesta sólo en la mezcla de diferentes modalidades discursivas, sino que incluso llega a presionar –de forma muy intensa en algunos casos– los límites de la literatura para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y vida, personajes y sujetos, narradores y yo es parece resultar irrelevante.

uma premiação “Mujer de América de 1953”, no poema “*Vispera de viaje*” do livro *Oro y tormenta*, a voz canta:

He de hallar la pajiza flor del alba,
El mielado fulgor de la mañana
Que todo embrujo de la noche salva,
Para empezar mi vida americana.

Esa de Nueva York ancha y absurda
Para nosotros, los latinos puros,
Que Dios construye con su mano zurda,
Sin contención, sin disques y sin muros.

Mi tiesa piel criolla y española
Echaré sobre el hombro de una ola
Al bajar de su puerto desmedido.

He de vivir la vida neoyorquina,
Sin mi severa falda de latina,
Pero el rosario al puño, suspendido.

Terei de achar a palha flor do alba,
O melado fulgor da semana
Que todo feitiço da noite salva,
Para começar minha vida americana.

Essa de Nova York ampla e absurda
Para nós de cá, os latinos puros,
Que Deus constrói com sua mão esquerda,
Sem contenção, sem cercos e sem muros.

Minha tesa pele crioula e espanhola
Lançarei sobre a onda da corola
Ao descer de seu porto desmedido.

Tenho que viver a vida nova-iorquina,
Sem minha severa saia de latina,
Mas o rosário ao punho, suspenso.
(IBARBOUROU, 1968, p. 493, tradução minha).

A voz poética, a partir dos primeiros versos, exclamou o confinamento em casa, as viagens vedadas até esse soneto que enuncia sua única viagem e como o eu tem que se encontrar para iniciar a vida lá, em Nova York, partindo de seus modos e seu corpo de “latina”. O corpo residual aparece esclarecido neste poema, o corpo que encarna a hibridez entre o crioulo e o espanhol, a pele “morena” que está escrito em quase todos os textos nos quais a voz – poética, narrativa, ficcional – se autorreferencia. O eu lírico descreve as diferenças geográficas – o “muro” desde meados do século XX lembrando a fronteira impenetrável para os latinos – o que significa, segundo o poema, o trânsito mais fluido entre nossos territórios, depois o corpo residual, “os latinos puros” e o último terceto é análogo com as possíveis formas de comportamento, um pouco reservadas e de religião católica. O espaço geográfico percorre o espaço biográfico, o condiciona e o modela.

Um último aspecto que gostaria de sublinhar neste capítulo está relacionado às substâncias psicotrópicas, os vícios e como elas reagem ante eles, pensado como rasgo atrelado ao seu nome próprio e aos documentos que esses nomes assinam. Começarei com a uruguaia para depois contrastá-la com Jesus. Ambas de forma sugestiva e/ou explícita fazem alusão às drogas ou ao álcool, uma para animar seus dias e sua experiência de escrita e a outra para repudiar o vício apontando as consequências. Ibarbourou, no poema “*La pasajera*” do livro que tem o mesmo título e que é seu último livro de poesia publicado em 1967, versa: “Na secreta rede das

artérias. / Vou ao encontro das Três Marias.”¹⁴⁸ (IBARBOUROU, 1968, p. 558). Esses versos são a inspiração de Diego Fischer (2012) para intitular à biografia sobre a “Juana de América”: *Al encuentro de las tres Marías*. O último verso atravessa a biografia romanesca para visibilizar a humanidade da poeta e o padecimento interno que estava sentindo em seus momentos de solidão e desespero, o transtorno com as drogas, a violência e os problemas econômicos sofridos. Fischer explicita a dependência de Ibarbourou, anexando um fato biográfico: o documento médico que testifica a dependência à morfina. Sem dúvida há um excesso de subjetividade, além de enfatizar um sujeito doente, sem vontade ou ligado às experimentações sensoriais dos efeitos narcóticos, que eram exaltados nos poetas franceses, Verlaine e Baudelaire são exemplos da literatura ligadas às drogas.

No *Diario de una isleña* – publicado junto com a edição das *Obras completas* (1968) – escrito em prosa e composto por dezesseis partes, na terceira (III), a voz reitera o tema do encerro, ficar enclausurada na sua casa, embora uma coisa o tenha ajudado a fazer viagens que nunca fizera realmente, salvo a Nova York: “Obrigada a você, fantasia, que não me perdi dentro de minha casa cristalina nem me faltou o impulso para ascender até os céus. Ali pude jogar ao xadrez com as galáxias, que despedia de seu cravo para meu deslumbrante entretenimento falaz”¹⁴⁹ (IBARBOUROU, 1968, p. 1220). As referências até sumamente sugestivas e poéticas à “fantasia” constroem uma língua estranha, enrarecida, porquanto a experiência sensorial se materializa na escrita, é uma narrativa da viagem em uma língua artificial e ter a possibilidade de se mergulhar no surrealismo:

As drogas introduziriam outra *dicção* na língua até que se tornasse irreconhecível como língua própria, fariam descobrir em cada imagem de excesso e gasto – o “feio”, “raro” e estranho – um desafio do concebido como saudável e normal; interrogaria, em termos de subjetividade e irracionalidade, a representação daquelas *existências ruinosas* aprisionadas no consumo de “excitantes” e “narcóticos”¹⁵⁰. (CONTRERAS; RAMOS, 2021, s/p).

¹⁴⁸ “En la secreta red de las arterias. / Voy al encuentro de las Tres Marías.”

¹⁴⁹ “Gracias a ti, fantasía, que no me perdí dentro de mi casa cristalina ni me faltó el impulso para ascender hasta los cielos. Allí pude jugar al ajedrez con las galaxias, que despedía de su cravo para mi deslumbrante entretenimiento falaz”.

¹⁵⁰ Las drogas introducirían otra dicción en la lengua hasta volverla irreconocible como lengua propia, harían descubrir en toda imagen de exceso y gasto –lo “feo”, “raro” y extraño– un desafío de lo concebido como sano y normal; interrogaría, en términos de subjetividad e irracionalidad, la representación de aquellas existencias ruinosas atrapadas en el consumo de “excitantes” y “narcóticos”.

No artigo “Materialidad y animismo en ‘La canción de la morfina’ de Julián del Casal”¹⁵¹ recentemente publicado pelos pesquisadores o venezuelano Álvaro Contreras e o porto-riquenho Julio Ramos analisam o poema do cubano pontuando como a morfina se transforma em sujeito de enunciação, sem utilizar um tratamento moralizante ou trágico, como de alguma forma faz o outro cubano José Martí com o poema “Haschich” (1875) “inaugural de um orientalismo psicotrópico”. A forma de exaltar as drogas e as “expansões sensoriais” como os pesquisadores nomeiam era recorrente nos escritores da modernidade e começam a aparecer nomes destacáveis no modernismo hispano-americano: o mesmo Martí, Rubén Darío e Herrera y Reissing, reunidos em uma experimentação da escrita com as drogas. Este artigo resgata a literatura das drogas que por muito tempo esteve marginada, justo por ser questionada como contraponto da moralidade e das boas costumes. Contreras e Ramos (2021, s/p) explicam como a figura do vicioso na escrita moderna “despertava o fantasma da degeneração racial e mental, do sujeito doente, sem vontade, condenado à compulsão do gasto irracional”¹⁵². O poema “¡Ven!” recolhido por Pablo Rocca nos jornais de Melo, publicado em *El Deber Cívico* com o pseudónimo FID, o 23 de março de 1909, é mais explícito em relação a voz poética ligada aos fármacos:

Diosa Intangible, maga opulenta,
Hada caricia que haces soñar...
Ven, dame el opio de tus quimeras...
¡Quiero olvidar!

¡Quiero fingirme dichas sin cuento!
Quiero creerme rica y feliz,
¡Ven a embriagarme con tus encantos!
¡Visión de hachís!

Deusa Intangível, maga opulenta,
Fada carícia que fazes sonhar...
Vem, dá-me o ópio de tuas quimeras...
Quero olvidar!

Quero fingir-me gozes sem conto!
Quero crer-me rica e feliz,
Vem a embriagar-me com teus encantos!
Visão do haxixe!
(IBARBOUROU, 1909 apud ROCCA, 2011, p. 51, tradução minha).

A voz poética nomeia as drogas não de forma moralizante, ao contrário, é uma exaltação que o poema remete à endereçada, a droga no poema se transforma em “deusa” o poema vai dirigido para ela e se transforma em uma espécie de mulher mitológica, como no anterior refere-se a “fantasia”. A voz no poema referência literalmente ao ópio para esquecer e ao haxixe para se maravilhar, o canto é tanto em

¹⁵¹ Disponível em: <https://rialta.org/materialidad-y-animismo-en-la-cancion-de-la-morfina-de-julian-del-casal/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

¹⁵² “despertaba el fantasma de la degeneración racial y mental, del sujeto enfermo, sin voluntad, condenado a la compulsión del gasto irracional”.

tom para exaltar os efeitos desse ser mágico, e o uso das exclamações afirmam esta ideia, quanto a expressar o desejo de estar sob esses efeitos e as sensações corporais que experimenta o eu lírico com estas drogas.

Ibarbourou estava ancorada nas modas francesas do uso das drogas como elevação social e estimuláveis para a criação literária, mais notórios no poema que assina sob pseudônimo FID e mais sugestivos nos últimos textos e revelava, além do mais, uma outra forma de se afrancesar, não só com o sobrenome do esposo, mas também com as modas de excessos: drogas, prazeres, experimentações sensoriais. O poema é um chamado, uma invocação, o eu poético precisa saciar a necessidade e induzir um gozo e lembram os textos “O poema do haxixe” e “O comedor de ópio” de Baudelaire publicados em 1860 que traz Beatriz Resende (2006) em “Construtores de paraísos particulares”¹⁵³. A pesquisadora brasileira explica como a literatura que falava do gosto de substâncias ou pelos excessos exportados de Paris estava totalmente excluído do mapa brasileiro, por uma tentativa de manter a moral e à ordem da sociedade, Carolina Maria de Jesus apoiava este projeto, além do mais porque exemplificava como o álcool, em seu caso, fazia homens inúteis para o trabalho e violentos com suas famílias, não pensara o uso de substâncias para a criação. No poema “O ébrio” a voz escreve:

O homem que bebe:
 Não tem valor na sociedade
 Não tem nenhuma utilidade
 Amar a um homem assim
 É ir nos braços da infelicidade.
 [...]
 O homem que bebe:
 Quando está bêbado, prevalece
 Porque o álcool embrutece
 E transforma-o em animal.
 O ébrio não tem valor
 No núcleo social.
 [...]
 O homem que bebe:
 Seus filhos não vivem em paz
 E você não sabe o que faz
 E pratica más ações.
 Quantos crimes tem cometido
 Homem que por ter bebido
 Finda a vida nas prisões.
 [...]

¹⁵³ In: *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*, trata-se de uma antologia urdida com a temática das drogas, e de gêneros diversos – crônicas, narrativas e poesias – incluindo a Olavo Bilac, João do Rio, Lima Barreto, Benjamin Costallat, Chysanthème, Orestes Barbosa, Coelho Neto, José do Patrocínio Filho, Álvaro Moreyra, Sinhô, Ribeiro Couto, Théo-Filho, Manuel Bandeira, Patrícia Galvão e João de Minas.

Ele não tem força mental
 Para afastar-se deste mal
 É apenas forma de homem
 Que enfraquece lentamente.
 Fica tuberculoso ou demente
 Apenas bebe. E não come.
 [...]
 É um homem inferior. (JESUS, 2019, p. 61-63).

O poema tem onze estrofes, sete delas têm a anáfora “O homem que bebe:” conceitualizando o sujeito e descrevendo o que ele faz. A voz restringe o gênero: masculino, e explica como o vício corrompe a vontade de produtividade, responsabilidade e empatia dos homens e volta novamente a explicar o porquê os homens vão ficar nas prisões, cometendo atos criminosos ocasionados pelo consumo de álcool. Para a voz poética, esses sujeitos são inferiores, justamente porque não conseguem se divorciar dessas substâncias até as últimas consequências, por isso não são racionais, daí a ligação que se faz no poema com o animal; aparecem descrições como débil mental, embrutecido, doente, criminoso, demente. O poema se assemelha a um conselho também porquanto se está encaminhado a um “você” e nos possíveis sofrimento se está ao lado de “ébrio”. Em relação a isso Lajolo diz: “A poesia de Carolina é também marcante pela posição conservadora da visão de mundo que expressa” (1996a, p. 57). Articulada além com a própria forma clássica de fazer poesia.

Além do mais, em Jesus existem concepções do mundo de um comportamento moderado, restrito, seguido por “padrões heteronormativos” (EVARISTO, 2021a, p. 13), enquadrados em preconceitos muito fixados no inconsciente que respondem também ao contexto e a religião ocidental.

Esmeralda Ribeiro (2008) também traz esse tema no poema “Olhar negro”, o corpo negro ligado aos vícios e por consequência recluso nas prisões. Este tema é caro para os sujeitos negros porque por muito tempo tem se relacionado a cor com o criminoso, sujeitos em situação de cárcere são majoritariamente negros no Brasil:

Naufragam fragmentos
 de mim
 na coca
 mas, junto os cacos, reinvento
 sinto o perfume
 de um novo tempo,

 Fragmentos
 de mim
 diluem-se na cachaça

mas,
 pouco a pouco,
 me refaço e me afasto
 do danoso líquido
 venenoso

Tem
 Pe
 Da
 Ços

tem empilhados nas prisões,
 mas
 vou determinando
 meus passos para sair
 dos porões
 [...] (RIBEIRO, 2008, p. 64-65).

A voz poética faz referência às drogas, à cachaça para desconstruir o olhar preconceituoso sobre os corpos negros, colocando outro olhar e contrastar essas outras formas de existências, que não só ligadas a aspectos que degradam ao ser humano. Essas substâncias são colocadas no poema como negativas, articulada com a posição de Jesus, por isso a necessidade de se afastar porquanto as consequências do consumo são as prisões e procurar contrastar os comportamentos. Estes poemas insistem sempre nas implicações das escolhas e, de alguma forma, essas escolhas tentam homogeneizar os corpos negros.

Este tema sobre as substâncias: droga e álcool nas escritoras dão uma dimensão da diversidade temática nas suas obras, na marca fundacional dos tratamentos destes temas na escrita feminina, a demarcação da classe e como, através do eu poético, elas estavam em sintonia com o seu contexto, Ibarbourou dialogando e experimentado com as formas do modernismo hispano-americano e Jesus com a sociedade brasileira que tinha um olhar desaprovador com o uso do álcool no caso específico, articulado com apontado por Resende, dando conta de uma sociedade conservadora no século XX. Na entrada do diário, 19 de julho de 1955, do *Quarto de despejo*, Jesus anota:

...Hoje não saí para catar papel. Vou deitar. Não estou cansada e não tenho sono. Hontem eu bebi uma cerveja. Hoje estou com vontade de beber outra vez. Mas, não vou beber. Não quero viciar. Tenho responsabilidade. Os meus filhos! E o dinheiro gasto em cerveja faz falta para o essencial. O que eu reprovos nas favelas são os pais que mandam os filhos comprar pinga e dá as crianças para beber (JESUS, 1963, p. 18).

É evidente que o mais prejudicial na ingestão do álcool, segundo Jesus, é justamente o abandono da família, dos filhos, das responsabilidades. Ao colocar-se como exemplo dos comportamentos indevidos e criticados, especificamente dos favelados, evidencia o desejo de não pertença ao grupo, de se distanciar pelas formas de existir. Os poemas traduzem o comportamento olhado pela diarista nas favelas. A experimentação de certas substâncias marca a posição social, económica e de classe. Resende aponta como as drogas eram comuns na juventude da alta sociedade e também das periferias do Rio de Janeiro, o caso que ela estuda, apesar de as drogas serem custosas, o álcool poderia ser mais comum nos níveis sociais mais marginados. Nesta entrada do diário, por exemplo, se coloca como um eu, em primeira pessoa, para mostrar como existem comportamentos que não podem ser tolerados, ao tomar-se como objeto nesta forma de autoficção, põe em cena um eu textual para exemplificar a vida nas favelas articuladas aos vícios e como as crianças vivem nesses meios.

A voz de Jesus se transforma em um corpo racional refletido por Le Breton (2011), distanciando-se do corpo carnavalesco ligado ao excesso, a abundância, esse corpo que pensa e está mais perto das reflexões atuais, assim ele diz: “aquele que marca a fronteira de um indivíduo em relação a outro, a clausura do sujeito. É um corpo liso, moral, sem aspereza, limitado, reticente a toda transformação eventual. Um corpo isolado, separado dos outros, em posição de exterioridade com o mando em si mesmo” (BRETON, 2011, p. 48). Trata-se de um corpo autônomo que focaliza a atenção em pensar as consequências dos excessos e se separa desses outros, mais das vezes irracionais.

Este tipo de formas poéticas está articulado com o detalhe do cotidiano, sublinhando avatares biográficos, pelo que elas mesmas, como mulheres, experimentam mais do que possam olhar, mesmo que também registrem os olhares. A experiência está prendida na escrita e elas, como mulheres, comunicaram um sistema de pensamento, de comportamento e de existir a partir de sua particularidade, diluindo a fronteira entre o privado e o público. Como explicou Beatriz Sarlo (2005, p. 19), as mulheres planteiam novas formas de discursos da memória, como cartas, conselhos, diários, orações, testemunhando sua experiência na poesia e incorporando um eu com nome próprio potenciando os avatares de uma vida singular na literatura da América Latina e ultrapassando os limites da percepção da vida como diz

Conceição Evaristo na epígrafe deste capítulo, é uma necessidade destas mulheres de se inscreverem no próprio mundo por meio de sua escrita e desse nome que a levanta.

4.3 CALAMIDADES: MULHER, EROTISMO E SOLIDÃO. BOAS MANEIRAS CORROMPIDAS

O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer o amor, é porque no amor o corpo está aqui.
Michel Foucault, 2013, p. 16.

Amor é o que o amor faz [...] Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança.
bell hooks, 2021, p. 50.

Olhar é um caminho de leitura pensando teoricamente o corpo. O Outro quer ver os restos desse corpo residual, embora esse corpo não se mostre complacente, muito pelo contrário, ele é subversivo. “Não tenho lido a Bíblia: interrompi-me, fiquei com Saul e David. Grandeza e decadência dos homes apodrecidos pelo poder”¹⁵⁴ (CIXOUS, 1995, p. 28). Se Cixous foge da Bíblia para os textos da literatura grega e descontrói a representação das mulheres, Ibarbourou utiliza-os para desconstruir as representações das mulheres, sobretudo no primeiro livro de poesia.

Na escrita feminina há uma insistência de traçar pontes com os textos bíblicos, pois é um dos textos que mais refere-se as representações das mulheres na sociedade fixando seu lugar dentro de uma comunidade e dentro da família. Novamente a dialética aparece para marcar-nos dois caminhos: Eva ou Maria, a pecaminosa ou a mãe de Jesus, a mulher santa. E por outro lado, como uma figura complexa, aparece a excessiva Magdalena: hipersexualizada e sofrida. Nessa dupla leitura da figura feminina bíblica, Ibarbourou irrompe esse lugar inamovível da mulher que se reivindica e entrega sua vida a um sacrifício: seguir os passos do homem santo. No poema “Hastío” se lê:

Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste
Me aburre esta existencia tan monótona y triste,
Hoy daría mi alma por los mil esplendores
Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores.

Magdalena: eu às vezes invejo o que foste
Me entedia esta existência tão monótona e hoste,
Hoje daria minha alma pelos mil esplendores
E a vertigem do abismo de teus cem mil amores.

¹⁵⁴ “No he leído la Biblia: me interrumpí, me quedé con Saul y David. Grandeza y decadencia de los hombres podridos por el poder”.

Y después, el sayal gris de los penitentes. ¿Qué importa? Hoy es mi alma un nido de serpientes. Me vengo del hastío ensoñando el pecado, Y siento entre mis labios la miel de lo vedado.	E depois, o saco cinza dos penitentes. Que importa? Hoje é minha alma um ninho de serpentes. Me vingo do tédio sonhando com o pecado, E sinto entre meus lábios o mel do amordaçado.
El inmenso bostezo de mi paz cambiaría Por el barro dorado de tus noches de orgía, Para luego ofrendarlo en un gran vaso lleno	O imenso bocejo da minha paz mudaria Pela lama dourada de tuas noites de orgia, Para logo oferecê-lo num grande copo repleto
De ungüentos de nardos, al rubio Nazareno. ¡Hoy daría mi alma por los mil esplendores Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!	De unguentos de nardos, ao loiro Nazareno. Hoje daria minha alma pelos mil esplendores E a vertigem do abismo de teus cem mil amores! (IBARBOUROU, 1968, p. 119, tradução minha).

Este poema foi publicado em seu primeiro livro *Las lenguas de diamante* em 1919. Trata-se de um soneto, uma forma clássica da poesia ligado a um tema de erotismo na voz poética feminina de inícios de século XX. Esse tédio das mulheres burguesas da época e que foram muito reproduzidos por vozes masculinas, neste caso é a própria voz da mulher escrevendo seus desejos citando essa icônica figura bíblica, aliás com uma ânsia de ser essa mulher pecaminosa, com uma sexualidade excessiva, que não santa, da história sagrada: a Magdalena dos primeiros dias em troca do aborrecimento de sua cotidianidade. A anáfora dos dois últimos versos que estão no primeiro quarteto e no último terceto fechando o soneto fazem uma circularidade no anseio enunciativo, é esse desejo e não outro: a troca da “paz” cotidiana pelos “teus cem mil amores”. O excesso delata a carência. E é precisamente essa carência que grita a voz lírica. Trata-se de uma crítica à monotonia da vida conjugal clássica.

O poema revela-se uma transgressão, porque pela primeira vez uma mulher grita, em 1919, explicitamente seus desejos carnis e se reconhece com a mulher da hipersexualidade na Bíblia e por isso salva por Jesus, há então uma correção da conduta nos ofícios do corpo, castigados pela sociedade. Aliás, é precisamente esse excesso que deseja alcançar a voz poética, ligado ao excesso dos poetas franceses não só com as drogas como já mencionamos, mas também com a experimentação dos prazeres do corpo e os excessos nas suas múltiplas formas: “a intimidade é um corpo estranho que se aninha no seio mais íntimo do eu interior e ao qual o próprio sujeito jamais pode chegar mais do que com aproximações esporádicas, é

esconderijos e pequenas invasões”¹⁵⁵ (GARRAMUÑO, 2009, p. 178). O corpo como mistérios do sentir e da experimentação.

Em relação a este poema, a escritora uruguaia Sylvia Riesta diz: “Não se ajusta com o modelo feminino histórico, nem tampouco com o da época. O conhece e o desafia. E o desafia mesmo transgredindo modelos cristãos e construções eclesiais sobre a honradez da mulher”¹⁵⁶ (RIESTA, 2021, p. 62).

Juana revela-se contra tudo um sistema de dominação e controle do corpo da mulher. Em “*La cita*”, as três últimas estrofes, a voz exalta novamente seu desejo:

[...]

Mas soy esta noche, sin oros ni sedas,
Esbelta y morena como un lirio vivo.
Y estoy toda ungida de esencias de nardos.
Y soy toda suave bajo el manto esquivo.

Y en mi boca pálida florece ya el trémulo
Clavel de mi beso que aguarda tu boca.
Y a mis manos largas se enrosca el deseo
Como una invisible serpentina loca.

¡Descíñeme, amante! ¡Descíñeme, amante!
Bajo tu mirada surgiré como una
Estatua vibrante sobre o plinto negro
Hasta el que se arrastra, como un can, la luna.

[...]

Mas sou esta noite, sem ouros nem sedas,
Esbelta e morena como um lírio vivo.
E estou toda ungida de essências de nardos.
E sou toda macia sob o manto esquivo.

E em minha boca pálida floresce já o trémulo
Cravo de meu beijo que aguarda tua boca.
E a minhas mãos longas se enrosca o desejo
Como uma invisível serpentina louca.

Despir-me, amante! Despir-me, amante!
Sob teu olhar emergirei como uma
Estátua vibrante sobre o pedestal preto
Até aquele que rasteja, como um cão, a lua.
(IBARBOUROU, 1968, p. 123, tradução minha).

O poema apresenta um corpo despojado de toda vestimenta, apenas coberto por um manto que urge ser tirado, comparado a um lírio pela delicadeza da textura, o cheiro. O erotismo se articula com a natureza para exaltar a fineza das flores análogas a do corpo feminino. O imperativo do primeiro verso da última estrofe junto com as exclamações explicita as ânsias. A linguagem cuidada permite criar imagens sensuais do corpo, o uso da comparação, o “como” mostra o corpo igual a uma estátua que sente e é posta ante o olhar do amante. Ibarbourou apresenta um corpo residual que reclama e procura sua vontade sexual.

Uma palavra que sobressai neste poema é “serpentina” e que indica junto com o adjetivo “louca” à alegria do carnaval, da celebração, embora o poema sugira a

¹⁵⁵ “la intimidad es un cuerpo extraño que anida en el seno más íntimo del yo interior y al cual el propio sujeto jamás puede llegar más que con acercamientos esporádicos, es caramuzas y pequeñas invasiones”.

¹⁵⁶ “No se ajusta al modelo femenino histórico, ni tampoco al de la época. Lo conoce y lo desafía. Y lo desafía incluso transgrediendo modelos cristianos y construcciones eclesiais sobre la honradez de la mujer”.

sexualidade assumida e gozada. Esta mesma palavra dá título a um poema supracitado de sua antecessora Delmira Agustini, quem se destacou no modernismo hispano-americano e é a primeira em assumir a voz do erotismo em seus poemas, como objeto e sujeito da sensualidade. Agustini tem um poema titulado “Carnaval” e utiliza a palavra “serpentina”, mas no poema citado a continuação, a palavra está associada ao erotismo:

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
gliso y ondulo como una corriente;
dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
son mis ojos; la punta del encanto
es mi lengua... ¡y atraigo con mi llanto!
soy un pomo de abismo.

Mi cuerpo es una cinta de delicia,
glisa y ondula como una caricia...

Y en mis sueños de odio ¡soy serpiente!
mi lengua es una venenosa fuente;
mi testa es la luzbética diadema,
haz de la muerte, en un fatal soslayo
son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡es la vaina del rayo!

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
un cuerpo largo, largo, de serpiente,
vibrando eterna, ¡voluptuosamente!
[...]

Em meus sonhos de amor, eu sou serpente!
gliso¹⁵⁷ e ondulo como uma corrente;
duas pílulas de insônia e de hipnotismo
são meus olhos; a ponta do encanto
é minha língua... e atraio com meu pranto!
sou um botão de abismo.

Meu corpo é uma fita de delícia,
glisa e ondula como uma carícia...

E em meus sonhos de ódio sou serpente!
minha língua é uma venenosa fonte;
minha testa é luzbética diadema,
faz da morte, em um fatal soslaio
são minhas pupilas; e meu corpo em gema
é a bainha do raio!

Se assim sonho minha carne, assim é minha
mente:
um corpo longo, longo, de serpente,
vibrando eterna, voluptuosamente!
[...]
(AGUSTINI, 1999, p. 357, tradução minha).

Este poema está publicado em seu livro póstumo *Los astros del abismo* de 1924, ou seja, sua publicação é após ao livro *Las lenguas de diamante*, podemos perceber a correspondência no tratamento do erotismo, a força no enunciado feminino em expor seus corpos, seus desejos e a recorrência nas rimas. A serpente aqui está associada à cobra, à figura do pecado, da tentação, do perigo, mas também do fálico. O sonho aviva o desejo de se transformar nesta figura da sexualidade e o corpo é o mediador sedutor com seus olhos, a língua, a formas que ele pode adotar até alcançar a beleza, neste caso joia, no caso de Ibarbourou estátua. O sonho é a materialização do pensamento, então a voz poética diz o que realmente deseja. O erotismo de

¹⁵⁷ A palavra “gliso”, após várias pesquisas, aparece como derivação de “glisis” vem do esperanto e é traduzida como deslizar-se. Disponível em: <https://glosbe.com/eo/es/gliso>. Acesso em: 15 agost. 2021. Também existe a palavra “glissando”, um substantivo que está relacionado com a música, quando se faz uma escala ascendente ou descendente sem interrupção, deslizando um dedo nos instrumentos de arco, harpa e piano. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/glissando/>. Acesso em: 15 agost. 2021. Em ambos casos, o significado é associado com “deslizar”.

Agustini e de Ibarbourou estão irmanados na configuração do desejo feminino da sexualidade assumida e gozada, do sujeito ativo que escreve seus desejos com associações clássicas ao serpentino como figura fálica e de dominação.

No poema “Ofrenda”, de *Las lenguas de diamante*, o eu lírico lhe fala ao amante:

Cuido mi cuerpo moreno
Como a un suntuoso marfil.
Cuido mi cuerpo moreno
Para que de gracia lleno
Sea del pie hasta el perfil.

Copa en vino de vida,
Vaso con miel de pasión.
¡Copa con vino de vida,
Y un ascua viva encendida
En lugar del corazón!

¡Oh mi amante, te lo ofrendo
Como un regalo de amor!
¡Oh mi amante, te lo ofrendo
En el engarce estupendo
De mi chal multicolor!

Sangre-fuego, carne-cera,
Olor a sol y a panal.
Sangre-fuego, carne-cera...
¡Te lo doy como si fuera
Un raro bronce oriental!

Cuido meu corpo moreno
Como a um suntuoso marfim.
Cuido meu corpo moreno
Para que de graça pleno
Seja do pé até o fim.

Taça em vinho de vida,
Copo com mel de paixão.
Taça com vinho de vida,
E uma brasa viva encendida
No lugar do coração!

Oh meu amante, te ofereço
Como um presente de amor!
Oh meu amante, te ofereço
No enganche estupendo
Do meu xale multicolor!

Sangue-fogo, carne-cera,
Cheiro a sol continental.
Sangue-fogo, carne-cera...
Dou-te como se fosse
Um raro bronze oriental!
(IBARBOURO, 1968, p. 122, tradução minha).

O corpo é apresentado como um troféu dado ao amante, cuidado, preservado e admirado como uma escultura para depois ser degustado, o vinho e o mel estão vinculados com os prazeres da vida, assim como esse corpo residual feito de “sangue-fogo”. O erotismo é marcante nos poemas de Ibarbourou, sobretudo no primeiro livro, é um corpo que sabe de sua beleza, de sua juventude e sabe desfrutar dos prazeres carnis. Em “Ofrenda” está ausente o excesso da sexualidade dos primeiros poemas citados, nele utiliza a palavra “amor”, “coração”, sugerindo que é um amor correspondido. As exclamações estão compassadas com a exaltação própria do desejo de entrega desse corpo cuidado. Ida Vitale explica como em *Las lenguas de diamante* a natureza é amalgamada com o erotismo, é o espaço dos amantes: “está em sensualíssima interação”¹⁵⁸. Nos poemas eróticos deste primeiro livro, vamos ler

¹⁵⁸ “está en sensualísima interacción”.

amantes sob a chuva, nos campos, sob as árvores, perto do campanário com desenfadada paixão.

São copiosos os poemas eróticos que urdem este livro, desde lugares de enunciação de excessiva sexualidade com o uso de palavras como “pecado”, “orgias” (p. 121), tenho mordido maçãs (p. 128) aludindo à Eva pecaminosa e a referência muitas vezes ao “amante” com suas mãos “morenas” (p. 120), e outras ao “amado”. Poemas como “Visión pagana”, “Salvaje”, “La hora” por exemplo, mostram a capacidade da voz feminina em dizer com palavras precisas o desejo sexual da mulher. Apesar de, sutilmente, colocar a voz do amado como incomodada por este canto desenfadado e direto do erotismo. Em “La inquietude fugaz” o eu lírico tenta calmar o outro: “Oh amado, não te irrites por minha inquietude sin trégua! / Oh amado, não me repreenda porque eu canto e rio!”¹⁵⁹ (IBARBOUROU, 1968, p. 129). Aparece uma voz – do amado e não do amante – tentando reprimir e controlar o desejo exacerbado da paixão.

Em relação a este livro, gostaria de citar uma carta datada em 18 de setembro de 1919 em Salamanca, de Miguel de Unamuno na qual detalha sua leitura de *Las lenguas de diamante*:

Tenho lido, minha senhora, primeiro com desconfiança e depois com grandíssimo interesse e prazer seu livro *Lenguas de diamante*. A desconfiança é em mim antiga quando se trata de poesia de mulheres. O sopro poético de uma Safo que desnuda castamente sua alma – que custa mais do que desnudar o corpo – em seus versos, desapareceu quase com o cristianismo [...] Uma mulher, uma namorada, aqui [na Espanha], não escreveria versos como os seus mesmo que elas tivessem na mente e se elas os escrevessem não os publicariam e menos depois de se ter casado com quem os inspirou.¹⁶⁰ (UNAMUNO, 1919 apud FISCHER, 2012, p. 21-22).

Esta carta é a resposta que lhe dá Unamuno sobre seu livro – e que Juana responde nas cartas citadas no capítulo 1.3 – na qual parabeniza à uruguaia pela coragem de publicar versos com uma carga erótica muito grande e os leitores não estavam acostumados a esse tipo de escritas, nem em hispano-américa nem mesmo

¹⁵⁹ “¡Oh amado, no te irrites por mi inquietud sin tregua! / ¡Oh amado, no me riñas porque cante y me ría!”.

¹⁶⁰ *He leído, señora mía, primero con desconfianza y luego con grandísimo interés y agrado su libro Lenguas de diamante. La desconfianza es en mí antigua por lo que hace a poesía de mujeres. El sopro poético de una Safo que desnuda castamente su alma —que cuesta más que desnudar el cuerpo— en sus versos, desapareció casi con el cristianismo [...] Una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de usted aunque se le vinieran a las mientes y si los escribiera no los publicaría y menos después de haberse casado con el que los inspiró [...]*.

na Espanha, as mulheres não falavam publicamente de seus desejos sexuais e Ibarbourou faz poemas exaltando a nudez de seu corpo jovem, cuidado, inquieto e de sua alma anelante. A aprovação de Unamuno foi um aval para posicionar à poeta uruguaia – da mesma forma que Rubén Darío respaldou a Delmira Agustini – ainda quando a sociedade estivesse escandalizada por versos que falavam do corpo da mulher “ardente” como diz o espanhol na carta linhas após.

Ardor que também traz Carolina Maria de Jesus em seus versos, no poema “E arrefeceu-se o seu amor”, o eu lírico exalta:

[...]
 Amo-o com imenso ardor
 Com carinho e devoção
 No mundo és meu único amor
 E hóspede do meu coração (JESUS, 2019, p. 70).

No quarteto a palavra “amor” e “coração” priorizam no poema, o erotismo é remarcado pela sensação de ardência, é um amor entregado como prova de verdade, de união, de paixão, é um amor verbalizado e em espera do sujeito amatório. Jesus tem seu muso, seu sujeito masculino de inspiração poética, de amor romântico mais do que um amor verdadeiro como explica bell hooks (2021) em seu livro *Tudo sobre o amor*. Esses eus poéticos falam abertamente do amor: “Mulheres esclarecidas querem encontros eróticos prazerosos tanto quanto os homens, mas, no limite, preferimos a satisfação erótica dentro de um contexto em que exista conexão íntima, amorosa” (HOOKS, 2021, p. 178). A crítica estado-unidense pensa como as mulheres a partir do movimento feminista começam a falar sobre seus desejos e sobretudo do amor, no entanto já Juana e Carolina através do eu lírico expressam livremente esses desejos como “mulheres esclarecidas”.

Em *Casa de Alvenaria* há passagens nas quais a narradora descreve encontros, sonhos, desejos, cita nomes:

Os beijos do David St Clair despertou tudo que estava adormecido em mim! Comecei pensar: Que bom se nós dois pudéssemos ficar sosinhos, sem terceiros para não nos perturbar, num recanto silente, ouvindo valsa vienense tocando sutilmente. Quando as barbas macias do David St Clair encostava no meu rosto, o meu corpo reclama algo que deve ser praticado em dupla, macho e femea. (JESUS, 2021a, p. 166).

O contexto desta entrada do diário é uma viagem ao Rio de Janeiro, onde Jesus foi de gira promocional de seu livro. D. S. Clair foi o tradutor ao inglês de *Quarto de despejo* e escrevera o prefácio. A descrição mostra uma Carolina-narradora desejeante de concretizar o desejo, as descrições eróticas constroem esse corpo feminino que

enuncia na escrita as ânsias sexuais pelo outro. Além desse nome, aparece o professor chileno Mendoza, que foi também escritor e jornalista e Carolina, na viagem que fizera ao Chile, ficou na sua casa, na Casa... ela diz que escrevia cartas a ele e que sentia saudade. Também aparece um Luiz, um guarda civil “educadíssimo” que ela já “esqueceu”; por isso também aparece um escritor que deseja fazer um livro sobre “Carolina e seus amôres” (JESUS, 2021b, p. 431).

Nos seus poemas que cantam ao amado e ao desejo de posse, o ato sexual presentifica ao corpo, como escreve Foucault na epígrafe deste capítulo, transforma e redimensiona a necessidade da experimentação erótica, pela insistência de estar e de se sentir “aqui”, no presente. No poema “Por que”, o eu lírico teve um sonho:

[...]
 Canto-o nos meus versos
 E peço:
 Oh! Não me faças sofrer
 Longe de teu olhar vou penar
 Tu não me queres, por quê?
 Uma noite eu sonhei
 E delirei.
 Estávamos nós dois sozinhos
 Minha boca ele beijava
 E me falava
 Com meiguices e carinhos.

Juro, não esqueço
 E padeço.
 Nos meus sonhos eu te vejo
 Tu me cinges no teu peito
 Deste jeito.
 Depois, dá-me um beijo.
 Que tristeza ao despertar
 Este teu rosto risonho
 Satisfaz o meu desejo
 Dei-lhe um beijo
 É pena ter sido um sonho
 [...]
 Amo-te muito, querido.
 [...]
 Não amor, visando nada.
 Quero um cantinho no teu coração
 Em troca desta afeição
 E já me sinto realizada! (JESUS, 2019, p. 85-86).

Este poema canta a um amor ausente e por isso desejado, a voz sofre e está amargurada por não o ter, a voz coloca as palavras que gostaria de escutar, a necessidade de ser correspondida, canta nos versos e suplica não ser afligida, ainda quando sabe que seu amor não é mútuo, é um amor negado, recorre ao sonho, espaço onírico no qual é possível a experiência amorosa, o gesto, o beijo, o desejo

satisfeito. A exaltação de um amor desinteressado é dolorosa porque o eu no poema conforma-se com “um cantinho” para se sentir realizada.

Falar de amor desde um corpo negro é um ato de resistência, porquanto é um sujeito que se sente livre para escolher o amado, ainda que não seja correspondida. O amor, nestes casos, revela-se “um ato considerado revolucionário quando vindo de homens e mulheres negras, que, submetidos à opressão do racismo, têm suas autoestimas abaladas e, conseqüentemente, sua capacidade de querer, sentir e amar” (VALÉRIO, 2020, p. 56). Amanda Crispim Valério explica como, nos sujeitos negros, o tema do amor é muito potente, porquanto transgressor e de resistência, os corpos negros estavam “destinados” à servidão e ao trabalho forçado, seus corpos não lhes pertenciam, o mesmo que seus desejos.

A representação dos corpos residuais sexualizados na literatura produzida por homens é copiosa como já apontamos no primeiro capítulo. A importância de um corpo negro escrever seus desejos, seus sonhos, seu próprio corpo desejante é totalmente inovador, porque trata-se de uma mulher negra que escreve sua própria sexualidade e desejos afetivos. Ao dizer de Kilomba (2019, loc. 2712): “o amor e a união emergem como uma tarefa política para reparar nossa historicidade individual e coletiva de perda e isolamento”. Ao construir poemas eróticos e amorosos, Carolina Maria de Jesus politiza o texto já que realiza um ato de resistência e afirmação vital. Jesus potencializa esta ideia em vários poemas:

[...]

Todas a vidas têm um drama!
Só a infância tem comédia
Quando a gente cresce e ama
É que conhece a tragédia

Quando se é correspondida
Duplica-se a ilusão!
Quando a gente é preterida
Que magoa no coração
Quando o homem demonstra amor
A mulher acha um hino o seu viver
Quando um homem lhe pretere
Que estertor!
A mulher blasfema e quer morrer

Quando o homem nos acaricia
Como é sublime o mundo
Quando nos fere sua ironia
Que desgosto profundo (JESUS, 2019, p. 95-96).

Neste poema “Amor secreto” nas primeiras quatro estrofes a voz no poema é masculina e depois da reflexão no quinto quarteto do drama de todas as vidas, o eu lírico é feminino. A performance desse eu poético visibiliza a tragédia do amor não correspondido, tanto homens quanto mulheres, expondo a “escrevivência”. Depois dessa estrofe, as três seguintes são desde a perspectiva feminina e seu sofrimento, sublinhando a diferenciação quando é amada e quando o amor não é saciado. O “amor secreto” vai desde a narrativa da experiência masculina até a feminina, nessa complexidade de sentir o fio comum é a dor, o sentimento amoroso é traumático, dessa forma o poema forma parte de um sentimento do coletivo.

Elódia Xavier (2021), no livro *Que corpo é esse?* faz uma tipologia dos corpos femininos que configuram a narrativa brasileira – com base ao estudo do sociólogo Arthur Frank – incluindo escritoras canônicas e esquecidas da história literária no Brasil, desde Júlia Lopes de Almeida até Nélida Piñon, passando por Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus. Por meio de uma visão histórica e não biológica, ela distingue onze tipos de corpos: invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado, liberado e caluniado. Em relação a Carolina Maria de Jesus, coloca sua narrativa, *Quarto de despejo*, no “corpo subalterno” apresentando-a como “semiletrada”, ainda nesta edição recente e ampliada de 2021. Tomando as distâncias pertinentes, discorreremos dessa adjetivação pejorativa, porquanto afirmamos desde o início deste trabalho o lugar de Jesus como escritora. É destacável que Jesus é a única escritora negra que perfila na tipologia de Xavier. Contudo, vale a pena reler o texto crítico para trazer na análise. Xavier se focaliza no primeiro livro da escritora, no entanto, menciona sua poesia como falida pensando na recepção:

Sua poesia sofre do mesmo mal – falta de público por ausência de editores. Só em 1996 a editora da UFRJ publica *Antologia pessoal*, organizada por José Carlos Sebe Bom Meihy, com prefácio de Marisa Lajolo. Aí se percebem as dificuldades encontradas pela poetisa favelada no diálogo com as imposições de um mercado editorial gendrado, racista e hegemônico [...] Não foram só as incorreções gramaticais de uma escritora semiletrada que dificultaram a circulação da sua obra, mas também a falta de familiaridade com o intrincado mundo editorial (XAVIER, 2021, p. 22).

A relação que estabelece Xavier entre a produção de Carolina e o mercado editorial é importante para pensar na recepção desses textos. No meio da crítica cita o poema de Carolina “Eu disse: o meu sonho é escrever! / Responde o branco: ela é

louca. / O que as negras devem fazer... / É ir pro tanque lavar roupa” (JESUS apud XAVIER, 2021, p. 22) – que aparece no poema “Quadros” no livro *Clíris* (2019). A voz poética questiona os lugares fixados dos corpos de mulheres negras.

Xavier argumenta esse corpo com o supracitado livro *Pode falar o subalterno?* de Spivak (2010), concluindo com a impossibilidade de se expressar. Conexa com esta discussão, a reflexão revela-se evidentemente mais contundente e enriquece esses corpos quando podemos reformular: a questão não é responder a essa pergunta, a questão é quem pode/deseja escutar aos subalternos. O corpo subalterno, negro, brasileiro, mulher não pode ser lido como silenciado, pois desde a segunda metade do século XIX os subalternos brasileiros estão falando, ou seja, desde Maria Firmina dos Reis, por exemplo e ainda se podem somar outros nomes menos conhecidos, mas existentes¹⁶¹. No entanto, Xavier (2021, p. 29) explica: “Esse corpo subalterno é um corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço”. É inegável esta afirmação do corpo subalterno em Jesus, tanto sua narrativa, quanto sua poesia, a fome está presente como eixo temático e também o espaço como restringido para os desejos e o amor, pela mesma degradação dos corpos. Em relação ao “corpo erotizado”, Xavier (2021, p. 93) expõe: “Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, por meio de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”. Esse conceito opera tanto na poesia de Juana quanto de Carolina também por criar imagens poéticas em que o eu lírico assume sua sexualidade.

Referindo-se ao diário, Xavier (2021, p. 25) escreve: “A leitura do diário revela a rotina dessa catadora de papel, mãe zelosa de dois meninos e uma menina, que insiste em ficar sozinha, pois os homens, até então, só lhe trouxeram problemas”. E é aqui a conexão com a poesia citada de Jesus em relação ao amor não correspondido, nesse sentido, ela levanta um tema caro no corpo das mulheres negras e é a solidão. Não se trata de se Carolina Maria de Jesus “insiste” em ficar sozinha, aliás entender o porquê dessa solidão.

A respeito desse tema Amanda Crispim Valério dedica um capítulo explicando a solidão da escritora mineira. É de suma importância a inclusão das vozes de

¹⁶¹ Recomenda-se a leitura da tese de Amanda Crispim Valério na qual registra outros nomes além de Firmina dos Reis.

mulheres negras na crítica literária para explicar, desde um olhar decolonial, perspectivas delicadas e, ao mesmo tempo, potentes na escrita de mulheres negras, como são o amor e a solidão. Valério argumenta como a mulher negra não “insiste” na solidão, ao contrário, ela se torna solitária no momento em que não é vista como a primeira opção, como a companheira de vida de alguém:

[...] tal tema [a solidão das mulheres negras] parte de uma experiência individual e torna-se coletivo, justamente porque é experimentado pela maioria das mulheres negras, que precisam lidar com a solidão desde a infância, quando são excluídas das brincadeiras na escola, humilhadas pelas suas características fenotípicas, como o cabelo crespo. Durante a adolescência, as exclusões continuam, e, na fase adulta, essas mulheres são abandonadas por seus companheiros e precisam criar sozinhas seus filhos, ou nem chegam a ter um relacionamento amoroso (VALÉRIO, 2020, p. 199).

O sentimento da solidão acompanha as mulheres negras a vida toda. Carolina Maria de Jesus em seus textos, poéticos e narrativos, alude à situação de não correspondência amorosa e, sobretudo, de mãe solteira. Nos diversos diários, Jesus vai explicando detalhadamente o porquê dessa solidão. Em *Casa de Alvenaria*, a narradora diz:

Quando fui jovem tive os sonhos dos jovens. Mas os homens que pediram-me em casamento deixaram-me decepcionada. Uns queriam que eu roubasse, outros queria que eu comercializasse o meu corpo. Os que pediu-me em casamento não serviam. (...) Eu ficava horrorizada com as propostas e fui ficando sozinha. Mas a mulher, com o decorrer do tempo acaba iludindo-se com os homens. O senhor Vitor de Lara referiu-se aos meus filhos dizendo que eles são bastardos. (JESUS, 1961, p. 161).

A voz testemunhal no diário coletiviza a situação de muitas realidades de mulheres negras, a “escrevivência” se faz presente. A solidão é um caminho quando as opções de companhia exigem atos criminosos, degradação do corpo ou condições de vida conjugal lastimosas como olhava nos contextos onde viveu: violência conjugal, homens ébrios como assinalou no poema comentado no capítulo anterior, paternidade falida e incompreensão com seu ofício de escritora.

A maturidade do corpo negro em *Casa de Alvenaria* evidência também a maturidade espiritual de uma mulher que sabe escolher o mais saudável para sua estabilidade mental. Já em *Diário de Bitita*, a voz diarista pensa na solidão desde criança, articulado com as reflexões de Valério: “[...] eu pensava: “Tem mulher que diz que o homem é bom. Que bondade pode ter o homem, se ele mata e espanca, cruelmente? Quando eu crescer eu não quero homem. Prefiro viver sozinha” (JESUS,

1986, p. 86). A personagem de Bitita percebe a violência desde seu “Sócrates africano” como chamava a seu avô, até em vizinhos. O machismo e o racismo são preponderantes no século XX até – dolorosamente – na atualidade, os versos que cita de Jesus que traz Xavier no estudo evidenciam as falas que mulheres negras escutam e visibiliza a posição fixada do funcionamento das mulheres na sociedade.

Para ser mulher escritora, intelectual Carolina precisava fazer escolhas ou estar sob um sistema opressivo, escolhas impostas pelo patriarcado. A solidão de Carolina é análoga com a solidão de Alfonsina Storni, também mãe solteira, pobre e trabalhadora em ofícios variados longe da literatura. Solidão que também compartilham Teresa de la Parra e Gabriela Mistral, sugerindo suas inclinações homoafetivas. Posição diferente de Delmira Agustini que sofrera feminicídio por seu ex-esposo e logo este se suicidara e são aspectos que tanto Parra quanto Jesus estavam evitando e por isso a insistência de não apoiar o matrimônio. Ibarbourou foi a única entre todas estas mulheres que viveu uma vida de casada e muito se fala da violência conjugal que ela sofrera, pelo marido e pelo filho. Agustini e Clarice conseguiram se divorciar, como uma conquista dos direitos das mulheres. As mulheres negras não estavam preocupadas por esse direito porque ainda não conseguiam nem se casar, sendo restritas como a última opção.

Patricia Hill Collins (2019, p. 154), explica como a imagem de “dama negra”, ou seja, mulheres negras bem sucedidas, estavam de condenadas a não conseguir homens para se casar, porque eram consideradas como “assertivas *demais*”. Nessa medida, Carolina Marias de Jesus se posiciona nessa “dama negra” quando era chamada de “Dona Carolina”, logo após o sucesso de seu primeiro livro.

Jesus exalta o doloroso padecimento no amor, no poema “Quadros”, em várias estrofes, a voz escreve:

[...]
 Choro: não sei o que faço
 Que luta! que aflição!
 Tenho um homem nos braços
 E outro no meu coração
 [...]
 A solidão me entristece
 Vivo ocultando uma dor
 Como é triste viver só
 Sem carinho e sem amor
 (JESUS, 2019, p. 104-109).

Ou ainda em “Súplica de poetisa”:

[...]

Mas não é crime se amar
 Nem crime se querer bem
 Eu vivo sempre a esperar
 Por um amor que não vem
 [...]
 (JESUS, 2019, p. 49).

As exclamações das primeiras rimas enfatizam a dor e a incerteza não precisamente pela solidão, aliás pela necessidade de posse do corpo amado, a inconformidade entre o corpo que acompanha ao eu poético e o corpo que ela deseja. Já nesta segunda quarta citada, é a solidão a causante do desamparo amoroso, a exaltação da dor, da tristeza, da aflição é profundamente devastadora para o eu no poema. E, já na última estrofe, vemos o eu lírico aguardando pela chegada desse amor. O poema “Imagem”, por exemplo canta o amor que partiu. Todos estes poemas estão articulados na impossibilidade de experimentar a paixão.

Em *Casa de Alvenaria* Jesus (2021b, p. 431) escreve: “Os homens que eu amei não me suportaram aludindo que eu sou superior”. Neste ponto, Beatriz de Nascimento (2019, p. 58) explica como a mulher negra entre mais se profissionaliza e se distancia dos lugares fixados aos corpos negros, como de servidão, mais isoladas elas se sentem, porque se vêm obrigada a individualizar-se e suas escolhas se agudizam, o que para os homens acostumados a essas fixações é negativo, porquanto: “teme a potência inesperada dessa mulher. Também ela, por sua vez, acaba por rejeitar esses outros homens, pois não aceitará uma proposta de dominação unilateral”. Na escrita carolineana isto é evidente, a voz faz suas escolhas e quando não é correspondida se isola antes de estar com pessoas fora de seu sistema de pensamento e forma de vida de escritora. Quase no final da *Casa...* Jesus (2021b, p. 444) diz: “Porisso é que eu não me casei. Porque é horrível a mulher ser superior e ter que obedecer um tipo inferior”.

Se em Ibarbourou lemos poemas eróticos, em Jesus lemos poemas voltados mais a desilusão, ao amor não correspondido, a dor da solidão, que fará posteriormente, em suas últimas publicações Ibarbourou, enunciando seu corpo envelhecido e a solidão por causa desse fato.

O sentimento de solidão é compartilhado também por Juana de Ibarbourou na exaltação de seu corpo envelhecido. No livro *Ouro y tormenta*, vários poemas cantam ao tempo que deixam rastro nesse corpo residual que deixou de ser e de saber de sua juventude e beleza: “*La fuente*”, “*Desolación*”, “*Oro y tormenta*”, “*Fugitivo*”,

“Elíptica”, “Estoy sola”, “Vacío”, “Despedida”; quase o livro na íntegra expõe a dor do tempo, a voz poética fala com as águas de narciso para lembrar de um tempo ido, de um nome esquecido, de uma mulher que está ausente da vida, de um desejo apagado, de um corpo velho. Da mesma forma, *La pasajera* com a metáfora da rosa canta ao passado, como mesmo faz Carolina cantando “A rosa”, mas também em outros poemas que aparecem na *Antología pessoal*, como “O lírio”, “Desilusão”, “Súplica de amor”, “Ao meu amor” e “Anseio”. Em relação à solidão, o eu lírico em Ibarbourou escreve:

Amé, ay Dios, amé a hombres y bestias
Y sólo tengo la lealtad del perro
Que aún vigila a mi lado mis insomnios
Con sus ojos tan dulces y tan buenos.

Amei, meu Deus, amei a homens e feras
E só tenho a lealdade do cachorro
Que ainda vigia a meu lado minhas insônias
Com seus olhos tão doces e tão bons.
(IBARBOURO, 1968, p. 557, tradução minha).

Essa estrofe pertence ao poema “Hora morada” do livro *La pasajera* e revela-se de uma profunda desilusão, o eu lírico já não canta ao amante, nem ao amado, agora aparecem “homens e feras”, sublinhando a visibilidade da brutalidade viril que assomava nos primeiros versos e o amor que experimentou com o médico argentino Eduardo De Robertis, que era vinte anos menor que ela e que inspiraram poemas eróticos posteriores aos primeiros livros. O eu poético lamenta a decepção de seus amores, um desejo apagado, uma dor de um corpo madurado com a experiência. No poema “Elíptica, o eu lírico decreta:

Voy a quedarme quieta, sin acento,
Convaleciente, con la sangre mínima
Para vivir viviendo, ya olvidada, ínfima
Huida de la risa y el lamento.

Vou ficar tranquila, sem acento,
Convalescente, com o sangue mínimo
Já esquecida, ínfima, num viver íntimo
Fugida do riso e o lamento.

Voy a vivir más pálida que el aire
Y más callada que la luz del alba,
Con la breve sonrisa de la malva
Y una sonrisa, a veces, al socaire.

Vou viver mais pálida que o ar
E mais calada que a luz do alba,
Com o breve sorriso da malva
E um sorriso, às vezes, contra o ar.

¡Qué descanso alentar hasta la muerte
Ya sin más desafíos a la suerte,
Oscura y leve, sin pulseras de oro,

Que descanso alentar até a morte
Já sem mais desafios à sorte,
Escuro e leve, sem pulseiras de ouro,

Sin pectoral de oro, sin diamantes!
Volver en una elíptica a lo de antes:
La anónima mujer sin un tesoro.

Sem couraça de ouro, sem diamantes!
Voltar em uma elíptica como antes:
A anônima mulher sem um tesouro.
(IBARBOURO, 1968, p. 507, tradução minha).

Este poema pertence ao livro *Oro y tormenta* e nele a voz poética está totalmente despojada: sem juventude, sem beleza, sem desejos, sem reconhecimento, sem riquezas; ela está apaziguada aguardando pela morte. No soneto, o eu lírico está inativo, ligado a um corpo sem força, silente, envelhecido, com o riso ido o mesmo que as ânsias. O tempo do poema sugere ser circular ligado ao título, nesse voltar ao início, sem um nome reconhecido, mas também sem pose e, nesse sentido, é um corpo que se reconhece no anonimato inicial, é uma espécie de ritual, voltar a um corpo que no começo era só isso, e não sem dor. O ritmo no poema é nostálgico. O eu lírico de Jesus escreve:

Velhice é coisa maldita
Quando não se tem saúde
Quando o velho necessita
Do auxílio da juventude. (JESUS, 2019, p. 113).

A velhice é colocada com raiva neste poema, por se saber dependente de seu oposto: o corpo jovem. Nele é contrastada a dicotomia velho/jovem, doença/saúde; muitos dos poemas de Jesus registram este tipo de relações binomiais, em Jesus estas relações se fazem desde o próprio corpo velho que experimenta o desgaste do tempo: “Poemas como os de Carolina são raríssimos na tradição brasileira letrada e podem, por isso mesmo, adensar e dar um norte a esforços contemporâneos da escrita de uma outra história da cultura brasileira” (LAJOLO, 1996a, p. 42). Certamente a obra poética de Carolina Maria de Jesus mostra outra realidade que encarna o corpo negro e que está negada ao esquecimento e à solidão que esse corpo experimenta: “[...] a poesia que se vai ler neste livro é a prova viva de uma vida que não deixou apagar pela solidão e venceu o esquecimento a que estava destinada” (FILHO, 1996a, p. 63). A escrita como o amor faz presente o corpo, e Jesus faz uso desse corpo ainda velho na transcendência de sua poesia.

Nestes poemas a questão do corpo envelhecido não é tão compatível com o apontado por Simone de Beauvoir (1990) no seu texto sobre a velhice, porque o eu lírico em Ibarbourou sente nostalgia pelo espólio de tudo, e não só pela perda do objeto erótico, porquanto a voz é objeto e sujeito do desejo e Jesus está pensando especificamente na dependência dos outros, jovens, para se sustentar. A preocupação da velhice nestes corpos nos poemas está além da perda do erotismo. A solidão em Ibarbourou é constatada pela morte de quase todos os conhecidos e familiares ao seu redor, ela também escreve memórias de todos os seus mortos. Em

Jesus, a solidão é causada por sua cor de pele, pela solidão que parece imanente nas mulheres negras. Por essa razão, Xavier, no corpo envelhecido explica que o desgaste do tempo no corpo vai se manifestar de diversas formas segundo o contexto e a cultura dominante, tendo consequências na psique das mulheres, nestes casos, coincidindo com Beauvoir que a condição do corpo envelhecido está amalgamada a seu contexto. Nos poemas é evidente como as vozes poéticas estão imersas nos seus espaços para posicionar e enunciar seu corpo envelhecido de mulher.

A poesia de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus dialogam muitas vezes, mas outras vezes se afastam. Esse diálogo é importante para fazer conexões entre a poesia de mulheres da América Hispana e do Brasil, ainda quando trata-se de mulheres diferenciadas, no caso de Jesus, racializadas, mas que estavam expondo seus pontos de vista e a experimentação de seu próprio corpo em um contexto dominado por homens, fazendo distinções de cor que impossibilitavam o acesso destas mulheres na academia, isso é, se já para as mulheres (brancas) entrar no campo institucional era difícil, no caso das mulheres negras esta situação era ainda mais difícil. Se o pai de Ibarbourou era espanhol e por isso a insistência dela em colocar seu corpo “moreno”, o avô de Jesus era africano, seu corpo negro e racializado, no início do século XX, acentuava uma posição fixa destas mulheres que Carolina tinha presente e por isso mesmo também cria uma obra totalmente diferenciada, fundando uma escrita que expõe temas que antes não tinham sido aprofundados, e enunciado desde o interior destes lugares.

Pensar a poesia de Carolina Maria de Jesus é pensar em formas de escrita orais, articuladas com vivências, olhares, narrações ancestrais, expostas em redondilhas que facilitavam a memória e os ritmos da música popular. Colocar em versos vivências traumáticas, apontamentos críticos que recaem na educação, na cultura, no social é de uma forte transgressão. As redondilhas e as quadras permitem o acesso as massas e à margem que seguramente o cânone não poderia chegar. A circulação deste tipo de escrita permite o adensamento de sentidos em um contexto que ainda está diferenciado, racializado e tido restrito na periferia. Ler esta poesia permite nos expor e reconhecer-nos na escrita poética, permite reconhecer aos outros e tentar entender as consequências das precariedades e dos sujeitos marginados, que não só mulheres, mas também crianças, homens, pais, mães. Ler, analisar e

estudar essa escrita acaba por ser fundamental para também inclui-la na historiografia de mulheres escritoras.

A poesia de Jesus data dos contextos onde estas outras mulheres estavam escrevendo também, como é o caso de Ibarbourou, ambas falando de sua forma de escrita poética, de suas possibilidades de ser mulher em uma sociedade machista e racista; as duas tentando encontrar um espaço na palavra escrita, apesar das críticas sofridas e do enfreamento na recepção encarnado, as duas escrevendo um nome próprio na sua escrita potenciando e problematizando a figura do autor tão questionada e teorizada. As duas expõem suas paixões, seus desejos, seus medos e seu corpo envelhecido na poesia para incorporar esses temas incômodos nos espaços acadêmicos. As duas insistem em manter formas clássicas em um momento de total efervescência estética, transgredindo a norma e criando outras formas de enunciação. Abrir as portas destas obras permite incorporar nomes e posicionar mulheres, porquanto:

Precisamos de uma história cultural que se construa a partir de categorias analíticas mais flexíveis. Categorias, por exemplo, que inscrevam a polifonia constituinte de nossa cultura na linguagem de que carecemos para um diálogo mais fecundo com as culturas irmãs da América e da África, como nós, às voltas com uma esquizofrenia de origem (LAJOLO, 1996a, p. 42).

Precisamos destes diálogos para pensar outras formas de identificação e de identificação literária que não só ocidental, tão longe de nossas experiências e formas de escrita. Estas duas escritoras e suas conexões temáticas, como elas mesmas refletiram sobre o seu processo de escrita poética, a experimentação com a linguagem, a recorrência em formas poéticas fixas ainda quando sua contemporaneidade estava indagando em procurar outras formas de dizer e de construir o poema, abandonando o romanticismo, o modernismo hispano-americano, o parnasianismo e incursionando com as vanguardas, o modernismo brasileiro, a poesia concreta, por exemplo. Ibarbourou e Jesus estavam ancoradas no uso das rimas, dos sonetos, das quadras e sobretudo de seu processo vital como tema das obras, ainda quando emprestam a sua voz poética para que um soldado possa falar, o mesmo que um sujeito em condição de cárcere, ou também um namorado. Ser mulher escritora as coloca nas formas de narrar e poetizar o cotidiano, o devir mulher

e mulher negra, o corpo preso pelas ataduras sociais e por isso surge a necessidade de ter uma voz, uma voz poética que grita no poema as ânsias de ser e sentir-se livre.

Concomitantemente a isso, aparecem temáticas desenvolvidas a partir do olhar para o outro e pensar nas precariedades desses sujeitos, muitos deles estrangeiros, pobres, operários, favelados. Ainda assim, distanciadas na experimentação das substâncias estimulantes para criar novas formas de enunciação e mesmo de vida. Ora mais abertas, como Ibarbourou, ora mais conservadoras como Jesus.

Em suma, vemos nestes discursos poéticos que compartilham inquietações próprias das mulheres do século XX, a questão do casamento, da liberdade, do erotismo, da solidão, a permanência de sua história de vida nos mesmos textos, a denúncia de ser esquecidas depois de entregar a vida no fazer literário dos países, a reiteração desse nome próprio que quer perpetuar-se e transcender nos poemas. Ana Pizarro e Marisa Lajolo coincidem na importância de estabelecer relações entre as mulheres e seus discursos destes países vizinhos para somar nomes na historiografia literária latino-americana e pensar como elas estavam em sintonia, escrevendo sobre a experiência de ser mulher e trabalhando em ter um espaço no campo literário, com estratégias diversas, criando imaginários da mulher que escreve neste continente muitas vezes opressivo com estes discursos e enunciados.

É por isso que se faz necessário colocar estes poemas que, por muitas vezes se distanciam por ser enunciados desde a posição de fala de cada uma delas, mas que também dialogam e pensam sua própria inscrição no campo institucional, apesar de estar condicionadas por seus mesmos espaços biográficos, mas, aprofundando sua poesia, foram esses dados estratégias de inscrever os discursos nos seus próprios corpos residuais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS. RELAÇÕES QUE SE ABREM

El estudio de las relaciones Hispanoamericana-Brasil es un campo de intercambios sugerente que nos abre a la comprensión de nosotros mismos.
Ana Pizarro, 2004, p. 105.

Os “casos de autor” não se fecham, sempre aparece uma leitura nova que os atualizam, um comentário, um dado biográfico nunca antes descrito, um documento, uma carta escondida, uma fotografia nunca mostrada, uma edição ampliada, revisada e comentada, um reconhecimento ou prêmio póstumo. Por essa razão, opto por trazer algumas considerações finais destas relações que se abrem dos “casos de autor” e dos corpos residuais.

Falar de corpo residual não pode ser lido como um voltar a debates já resolvidos pelas teóricas negras sobre o perigo do “colorismo” ou a imposição do sistema de branqueamento; o resíduo me permitiu pensar os corpos representados nas escritoras sob nomenclaturas preconceituosas, assimiladas e fixadas no inconsciente, trazendo o contexto da escrita e o sistema de pensamento dessa época finissecular e a primeira parte do século XX. Substituir termos pejorativos por residuais foi determinante para pensar como esses corpos, nossos corpos, têm sido atravessados pela violência física, psicológica e linguística.

Muitos fios urdem Juana de Ibarbourou com Carolina Maria de Jesus ou, em outras palavras, América Hispânica e o Brasil como aponta Ana Pizarro na epígrafe escolhida para estas considerações finais. As duas têm uma imprecisão no ano de nascimento, a primeira para tirar uns anos da sua biografia e, a segunda, por tratar-se de uma mulher negra não registravam a data de nascimento, o que demonstra como lhe foi negado seu direito de cidadã.

Tanto Juana quanto Carolina iniciaram publicando seus textos em jornais muitos anos antes do sucesso do primeiro livro. As duas procuram editores e elas mesmas entregaram seus cadernos para ser editados, dando conta do empoderamento da mulher que escreve e com consciência plena da importância da escrita, sobretudo da importância de publicar, em um momento protagonizado totalmente por homens. Juana teve sucesso com seu primeiro livro *Las lenguas de diamante* (1919), Carolina foi a escritora mais vendida e lida com seu primeiro livro também, *Quarto de despejo* (1960). Ambas procuraram uma figura masculina como

estratégia para abrir seu caminho literário, tendo consciência do domínio masculino dentro do campo intelectual, por isso muitas escritoras se aliaram com figuras sobressalientes das letras para poder ter acesso a um protagonismo. Juana tinha muitos. O primeiro foi Saravia, um nome “que fez história” (RUSELL, 1968), soma-se Zorrilla de San Martín, Alfonso Reyes, Miguel de Unamuno, e sobretudo o militar: Ibarbourou. Carolina teve a Audálio Dantas, aliás poderíamos agregar – lendo os comentários sobre sua obra inseridos no livro *Pedaços de fome* (1963b) – a Jorge Amado e Eduardo de Oliveira, este último escreve a apresentação deste romance. Esse gesto de fato é uma palmada no ombro, ainda quando depois de seu primeiro livro o público leitor foi menos aberto e receptivo.

Juana e Carolina construíram uma forma de escrita privada e íntima com o gênero cartas e diários, fazendo uso da primeira pessoa, criando uma figura intelectual na América Latina. As duas levantaram memórias da infância com os livros *Chico Carlo* e *Diário de Bitita*, mostrando como a identificação se vai formando com o olhar dos outros e sua própria experimentação de vida e leituras. Além do mais, ambas trazem a presença do corpo residual em suas obras e da língua residual, pensada a partir da crise dos sujeitos fronteiriços ou que cruzam as fronteiras, inscrevendo uma língua híbrida do português e do espanhol, não necessariamente coincidindo com a escrita ou a fonética própria de cada língua, no entanto atendendo as formas grafemáticas, reproduzindo sons ouvidos com a escrita desses sons nas suas línguas.

Esses corpos e *corpus* de Juana e Carolina incentivaram a construção de um arquivo em ascensão, por seu discurso fundacional, por sua ocupação do espaço institucional em um momento inédito da participação da mulher na literatura, nos espaços públicos e nas universidades, tendo em consideração que muitos de seus discursos foram dirigidos aos estudantes e leitores jovens capazes de digerir, pensar e transformar o seu tempo futuro e nesse sentido, as duas propiciaram e inauguraram espaços para esses novos sujeitos: mulheres e mulheres negras escritoras e intelectuais.

A tradução forma parte desses vasos comunicantes que traspassam as fronteiras das línguas, as traduções de suas obras deram importância internacional a esse nome próprio que erguia a obra e ressoaram no mundo e ainda hoje, as traduções permitem divulgar a transcendência da literatura negra ou afro-brasileira, permitindo repensar a literatura e o cânone no caso específico de Carolina Maria de

Jesus. Ainda faltam mais traduções da obra de Juana de Ibarbourou para enriquecer as pesquisas sobre a uruguaia no Brasil.

Sobre Juana e Carolina se criaram mitos, a “Juana de América” e a “escritora favelada”, mitos que também foram sustentados por elas mesmas, criando uma atmosfera de casos excepcionais, por sua singularidade escritural e seus avatares de vida, embora os mitos se desfaçam quando se estuda a própria obra, vemos uma Juana mais humana e o adjetivo de “favelada” se desfaz no momento de estudar diversos e múltiplos gêneros que a obra carolineana levanta, esse mito é só sustentado pela recepção que só leu *Quarto de despejo*.

O arquivo contém a imagem como símbolo de espetacularização e invenção de narrativas nos casos estudados, cada fotografia, documentário e filmagens de peças de teatro trazem a discursividade e a história do momento capturado pela lente. É sumamente frutífera a produtividade das narrativas que surgem em torno da imagem, em especial nas fotografias do “tríptico indissolúvel”, de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou, e a fotografia de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector, potencializando a imagem e captando um momento de efervescência dos espaços intelectuais ganhos pelas mulheres.

Por meio desta pesquisa se percebe como o “esquecimento” não foi realmente um apagamento destas vozes, só se percebe o enfreamento na recepção, já não tão aberta, no entanto, Juana e Carolina, em cada década até a atualidade nunca passaram despercebidas. Cada geração lê, estuda e acrescenta novas perspectivas de análise, contribuindo na riqueza de sua obra e afirmando sua contemporaneidade. Assim mesmo, os arcontes estão vigiando para que o “esquecimento” não invisibilize estas vozes femininas.

Nestes últimos anos, os nomes de Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus voltam a ressoar com força na nossa história. Os livros sobre Juana de Fischer, Rocca atualizam a vida da “Juana de América” e a recepção desses livros, sobretudo *Al encuentro de las tres Marias...* com a última edição ampliada e revisada é um sinal de consumo da escritora uruguaia. Carolina Maria de Jesus tem uma visibilidade – arrisco-me afirmar – muito mais contundente que no ano de 1960, porque desta vez é reconhecida pela academia como uma escritora. A menção *Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) constata a posição da intelectual

brasileira. Somadas as sobressalentes pesquisas sobre Carolina, dando como frutos as edições que hoje podemos ler de sua obra.

O projeto de escrita poética de mulheres está explicado em diversos textos, como palestras, prólogos, cartas e diários, a forma de escrita feminina e feminista de Juana e Carolina estão ligadas a outras mulheres escritoras e intelectuais latino-americanas, ampliando a colagem invisível à qual fazia referência Ana Pizarro. A poesia está urdida por temas da cotidianidade das mulheres, da posição de seus corpos na sociedade do século XX, a experimentação com temas e formas estéticas híbridas, múltiplas e por isso as obras de Juana e Carolina são inclassificáveis; além da incorporação do nome próprio nos poemas para levar ao limite a indistinção de corpo-*corpus*, isso é, autoria e obra, para sublinhar sua própria experimentação de escritora em momentos de debilitamento democrático nos países o que opacou seu protagonismo, respondendo a incrustação do discurso no corpo, ou seja, a exploração do nome próprio como discurso expandindo diversas posturas teóricas. E o tema comum da escrita poética e feminina é o amor, a paixão, a sexualidade, em suma, o erotismo ao lado da experimentação do corpo envelhecido e a solidão das mulheres e ainda mais das mulheres negras, temas caros na obra da uruguaia e da brasileira.

Fazer uma tese no período da pandemia e isolamento social foi possível graças a outros pesquisadores e pesquisadoras que tiveram um melhor tempo de investigação: instalar-se nos acervos e arquivos, museus, viajar as cidades, ter contato com os manuscritos, os objetos pessoais das escritoras. Por meio de pesquisadores como Rocca tive acesso a textos de Juana que repousam em Melo, ainda quando era Juana Fernández Morales. Ter a possibilidade de ler poemas de Carolina Maria de Jesus e outros textos dela não foi possível sem a incansável insistência de Raffaella Fernandez de publicar a obra de Carolina, a pesquisa de Amanda Crispim Valério e a nova edição de *Casa de Alvenaria* que me fez repensar aspectos críticos e teóricos que pareciam esclarecidos em um primeiro momento de aproximação com a obra carolineana. Assim exposto, minha tese é um resíduo de outras pesquisas, de outros olhos que estavam mais perto de documentos, de livros, hoje oportunamente publicados, e de outros documentos que ainda estão inéditos.

Didi-Huberman reflete sobre Aby Warburg e diz que: “Escrever hoje sobre sua obra é aceitar que nossas próprias hipóteses de leitura se vejam um dia modificadas

ou questionadas por um achado inesperado desse *corpus flutuante*¹⁶² (2009, p. 28). É interessante pensar como Juana e Carolina podem formar parte desse “*corpus flutuante*” justamente por estar sempre olhadas desde diversos e complexos sistemas de pensamento que se modificam e transformam, na medida que surgem novos avatares biográficos e páginas manuscritas, e na mesma medida que proliferam os estudos decoloniais.

Este trabalho está aberto a aprofundar temas que surjam com as novas edições ampliadas, com a fortuna crítica das duas escritoras e, além do mais, estudar a ligação existente entre a literatura afro-uruguaia e afro-brasileira e os diversos e variados discursos femininos e feministas que as mesmas mulheres e mulheres negras latino-americanas constroem, um discurso pensado e vivenciado nesta parte do mundo. Assim como também surge a necessidade de estabelecer diálogos entre as literaturas negras ou afro latino-americanas para procurar caminhos e marcas de identificação, de seguir armando nossos corpos residuais neste lado do mundo.

Minha tese conseguiu vincular duas escritoras que aparentemente não compartilham temáticas nem estéticas, aliás aprofundar nessa cisão permite colocar em diálogo mulheres que viveram uma forte preponderância no sistema canônico destes países, conseguiram transcender apesar do machismo, do preconceito e do racismo, conseguiram mostrar um possível caminho para outras mulheres e mulheres negras negadas pela História, conseguiram além do mais, construir um discurso e uma voz representacional em um momento que não tínhamos uma autorrepresentação, nem de mulheres, nem da pobreza experimentada, desde dentro, nem das minorias, nem das subalternidades. O diálogo foi possível através da análise das obras e não a partir da cor de pele.

Os corpos residuais povoam a América Latina, os matizes de cor com suas marcas coloniais são apresentados nas obras de Juana e Carolina de diversas formas. A noção de corpo residual me permitiu repensar os termos usados na composição das personagens e das vozes poéticas nas obras, refletindo sobre o preconceito e o racismo linguístico quase naturalizado e fixado no inconsciente. Neste ponto, é necessário criar ferramentas e conceitos que nos permitam nomear esses nossos

¹⁶² “Escribir hoy sobre su obra es aceptar que nuestras propias hipótesis de lectura se vean un día modificadas o cuestionadas por un hallazgo inesperado de este corpus flotante”.

corpos e nossos discursos ainda procurando nos identificar com diversas e múltiplas culturas e línguas.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. Uruguay, el tamaño de la utopía. In: **Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?** ACHUGAR, Hugo; CAETANO, Gerardo (Org). Montevidéo: Trilce, 1992, p. 149-166.
- ACOSTA, Luisa Inés. “Hoy no llevo cadenas. In: MOREIRA, Ana Karina (Org.). **Tinta. Poetas afrodescendientes**. Prólogo de Alejandro Gortázar. Montevideo: Ministerio de Desarrollo Social, 2016, p. 13-16.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGUSTINI, Delmira. **Poesías completas**. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1999.
- ALVES, Antônio Castro. **Os escravos**. Rio de Janeiro: Escola de serafim José Alves, 1883.
- AMADO, Jorge. “Agora temos visão do mundo...”. In: JESUS, Carolina Maria de. **Pedaços da fome**. São Paulo: Aquila LTDA, 1963.
- AMARAL, Suzana. **A hora da estrela**. Raiz Produções Cinematográficas, 1985, (1h 36min), 35 mm. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- ANDRADE, Letícia Pereira de. Carolina de Jesus e Clarice Lispector: discursos em diálogo. In: **Raído**, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 73-84, jul./dez., 2011.
- ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó: Santa Catarina, 2004.
- ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**. Exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- _____. **O espaço biográfico**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. **Mulheres de Machado**. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.
- AURELI, Willy. Carolina Maria, poetiza preta. In: **Folha da Manhã**, 25 fev. 1940, p. 3.
- AVELAR, Lúcia. Feminino plural. Negras do Brasil. In: **Brasil afro-brasileiro**. 2 ed. Organizadora Maria Soares Fonseca. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAQUERO, Luisa Inés Acosta *et al.* **Tinta. Poetisas afrodescendientes**. Montevidéo: Ministerio de desarrollo social, 2016.

BARCELLOS, Sergio da Silva. **Vida por escrito**: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento, MG: Bertolucci Editora, 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologías**. Tradução de Héctor Schmucler. México: Siglo XXI, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. 3 ed. Tradução de Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. **Tesis sobre la historia y otros ensayos**. Tradução de Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2008.

BOLAFFI, Guido. BRACALENTI, Raffaele. GRAHAM, Peter. GINDRO, Sandro. **Dictionary of Race, Ethnicity & Culture**. London: Sage, 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Poesia versus racismo. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org.). 2 ed. São Paulo: FGV Editora, p. 183-191, 1996.

BRAVO, Luis. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideú: Estuario, 2021, p. 22-25.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BRITOS SERRAT, Alberto. **Antología de poetas negros uruguayos**. Torno 2. Montevideú: Mundo Afro, 1996.

_____. **Antología de poetas negros uruguayos**. Torno 1. Montevideú: Mundo Afro, 1990.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Sou paranaíba para cá”: literatura e sociedade em Cora Coralina. Universidade Federal de Goiás. Tese de doutorado, 2006.

BROOKSHAW, David. **Raça & cor na literatura brasileira**. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BROWN, Danielle. **Memoria viva**: historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur. Montevideo: Linardi y Risso, 2013.

CAETANO, Gerardo. La síntesis perdurable del Centenario. **Identidad uruguaya**: ¿Mito, crisis o afirmación? Achugar, Hugo; Caetano, Gerardo (Org). Montevideú: Trilce, 1992.

CAMPOS, Daniela. **Trampas de la escritura**. Caso: Alfonsina Storni. Beau Bassin: Editorial Académica Española, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: **Interseccionalidades: pioneiras do feminismo negro brasileiro**. Heloisa Buarque do Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CASANOVA, Pascale. **La república mundial de las letras**. Tradução de Jaime Zulaika. Barcelona, España: Anagrama, 2001.

CASTRO, Léo Mackellene Gonçalves de. Quando a ilusão é sagrada e a verdade, profana: legitimidade estética em Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus. In: **Revista Línguas & Letras**, Unioeste, v. 14, n. 27, 2013, p. 1-22.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa**. Ensayos sobre la escritura. Tradução de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminino negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONTRERAS, Álvaro; RAMOS, Julio. "Materialidad y animismo en 'La canción de la morfina' de Julián del Casal". In: **Rialta**. 2021. Disponível em <https://rialta.org/materialidad-y-animismo-en-la-cancion-de-la-morfina-de-julian-del-casal/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CONTRERAS, Lidia. **Descripción grafemática del español**. Su importancia para una enseñanza racional de la ortografía. Boletín de Filología de la Universidad de Chile BFUCH, XXX. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1979, p. 687-707.

COSTA, Juana Francisco; FAGGIANI, Marisa. **Juana de Ibarbourou: valoración actual de su obra: el rostro y los espejos**. Montevidéo: Linardi y Risso, 2011.

CRÓQUER, Eleonora. Autorías excéntricas. De la crítica cultural latinoamericana y/o transposiciones intelectuales en tiempos de desvanecimiento (I): Josefina Ludmer / Sylvia Molloy. **Revista Iberoamericana**, v. LXXXV, n. 268, jul-sept., 2019, p. 687-707.

_____. Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra. **Voz y Escritura**. Revista de Estudios Literarios. n. 20, enero-diciembre, 2012, p. 89-103.

_____. **El gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad** (Clarice Lispector, Diamela Eltit e Carmen Boullosa). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

_____. **Escrito con rouge**: Delmira Agustini (1886-1914), artefacto cultural. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.

_____. Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro. **Tropelías**. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Zaragoza, v. 24, 2015, p. 69-83.

_____. Una vida que no cesa de inscribirse como exceso entre la letra y el cuerpo de la autora o lo que hace excepción en el "caso" de Clarice Lispector. In: **Clarice**

Lispector. Alguien dirá mi nombre. MERCADÉ, Isabel (Org.). Madrid: Shangrila Swan, 2020, p. 16-39.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 26. Brasília, jul-dez., 2005, p. 13-71.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado.** Vinhedo: Horizonte, 2012.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro.** Campinas, SP: Pontes Editores, 1988.

DANTAS, Audálio. Prólogo. In: JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria.** Diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

DARÍO, Rubén. Prólogo. In: AGUSTINI, Delmira. **Los cálices vacíos** (Poesías). Montevideo: O. M. Bertani, Editor, 1913.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: **Crítica e clínica.** Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: para uma literatura menor.** Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. **O anti-Édipo.** Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques. **El monoligüismo del otro.** O la prótesis de origen. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

_____. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Otobiografías.** La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade.** Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? Tradução de Cláudio Hiro. **Manuscrita:** Revista de Crítica Genética. n. 15, 2007, p. 119-161.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

Diccionario del Español de México. Disponível em <https://dem.colmex.mx/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

Dicionário Online de Português. Disponível em <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

Dicionário online Linguee espanhol – português. Disponível em <https://www.linguee.es/espanol-portugues/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

DIDI-HUBERMAN, George. **A imagem sobrevivente.** História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Quando as imagens tomam posição.** O olho da história, I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. 1era. Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUARTE, Constância Lima. “Feminismo e literatura no Brasil” In: **Estudos Avançados.** 17, n. 49, 2003, p. 151-172.

DUARTE, Eduardo de Assis. Escrivivência, quilombismo e a tradição da escrita afrodiáspórica. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrivivências: a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 74-94.

_____. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, v. 17, dez., 2009, p. 6-18.

EAGLETON, Terry. **O que é literatura.** Tradução de Waltensir Dutra. 6a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Escritor Benjamin é acusado de racismo por trecho em biografia de Clarice Lispector. 2017. Disponível em <https://www.geledes.org.br/escritor-e-acusado-de-racismo-por-trecho-em-biografia-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 08 dez. 2018.

Están en circulación los billetes de 100 y 1.000 pesos uruguayos con nuevas seguridades. Banco Central del Uruguay. 24 de enero de 2018. Disponível em https://www.bcu.gub.uy/Comunicaciones/Paginas/Billetes_Circulacion_100_1000pesos.aspx. Acesso em: 21 agost. 2021.

EVARISTO, Conceição *et al.* Nota sobre esta edição. In: JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria.** V. 1. Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. Outras letras: tramas e sentido da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria.** V. 1. Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

EVARISTO, Conceição. A escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrivivências: a escrita de nós:** reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

_____. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (Org). **Mulheres no Mundo** – Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: UFPB, Idéia/Editora Universitária, 2005.

_____. I. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org). **Representações performáticas**

brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007, p. 16-21.

_____. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Editora ULISSEIA, 1961.

_____. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARÍA, Tom. **Carolina: uma biografia**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

FERNANDEZ, Raffaella. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Edições Carolina, 2018.

_____. **Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus**. 2015. Tese. (Doutorado em Letras) – Unicamp, São Paulo, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Grandes vozes líricas hispano-americanas**. Edição bilingue. Seleção e tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FILHO, Armando Freitas. A vida por escrito. In: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996a.

FISCHER, Diego. **Al encuentro de las tres Marías**. Juana de Ibarbourou más allá del mito. Montevideo: Mondadori, 2012.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FLÓREZ, Mercedes Arriaga. *Mi amor, mi juez*: alteridad autobiográfica femenina. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2001.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. Título original: *Les corps utopique, les hétérotopies*. Edição bilíngue. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **O governo de si e dos outros**. Curso no Collège de France. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANCO FARÍAS, Lydda. **Una**. Maracaibo: Secretaria de Cultura del Estado Zulia, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 48° ed. São Paulo: Global, 2003.

GALLEGOS, Rómulo. **Dona Bárbara**. Tradução de André Aires. São Paulo: Pinard, 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **La experiencia opaca**: literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro latino-americano**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2020.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Interseccionalidades**: pioneiras do feminismo negro brasileiro. Heloisa Buarque do Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

GORTÁZAR, Alejandro. ¿De qué color es la literatura (blanca) uruguaya? In: **Revista de la Biblioteca Nacional**, n. 3, 2012, p. 117-127.

GOTLIB, Nádia. **Clarice fotobiografia**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GOTTMANN-ELTER, Christa. **Favela: a vida na pobreza**. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, 1971, (18min), 16mm.

GSHOW. Filha de Carolina de Jesus lembra elogio de Clarice Lispector a sua mãe 'Só ela escreve a realidade'. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/filha-de-carolina-de-jesus-lembra-elogio-de-clarice-lispector-a-sua-mae-so-ela-escreve-a-realidade.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2019.

GUASTAVINO, Carlos; IBARBOUROU, Juana de. **Por los campos verdes**: para canto y piano. 3 ed. Buenos Aires: Ricordi, 1944.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Também no conto, o criador de tipos inesquecíveis. In: ASSIS, Machado de. **Mulheres de Machado**. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Raça, o significante flutuante. In: **Z Cultural**, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Tradução de Liv Sovik. 1995, p. 1-6.

HANSEN, Marise. Pão, fama e outras fomes: uma leitura de Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 77, sept/dez, 2020.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviene. **Escritas epistolares**. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. **Breve historia del modernismo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Académica, 1954.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 16. Brasília, jan/abr, 2015, p. 193-210.

_____. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Tudo sobre o amor**. Novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IBARBOUROU, Juana de. [Carta] 11 nov. 1919, Montevideo [para] UNAMUNO, Miguel de., Salamanca. Disponível em <https://gredos.usal.es/handle/10366/20624>. Acesso em: 19 dez. 2019.

_____. [Carta] 29 jul. 1919, Montevideo [para] UNAMUNO, Miguel de., Salamanca. Disponível em <https://gredos.usal.es/handle/10366/20623>. Acesso em: 19 dez. 2019.

_____. [Carta] 30 jun. 1951, Montevideo [para] MISTRAL, Gabriela., Santiago de Chile. Disponível em <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-146622.html>. Acesso em: 19 dez. 2019.

_____. [Carta] 8 nov. 1969. Montevideo [para] GONNET, Nelly Graña de., Lascano. Disponível em <https://www.revistahistoricarochense.com.uy/rhr-no-7/carta-de-juana-de-ibarbourou-a-una-lascanense/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

_____. “Josefina Baker”. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideu: Estuario, 2021, p. 43-44.

_____. Casi en pantuflas. In: **La misteriosa maternidad del verso: 3 conferencias**. Montevideu: La Vorágine, 2017.

_____. Chico Carlo. In: **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1968, p. 743-840.

_____. **Jazmín de medianoche y mediodía**. Montevideu: Estuario Editora, 2021.

_____. **Las lenguas de diamante. Edición comentada – 40 miradas críticas**. Montevideu: Estuario Editora, 2021.

_____. Noite de chuva. **Festa**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 8, 15 de abril de 1928.

_____. O vendedor ambulante. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Grandes vozes líricas hispano-americanas**. Edição bilingue. Seleção e tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 205-209.

_____. **Obra final**. Montevideu: Estuario Editora, 2021.

_____. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1968.

_____. Tango por uma niña difunta. **Festa**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7, maio de 1935.

JESUS, Carolina Maria de. “O Sócrates Africano”. In: **Meu sonho é escrever... contos inéditos e outros escritos**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

_____. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996a.

_____. **Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros**. Exposição. São Paulo: IMS, 2021.

_____. **Casa de Alvenaria**. Diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

_____. **Casa de Alvenaria**. V. 1. Osasco. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.

_____. **Casa de Alvenaria**. V. 2. Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2021b.

_____. **Clíris**. Poemas recolhidos. Organização Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.

_____. **Cuarto de desechos y otras obras**. Tradução de Mario Torres, Lucía Tennina e Penélope Bruera. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mandacaru, 2021.

_____. **Cuarto de desechos y otras obras**. Tradução de Unila. Bogotá: Uniandes, 2019.

_____. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

_____. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP, editora, 2014.

_____. **La favela**. La Habana: Casa de las Américas, 1965.

_____. **Meu estranho diário**. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine (Org.). São Paulo: Xamã, 1996b.

_____. **Pedaços da fome**. São Paulo: Aquila LTDA, 1963b.

_____. **Provérbios**. São Paulo: s/editora, 1963a.

_____. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. 10ª. Ed. São Paulo: Ática, 2016.

_____. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. 9ª ed. Edição popular. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1963c.

_____. **Quarto de despejo**. Diario de una mujer que tenía hambre. 5a. ed. Tradução de Beatriz Broide de Sahoaler. Buenos Aires: Abraxas, 1962.

_____. **Quarto de despejo**. Direção artística: Francisco Moraes. São Paulo: RCA Victor, p1961. 1 disco sonoro (29 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo>. Acesso em: 19 abr. 2020.

JOLLES, André. Kasus. In: **Las formas simples**. Tradução de Rosemarie Kempf Titze. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

KANT, Immanuel. Determinação do conceito de uma raça humana. Tradução de Alexandre Hahn. **Kant e-Prints**, Campinas, s. 2, v. 7, n. 2, jul/dez, 2012, p. 28-45.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KINGLER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 3Ed. Rio de Janeiro, 7 letras, 2016.

LAJOLO, Marisa. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996a, p. 37-61.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: **Pacto autobiográfico**. De Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo del otro hombre**. Tradução de Daniel Enrique Guillot. 6ta reimpressão. Siglo veintiuno, 2009.

- LEVINE, Robert; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 9a. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, [1977] 1984.
- LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. Ilustrações de Lole. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LÓPEZ, Soledad. (Org.). **Juana de Ibarbourou para niños**. Madrid: Ediciones de la Torre, 2000.
- LUDEMIR, Julio (Org.). **Carolinas**. A nova geração de escritoras negras brasileiras. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- LUDMER, Josefina. **Aquí América latina: una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- LUGONES, María. The Coloniality of Gender. In: **Worlds & Knowledges Otherwise**. Spring, 2008, p. 1-17.
- MADEIRA, Zelma. OLIVEIRA GOMES, Daiane. Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo. In: **Serv. Soc. Soc.**, São Paulo, n. 133, set./dez., 2018, p. 463-479.
- MAGALLANES, Manuel Vicente. Insurrección de la serranía de Coro (1795). In: **Historia política de Venezuela**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1997, p. 125-130.
- MALLARMÉ, Stéphane. Une négresse. In: **Poésies**. Nouvelle Revue française, 1914, p. 22-23.
- MATOS, Fernanda Oliveira. **Ahora yo hablo y soy oída. Mujer negra, autoria y testimonio en el *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus**. 2014. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade do Chile, Santiago do Chile, 2014.
- MATTALÍA, Sonia. **Máscaras suele vestir**. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina. Madrid: Iberoamericana/Vervuet, 2003.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, a. 23, n. 1, 2001, p. 171-209.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O inventário de uma certa poetisa. In: JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996a, p. 7-36.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **El ojo y el espíritu**. Tradução de Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós, 1986.
- MIGDAL, Alicia. Imágenes simbólicas y realidades históricas. **Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?** Achugar, Hugo; Caetano, Gerardo (Org.). Montevidéo: Trilce, 1992.
- MIRANDA, Fernanda. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada**. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

_____. **Silêncios prescritos. Estudo de romances de autoras negras brasileiras [1859-2006]**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MISTRAL, Gabriela. [Carta] 7 dic. 1951, Nápoles [para] IBARBOUROU, Juana de., Montevideo. Disponível em <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-138523.html>. Acesso em: 30 dez. 2019.

_____. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideú: Estuario, 2021, p. 9.

_____. Texto leído por Gabriela Mistral. In: **La misteriosa maternidad del verso: 3 conferencias**. Montevideú: La Vorágine, 2017.

MITCHELL, William John Thomas. **O que as imagens realmente querem?** Pensar a imagem. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MOLLOY, Sylvia. La política de la pose. In: **Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994, p. 128-138.

MOREIRA, Ana Karina (Org.). **Tinta**. Poetas afrodescendentes. Prólogo de Alejandro Gortázar. Montevideú: Ministerio de Desarrollo Social, 2016.

MOREIRA, Daniel da Silva. Reconstruir-se em texto: práticas de arquivamento e resistência no *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus. In: **Estação literária**, v. 3, 2009, p. 64-73.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Escritor Benjamin Moser é acusado de racismo por trecho em biografia de Clarice Lispector. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/escritor-e-acusado-de-racismo-por-trecho-em-biografia-de-clarice-lispector/>. Acesso em: 02 jun. 2019.

MULHERES FANTÁSTICAS #9. Carolina de Jesus. Brasil, TV Globo: [s. n., 2019]. 1 vídeo (1min. 07). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lufWv4430aA>. Acesso em: 06 sept. 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: **Interseccionalidades: pioneiras do feminismo negro brasileiro**. Heloisa Buarque do Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. Poéticas Afro-femininas. In: CORREA, Regina Helena Machado Aquino (Org.). **Nem fruta nem flor**. Londrina: Edições Humanidades, 2006. p. 73-90.

NASIO, Juan David. **Los más famosos casos de psicosis**. Tradução de Alcira Bixio. epublibre, 2000.

NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

OLIVEIRA, Bruna Macedo de; TORRES, Mario René Rodríguez; BRUERA, Penélope Serafina Chaves. Desplazamientos de Carolina Maria de Jesus en Hispanoamérica:

algunos apuntes a partir de las traducciones de *Quarto de despejo* al español. In: **Revista Belas Infieís**, Brasília, v. 10, n. 1, 2021, p. 01-25.

Oronoz, Isabel. **Rompiendo Silencios**. Montevideo: Editorial Cabildo, 2013.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Prólogo y cronología de Julio Le Riverend. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

PAIVA, Eduardo França. *Corpos pretos e mestiços no mundo moderno – deslocamento de gente, trânsito de imagens*. In: PRIORE, Mary del., AMANTINO, Marcia (Org.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 69-106.

PARRA, Teresa de la. **Ifigênia**. Diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada. Tradução de Tamara Sender. São Paulo: Carambaia, 2016.

_____. La influencia de la mujer en la formación del alma americana. In: **Obra** (Narrativa, ensayo, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

_____. Memorias de Mamá Blanca. In: **Obra** (Narrativa, ensayo, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

PEINADO, Regina. Carolina: vítima ou louca? In: **Folha de São Paulo**, Quarta-feira, 1 de dezembro de 1976, p. 3.

PEREDA VALDÉS, Ildfonso. **El negro en el Uruguay**. Pasado y presente. Montevideú: Revista del Instituto Histórico y Geográfico, 1965.

PEREIRA, Deise Quintiliano. *Diário de Bitita: a autobiografia ensaística de Carolina Maria de Jesus*. In: *estud. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 58, 2019, p. 1-10.

PERI ROSSI, Cristina. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideú: Estuario, 2021, p. 57-58.

PERPÉTUA, Elzira Divina. **A vida escrita de Carolina Maria de Jesus**. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

_____. **Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo**. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

PERROT, Michelle. *Mulheres*. In: **Os excluídos da história**. Operários, mulheres e prisioneiros. Tradução de Denise Bottmann. 7 ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e terra, 2017.

PIZARRO, Ana. El “invisible collage”. *Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX*. In: **El sur y los trópicos**. Ensayos de cultura latinoamericana. Chile: Cuadernos de América sin nombre, 2004.

PIZARRO, Ana. **El sur y los trópicos**. Ensayos de cultura latinoamericana. Santiago de Chile: Cuadernos de América sin nombre, 2004.

POETIC FORMS, Montevideú, Uruguay *XXI*, 2019.

PORZECANSKI, Teresa. Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de ausencia y presencia. In: **Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?** ACHUGAR, Hugo; CAETANO, Gerardo (Compiladores). Montevideo: Ediciones Trilce, 1992, p. 49-61.

QUEIROZ, Maria José de. **A poesia de Juana de Ibarbourou**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1961.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 777-832.

RAMA, Ángel. **180 años de literatura**. Montevideú: Enciclopedia Uruguay II, 1968.

_____. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideú: Estuario, 2021, p. 58-59.

RAMÍREZ, Beatriz; ESQUIVEL, Alicia. **Mujeres Afrouruguayas**. Raíz y sostén de la identidad. Montevideo: Instituto Nacional de las mujeres, MIDES, 2011.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2 ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula** e outras obras. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

RESENDE, Beatriz. Construtores de paraísos perdidos. In: **Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2006.

REYES, Alfonso. Otra Juana de América. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 150-152.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Jandaíra, 2018.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Esmeralda. **Cadernos negros**. Os melhores poemas. São Paulo: Quilombhoje, 2008.

_____. Ressurgir das cinzas. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio, (Org). **Cadernos Negros**. São Paulo: Quilombhoje, 2004.

RICHERO, Sofi. Juana de Ibarbourou: fábrica de alas. In: BORGES, A. et al. **Mujeres uruguayas: el lado femenino de nuestra historia**. 4 ed. Montevideú: Santillana, p. 135-152, 1998.

RIESTA, Sylvia. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideú: Estuario, 2021, p. 60-62.

RIOPLATENSAS. Capítulo 6: Juana de Ibarbourou. Carla Maliandi *et al.* Buenos Aires, Canal(á): [s. n., 2013]. 1 vídeo (25 min. 54). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U60NqjKkUeuXY&t=3s>. Acesso em: 24 agost. 2021.

ROCCA, Pablo. **Juana de Ibarbourou**. Las palabras y el poder. Montevideo: Yaugurú, 2011.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevidéo: Estuario, 2021, p. 62-65.

ROJAS, Margarita *et al.* **Las poetisas del buen amor**. Caracas: Monte Ávila, 1991.

ROMITI, Elena (Org.). **Unamuno y Uruguay: archivo epistolar**. Salamanca: Ediciones de Salamanca, 2016.

RUSSELL, Dora Isella. Noticia biográfica. In: IBARBOUROU, Juana de. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1968.

SAHOVALER, Beatriz Broide de. Prólogo. In: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diario de una mujer que tenía hambre. 5a. ed. Tradução de Beatriz Broide de Sahovaler. Buenos Aires: Abraxas, 1962.

SALAVERRI, Vicente. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevidéo: Estuario, 2021, p. 5-6.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para descolonizar Occidente**. Más allá del pensamiento abismal. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, Prometeo Libros, 2010.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus, uma escritora improvável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SARLO, Beatriz. **La máquina cultural**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

_____. **Tiempo pasado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e a nada**. 12a. ed. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2004.

SCHWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**. Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro enigma, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Sobre a “Formação da literatura brasileira” (notas do debatedor). In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 17-23.

SEVERO, Fabián. **Viralata**. Montevidéo: Rumbo, 2015.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Sérgio Antônio. 40 anos de A hora da estrela: dos menores, o melhor livro do mundo. In: **Fólio** – Revista de Letras Vitória da Conquista, v. 9, n. 2, jul./dez., 2017, p. 151-173.

SOBRAL, Cristiane. **Terra negra**. Brochura: Malê, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro** ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STORNI, Alfonsina. **Entre el largo desierto y el mar**. Caracas: El perro y la rana, 2007.

_____. Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj. In: **La misteriosa maternidad del verso**: 3 conferencias. Montevideu: La Vorágine, 2017.

_____. **Nosotras y la piel**. Selección de ensayos. Compilación y prólogo de Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

SULTUANE, Sónia. **Imaginar o poetizado**. Maputo: Ndjira, 2006.

TREJO, Mario. Prólogo. In: JESUS, Carolina Maria de. **La favela**. La Habana: Casa de las Américas, 1965.

VALÉRIO, Amanda Crispim Ferreira. **A poesia de Carolina Maria de Jesus**: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

_____. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães**. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

VITALE, Ida. Juana de Ibarbourou, vida y obra. In: **Capítulo oriental**: fascículos de la historia de la literatura uruguaya, Montevideu, v.1, n.14, p. 305-320, s.d. Disponível em <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ibarbourou/juana.htm>. Acesso em: 15 dic. 2020.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2014.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZAÏTZEFF, Serge I: **Grito de auxilio**. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Juana de Ibarbourou. México: El Colegio Nacional, 2001.

ZAPATA, Rafael Castillo. **Árbol que crece torcido**. Caracas: Ediciones del Guaire, 1984.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura**. Montevideu: Nuevo Mundo, 1967.

APÊNDICE

AUTOR(A)	TÍTULO	ANO	UNIVERSIDADE	ÁREA
PEDROTTI, JACOPO	DISSERTAÇÃO: QUESTÕES DE RAÇA, GÊNERO E CLASSE NA TRADUÇÃO DE "DIÁRIO DE BITITA", DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO	LETRAS
BURANELLI, GABRIELA MOREIRA.	DISSERTAÇÃO: AS FORMULAÇÕES PARA CAROLINA MARIA DE JESUS E QUARTO DE DESPEJO: INTERPRETAÇÃO E EFEITOS DE SENTIDO DAS DESIGNAÇÕES EM MANCHETES DE JORNAIS	2021	UNIVERSIDADE DE FRANCA	LINGÜÍSTICA
OLIVEIRA, ERICA DE SOUZA	DISSERTAÇÃO: IMAGENS DE MATERNIDADE NEGRA EM QUARTO DE DESPEJO E DIÁRIO DE BITITA	2021	UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA	ESTUDO DE LINGUAGENS
NASCIMENTO, MAURICIO GABRIEL DOS SANTOS	DISSERTAÇÃO: "QUARTO DE DESPEJO & SALA DE VISITAS": CAROLINA DE JESUS, INTÉRPRETE EXTRAORDINÁRIA DO BRASIL	2021	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA
SOARES, DIEGO CARVALHO DE OLIVEIRA	DISSERTAÇÃO: AS TRAJETÓRIAS POSSÍVEIS DO BANZO: DESDOBRAMENTOS EM NARRATIVAS DE AUTORIA NEGRA	2021	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO	PSICOLOGIA SOCIAL
DALCOL, MONICA SALDANHA	TESE: A CONDIÇÃO DA MULHER NEGRA NA LITERATURA BRASILEIRA EM ÚRSULA, CASA DE ALVENARIA E UM DEFEITO DE COR	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA	LETRAS
NASCIMENTO, DANIELA DE ALMEIDA	DISSERTAÇÃO: CAROLINA MARIA DE JESUS E A ESCRITA DE SI COMO LUGAR DE MEMÓRIA E RESISTÊNCIA	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (ARARAQUARA)	ESTUDOS LITERÁRIOS
AMANDA CRISPIM FERREIRA –	TESE: A POESIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UM ESTUDO DE SEU PROJETO ESTÉTICO, DE SUAS TEMÁTICAS E DE SUA NATUREZA QUILOMBOLA	2020	UEL	LETRAS
SANTANA, RAQUEL LEITE DA SILVA.	DISSERTAÇÃO: O TRABALHO DE CUIDADO REMUNERADO EM DOMICÍLIO COMO ESPÉCIE JURÍDICA DO TRABALHO DOMÉSTICO NO BRASIL: UMA ABORDAGEM	2020	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	DIREITO

	JUSTRABALHISTA À LUZ DA TRILOGIA LITERÁRIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS			
OLIVEIRA, CAROLINA GUEDES DE.	DISSERTAÇÃO: SUBALTERNO PODE ESCREVER! UMA CONTRIBUIÇÃO DECOLONIAL E INTERSECCIONAL NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS PARA OS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS	2020	UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO	ADMINISTRAÇÃO
SOARES, MACKSA RAQUEL GOMES.	DISSERTAÇÃO: CAROLINA MARIA DE JESUS: TESSITURA DA ESCRITA COMO IDENTIDADE	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO, SÃO LUÍS	LETRAS
STORI, JESSICA BRISOLA	DISSERTAÇÃO: "QUANDO INFILTREI NA LITERATURA EU NÃO PREVIA O PRANTO": A MEMÓRIA E A ESCRITA DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ	HISTÓRIA
SANTOS, ANDREIA APARECIDA DOS.	DISSERTAÇÃO: A LITERATURA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NO ENSINO DE HISTÓRIA: UMA SEQUÊNCIA DE ATIVIDADES DIDÁTICAS A PARTIR DA OBRA "QUARTO DE DESPEJO" (1960)	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ	ENSINO DE HISTÓRIA
GRACAS, SHELY ADNA DA	DISSERTAÇÃO: FEMINISMO NEGRO E LITERATURA: PIONEIRISMO EM CAROLINA MARIA DE JESUS E CONSAGRAÇÃO EM CONCEIÇÃO EVARISTO	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI	TEORIA LITERARIA E CRITICA DA CULTURA
ROSA, BARBARA OLIVEIRA	TESE: CAROLINAS, CATADORAS DE SONHOS	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (FRANCA)	SERVIÇO SOCIAL
COSTA, SANDRA SANTOS.	DISSERTAÇÃO: TRADUÇÃO CULTURAL E COMENTADA DO LIVRO? QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA? DE CAROLINA MARIA DE JESUS: SUBSÍDIOS PARA TRADUZIR AS PRÁTICAS RACISTAS NO COTIDIANO BRASILEIRO	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA	ESTUDOS DA TRADUÇÃO
MEIRELLES, KELEN GURGEL	DISSERTAÇÃO: PARA ALÉM DO QUARTO DE DESPEJO: INJUSTIÇA AMBIENTAL LITERATURA E	2020	CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOLTA REDONDA	ENSINO EM CIÊNCIAS DA SAÚDE E DO

	RESISTÊNCIA NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS			MEIO AMBIENTE
RODRIGUES, VLADIMIR MIGUEL	TESE: PRIMEIRO COMO TRAGÉDIA, SEGUNDO COMO FARSA: ESCRAVIDÃO, ABOLIÇÃO E DEMOCRACIA RACIAL NA LITERATURA DE CAROLINA MARIA DE JESUS, PAULO LINS E FERRÉZ	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (SÃO JOSÉ DO RIO PRETO)	LETRAS
SILVA, RAPHAEL RIBEIRO DA	DISSERTAÇÃO: COSTURANDO VOZES-MULHERES: LEITURA DE ESCRITAS NEGRO-FEMININAS? JOREMIR DE ASSIS FERREIRA EM RODA COM CONCEIÇÃO EVARISTO E CAROLINA MARIA DE JESUS	2020	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO	LITERATURA, CULTURA E CONTEMPORANEIDADE
SAENZ, SAID LEONARDO DIAZ	TESE: LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMO Y EL OTRO: UNA LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO A PARTIR DE LA REPRESENTACIÓN DEL MARGINAL	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO	LETRAS
SCHECHTER, ROSA COUTINHO	DISSERTAÇÃO: UM PERCURSO ATRAVÉS DE VIRGÍNIA LEONE BICUDO MARCAS, CAMINHOS E MEMÓRIAS	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE	PSICOLOGIA
SILVA, TANIA MARA DA	DISSERTAÇÃO: TRAJETÓRIAS DE LUTAS: MEMÓRIAS DE MULHERES POBRES, EX-FAVELADAS E A EDUCAÇÃO SOCIOCOMUNITÁRIA COMO PRIORIDADE	2020	CENTRO UNIVERSITÁRIO SALESIANO DE SÃO PAULO	EDUCAÇÃO
CORTES, DAYNARA LORENA ARAGAO	DISSERTAÇÃO: IDENTIDADE SOCIORACIAIS NAS ESCRIVÊNCIAS CAROLINIANAS	2020	FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE	LETRAS
DORNELES, DIONIA ELI	DISSERTAÇÃO: COMPREENSÕES SOBRE DOCÊNCIA A PARTIR DE HISTÓRIAS DE LEITURAS DE LICENCIANDOS EM CIÊNCIAS BIOLÓGICAS: FORMAÇÃO DOCENTE EM UMA PERSPECTIVA DISCURSIVA, LITERÁRIA E DECOLONIAL	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA	EDUCAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA
SOUZA, MARIA MARLETE DE	DISSERTAÇÃO: A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA FEMININA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS:	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO

	SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA			
SILVA, VANESSA MARIA POTERIKO DA.	DISSERTAÇÃO: A TRAJETÓRIA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA PERSONAGEM-NARRADORA-AUTORA CAROLINA MARIA DE JESUS EM SEUS DIÁRIOS	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ	LETRAS
SOARES, ALEXSANDR O ROSA	DISSERTAÇÃO: DIÁRIO DE BITITA: O TESTEMUNHO NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2019	CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA	LETRAS
REZENDE, TALLYSSA IZABELLA MACHADO SIRINO.	TESE: CANETAS ROUBADAS DE CAROLINAS QUE R.EXISTEM	2019	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANA, CASCAVEL	LETRAS
HERZOG, ADRIANA DE AQUINO	DISSERTAÇÃO: PERCURSOS CRÍTICOS DA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS (2012-2017): UMA POÉTICA INDOMÁVEL	2019	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL	LINGÜÍSTICA E LETRAS
MOREIRA, DANIELE FERNANDA FELIZ	TESE: OS VÁRIOS GÊNEROS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS E A LITERATURA MARGINAL CONTEMPORÂNEA	2019	ONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO	LITERATURA, CULTURA E CONTEMPORANEIDADE
JUNIOR, ROMILDO RODRIGUES NEVES	DISSERTAÇÃO: IDENTIDADE E MEMÓRIA EM DIÁRIO DE BITITA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA "HISTÓRIA CONTADA" ACERCA DOS ANOS DE 1920 A 1940, NO INTERIOR DO BRASIL	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS	HISTÓRIA
OLIVEIRA, DANIELLE STEPHANIE DE	DISSERTAÇÃO: FAVELADA E ESCRITORA: CAROLINA MARIA DE JESUS, A INSTITUIÇÃO LITERÁRIA E A ESCRITA ROMANESCA	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	ESTUDOS LITERÁRIOS
LEANDRO, MICHEL LUIS DA CRUZ RAMOS	DISSERTAÇÃO: AUTORIA E RESISTÊNCIA: CAROLINA MARIA DE JESUS EM DISCURSO	2019	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	EDUCAÇÃO
SANTOS, LEONARDO ALONSO DOS	DISSERTAÇÃO: A FUNÇÃO SOCIAL DA LITERATURA DE RESISTÊNCIA	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE	SOCIOLOGIA E DIREITO
SILVA, ANA CAROLINA DA	DISSERTAÇÃO: GÊNERO EM QUARTO DE DESPEJO: A LITERATURA MARGINAL COMO INSTRUMENTO DIDÁTICO	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO	EDUCAÇÃO
LOPES, MICHELLY CRISTINA ALVES	DISSERTAÇÃO: IRROMPENDO SILÊNCIOS: A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA DE MARIA	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO	LETRAS

	FIRMINA DO REIS, CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO			
MIRANDA, FERNANDA RODRIGUES DE	TESE: CORPO DE ROMANCES DE AUTORAS NEGRAS BRASILEIRAS (1859-2006): POSSE DA HISTÓRIA E COLONIALIDADE NACIONAL CONFRONTADA	2019	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	LETRAS
ARRUDA, KARLIANA BARBOSA DE	DISSERTAÇÃO: TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA: ESCRITA DE SI E FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO EM DIÁRIO DE BITITA	2019	UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAIBA	LETRAS
BRITO, PEDRO GOMES DIAS	DISSERTAÇÃO: UMA QUESTÃO DE CORPOS: A FOTOGRAFIA DE JOSÉ MEDEIROS E MARCEL GAUTHEROT SOB O SIGNO DA PALAVRA MUDA	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	ESTUDOS LITERÁRIOS
SANTANA, ELANE SANTOS	DISSERTAÇÃO: O TESTEMUNHO LITERÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS, EM DIÁRIO DE BITITA, COMO PEDAGOGIA DE QUESTIONAMENTO À EXISTÊNCIA NEGRA	2019	UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA	LETRAS
BEZERRA, NAYARA MARFIM GILABERTE	DISSERTAÇÃO: UMA CARTOGRAFIA DOS RESTOS	2019	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO	LITERATURA, CULTURA E CONTEMPORANEIDADE
ARAUJO, EDILEUZA BATISTA DE	DISSERTAÇÃO: A CONTRIBUIÇÃO DA LEITURA ENQUANTO ESTRATÉGIA AUXILIAR NA QUEBRA DO CÍRCULO DE VIOLÊNCIA NA ESCOLA E A BUSCA DE FORMAÇÃO DE LEITORES PERMANENTES	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS	LETRAS
JACINTO, CHRISTIANE	DISSERTAÇÃO: CARACTERIZAÇÃO DOS RECIKLÁVEIS SECOS E REJEITOS GERADOS PELA COLETA SELETIVA E TRIAGEM MECANIZADA DA REGIÃO SUL DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC	CIÊNCIA E TECNOLOGIA AMBIENTAL INSTITUIÇÃO DE ENSINO
BOTTON, ANDRE NATA MELLO	DISSERTAÇÃO: REALISMO E VIOLÊNCIA EM ROMANCES DA LITERATURA MARGINAL- PERIFÉRICA BRASILEIRA: A REPRESENTAÇÃO DA FAVELA	2019	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL	LINGÜÍSTICA E LETRAS

SILVA, GISELLE SILVEIRA DA.	DISSERTAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA OBRA QUARTO DE DESPEJO	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE	LETRAS
RODRIGUES, SILMARA APARECIDA	DISSERTAÇÃO: LETRAMENTO LITERÁRIO NA EJA - UMA PRÁTICA COM QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA)	LETRAS
NETO, JOAO XIMENES	CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA ESTRANGEIRA EM NOSSA LITERATURA	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO	LETRAS
PENTEADO, GILMAR JOSE	TESE: ESTÉTICA DA VIDA NO LIMITE: AUTENTICIDADE, PONTO DE VISTA INTERNO, TESTEMUNHO E VALOR LITERÁRIO EM QUARTO DE DESPEJO (DIÁRIO DE UMA FAVELADA)	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL	LETRAS
AGNELLINO, ERIKA DA SILVA COSTA	DISSERTAÇÃO: AS VOZES DA PERIFERIA: CAROLINA E O SEU QUARTO DE DESPEJO	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA	LITERATURA
LIMA, DANDARA BACA DE JESUS	DISSERTAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA PARA A FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL DE SAÚDE: CAROLINA MARIA DE JESUS E EQUIDADE RACIAL	2018	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	PROFISSIONAL EM SAÚDE COLETIVA
SANTOS, MARIBETH PAES DOS	DISSERTAÇÃO: QUARTO DE DESPEJO DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA PROPOSTA DIDÁTICA DE LEITURA E ANÁLISE CRÍTICA PARA A EJA	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA	LETRAS
AZEREDO, EDSON GUIMARAES DE	DISSERTAÇÃO: AS MUITAS VIDAS E IDENTIDADES DE CAROLINA MARIA DE JESUS: O USO DO BIOGRÁFICO E DO AUTOBIOGRÁFICO NO ENSINO DAS RELAÇÕES ÉTNICO RACIAIS	2018	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO	HISTÓRIA
SOUZA, ALESSANDR A CORREA DE	TESE: VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO EM DIÁRIO DE BITITA DE CAROLINA MARIA DE JESUS E PIEL DE MUJER DE DELIA ZAMUDIO	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO	LETRAS NEOLATINAS
YAMASAKI, THAIS TIEMI DA SILVA	DISSERTAÇÃO: ESCRIT(UR)A (IN)FAME: (R)EXISTÊNCIA EM QUARTO DE DESPEJO DE	2018	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	LINGÜÍSTICA APLICADA

	CAROLINA MARIA DE JESUS			
ALMEIDA, RAYANA ALVES DE	DISSERTAÇÃO: QUARTO DE DESPEJO E CARTAS A MI MAMÃ: ESCRIVÊNCIAS DE MULHERES NEGRAS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA	LITERATURA COMPARADA
BASSANI, SANDRA LUCIA DIMIDIUK	DISSERTAÇÃO: DISCURSO, PODER E VIRILIDADE DO SUJEITO-MULHER CAROLINA MARIA DE JESUS EM QUARTO DE DESPEJO	2018	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE	LETRAS
CASTRO, FABIANA SOUZA VALADAO DE	TESE: CAROLINA MARIA DE JESUS E CLARICE LISPECTOR: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	2017	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS	LETRAS E LINGUÍSTICA
SA, JANAINA DA SILVA	TESE: ROTAS EM FUGA – A SAGA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM UMA PERSPECTIVA RIZOMÁTICA	2017	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA	LETRAS
FRASSON, IVANA BOCATE	DISSERTAÇÃO: NA COZINHA, O DURO PÃO; NO QUARTO, A DURA CAMA: UM PERCURSO PELOS ESPAÇOS NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2016	UEL	LETRAS
SOUZA, ALESSANDR A ARAUJO DE	DISSERTAÇÃO: DO QUARTO DE DESPEJO À SALA DE VISITA: EXPERIÊNCIA E NARRATIVA NOS DIÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS (1955-1961)	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA)	HISTÓRIA
LEONARCZYK, ELAINE	DISSERTAÇÃO: A(S) VIOLÊNCIA(S) NA LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO PNBE 2013	2016	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ	LETRAS
SILVA, MILENA PAIXAO DA	DISSERTAÇÃO: A VOZ E O PODER DO TEXTO LITERÁRIO AFRO-BRASILEIRO: UMA PROPOSTA DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA PARA O ENSINO FUNDAMENTAL COM A OBRA QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2016	UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA	LETRAS

SILVA, LUCIANE DOS SANTOS	DISSERTAÇÃO: A MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA PARA CRIAÇÃO DE NOVAS SUBJETIVIDADES, NAS NARRATIVAS: QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA DE CAROLINA MARIA DE JESUS E A LOUCA DE SERRANO DE BERNARDINA SALÚSTIO	2016	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO	LETRAS
JESUS, ERIKA NUNES DE	DISSERTAÇÃO: UMA ESCRITA DE SI COMO FALA DO OUTRO: UM ESTUDO DO DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2016	UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA	CRÍTICA CULTURAL
NASCIMENT O, RAQUEL ALVES DOS SANTOS	DISSERTAÇÃO: DO EXOTISMO À DENÚNCIA SOCIAL: SOBRE A RECEPÇÃO DE QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS, NA ALEMANHA	2016	ESTUDOS DA TRADUÇÃO	UNIVERSIDAD E DE SÃO PAULO
TEIXEIRA, PATRICIA CRISTINA CAPELETT	DISSERTAÇÃO: ANÁLISE DE MARCADORES CULTURAIS EM QUARTO DE DESPEJO E CASA DE ALVENARIA E AS RESPECTIVAS TRADUÇÕES, À LUZ DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO BASEADOS EM CORPUS	2016	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANA	LETRAS
SILVA, ELIANE DA CONCEIÇÃO	TESE: A VIOLÊNCIA SOCIAL BRASILEIRA NA OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2016	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (ARARAQUARA)	CIÊNCIAS SOCIAIS
ARRUDA, ALINE ALVES.	TESE: CAROLINA MARIA DE JESUS: PROJETO LITERÁRIO E EDIÇÃO CRÍTICA DE UM ROMANCE INÉDITO	2015	UFMG	LETRAS
DUARTE, FRANCIS PAULA CORREA.	DISSERTAÇÃO: O INVISÍVEL QUARTO DE DESPEJO DA SOCIEDADE: O DIÁRIO COMO GÊNERO DISCURSIVO DE CRÍTICA E REESCRITA SOCIAL EM "QUARTO DE DESPEJO", DE CAROLINA MARIA DE JESUS'	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO	LETRAS
PONTES, RENATA THIAGO	TESE: OPRESSÃO, RESISTÊNCIA E ATIVISMO: O DESAFIO DA TRADUÇÃO DE TEXTOS AFRO- DESCENDENTES EM QUARTO DE DESPEJO DE CAROLINA MARIA DE JESUS, LUCY DE JAMAICA	2015	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO	LETRAS

	KINCAID E PASSING DE NELLA LARSEN'			
RAFFAELLA FERNANDEZ	TESE: <i>PROCESSO CRIATIVO NOS MANUSCRITOS DO ESPÓLIO LITERÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS</i>	2015	UNICAMP	
SANTOS, LARA GABRIELLA ALVES DOS	DISSERTAÇÃO: CAROLINA MARIA DE JESUS: ANÁLISE IDENTITÁRIA EM QUARTO DE DESPEJO - DIÁRIO DE UMA FAVELADA	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS	ESTUDOS DA LINGUAGEM
PEREIRA, GABRIELA LEANDRO	TESE: CORPO, DISCURSO E TERRITÓRIO: A CIDADE EM DISPUTA NAS DOBRAS DA NARRATIVA DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA	ARQUITETURA E URBANISMO
OLIVEIRA, MARGARETE APARECIDA DE	DISSERTAÇÃO: NARRATIVAS DE FAVELA E IDENTIDADES NEGRAS: CAROLINA MARIA DE JESUS E CONCEIÇÃO EVARISTO	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	ESTUDOS LITERÁRIOS
SILVA, GISLENE ALVES DA	DISSERTAÇÃO: NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE ESCRITORAS DE ALAGOINHAS: PROCESSOS DE (AUTO) FORMAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO	2015	UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA	CRÍTICA CULTURAL
AQUINO, LAURIDES LESCANO ANTUNES DE	DISSERTAÇÃO: A GEOGRAFIA DAS MARGENS: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E OPRESSÃO SOCIAL EM LIMA BARRETO	2015	UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO	HUMANIDADES , CULTURAS E ARTES
NAVARRO, LUCIANE PEREIRA DA SILVA	DISSERTAÇÃO: EU MARGINAL: (DES)ENCONTROS NARRATIVOS EM PRIMEIRA PESSOA	2014	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA	ESTUDOS DA LINGUAGEM
FERNANDES, CASSIANO MOTTA	DISSERTAÇÃO: VERSÕES DO FEMININO PROLETÁRIO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA EM TRÊS ESCRITORAS BRASILEIRAS	2014	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA	LETRAS
FERNANDA OLIVEIRA MATOS	DISSERTAÇÃO: <i>AHORA YO HABLO Y SOU OÍDA. MUJER NEGRA, AUTORIA Y TESTIMONIO EN EL DIÁRIO DE BITITA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS</i>	2014	UNIVERSIDADE DO CHILE	
GONCALVES, EMANUEL	DISSERTAÇÃO: A LITERATURA VISTA DE	2014	UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ	LETRAS

REGIS GOMES	BAIXO: O LIVRO QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS			
MELO, PEDRO DA SILVA DE	DISSERTAÇÃO: CAROLINA MARIA DE JESUS E A PAIXÃO PELA ESCRITA: UM ESTUDO SOCIOLINGÜÍSTICO DE QUARTO DE DESPEJO	2014	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	FILOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA
SANTOS, MARCELA ERNESTO DOS	TESE: RESISTINDO À TEMPESTADE: A INTERSECCIONALIDADE DE OPRESSÕES NAS OBRAS DE CAROLINA MARIA E MAYA ANGELOU	2014	UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS	ESTUDOS DE LINGUAGENS
MELO, PEDRO DA SILVA DE	DISSERTAÇÃO: CAROLINA MARIA DE JESUS E A PAIXÃO PELA ESCRITA: UM ESTUDO SOCIOLINGÜÍSTICO DE QUARTO DE DESPEJO	2014	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	FILOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA
FERREIRA, AMANDA CRISPIM	DISSERTAÇÃO: 'ESCREVIVÊNCIAS', AS LEMBRANÇAS AFROFEMININAS COMO UM LUGAR DA MEMÓRIA AFRO-BRASILEIRA: CAROLINA MARIA DE JESUS, CONCEIÇÃO EVARISTO E GENI GUIMARÃES	2013	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS	ESTUDOS LITERÁRIOS
MIRANDA, FERNANDA RODRIGUES DE	DISSERTAÇÃO: OS CAMINHOS LITERÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: EXPERIÊNCIA MARGINAL E CONSTRUÇÃO ESTÉTICA	2013	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	LETRAS
COSTA, ANA KAROLINY TEIXEIRA DA	DISSERTAÇÃO: DO DIÁRIO AO ROMANCE: REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA EM "QUARTO DE DESEJO" E "PEDAÇOS DA FOME"	2013	UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS	LETRAS
AZEREDO, MONICA HORTA	TESE: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO HÉROICO NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA ANÁLISE DAS OBRAS QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA (CAROLINA MARIA DE JESUS), ESTAMIRA E ESTAMIRA PARA TODOS E PARA NINGUÉM (MARCOS PRADO), DE SALTO ALTO E TUDO SOBRE MINHA MÃE (PEDRO ALMODÓVAR)	2013	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	LITERATURA

CARRIJO, FABIANA RODRIGUES	TESE: NAS FISSURAS DOS CADERNOS ENCARDIDOS: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E A DISCURSIVIDADE LITERÁRI A EM CAROLINA MARIA DE JESUS	2013	UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA	ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
SOUZA, EDILENE SILVA BAHIA DE	DISSERTAÇÃO: UMA OBRA FORA DO LUGAR? QUARTO DE DESPEJO DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2012	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA	LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL
OLIVEIRA, ÉRICA CRISTINA DE	DISSERTAÇÃO: DE QUARTO DE DESPEJO A LE DÉPOTOIR, O PROCESSO DE REFRAÇÃO NA REESCRITA DO DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2012	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	LETRAS
COSTA, RODRIGO CAZES	TESE: CAROLINA DE JESUS E OZUALDO CANDEIAS – A EMERGÊNCIA DA CULTURA POPULAR MODIFICADA NO BRASIL DOS SÉCULOS XX E XXI	2012	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO	LETRAS
NASCIMENT O, CLEIDENI ALVES DO	DISSERTAÇÃO: TONI MORRISON E CAROLINA MARIA DE JESUS: DOIS TIMBRES MARCANTES DA VOZ AUTORAL FEMININA	2012	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA	LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDAD E
AZEREDO, MÔNICA HORTA	TESE: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO HEROICO NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA ANÁLISE DAS OBRAS QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA (CAROLINA MARIA DE JESUS), ESTAMIRA E ESTAMIRA PARA TODOS E PARA NINGUÉM (MARCOS PRADO), DE SALTO ALTO E TUDO SOBRE MINHA MÃE (PEDRO ALMODÓVAR)	2012	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	LITERATURA
SILVA, FERNANDA FELISBERTO DA	TESE: ESCRIVIVÊNCIAS NA DIÁSPORA: ESCRITORAS NEGRAS, PRODUÇÃO EDITORIAL E SUAS ESCOLHAS AFETIVAS. UMA LEITURA DE CAROLINA MARIA DE JESUS, CONCEIÇÃO EVARISTO, MAYA ANGELOU E ZORA NEALE HURSTON	2011	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO	LETRAS
JOB, SANDRA MARIA	TESE: EM TEXTO E NO CONTEXTO SOCIAL:	2011	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA	LETRAS

	MULHER E LITERATURA AFRO-BRASILEIRAS		CATARINA, FLORIANÓPOLIS	
SILVA, MARIO AUGUSTO MEDEIROS DA	TESE: A DESCOBERTA DO INSÓLITO: LITERATURA NEGRA E LITERATURA PERIFÉRICA NO BRASIL (1960-2000)	2011	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	SOCIOLOGIA
TOLEDO, CHRISTIANE VIEIRA SOARES	DISSERTAÇÃO: O ESTUDO DA ESCRITA DE SI NOS DIÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: A CÉLEBRE DESCONHECIDA DA LITERATURA BRASILEIRA	2011	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL	LINGÜÍSTICA E LETRAS
BARCELLOS, SERGIO DA SILVA	TESE: ESCRITAS DO EU, REFÚGIO DO OUTRO. IDENTIDADE E ALTERIDADE NA ESCRITA DIARÍSTICA	2009	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO	LETRAS
SANTOS, MARCELA ERNESTO DOS	DISSERTAÇÃO: MULHER E NEGRA: AS MEMÓRIAS DE CAROLINA MARIA E MAYA ANGELOU	2009	UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS	LETRAS
SURIAN, THAIS	TESE: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS DE ESCRITA DE MULHERES (ESCRITORAS OU NÃO)	2009	UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/RIO CLARO	EDUCAÇÃO
MANFRINI, BIANCA RIBEIRO	DISSERTAÇÃO: A MULHER E A CIDADE: IMAGENS DA MODERNIDADE BRASILEIRA EM QUATRO ESCRITORAS PAULISTAS	2008	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	LETRAS
ANDRADE, LETÍCIA PEREIRA DE	DISSERTAÇÃO: EM BUSCA DE UM LUGAR PARA QUARTO DE DESPEJO	2008	FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, CAMPO GRANDE	LETRAS
COSTA, RENATA JESUS DA	DISSERTAÇÃO: SUBJETIVIDADES FEMININAS: MULHERES NEGRAS SOB O OLHAR DE CAROLINA MARIA DE JESUS, MARIA CONCEIÇÃO EVARISTO E PAULINA CHIZIANE	2008	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO	HISTÓRIA
FERNANDEZ, RAFFAELLA ANDRÉA.	DISSERTAÇÃO: CAROLINA MARIA DE JESUS, UMA POÉTICA DE RESÍDUOS	2006	UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS	LETRAS
CHAIB, NELSON	DISSERTAÇÃO: A QUESTÃO DA AUTORIA EM "QUARTO DE DESPEJO"	2005	UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE, TRÊS CORAÇÕES	LETRAS
ROCHO, CLEVERSON ALBERTO	DISSERTAÇÃO: O OUTRO NA NARRATIVA TESTEMUNHAL: UM ESTUDO A PARTIR DE QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2005	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	LITERATURA

ROCHO, CLEVERSON ALBERTO	DISSERTAÇÃO: O OUTRO NA NARRATIVA TESTEMUNHAL: UM ESTUDO A PARTIR DE QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2004	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	LITERATURA
SOUSA, GERMANA HENRIQUES PEREIRA DE	TESE: <i>CAROLINA MARIA DE JESUS: O ESTRANHO DIÁRIO DA ESCRITORA VIRA-LATA</i>	2004	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	LITERATURA
MAGNABOSCO, MARIA MADALENA	TESE: RECONSTRUINDO IMAGINÁRIOS FEMININOS ATRAVÉS DOS TESTEMUNHOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS	2002	UFMG	ESTUDOS LITERÁRIOS
PERPÉTUA, ELZIRA DIVINA	TESE: <i>TRAÇOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: GÊNESE, TRADUÇÃO E RECEPÇÃO DE QUARTO DE DESPEJO</i>	2000	UFMG	ESTUDOS LITERÁRIOS
PERPETUA, ELZIRA DIVINA	DISSERTAÇÃO: SOLOS E LITORAIS DA ESCRITA: UMA LEITURA DE MEMÓRIAS (DE) MARGINAIS'	1993	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS	LETRAS