



LHM

O NOME PRÓPRIO E SUAS IMPLICAÇÕES NA POESIA DE JUANA DE IBARBOUROU E CAROLINA MARIA DE JESUS

Daniela Campos * 1

*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

e-mail: danielacampos87@gmail.com

Resumo: As mulheres escritoras da América Latina do século XX compartilham similaridades em sua produção poética, justamente porque inserem suas experiências como mulheres no continente. No caso da poesia de Juana de Ibarbourou (Uruguai, 1892-1979) e de Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914-1977), essas experiências se distinguem por seus diferentes lugares de fala, ou seja, pela vivência como mulher e mulher negra, respectivamente. Um elemento comum muito forte entre as duas é a incorporação de seus nomes próprios nos textos e como isso funciona como um mecanismo de afirmação autoral. O artigo visa aprofundar essa temática, utilizando as contribuições de Derrida (2014), Arfuch (2010) e Conceição Evaristo (2020), principalmente, além de explorar o conceito de “colagem invisível” (Pizarro, 2004) e refletir sobre as conexões entre mulheres de diferentes países e lugares de fala.

Palavras-chave: Nome próprio. Juana de Ibarbourou. Carolina Maria de Jesus. Poesia.

The First Name and its Complications in The Poetry of Juana de Ibarbourou and Carolina Maria de Jesus

Abstract: The women writers of 20th century Latin America share edges in their poetic production precisely because they inscribe their experience of being a woman on the continent. In the case of the poetry of Juana de Ibarbourou (Uruguay, 1892-1979) and Carolina Maria de Jesus (Brazil, 1914-1977), these experiences are distanced by their places of speech, that is, their experience as women and black women. A very strong thread between the two is the incorporation of the first name in the texts and how this functions as a mechanism of authorial affirmation. The article aims to delve deeper into this theme with Derrida (2014), Arfuch (2010) and Conceição Evaristo (2020), in particular, as well as opening up the range of “invisible collage” (PIZARRO, 2004) and thinking about the connections between women from different countries and places of speech.

Keywords: First name. Juana de Ibarbourou. Carolina Maria de Jesus. Poetry.

1 Pós-doutoranda da UFMG. Bolsista pesquisadora júnior CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5355798871516608>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1222-9895>.



Introdução: um caminho aberto

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, e mulheres, têm um “gesto autobiográfico” (Derrida, 2014) e fazem parte das “escritas de si” (Foucault, 1992), ou ainda mais, das “escrevivência” (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 vinculadas às produções poéticas de Juana de Ibarbourou (Uruguai, 1892-1979) e de Carolina Maria de Jesus (Brasil, 1914-1977). Em seus poemas, surge um eu que contempla o corpo autoral e transmuta o processo de tornar-se mulher no contexto do século XX na América Latina. Além disso, na produção de Carolina, aparece a “escrevivência” quando esse eu poético se solidariza com outras mulheres negras, ou mesmo com homens negros nos poemas, frequentemente o discurso se dirige ao outro.

Ana Pizarro (2004), uma crítica chilena, em seu livro *El Sur y los Trópicos. Ensayos de Cultura Latinoamericana*, explica como a historiografia literária da América Latina foi organizada, considerando tanto o Brasil quanto o Caribe não hispânico, além dos latinos que residiam nos Estados Unidos. Ela se une a outros pesquisadores como Hugo Achugar, Ángel Rama, Julio Ramos, Silviano Santiago, entre muitos outros, para ampliar o espectro da Literatura Latino-Americana.

No livro, Pizarro inclui um artigo intitulado “El ‘invisible college’. Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX”, no qual abre espaço para as mulheres escritoras que compartilham um fio condutor em seus textos, e que a crítica literária sempre associou, tais como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou. Pizarro também considera a inclusão de outros nomes, talvez menos conhecidos na América Latina, mas que apresentam conexões que podem ser exploradas em diálogo, como as cubanas Dulce María



Loinaz, as venezuelanas Teresa de la Parra e as brasileiras Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa.:

A escrita desse grupo apresenta uma dualidade: por um lado, elas são transgressoras, ou seja, elaboram um discurso considerado “raro em mulheres”; por outro lado, afirmam a sensibilidade feminina que estava ausente na escrita canônica, sendo descrita, em um manifesto mexicano da época, como “viril”². (Pizarro, 2004, p. 171).

No entendimento de Pizarro, torna-se imperativo acrescentar o nome de Carolina Maria de Jesus devido à sua escrita transgressora, que se alinha a esse discurso feminino e incorpora em seus textos sua sensibilidade feminina. A “colagem”, que já não é tão invisível, continua a se expandir na América Latina.

Juana e Carolina: O nome próprio como mecanismo de inscrição autoral

Uma conexão muito forte entre Juana de Ibarbourou e Carolina Maria de Jesus é a incorporação do nome próprio, não apenas em seus textos narrativos, mas também em sua poesia. Juana tem um texto intitulado “Un nombre”, presente no livro “Ángeles pintados”, incluído nas *Obras completas* (1968), no qual ela explora como o nome Juana era associado às mulheres negras que trabalhavam como lavadeiras, cozinheiras e faxineiras no Uruguai. Ela viaja pela história revisando o significado do nome, desde Constantinopla até o México, desde uma imperatriz até Joana d’Arc e até Sórora Juana Inés de la Cruz. Esse percurso histórico lhe permite refletir sobre a importância do nome na história das mulheres e como ela deve assinar suas obras.

No caso dos poemas, o eu lírico evoca um nome, mesmo que seja para destacar um esquecimento que ela acreditava ter ocorrido. Tanto Juana quanto Carolina deixaram uma marca significativa em suas obras desde o início, com a publicação de seus primeiros livros: *Las lenguas de diamante* (1919) e *Quarto de despejo* (1960), respectivamente. No entanto, ao longo do tempo, foram relegadas a segundo plano, embora não esquecidas. Se considerarmos as datas de publicação de suas obras e os textos escritos sobre elas, podemos observar como sempre estiveram presentes, embora não tenham recebido a mesma

² 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”.



exaltação de seus primeiros livros. Além disso, o uso do nome próprio suscita a ambivalência afetiva que tanto as escritoras quanto suas obras expressam. Isso é ilustrado no poema “Soneto a un nombre” de Juana, que abre o livro *Oro y tormenta*, publicado em 1956, quase quatro décadas após 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?
[...]³(Ibarbourou, 1968, p. 477).

Na primeira estrofe do soneto, a voz poética expressa a ambivalência associada ao seu nome e à carga que ele carrega em sua vida. Já em “Cansancio”, a voz lírica aprofunda ainda mais esse 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.
¡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 portal⁴. (Ibarbourou, 1968, p. 501-502).

Juana insiste na forma fixa do soneto, com rima abab acac dde ffe, para entoar seu nome e sua história, às vezes iluminada e outras vezes desprezada, formando uma dialética entre bem e mal, amor e ódio, e um abandono à “Juana de América”, título concedido em 1929 no Palácio Legislativo, com a presença de Zorrilla de San Martín e Alfonso Reyes. O

³ 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? [...]. (Ibarbourou, 1968, p. 477, tradução livre).

⁴ 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. / Oh! Juana nos soluços, na miragem / Na triunfante alerta da campana / E na desejanete 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. (Ibarbourou, 1968, p. 501-502, tradução livre).



poema é uma expressão de sua tristeza diante de um nome que está sendo esquecido, mesmo tendo elevado a representação da mulher da América Latina, quase literalmente, através do casamento simbólico com o espaço. No primeiro terceto, a voz poética insere o nome com o prolongamento vocálico “Juaaaana!”, simulando um grito ou eco de uma revelação divina que era ser “poetisa” e o mito que ela mesma ajudou a construir. Há um delineamento de um corpo envelhecido e próximo à morte. O eu lírico está ciente da mortalidade, tanto nos primeiros poemas incluídos em *Las lenguas de diamante* quanto em seus últimos textos. Juana viveu 87 anos; grande parte de sua produção reflete sobre a efemeridade da existência.

O livro *Oro y Tormenta* foi editado quando Juana tinha 64 anos e já sentia o abandono e o repúdio à sua obra. No entanto, em 1953, suas primeiras *Obras Completas* foram publicadas pela editora espanhola Aguilar, a mais prestigiosa em língua espanhola na época, o que foi significativo, considerando que suas obras completas começaram a ser editadas vinte e seis anos antes de sua morte. Em 1960, ocorreu a segunda edição das obras e, finalmente, em 1968, foi lançada a terceira edição ampliada, pouco mais de uma década antes de sua partida. Como observa Rocca (2011, p. 82): “A obra de Juana de Ibarbourou ocupava um lugar marginal pela sua frágil capacidade reflexiva, mas era decisiva pelo prestígio de seu nome e seus textos, bem como pela penetração social alcançada graças aos manuais pedagógicos e ao jornalismo”. No caso de Juana, o nome constrói a obra; a partir de 1924, seus textos faziam parte das leituras obrigatórias no ensino fundamental e médio no Uruguai. Rocca mostra como sua obra foi perdendo interesse em um momento de tensões sociais, e “Juana de América” foi incapaz de produzir uma obra que dialogasse com seu presente, como havia feito em 1909, quando refletiu sobre as diversas e complexas conjunturas políticas que enfraqueceram as democracias nos países e evidenciaram os estragos da guerra

A chamada Geração do 45 uruguaia, composta por Ángel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, entre muitos outros, criticou a literatura que não dialogava com seu presente, especialmente durante os anos de guerra e ditadura. Juana não escapou das críticas dessa geração por escrever textos sobre a Bíblia, por sua inclinação à linguagem modernista ou, ainda, romântica, sem incorporar o registro oral, preferindo a estrutura de sonetos e reflexões sobre si mesma. Mesmo quando Ángel Rama escreveu sobre ela e a própria Ida Vitale analisou sua obra entre seu esplendor e suas



falhas, Emir Rodríguez Monegal foi severo: “Acho que teria sido preferível não publicar esse volume” (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 vez, escreve sobre o erotismo em Delmira Agustini e, para contrastar a temática, menciona Juana de Ibarbourou, afirmando 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 apenas suas carências” (Vilariño, 1951 apud Rocca, 2011, p. 68-69). Essas críticas revelam o questionamento que sua obra enfrentou, embora seu nome continue ressoando na história literária. Ela própria está ciente desse fato; seus poemas ecoam esse nome próprio, trinta e sete anos após a publicação de seu primeiro livro.

No livro *Juana de Ibarbourou: valoración actual de su obra. El rostro y los objetos*, de Juan Francisco Costa e Marisa Fraggiani Dominguez (2011, p. 31), há um capítulo em que os autores analisam a relação de Juana com seu nome e como ele funciona como uma máscara, um jogo de espelhos, e afirmam que o primeiro nome a sofrer uma crise é o próprio.

Carolina Maria de Jesus, no poema “Quarto de despejo”, também descreve sua história literária e um nome próprio que está gerando 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.



pareçe 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 envelheçendo.
 Fui enrugando, enrugando...
 petalas de rosa, murchando, murchand
 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.
 Incluíram-me entre os usurários.
 porque não critico os industriais
 Que tratam como animaes
 – Os operários... (Jesus, 2021, p. 513-514).

O poema é composto por 56 versos. Na edição de *Clíris*, está organizado em quatro estrofes, enquanto 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 sua exposição como escritora. Na segunda estrofe, destaca-se a incorporação do nome próprio Carolina Maria de Jesus.



O eu lírico está consciente do impacto que teve nesse período e celebra o reconhecimento, para em seguida expor de alguma maneira como foi rejeitada como uma nova escritora e os ganhos de seu livro, ou seja, uma negação, sua incorporação em uma elevação econômica e social. A inclusão dessas outras vozes que “diziam” evidencia o caráter de uma sociedade mascarada e fechada para as vozes dissidentes, que não enfrenta os problemas reais e reitera o tratamento dos operários para concluir o poema. Mesmo que não encerre o enunciado, inserindo os pontos suspensivos, sugere a continuação da história e, principalmente, a recepção iminente que *Casa de Alvenaria* terá.

Nos poemas de Carolina, evidencia-se uma abordagem das problemáticas sociais que vai além da mera denúncia; há uma resposta, uma escrita política. Além disso, este poema, com versos rimados, retrata um corpo envelhecido e próximo à morte, angustiado pelo questionamento da “escritora favelada”; o eu se compara com uma rosa despetalada e os espinhos como causa de dor interna. O poema se transforma em uma narrativa da própria vida do eu poético e da escritora. Poesia e vida não podem se distanciar ainda mais com a incorporação do nome próprio.

A importância de Carolina se afirmar com seu nome próprio neste poema está articulada com a necessidade de se fazer presente no mundo. O imperativo de declarar que não sabe sua data de nascimento em *Diário de Bitita* também se materializa na poesia, em um poema resgatado dos cadernos de Carolina pela pesquisadora Amanda Crispim Valério, que não aparece nem na *Antologia Pessoal*, nem mesmo em *Clíris*. Esse poema aborda a invisibilidade do corpo negro no sistema judicial e na lei, que faz parte de um sistema de exclusão dos sujeitos marginalizados. Na obra, a voz se distancia e olha para o outro, sublinhando o direito à 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 resultante de seu nome e o esquecimento, além das ideias levantadas, muitas vezes contraditórias, sobre elas. Ambos os poemas são construídos com sinais de exclamação e pontos suspensivos, conferindo-lhes um tom de enunciação emotiva e de desilusão em seu percurso como escritoras. Os poemas se desenvolvem no espaço privado para depois adentrarem o espaço público de circulação dos textos; o eixo central é a subjetividade, a intimidade que se inscreve no autorreferente do nome próprio no espaço literário.



Postulados teóricos

Nome próprio: um gesto de imortalidade

Em relação aos nomes próprios, Derrida (2009), em uma palestra proferida na Universidade de Virginia em 1976, reflete sobre como, assim como Nietzsche, a questão da assinatura e do nome próprio marca uma inscrição biográfica destacável em sua obra, colocando a vida do autor já identificada ao lado de seu nome: “Essa fronteira divisível atravessa dois ‘corpos’, o corpus e o corpo, conforme as leis que nós só estamos começando a avistar” (Derrida, 2009, p. 31-32). Nietzsche incorporou sua vida e filosofia, apresentando seu próprio nome como parte intrínseca de sua obra. Não se pode ler a obra de Nietzsche sem considerar sua própria vida, ou melhor, sua morte, além de sua relação com o nazismo. Para analisar essa relação, Derrida concentra-se em *Ecce Homo*, onde o filósofo alemão expõe seu corpo e seu nome, bem como nas palestras que Nietzsche ministrava nas universidades – muitas delas sem intenção de publicação posterior – e no livro *Assim Falou Zaratustra*.

Inserir o nome próprio na escrita, no caso de estudo, é um gesto de imortalidade e permanência. No poema de Carolina, aparece a palavra “agora”, presenteando o tempo na escrita. Para Derrida (2009, p. 41): “datar é assinar”⁵, ou seja, colocar data nos textos está relacionado a um dado biográfico, e o nome próprio se inscreve 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, tanto em Carolina quanto em Juana. 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”⁶ (Derrida, 2009, p. 88).

Derrida, em uma palestra universitária, analisa as palestras ministradas por Nietzsche nas universidades e no ensino médio. Nessa perspectiva, ele desconstrói as palestras do filósofo alemão e sua relação com o nazismo, destacando como seu nome sobrevive a seu corpo e se torna argumento para afirmar supremacia, poder, hierarquização

⁵ “datar es firmar”.

⁶ “Ella sobrevive, a condición de mantenerse en el fondo”.



e guerra, inclusive sendo utilizado por Hitler. Sua leitura também explora como existem leitores nietzschianos de direita e de esquerda. Além disso, ele aprofunda como a chamada “liberdade acadêmica” ou “autonomia universitária” serve ao Estado, regulando de perto o discurso, apesar de existir discursos de resistência. Em resumo, Derrida destaca a ausência das mulheres nas universidades, tanto como ouvintes quanto como leitoras do discurso, ou seja, como educadoras. Em vez disso, elas são apenas presentes na figura da mãe, limitadas em sua capacidade de participar de qualquer discurso. A análise de Derrida sobre o nome próprio e a assinatura foca em Nietzsche, explorando a relação entre nome e obra, além de discutir a exposição sobre a literatura e suas formas híbridas em relação ao “gesto biográfico”.

Dito isso, posso estabelecer uma ligação entre o uso do nome próprio por essas mulheres que escrevem e deixam sua marca na própria obra, a qual reflete a exploração de suas vidas e experiências. O nome que elas inscrevem no corpo de sua obra sobrevive e evoca essa sobrevivência em um espaço que lhes foi negado. Ele recorda uma obra de significância, que, por pertencer ao cânone das instituições e universidades, fundamenta seus próprios discursos. Mesmo após a morte, esse nome deixa um legado que ainda hoje é lembrado, discutido, debatido e estudado. Essas mulheres não permanecem no anonimato; ao contrário, elas assinam e feminizam sua escrita.

A visibilidade dos avatares privados das escritoras se torna pública devido ao interesse em envolver o leitor como cúmplice dessa vida privada e do nome que elas apresentam como esquecido, problemático ou ambivalente, eliminando assim a separação entre vida e, nesses casos, poesia. A exposição autorrepresentativa, ao dizer seu próprio nome, defende não a elas mesmas, mas o nome que construíram.

No poema “Autorromance de Juanita Fernández”, do livro *Romances del Destino* de 1955, a voz poética deixa de lado o sobrenome de casada, Ibarbourou, e retoma seu nome de solteira. Em 1942, seu esposo, Lucas Ibarbourou, falece, deixando Juana viúva por mais de uma década.

[...]
 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 adivinó⁷. (Ibarbourou, 1968, p. 451-454).

O poema é um octossílabo, ou redondilha menor, e está dividido em dez estrofes. Nele, a voz poética narra sua vida desde os tempos tranquilos nas ruas de sua cidade natal, Melo, quando ainda era uma jovem, incluindo detalhes minuciosos de sua biografia, como o nome de seu cachorro, seus livros e a pobreza de sua família camponesa uruguaia. Mais adiante, na quarta estrofe, descreve seu casamento com o capitão, quando se torna rica. Na estrofe seguinte, menciona o nascimento do filho, os vestidos de Paris e o desejo pela morte. Na oitava estrofe, já encontramos uma “Juanita” solitária em sua casa, cercada pelas sombras de seus entes queridos falecidos: o marido, a mãe e Feliciano, sua babá negra. A voz sugere um despojamento material: “Trazem orquídeas às suas mãos / e mendiga um copo de água”⁸ (Ibarbourou, 1968, p. 453), até chegar à última estrofe, que encerra o poema. Nesses versos finais, a voz poética inclui o nome próprio diminutivo “Juanita”, como em outras estrofes, além de mencionar sua data de aniversário, que coincide com o Dia Internacional da Mulher, e a cidade onde nasceu, formando um conjunto de dados biográficos inseparáveis da própria escritora.

Em uma nota “Al lector” do livro *Mensajes del Escriba*, ao finalizar seu texto, ela 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” (Ibarbourou, 1968, p. 414). E: “J. de I.”. Através desta voz profética, afirmando-se na escrita por meio de diversos mecanismos, como “meu nome”, “eu sou” e “J. de I.”, “Juana de América” se dirige aos seus leitores na introdução de seu livro de poemas. É uma afirmação constante do eu que escreve,

⁷ [...] Ninguém, nem pai, nem mãe, / Nem parentes, nem padrinhos, / Sabia que aquela menina / Tinha / marcado o Destino. / “Que inteligência, Juanita! / Que fina pele de pêssego! / Que dois olhos de luzeiro / Em um céu de verão! / [...] E quando Juanita 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. (Ibarbourou, 1968, p. 451-454, tradução livre).

⁸ “Traen orquídeas a sus manos / Y mendiga un vaso de agua”.



manifestando-se de diversas maneiras. Este livro inclui um poema intitulado “Biografia”, que em três versos sintetiza o que podemos considerar como o 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”⁹ (Ibarbourou, 1968, p. 435). Os dados confirmam a incidência do mês de junho em seus avatares biográficos.

Arfuch (2010) examina a obra de Rousseau para delinear esse espaço difuso e limítrofe entre as confissões e os segredos nos textos filosóficos, ultrapassando o pacto autobiográfico de Lejeune (2008). Na incorporação do nome próprio, ocorre um deslocamento entre a veracidade dos eventos, a retrospectiva que busca uma afirmação da escritora, o tempo presente do fio narrativo e o futuro que será marcado pela morte e o mito da escritora, ligado ao seu segredo. O deslocamento entre o nome próprio, a voz poética e a assinatura apresenta um problema para um leitor que observa o eu lírico como o outro, articulando esse pensamento com as ideias de Arfuch, ao mesmo tempo em que difere daquele que “protagonizou o que vai narrar”. A crítica argentina vê “uma vantagem suplementar da autoficção: além da captura do leitor em sua rede peculiar de veracidade, 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” ao qual Bakhtin (2011) faz referência possibilita organizar e compreender a própria vida, além de oferecer uma visão do eu passado e contrastá-lo com o presente para antecipar um futuro no próprio enunciado do poema. A capacidade de desdobramento do eu lírico permite apreender uma narrativa no texto.

O ensaio de Bourdieu de 1976, “A ilusão biográfica”, reflete sobre o nome próprio, considerando a identidade de seu portador em diferentes tempos e espaços sociais. Por meio dele, registram-se as diversas vivências dos sujeitos em vários contextos e documentos, como institucionais, jurídicos, médicos, laborais e biográficos, todos contribuindo para a narrativa 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).

⁹ “Junio veintiocho con el casamiento, / Junio de gravidez, hijo esperado, / Junio del triunfo, libro publicado”.



Juana, ao inserir seu nome próprio, apenas coloca “Juanita Fernández”, como aparece no título do poema. O acréscimo “de Ibarbourou” foi imposto pelo editor Vicente Salaverri quando Juana lhe entregou os cadernos com os poemas para publicação. Salaverri atribui a si dois méritos: o primeiro foi editar o livro Juana na Argentina:

E outro mérito que tenho o prazer de destacar: convenci a tão exuberante Dona Juanita de que deveria assinar como Juana de Ibarbourou, seguindo o exemplo de Santa Teresa de 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 ocultar o talento lírico cintilante de uma mulher que faria história.¹⁰ (Salaverri, 2021, p. 6).

Essa assinatura de pertença à figura masculina, o militar, o esposo de Juana, 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)”¹¹. A liberta de suas duas figuras do patriarcado que a despossaram: o militar e o Estado. Lendo os poemas, evidencia-se 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 se posicionar institucionalmente. Aliás, tem outra posição interessante em relação ao seu nome, Jorge Rodríguez Padrón (2021) enuncia

Quando se diz 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.¹² (Rodríguez Padrón, 2021, p. 64).

Essa análise de Rodríguez Padrón lembra como todos reconhecem o nome de Frida Kahlo, mas o nome de Diego Rivera não é tão lembrado, visto que Frida não adotou o sobrenome do marido. Esse jogo com os nomes e suas interpretações revela a importância dos nomes próprios na construção de um projeto literário, como neste caso de estudo. No

¹⁰ Y otro mérito que me place destacar: convenci 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 restellante talento lírico de una mujer que iba a ser historia.

¹¹ “[...] Juana (llamarla sólo así la libera de algo)”.

¹² 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.



entanto, na obra de Juana, vemos como ela mesma remove esses acréscimos e opta por seu próprio nome, sem vínculo com o patriarcado, distante dos “olhares de sinistro patriarca”, como expressa a voz poética no poema “Rebelde”.

Se bem é certo que nas suas primeiras publicações em jornais assinou sob um pseudônimo FID, naquela época, como já vimos, era Juana Fernández Morales. Quando se casou, passou a assinar com o nome “de Ibarbourou” e assim passou a ser conhecida. Logo após, passou a ser referida como “de América”, “Juana de América”. A preposição “de” na cultura hispânica indica posse, algo de alguém. Juana, como “poetisa”, como gostava de ser chamada, assim como Carolina, sempre foi associada a alguém: “de Ibarbourou”, “de América”. Com Carolina, acontece o contrário; o “de Jesus” denota uma ausência, a falta do pai. Por isso, diante da ausência da figura paterna, ela cria um pai poeta em *Diário de Bitita*. Se na uruguaia o “de” assinala sua condição de possuída, na brasileira, ele indica sua ausência.

Em “Quando eu morrer”, no poema de Carolina, 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 de o poema não ter a inscrição do nome próprio, a informação registrada pela voz lírica se amalgama com o “espaço biográfico” de Carolina. O verso “O meu sonho era ser escritora”, inúmeras vezes repetido em diversos textos, e o tom do poema se articulam com essa voz profética do poema de Juana, pois constroem uma forma de serem lembradas, o que se pode dizer e o que pode ser esquecido. “Quando eu morrer” trata de uma voz imperativa e remete a um receptor, que já na terceira estrofe se pluraliza. O mandato de “dizer” é um gesto de negativa ao esquecimento, além de ser uma crítica ao preconceito racial que recai sobre sua voz e à pouca valoração de sua obra, salvo *Quarto de despejo*, como enunciado no poema do mesmo título. Nos poemas, Carolina levanta uma problemática, uma queixa, uma crítica. Aliás, no último verso, o eu lírico aprofunda a temática e consegue responder, concluir, esclarecer, definir, apontar, indo ao fundo para resolver o colocado. “Quando eu morrer” segue essa estrutura, e 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).

Esse poema, intitulado “Muitas fugiam ao meu ver”, expressa literalmente a problemática planteada no texto anterior. Se o eu poético de “Quando eu morrer” duvida se a rejeição é pela sua cor, nestes versos é contundente, e a palavra “preconceito” é inserida. Essas quatro quartas tampouco inscrevem o nome próprio; contudo, permanece uma insistência autorreferida. Esse eu que está no poema se afirma como negra e se identifica com o “preto”, não abandona essa identificação, mesmo quando sabe que é racializada e é



reconhecida como “escritora favelada”. O poema visibiliza a ambivalência na sua recepção: aceita por algumas, desprezada por outras, e nesse sentido o título é incisivo e cru. Na segunda estrofe, o eu poético explica o porquê de “muitas fugiam”, aparece então a “Carolina catadora de...”, e os substantivos aparecem nos títulos de notícias, artigos: papel, lixo, cadernos, livros, palavras, letras, sonhos¹³.

Na terceira estrofe, a voz faz menção aos desejos de realizar coisas e, logo após, 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 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 se juntar com as vozes de mulheres escritoras na América Latina. Como afirmado por Lajolo (1996, p. 46): “[...] 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”. Essa transgressão, que faz parte de seu projeto literário e intelectual, carrega esse nome, está presente na maioria de sua obra, quase na mesma proporção da insistência em escolarizar os sujeitos negros.

Além das escritas de si: escrevivência

A cor de pele nesse devir corpo autoral de Carolina, alimentado por diversas e múltiplas culturas, é diferenciada. Por isso, além de estudar seus poemas com teorias e críticas que se articulam na indistinção entre vida e obra, seus poemas pertencem à “escrevivência”: “conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência” (Evaristo, 2020, p. 31).

¹³ 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>.



Conceição Evaristo reflete sobre sua noção teórica e afirma: “O abebé de Iemanjá 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). Podemos pensar que, no caso de Carolina, está presente a incorporação de seu nome próprio e, ao mesmo tempo, coexiste a “escrevivência”. Enquanto o nome próprio Carolina Maria de Jesus é autorreferencial, essa mesma referencialidade reflete para outras mulheres que sofrem e padecem com o racismo. Mais do que nas águas narcisistas da autoficção e das escritas de si, Carolina se enxerga no espelho “de Oxum e de Iemanjá” (Evaristo, 2020, p. 38), considerando o espelho como a primeira forma de autorreconhecimento e buscando sua origem em figuras próximas, como o avô africano e sua beleza negra registrada em *Diário de Bitita*. Por ser uma mulher negra e racializada, no espelho ela reconhece sua beleza, algo que o narcisismo não reflete nos corpos negros:

Dia 24 de Fevereiro de 1943¹⁴ 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 nivios. 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, 2021, p. 278).

Ao reconhecer sua beleza negra, por muito tempo negada pelos padrões de beleza ocidentais, a voz de Carolina acolhe outras mulheres negras. Seu discurso é de empoderamento e presença nos espaços de poder: os jornais, as instituições, a literatura e até mesmo o espelho, refletindo sua beleza em outros rostos negros. A presença das religiões de matriz africana é característica de uma contemporaneidade que tem amadurecido e buscado as raízes africanas em sua identificação. Carolina viveu em um período de apagamento da cultura africana, especialmente das religiões não ocidentais. Portanto, é compreensível notar a ausência de elementos próprios dessa cultura, apesar de sua celebração e reconhecimento atualmente.

¹⁴ A data real do jornal é 1940.



A recepção de Carolina Maria de Jesus se reflete nos discursos e narrativas que, ao abordarem sua vida, falam em nome de muitas mulheres negras em situação de pobreza, alinhando-se com o discurso contemporâneo: “Quero um lugar onde o preto é feliz” (Jesus, 2019, p. 77). O conceito de “lugar subjetivo” (Evaristo, 2020, p. 34) ou mesmo de “lugar de parentesco” (p. 36) é incorporado por Carolina em sua obra. Construir uma identidade de mulher negra escritora já representa uma ruptura 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 teoria para explicar como a “escrevivência” se diferencia das escritas de si, das narrativas do eu e das narrativas memorialísticas. Além de serem enunciadas por mulheres negras e pobres, a “escrevivência” faz parte de uma coletividade de religiões de matriz africana.

Em “As formas africanas de auto-inscrição”, Mbembe (2021) explica o quão difícil é para os negros no “Novo Mundo” reconstruírem suas identidades sem formação. O imperativo é criar a partir dos próprios mecanismos de enunciação, da própria linguagem adquirida, ouvida, lida; a partir da experiência de vida diversa e singular, da negritude, das formas e estratégias de sobrevivência, da herança consciente que deixarão, da hibridez nessas múltiplas formas de inscrever seus nomes no *corpus* e no corpo.

Para Carolina Maria de Jesus, a escrita foi o caminho escolhido para existir com um nome próprio além das categorias teóricas. O reconhecimento do outro, em minúsculas, como no poema “Israel” (Jesus, 2019, p. 78), onde os estrangeiros, os negros e os pobres são mencionados, mostra o desdobramento de sua produção. Nestes casos, a “escrevivência” se faz presente, representando uma voz que fala de e para uma coletividade.

Raffaella Fernandez revisou os 56 cadernos existentes de Carolina nos acervos. Trata-se de um arquivo híbrido que reúne peças de teatro, contos, músicas, poemas, romances, crônicas e a reescritura de seus textos. Ela organizou esses materiais no livro *Onde Estais Felicidade e Clíris*. Concordamos com a pesquisadora ao afirmar que a obra de Carolina Maria de Jesus é mais do que simplesmente um registro escrito 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 expressão escrita, a obra de Carolina pode ser estudada por meio de diversas abordagens, sem que se esgote suas possibilidades.

A obra de Carolina Maria de Jesus foi amplamente questionada pela academia devido à indistinção entre pessoa, personagem, narradora e voz poética, bem como ao gênero de seus dois primeiros livros: diários. No entanto, é importante ressaltar que esse gênero não foi inicialmente escolhido por ela para publicação; sua prioridade era a poesia. Ao revisitar a obra da escritora mineira, examinando seus cadernos e publicando seus textos selecionados não mais por um jornalista, ou focado para um público sensacionalista, mas por um grupo de pesquisadoras - Raffaella Fernandez, Ary Pimentel, Conceição Evaristo, Amanda Crispim, Fernanda Miranda, Fernanda Felisberto e sua própria filha, Vera Eunice de Jesus - estudiosas da literatura reconhecidas pelas universidades e comprometidas com uma recepção mais consciente dos estudos voltados para a literatura negra brasileira, emerge uma nova imagem de Carolina Maria de Jesus. Esta é uma Carolina que brinca com a escrita, os gêneros, as perspectivas e a cor da pele dos personagens protagonistas, que agora não são apenas negros - como no caso de Felizarda. Ela se revela como uma escritora que experimenta com a literatura em todas as suas formas.

Uma identidade latina

Juana, por sua vez, delinea uma construção identitária de “latina”, como expresso no próprio poema, durante sua única viagem a Nova York para receber o prêmio “Mulher das Américas de 1953”. No poema “Víspera de viaje”, do livro *Oro y Tormenta*, a voz ento:

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 tesa 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, suspendido¹⁵. (Ibarbourou, 1968, p. 493).

A voz poética, desde os primeiros versos, exprime o confinamento em casa e as viagens vedadas até o momento desse soneto, que relata sua única viagem e como o eu poético precisa se adaptar para iniciar uma vida em Nova York, partindo de sua identidade e de seu corpo “latino”. Neste poema, o corpo que personifica a hibridez entre o crioulo e o espanhol é evidenciado, com a pele “morena” mencionada em quase todos os textos em que a voz - poética, narrativa, ficcional - se autorreferencia. O eu lírico descreve as diferenças geográficas - o “muro” que, desde meados do século XX, representa a fronteira intransponível para os latinos - e o que isso significa, conforme o poema, para o trânsito mais fluido entre os territórios, seguido pela questão dos “latinos puros”. No último terceto, há uma analogia com as possíveis formas de comportamento, que são um tanto reservadas e relacionadas à religião católica. O espaço geográfico percorre o espaço biográfico, condicionando e moldando-o.

Considerações finais: a colagem visível

Esse tipo de forma poética está intrinsecamente ligado aos detalhes do cotidiano, destacando os avatares biográficos que essas mulheres experimentam, mais do que observam, embora também registrem olhares. A experiência é encapsulada na escrita e essas mulheres, ao comunicarem um sistema de pensamento, comportamento e existência a partir de suas particularidades, diluem a fronteira entre o privado e o público. Elas propõem novas formas de discurso da memória, como cartas, conselhos, diários e orações, testemunhando suas experiências na poesia e incorporando um eu com nome próprio, potencializando os

¹⁵ Terei de achar a palha flor da 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 dura 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, erguido. / (Ibarbourou, 1968, p. 493, tradução livre).



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 artigo. É uma necessidade dessas mulheres se inscreverem no próprio mundo por meio de sua escrita e desses nomes que as visibilizam.

Isso tudo nos permite aprofundar ainda mais como ambas as escritoras se tornam figuras marcantes na literatura escrita por mulheres na América Latina, ambas reconhecidas no ano de lançamento de seus primeiros livros, Juana em 1919 e Carolina em 1960. No entanto, a uruguaia continua sendo conhecida como a “Juana de América”, enquanto Carolina ainda é frequentemente descrita como “uma escritora improvável” (Santos, 2009) ou “escritora favelada”. A cor da pele faz diferença? Apenas nos últimos anos houve um reconhecimento maior de Carolina pela instituição, exemplificado pelo título *Honoris Causa* concedido pela UFRJ em 2021 e pela publicação de suas obras pela Companhia das Letras.

Ana Pizarro e Marisa Lajolo concordam sobre a importância de estabelecer relações entre as mulheres e seus discursos nos países vizinhos para enriquecer os nomes na historiografia literária latino-americana. Elas exploram como essas mulheres estavam em sintonia, escrevendo sobre a experiência feminina e buscando um espaço no campo literário. Essas escritoras adotaram estratégias diversas para criar imaginários da mulher que escreve neste continente, muitas vezes enfrentando a opressão por meio de seus discursos e enunciados.

É por isso que se torna necessário destacar esses poemas, que muitas vezes se distinguem pela posição de fala de cada autora, mas também dialogam e refletem sobre sua própria inserção no campo institucional. Apesar de estarem condicionadas por seus próprios espaços biográficos, essas autoras utilizaram estrategicamente a profundidade de sua poesia para inscrever seus discursos em seus próprios corpos autorais.

A escrita feminina de Juana e Carolina está conectada a outras mulheres escritoras e intelectuais latino-americanas, ampliando a “colagem invisível” mencionada por Ana Pizarro. A poesia dessas autoras é tecida com a incorporação do nome próprio nos poemas, levando ao limite a indistinção entre corpo e *corpus*, ou seja, entre autoria e obra. Isso destaca sua própria experimentação como escritoras, em resposta à incrustação do discurso no corpo, explorando o nome próprio como discurso e ampliando diversas posturas teóricas.



Referências

- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- 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, 1996, p. 183-191.
- BRAVO, Luis. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideú: Estuario, 2021, p. 22-25.
- 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.
- COSTA, Juana Francisco; FAGGIANI, Marisa. **Juana de Ibarbourou: valoración actual de su obra: el rostro y los espejos**. Montevideú: Linardi y Risso, 2011.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org). **Escrevivências: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.
- FERNANDEZ, Raffaella. **A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Edições Carolina, 2018.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- IBARBOUROU, Juana de. **Obras completas**. Madri: Aguilar, 1968.
- JESUS, Carolina Maria de. **Clíris**. Poemas recolhidos. Organização Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. 10^a. Ed. São Paulo: Ática, 2016.
- JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria**. V. 2. Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP, editora, 2014.
- 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, p. 37-61, 1996.



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.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, a. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

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.

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. Montevideu: Estuario, 2021, p. 62-65.

SALAVERRI, Vicente. In: **Las lenguas de diamante**. Edición comentada – 40 miradas críticas. Montevideu: Estuario, 2021, p. 5-6.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus, uma escritora improvável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

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.

