

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Luciana Martins Diogo

Escrevendo para si, reinventando-se para o/a outro/a:
performances da literatura e da vida nas encruzilhadas dos diários e cartas de
Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus

Versão corrigida
São Paulo
2025

Luciana Martins Diogo

ESCREVENDO PARA SI, REINVENTANDO-SE PARA O/A OUTRO/A:
performances da literatura e da vida nas encruzilhadas dos diários e cartas de
Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura brasileira de Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Doutora em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Versão corrigida
São Paulo
2025

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome da aluna: Luciana Martins Diogo

Data da defesa: 26/02/2025

Nome do Prof. orientador: Marcos Antonio de Moraes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/05/2025

(Assinatura do (a) orientador (a))



USPAssina - Autenticação digital de documentos da USP

Registro de assinatura(s) eletrônica(s)

Este documento foi assinado de forma eletrônica pelos seguintes participantes e sua autenticidade pode ser verificada através do código LSV3-RCYH-LFB1-PST6 no seguinte link: <https://portalservicos.usp.br/iddigital/LSV3-RCYH-LFB1-PST6>

Marcos Antonio de Moraes

Nº USP: 2103606

Data: 25/05/2025 19:21

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D591e Diogo, Luciana Martins
 Escrevendo para si, reinventando-se para o/a
 outro/a: performances da literatura e da vida nas
 encruzilhadas dos diários e cartas de Maria Firmina
 dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus /
 Luciana Martins Diogo; orientador Marcos Antonio de
 Moraes - São Paulo, 2025.
 461 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
 de concentração: Literatura Brasileira.

 1. Literatura Brasileira. 2. Literatura Negra. 3.
 Epistolografia. 4. Memorialismo. 5. Escravidão. I.
 Moraes, Marcos Antonio de , orient. II. Título.

Às admiráveis Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus.

E a todas as pessoas negras que se construíram com uma caneta nas mãos...

Agradecimentos

Ao professor Marcos Antonio Moraes, pela generosa acolhida às ideias, pela leitura atenta e orientação rigorosa do texto, pela constante abertura ao diálogo e, sobretudo, pela confiança contínua no percurso desta pesquisa.

À professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, pela generosidade ao longo de minha trajetória na pós-graduação, pelas indicações de trabalhos e oportunidades, pelas sugestões na banca de qualificação e pelas amplas perspectivas apontadas na banca de defesa da tese, que enriqueceram significativamente este trabalho.

À professora Leda Maria Martins, pela gentileza e profundidade na arguição da banca de defesa da tese, contribuindo para a ampliação das abordagens aqui desenvolvidas.

À professora Ligia Fonseca Ferreira, pelas precisas contribuições tanto na banca de qualificação quanto na de defesa da tese, que favoreceram maior rigor ao texto acadêmico.

Às professoras Maria Cristina Wissenbach, Vima Lia Martin e Régia Agostinho da Silva, membras suplentes da banca examinadora. E ao professor Emerson da Cruz Inácio, membro suplente da banca de qualificação.

A Julio Ludemir, pelas oportunidades e pelos estímulos criativos oferecidos na banca de seleção do concurso “Cartas para Esperança” e nos cursos “Cartas para Santa Cruz” (2021) e “Yabás, mães rainhas – o diário como laboratório de escrita literária” (2024), ministrados por mim na FLUP, que influenciaram profundamente os caminhos desta pesquisa.

A Carlos Alberto Cadilhe, pela parceria no site *Memorial de Maria Firmina dos Reis*, espaço no qual pude desenvolver ideias e estabelecer uma rede de contatos que contribuíram decisivamente para a consecução desta pesquisa.

Às parceiras Fernanda Miranda e Marília Correia, pelo trabalho na *Revista Firminas*, que abriu muitas portas de acesso aos materiais de pesquisa; e também a Aline Fátima, Carolina Itzá, Fabiana Carneiro, Fernanda Sousa e Silva, Miriam Santos e Roberta Flores, pela parceria intelectual e pelo afeto na jornada.

A Joaquim Maria Botelho e Júnia Botelho, pela gentileza e disponibilidade em compartilhar imagens digitalizadas de manuscritos e outros materiais de Ruth Guimarães.

A Carla Maria Silva, Júlia Batista e Raffaella Fernandez, pelo diálogo constante e pelo compartilhamento generoso de materiais de pesquisa.

A Agenor Gomes, Algemira Mendes, Cláudia Moraes, Rayron Sousa e Régia Agostinho da Silva, pela acolhida calorosa durante a viagem de trabalho e pesquisa no Maranhão.

À Dri Azevedo, Mariana Patrício Fernandes e Luciana di Leone, pelo diálogo frutífero a partir do Laboratório de Teoria e Práticas Feministas da PACC/UFRJ e da publicação da coletânea *Por uma história feminista da literatura brasileira*, volumes I e II.

À Lola Aybar, pela amizade e pela orientação na pesquisa junto à Cátedra UNESCO Memorial da América Latina – Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) e à Rede de Cooperação UNESCO/UNITWIN para Integração da América Latina, no projeto acadêmico “Feminismos na encruzilhada entre as teorias e as práticas – literatura e crítica literária à luz da história do feminismo na América Latina”.

Às amigas Aline Novais de Almeida, Eloisa Maranhão, Laura Santana Lima, Lua Moraes, Luanda Dessana Santos, Mariana Rocha (do Berimbau), Mariana Diniz Mendes, Mariana Neto, Miriam Santos e Roseleine Bonini, pelas parcerias, conversas e acolhida durante a pesquisa.

Aos amigos Cláudio Laureatti e Sergio Custódio, pelo apoio e pela troca de ideias em momentos fundamentais.

Aos colegas da pós graduação Eduardo Marinho, João Chauí Júnior e Mario Tommaso, pelas trocas e apoios nos processos acadêmicos.

Aos professores Hélio de Seixas Guimarães, Ricardo Souza de Carvalho e Vagner Camilo, do Departamento de Literatura Brasileira da Usp, pelo diálogo durante as atividades acadêmicas e durante as atividades de representação discente por mim desempenhadas.

A Vagner Amaro e Francisco Jorge, pelo convite para a publicação do livro que expandiu os sentidos desta pesquisa.

A Fernanda Bastos, Milena Brito e Pedro Meira Monteiro, pela confiança em meu trabalho.

Às ialorixás Mãe Flávia Pinto (de Oyá), Yá Janaína t’ Obaluaê, Yá Luízinha (de Nanã), Yá Marilise (de Oxum), Yá Renata (de Obá), Yá Roberta de Yemonjá e Yá Rosângela (de Ewá), pelas orientações durante a Formação *Yabás – mães rainhas*, da FLUP.

A Mestre Amaral (do Centro Cultural Mestre Amaral, São Luís – MA), por me acolher nesse espaço dedicado ao Tambor de Crioula, que tanto me nutriu intelectual e espiritualmente.

À minha filha, Luara Diogo de Melo, pelo amor de todo o sempre, onde quer que ela esteja.

A meus pais, minhas irmãs, minha sobrinha e meus sobrinhos, pelo afeto, apoio e encorajamento ao longo de todo o processo.

.

À Letícia Cescon da Rosa, pelo apoio e parceria nas pesquisas junto ao Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Às funcionárias e aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Às secretárias Cristina e Rosely, da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Às bibliotecárias e aos bibliotecários da Biblioteca Florestan Fernandes da Universidade de São Paulo. Especialmente a Paulo Carlos Batista, pela gentileza em localizar o livro de Luiz Mott que estava em posição trocada nas prateleiras.

Às funcionárias da Biblioteca e do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

A todas as pessoas que tornaram este trabalho possível.

À ancestralidade, pela orientação permanente e pela proteção nos momentos difíceis.

.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Nós viemos tirar licença
Que nosso amo mandou;
Ele ficou na cancela
Como boizinho brincador.
[...]
‘Strela Dalva
Amanheceu,
‘Caramba’ pulou na roda
Passarinho estremeceu!

Adeus, roseira
Adeus, rosá
Todo mundo cheira o cravo
Eu também quero cherá!

Maria Firmina dos Reis, Auto de Bumba meu boi

Na tarde linda, o sol põe cintilações. O “rei do congo” vem na frente,
carregando o estandarte. Logo atrás o general, brandindo uma arma branca,
põe na cena pitoresca, uma arrogante nota de bravura.

Ruth Guimarães, Congadas de Santa Isabel

As canetas e os lápis dos tolos, são os revólveres.

Carolina Maria de Jesus, Provérbios

“As contas do meu rosário São balas de artilharia,
Dá combate no inferno Enquanto rezo Ave-Maria”.

Toada de massambike

Resumo

DIOGO, Luciana Martins. *Escrevendo para si, reinventando-se para o/a outro/a: performances da literatura e da vida nas encruzilhadas dos diários e cartas de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

Partindo das estreias literárias de Maria Firmina dos Reis (1860), Ruth Guimarães (1946) e Carolina Maria de Jesus (1960), a tese explora as trajetórias autorais das escritoras por meio de suas cartas e diários, investigando como essas escritoras negras construíram e performaram suas identidades autorais nas encruzilhadas entre literatura e vida. Analisando esses documentos como espaços de enunciação e sociabilidade, a pesquisa busca compreender os modos como as autoras negociaram e afirmaram seus papéis no campo literário brasileiro dos séculos XIX e XX. Partindo de um exame de suas trajetórias nas fases de entrada, maturidade e saída de cena, a tese observa os movimentos de autorrepresentação, performatividade e resistência dessas escritoras. A análise adota como ferramentas - os conceitos de *teatro social* e *autor imaginário*, de José-Luiz Dias; bem como as ideias de *encruzilhada* e *performance* de Leda Maria Martins; além das discussões teóricas sobre diários e epistolografia apresentadas por Philippe Lejeune, Brigitte Diaz, Geneviève Haroche-Bouzinac e Marcos Antonio de Moraes - aplicados a cartas e diários para identificar cenografias autorais e processos de autodefinição. Conclui-se que as cartas e os diários de Reis, Guimarães e de Jesus serviram tanto como meios de construção identitária quanto como espaços de resistência e criação, onde cada autora tece sua persona literária e reivindica seu lugar na história da literatura brasileira.

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Diários, Cartas, Trajetória autoral.

Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Diary,
Epistolography, Authorial Trajectory

Abstract

DIOGO, Luciana Martins. Writing for oneself, reinventing for the other: performances of literature and life at the encruzilhadas of the diaries and letters of Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, and Carolina Maria de Jesus. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

Starting from the literary debuts of Maria Firmina dos Reis (1860), Ruth Guimarães (1946), and Carolina Maria de Jesus (1960), the dissertation explores the authorship trajectories of these writers through their letters and diaries, examining how these Black female writers constructed and performed their authorial identities at the *encruzilhada* of literature and life. Analyzing these documents as spaces of enunciation and sociability, this research aims to understand how these authors negotiated and affirmed their roles within the Brazilian literary field across the 19th and 20th centuries. By examining their trajectories in the phases of literary entrance, maturity, and final exit, the thesis explores each writer's movements of self-representation, performativity, and resistance. The analysis utilizes concepts such as *social theater* and *imagined author* from José-Luiz Diaz; *encruzilhada* and *performance* from Leda Maria Martins; and theoretical discussions on diaries and epistolography presented by Philippe Lejeune, Brigitte Diaz, and Geneviève Haroche-Bouzinac e Marcos Antonio de Moraes—applying these to letters and diaries to identify authorial scenographies and processes of self-definition. It concludes that the letters and diaries of Reis, Guimarães, and de Jesus served as both mediums for identity construction and spaces of resistance, where each author weaves her literary persona and claims her place in Brazilian literary history.

Key-words: Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Diary, Letters, Authorial Trajectory.

Índice de Imagens

Imagem 1. Fonte: Revista A Semana, jan.1947.....	181
Imagem 2. Fonte: Revista A Semana, jan. 1947.....	181
Imagem 3. Fonte: Revista A Semana, jan. 1947.....	181
Imagem 4. Fonte: Revista A Semana, jan. 1947.....	181
Imagem 5. Bilhete de Natal a Mário de Andrade. Acervo MA-C-CPL3608-1 IEB-USP.....	221
Imagem 6. Fotos Audálio Dantas. O cruzeiro, 1959.....	285
Imagem 7. Detalhe: Carolina com lata d'água na cabeça.....	286
Imagem 8. Fotos Audálio Dantas. O Cruzeiro, 1959.....	286

Sumário

1 APRESENTAÇÃO	1
2 PRÓLOGO	17
2.1 “Ponha aos olhos em mim”	18
2.1.1 “aquelle infame papel” ou “o negro não tem o direito de pronunciar o classico?”	44
2.1.2 “Vos iscrevo p ^a Vn ^{ce} se lembra daquela promessa...”	50
3 ATO 1 – MARIA FIRMINA DOS REIS	60
3.1 Estreia	60
3.1.1 Um pseudônimo e uma personagem?	74
3.1.2 O prólogo do romance <i>Úrsula</i>	78
3.2 “Estréia mui bem a carreira de romancista” – recepção crítica na imprensa.....	86
3.2.1.1 “Apreciar um talento formoso, e dotado de muitas imaginações”	93
3.2.2 “Primoroso trabalho da nossa distinta comprovinciana”	96
3.2.3 “A <i>Virgem da Tapera</i> - oferecido à “Exm ^a Sr. ^a D. Maria Firmina dos Reis””	99
3.3 Performances da identidade autoral em <i>Álbum</i>	100
3.3.1 “E desde então eu converti minhas lágrimas em cantos”	107
3.3.2 “Há já dois anos que te abandonei, meu pobre álbum... por quê?” — maturidade autoral 109	
3.3.3 “Eu não pude furtar-me a...”	113
3.3.4 “Procuró salvá-lo do olvido escrevendo” — projeto literário	118
3.4 Gravar em água-forte — as vidas negras em <i>Álbum</i>	125
3.4.1 Guilhermina Amélia dos Reis, “irmã querida”	131
3.4.2 Otávia Augusta de Avelar — “eu segui-as com a alma”	133
3.4.3 Sinhá — “foram seus padrinhos... e eu própria M.F. dos Reis”	136
3.4.4 Miguel — “meu filho! meu querido filho!...”	137
3.4.5 Oton F. Sá — “à minha Mamaia M.F. dos Reis”	139

3.5	“Ao senhor Raimundo Marcos Cordeiro” – as entradas epistolares de <i>Álbum</i>	141
3.6	<i>Um estudo sobre a invenção literária no diário de Maria Firmina dos Reis</i> – o diário como campo de testes	148
3.6.1	<i>Gupeva</i> no espelho de <i>Álbum</i>	149
4	ATO 2 – RUTH GUIMARÃES	157
4.1	Estreia	157
4.1.1	Lendo <i>Água funda</i> pelas cartas de leitores e leitoras	163
4.1.2	“Desejaria saber como você escreveu <i>Água funda</i> ?”	164
4.1.3	“Autorize a sucursal da Livraria do Globo ... a remeter para o meu endereço”	167
4.1.4	“Grato pelo exemplar que me mandou”	169
4.1.5	“Aqui pelo Sul <i>Água Funda</i> está causando sensação”	172
4.1.6	“Já acabei de ler <i>Água funda</i> e gostei muito”	174
4.2	A construção da personagem	176
4.2.1	Retratos e uma personagem?	181
4.3	“Descoberta de uma romancista” — recepção crítica na imprensa	186
4.3.1	“Só é estreante porque <i>Água funda</i> é o seu primeiro livro”	196
4.4	A encenação por trás da cena	200
4.4.1	“Não escrevi mais nem uma linha sequer durante dois anos”	204
4.4.2	Fala-se sempre a verdade na escrita testemunhal?	209
4.5	“Sei que é audácia em demasia, dirigir-lhe esta” — uma autora em formação	211
4.5.1	“Recebo a sua carta com atraso”	222
4.5.2	“Queria uma indicação... que me permitisse a remontar às origens” – projeto literário	224
4.6	“Rutilando, como audaz peregrina das letras” – maturidade autoral	227
4.6.1	“Literatura profética de ficção” no rascunho de uma carta	230
4.6.2	A “praga” em Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus	233
4.7	“Duas Palavras” para quem escreve	234
4.7.1	“Escreve-se e parece que se o fez para um deserto” - a condição de mulher escritora	235
4.7.2	“Então, será para mim mesma que escrevo?” - o prefácio de <i>Contos de Cidadezinha</i>	238
4.8	Consagração e retirada de cena	240
5	ATO 3 – CAROLINA MARIA DE JESUS	245
5.1	Estreia	245
5.2	“Todos os dias eu recebo cartas de vários países” — a cena epistolar em <i>Casa de alvenaria</i>	258
5.3	Autora imaginária – ou uma personagem se olhando no espelho?	274
5.3.1	“Depois fomos na redação e fotografaram-me” — Retratos da personagem	281
5.4	“O que será que eles escreveram a meu respeito?”	282
5.5	“Carolina, você é poetisa!” — prólogo “Minha Vida”	288
5.5.1	“Dia cinco de fevereiro de 1941, eu fui na redação das Folhas” — a jornada literária	295
5.6	“Não tenho tempo para escrever”	299

5.7	Saindo de cena enquanto constrói a cena – o projeto editorial nas cartas de Carolina	304
5.7.1	“Quando eu puder, quero mandar imprimir-lo do jeito que escrevi”	305
5.7.2	“Vai ler o meu manuscrito – o escravo, e traduzir para o inglês”	315
5.7.3	“Vieram procurar umas cartas para publicar”	317
5.7.4	“É que os jovens que não leu o livro quer lê-lo, peço-lhe para liberar o livro”	321
5.7.5	“Estou vendendo o livro só para a juventude”	324
5.7.6	“Mas por infelicidade minha, eu tenho uma vizinha...”	327
5.8	A escrita epistolar como estratégia de resistência e autoconstrução autoral	332
5.8.1	Apagando as luzes de seu “vestido elétrico”	334
6	Último ato? - Performances na encruzilhada entre literatura e vida	340
7	Referências	348
8	APÊNDICES	363
8.1	Apêndice A – Uma leitura africanizada das teorias	363
8.1.1	Cartas e diários na <i>encruzilhada</i>	363
8.1.2	Diários e cartas como <i>performance</i>	377
8.1.3	Trajetória Autoral	384
8.1.4	Cenografias autorais	393
8.1.5	Cartas e diários na constituição da trajetória autoral	396
8.1.6	Teatro social da literatura	398
8.2	A formação do <i>campo literário</i> da escrita produzida por mulheres no Brasil	406
8.3	Apêndice B - Recepção crítica de <i>Água funda</i> , de Ruth Guimarães – <i>fontes primárias</i>	412
8.4	Apêndice C - Quadro I. Ritmanálise de “Álbum”, o diário de Maria Firmina dos Reis	415
8.5	Apêndice D - Quadro II. Cartas de Ruth Guimarães levantadas ao longo da pesquisa	418
8.6	Apêndice E – Quadro III - Cartas de Carolina Maria De Jesus - Coleção Biblioteca Nacional - Rolo 4 Ms-565 (4)	421
9	ANEXOS	422
9.1	Anexo A - Imagens das cartas de Ruth Guimarães	422
9.2	Anexo B: Imagens cartas de Carolina Maria de Jesus	452

1 APRESENTAÇÃO

Em 1º de agosto de 1860¹, circulou na imprensa maranhense o primeiro anúncio de venda do romance *Úrsula*². Pronto já em 1857³ - o mesmo ano em que José de Alencar publica o romance *O Guarani*, em folhetins, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*⁴ -, começa a ser vendido em agosto de 1860, embora estampe o ano de 1859 na folha de rosto. Assinado apenas com a indicação “Uma Maranhense”, essa obra entra para a história da literatura nacional por ser considerada, atualmente, o primeiro romance⁵ de autora mulher publicado no Brasil⁶.

A autora, Maria Firmina dos Reis, nascida em 11 de outubro de 1825, em São Luís, no Maranhão – neta de Engrácia Romana da Paixão, uma escravizada alforriada, e filha de Leonor Felipa dos Reis, uma “mulata forra” (termo indicado nos autos)⁷,

¹ *A Imprensa*, ano IV, número 11, 18/08/1860.

² *Úrsula* - Romance Original Brasileiro - Por Uma Maranhense. São Luís. Na Tipografia do Progresso, 49. 1859.

³ De acordo com Antonia Souza (2017), o romance *Úrsula* recebeu subscrição anunciada de forma independente, que apresentava um longo prospecto sobre a obra e a autora, que embora mantida anônima, era referida como “jovem maranhense”, “autora brasileira”, explicitando que a autora era mulher. Esse anúncio foi veiculado na seção *Publicações Pedidas*, no jornal *A Imprensa*, de 17 de outubro de 1857, ano I, número 40, página 3, segunda coluna (SOUZA, 2017, p.232). Ver também: Diogo, Luciana Martins. “A Primeira resenha de *Úrsula*”. In: Memorial Maria Firmina dos Reis, 2018. Disponível em: <http://mariafirmina.org.br/site/a-primeira-resenha-de-ursula/>. Acesso em maio de 2022.

⁴ Iniciado em 01 de janeiro de 1857.

⁵ Em volume único e suporte livro – provavelmente, formato brochura, pequeno, in 12.º, 198 páginas e mais o índice das matérias em uma página sem número, conforme informa Horácio de Almeida no prefácio da segunda edição de *Úrsula* (1976). Estas informações estão nos Anais do Cenáculo Brasileiro de Letras e Artes, 1973.

⁶ Graças à pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart (1999), sabemos hoje que muitas mulheres escreveram e publicaram seus trabalhos durante o século XIX. Em 1859, por exemplo, mesmo ano de publicação de *Úrsula*, a catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro também publica romance (que já havia circulado no ano anterior entre 13 de abril e 6 de julho, em folhetins, no jornal *A Marmota*) intitulado *D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial*, e assim como Firmina, assina sua obra sob pseudônimo - Indígena do Ipiranga. Segundo Muzart (2013), “os dois romances tratam da marginalização do outro: da mulher e do índio, no primeiro, *D. Narcisa de Villar*, e da mulher e do negro, em *Úrsula*”. Antes delas, temos Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, que em 1850 publica em Niterói o romance intitulado *Dedicação de uma amiga*, em quatro volumes, assinado apenas com as iniciais B. A. Há ainda o romance de cunho político *Misterios del Plata*, de Juana Paula Manso de Noronha, publicado no *Jornal das Senhoras*, a primeira revista brasileira feita por mulheres e para mulheres, fundado por ela em 1852; mas vale notar aqui que Juana Manso era argentina que se naturalizou brasileira neste mesmo ano. No entanto, se considerarmos todas as obras citadas a partir de sua organização, extensão, enredo completo, podemos afirmar que apenas *Úrsula* e *D. Narcisa de Villar* estão entre as primeiras obras literárias de autoria feminina publicadas no Brasil, com formato de romance propriamente (ainda que *D. Narcisa de Villar* seja classificada por alguns críticos como uma novela e não um romance).

⁷ Esta informação esclarece um equívoco acerca da biografia de Maria Firmina, segundo o qual, a autora seria filha de mãe branca (portuguesa) e pai negro (africano), como afirmou Janaína Santos. Cf. CORREIA,

ambas foram cativas sob o Comendador Caetano José Teixeira, comerciante e proprietário de terras da região (Adler, 2017/2018)⁸. O pai, João Pedro Esteves, era um homem de posses que foi sócio desse mesmo Caetano Teixeira⁹.

Maria Firmina foi autodidata, tornando-se professora da cadeira de Primeiras Letras da Vila de Guimarães - MA, em 1847, aos 22 anos.¹⁰ Ao mesmo tempo em que exercia o ofício de professora, na segunda década do século XIX a autora inicia uma intensa participação literária na imprensa maranhense e sua presença será percebida em revistas, colunas jornalísticas, antologias, almanaques e livros¹¹. Firmina publicou entre 1860 e 1908, cerca de quarenta e dois poemas avulsos e dez jogos de palavras (nove charadas e um logogrifo)¹²; ainda publicou os contos *Gupeva* (1861)¹³, *A*

Janaína dos Santos. O uso de fontes em sala de aula: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859). como mediadora no estudo da escravidão negra no Brasil. 166f. Dissertação (Mestrado em História Social) Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013, p. 101. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/items/540519c5-a7f3-4922-ab64-c5d2bab5bff5> Acesso em 17 de out. 2024.

⁸ *Livro de Baptismo* da freguesia de Nossa Senhora da Victória-igreja Catedral (Fundo Arquidiocese Batismo de Maria Firmina dos Reis, Livro 116- fl. 182) (ADLER, 2017/2018). Autos cíveis de requerimento que faz D. Rosa Maria Seria Teixeira para cópia e rubrica dos papéis da sociedade que teve seu falecido marido, comendador Caetano José Teixeira, com João Pedro Esteves e outros. Fundo: Tribunal da Relação. Seção Juizes de Órfãos. Comarca de São Luís, 1820 (CRUZ; MATOS; SILVA, 2018, p.158).

⁹ CRUZ, Mariléia dos Santos; MATOS, Érica de Lima de; SILVA, Ediane Holanda. "Exma. Sra. d. Maria Firmina dos Reis, distinta literária maranhense": a notoriedade de uma professora afrodescendente no século XIX. CEMOrOc-Feusp / Univ. Autônoma de Barcelona, set/dez 2018, p.151-166. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand48/151-166Marileia.pdf> Acesso em 17 de out. 2024.

¹⁰ Contudo, a idade mínima permitida para o ingresso no cargo era de 25 anos. Essa exigência levou Maria Firmina a abrir um processo com o propósito de alterar a data de seu nascimento para comprovar que, à época, ela já contava a idade mínima requerida e não apenas vinte e dois anos, como constaria erroneamente em seus registros de batismo (Gomes, 2022)¹⁰. Esse processo ficou documentado nos *Autos de justificação do dia de nascimento de Maria Firmina dos Reis – Ver: Autos de Justificação do dia de nascimento de Maria Firmina dos Reis*, de 25 de junho de 1847, da Câmara Eclesiástica/Episcopal, série 26, Caixa n. 114 – Documento-autos nº 4.171; concluído no dia 13 de julho de 1847 (ADLER, 2017/2018). Recentemente, pesquisas têm revelado novos documentos que corrigem dados biográficos e de origem social de Firmina, além de novas obras literárias (poemas em jornais), ressaltando que ainda podem ser encontrados novos materiais sobre a autora.

¹¹ Publicou amplamente nos jornais literários e periódicos maranhenses: *Pacotilha*, *Eco da Juventude*, *Semanário Maranhense*, *O Federalista*, *A Verdadeira Marmota*, *O Jardim das Maranhenses*, *Almanaque de Lembranças Brasileiras*. Participou da antologia poética *Parnaso maranhense* (1861). Colabora no *Almanaque Histórico de Lembranças Brasileiras* (1862).

¹² Balanço de Sérgio Barcellos Ximenes. In: A Arte Literária | Blog sobre a história da literatura e a literatura em geral - 04/12/2017, migrado para o Medium: <https://medium.com/@sergiobximenes>

¹³ Publicado originalmente em versão incompleta, no periódico semanal *O Jardim das Maranhenses*, entre outubro de 1861 e janeiro de 1862, em São Luís, essa novela trata da história do índio Gupeva e sua filha, Épica e discute a miscigenação entre franceses e Indígenas. Após essa primeira publicação, a versão completa e revista de *Gupeva* foi publicada ainda mais duas vezes nos periódicos maranhenses do XIX: em 1863, no jornal *Porto Livre* e em 1865, no jornal *Eco da Juventude*. Nessa obra, pode-se observar o cuidado de Firmina com sua produção literária, pois em diversas partes do texto ela realiza alterações significativas.

escrava (1887)¹⁴; e o livro de poesia *Cantos à beira-mar* (1871)¹⁵; e além disso, possui sete composições musicais atribuídas a ela. Firmina faleceu em 1917.

Cem anos após a publicação de *Úrsula*, também no mês de agosto, teremos outro marco na literatura nacional com Carolina Maria de Jesus. Fenômeno editorial, seu primeiro livro, *Quarto de despejo*, foi lançado pela Livraria Francisco Alves em agosto de 1960, e até o mês de dezembro do mesmo ano, ganhou oito reedições (Machado, 2006; Silva, 2011)¹⁶; registros apontam a venda de 600 unidades, somente na noite de autógrafos. Mais de 70 mil exemplares foram vendidos em menos de um ano. Algumas fontes informam que foram vendidas mais de 100 mil cópias¹⁷, sendo que:

Uma tiragem bem-sucedida, na época, era de cerca de quatro mil exemplares. Nenhum autor no Brasil chegara perto desse sucesso de venda. Revistas internacionais do porte de *Life*, *Paris Match*, *Time* e *Época* fizeram reportagens sobre Carolina e o seu livro. Nos cinco anos subsequentes, *Quarto de despejo* foi traduzido para 14 idiomas e alcançou mais de 40 países, começando pela Dinamarca, Holanda, Argentina, França, Alemanha, Suécia, Itália, passando pela Tchecoslováquia, Romênia, Inglaterra, Estados Unidos e chegando à Rússia, Japão, Polônia, Hungria e Cuba (Machado, 2006, p.106).

Carolina de Jesus nasceu em Sacramento, interior de Minas Gerais, em 14 de março de 1914, em uma família humilde. Aos 33 anos, em 1947, muda-se para São Paulo, onde trabalha como doméstica e diarista, dormindo debaixo de pontes. Em 1948, engravidada de um português e esperando João, seu filho mais velho, busca superar as dificuldades financeiras mudando-se para a favela do Canindé. Em 1950, engravidada de um espanhol, nascendo José Carlos e por fim, engravidada de Vera Eunice. Carolina via em seu avô, o Sócrates Africano¹⁸, sua maior inspiração para escrever (Quadros, 2018, p. 33)¹⁹. A autora deixou mais de cinco mil páginas totalmente

¹⁴ É uma narrativa curta que possui por volta de vinte páginas, publicada originalmente em 1887, na *Revista Maranhense* (ano 1, n.3, novembro de 1887), periódico que circulou no Maranhão e com o qual Firmina colaborou em seu segundo e terceiro números.

¹⁵ *Cantos à Beira-mar* (poesia). São Luís: Tipografia do País, 1871.

¹⁶ Machado, Marília Novais da Mata. "Os escritos de Carolina Maria de Jesus: determinações e imaginário". *Psicologia & Sociedade*; 18 (2): 105-110; mai./ago. 2006.

¹⁷ Ver: Uma escritora brasileira que vendeu livros em mais de 40 países. Disponível em: <https://spcity.com.br/uma-escritora-brasileira-que-vendeu-livros-em-mais-de-40-paises/> Acesso em 17. out. de 2024.

¹⁸ Termo utilizado por Carolina Maria de Jesus para referir-se ao avô. Ver: *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, 1994, p. 190-196.

¹⁹ QUADROS, Dênis Moura de. "Maria Firmina Dos Reis e Carolina Maria De Jesus: Duas resistentes Marias na literatura afro-feminina". *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, v. 6, n. 1, pp. 19-41. 2018.

desconhecidas do grande público, em 37 cadernos recolhidos por ela de lixeiras da grande São Paulo. Todo o material está dividido entre o Museu Afro Brasil (MAB), em São Paulo, a Biblioteca Nacional (FBN) e o Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro; o Arquivo Público Municipal Cônego Hermógenes Cassimiro de Araújo Brunswick (APMS), em Sacramento; e o Acervo de Escritores Mineiros (AEM), em Belo Horizonte, em Minas Gerais (Fernandez, 2016; Sousa, 2004)²⁰.

Francelene Costa de Santana Oliveira (2014)²¹ investigou a condição da mulher negra no final século XIX a meados do século XX, e ao apresentar a trajetória histórica, política e social de algumas dessas mulheres, destaca as figuras de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, que para a pesquisadora, foram mulheres que reconhecidamente contribuíram para a construção de espaços para o protagonismo feminino. Focando a construção literária das duas autoras, ela defende a importância de suas obras para a literatura nacional. O historiador Dênis Quadros complementa destacando que apesar da relevância das autoras, elas foram apagadas nas histórias da literatura brasileira,

há duas mulheres de importância ímpar para a literatura brasileira que não são, sequer, citadas ou lembradas em uma fina linha, como Maria Firmina dos Reis (1825 - 1917) que escreve o primeiro romance em que o negro é representado como personagem e não, apenas, como objeto e Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977) que (d) escreve a dura realidade de uma favelada e que, quando é citada, é como memorialista e não escritora. Ambas foram duplamente silenciadas: o primeiro silenciamento se dá por serem mulheres e o segundo por serem negras (Quadros, 2018, p.20).

Para pensar esse processo de apagamento histórico, podemos Renato Kerly Marques Silva em seus questionamentos:

Que significados esse silêncio pode representar? Mulheres negras não escrevem? Não têm nada relevante pra contar? O silenciamento dessas vozes parece ter o efeito de produzir um mundo onde apenas uma parcela da população tem histórias que devam ser preservadas. Mas com o entender isso em uma sociedade como a nossa, na qual mulheres e

²⁰ FERNANDEZ, Raffaella Andréa. Carolina Maria de Jesus: uma breve cartografia de seu espólio literário. *Manuscrita*, Ateliê revista de crítica genética, n. 31, pp. 10-26, 2016. SOUSA, Germana Henriques Pereira de. Memória, autobiografia e diário íntimo: Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida. In: Hermenegildo Bastos; Adriana de F. B. Araújo (Org.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2011, p. 86-108.

²¹ OLIVEIRA, Francelene Costa de Santana. "Mulheres negras letras e literatura: Uma Análise da Condição da mulher negra no final século XIX a meados do século XX". Anais 18º Redor, Perspectivas Feministas de Gênero: Desafios no campo da Militância e das Práticas. Universidade Federal Rural de Pernambuco. 2014.

homens negros têm colaborado de forma intensa na nossa formação cultural e histórica? (Silva; 2017, p. 4037)²².

A despeito disso, em sua época Firmina foi conhecida por suas poesias e considerada uma grande poeta. Ela foi apresentada nos jornais por meio de expressões como “a poetisa maranhense...”, demonstrando o reconhecimento dos jornais do período oitocentista em relação à atuação literária da escritora” (Carvalho, 2018, p.62)²³. De outro modo, atualmente o seu nome está mais associado à prosa, muito em razão da retomada dos estudos sobre o romance *Úrsula*, sendo que, hoje, Firmina é reconhecida por muitos como uma importante romancista.

Já Carolina, que também foi autora de contos, romances, peças de teatro, provérbios, poemas, letras de música, textos memorialísticos, cartas e bilhetes, achava que o que fazia de melhor eram os poemas²⁴. Não dava valor algum ao diário (Machado, 2006), mas foi como escritora de diário que se tornou conhecida e consagrada, talvez porque o diário tenha sido, por um longo tempo, o gênero mais comumente associado à escrita feminina (Lejeune, 2013)²⁵.

Contrariamente, Carolina Maria de Jesus sempre sonhou em publicar seus escritos, “contudo uma peça importante dessa história fez com que nossa autora pendesse para a autobiografia: o jornalista Audálio Dantas” (Quadros, 2018, p.33). Quando encontrou Dantas²⁶, Carolina escrevia há cerca de 15 anos (Machado, 2006,

²² SILVA, Renato Kerly Marques. Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis: escritoras negras na sala de aula. *Anais ABRALIC*, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522235111.pdf. Acesso em 17out. 2024.

²³ CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravidão na obra de Maria Firmina dos Reis. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, 2018. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12dtFCfkzJsFjKUAhBh_VviO7iFym8tyl. Acesso em 17 out. 2024.

²⁴ Carolina tentou ser reconhecida como escritora muito antes de *Quarto de despejo*. A publicação de um primeiro poema no jornal *Folha da Manhã*, em 24 de fevereiro de 1941, comprova que acalentava o desejo de ser reconhecida como escritora (JESUS, Carolina Maria de. *Minha vida*. In: MEIHY, José Carlos Sebe & LEVINE, Robert. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 188). “A matriz da maioria das poesias é Casimiro de Abreu (1839-1860) e dos romances e contos, Bernardo Guimarães (1825-1884), pois foram esses autores que Carolina teve oportunidade de ler” (MACHADO, 2006, p.107).

²⁵ LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013. (Conferência proferida na Universidade Ain Shams (Cairo), traduzida por Ignacio Vázquez Diéguez (Universidade de Barcelona). Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/15460>. Acesso em 17 out. 2024

²⁶ No início de 1958, Carolina Maria de Jesus encontra na favela do Canindé, onde ela morava, o repórter alagoano Audálio Dantas, da *Folha da Noite*. Ele estava lá para fazer uma reportagem para o jornal e teve acesso aos cadernos da escritora. O diário que relatava o cotidiano na favela, com registros do ano de

p. 106) e sempre se mostrou interessada em escrever ficção e ser conhecida como autora de romances, mais do que de diários. Apesar disso, *Pedaços da fome* (1963), o único romance publicado em vida pela escritora, é bastante “marcado pelo maniqueísmo na divisão de classes sociais” (Arruda, 2015, p.13)²⁷, o que pode revelar certo tom confessional, que espelha a experiência pessoal da escritora; e, além disso, entre diversos textos inéditos, encontra-se um dos romances, *Rita*, no qual, “surpreendentemente, a narrativa se assemelha à biografia de Carolina e sugere uma instigante mistura de ficção e realidade” (Ibid.).

Com base nisso, supomos que a abordagem destes textos de ficção cotejada à análise dos diários pode auxiliar na compreensão do processo criativo das narrativas ficcionais de Carolina Maria de Jesus, caracterizadas por apresentarem, em seu conteúdo e estrutura, elementos autobiográficos. Os seus diários narram a trajetória da empregada doméstica, lavradora e catadora de papel que se transforma na escritora admirada. A hipótese é de que tanto nos romances quanto nos diários, os fragmentos da construção memorialista de Carolina Maria de Jesus podem auxiliar a acessar a chave de sua invenção literária, do seu modo de ficcionalizar.

Maria Firmina dos Reis também deixou um diário com anotações esparsas que percorrem um período de aproximadamente cinquenta anos. Os manuscritos desse diário foram entregues ao pesquisador Nascimento Morais Filho, por Leude Guimarães (filho de criação de Maria Firmina), como relatou em *Maria Firmina – fragmentos de uma vida* (1975), livro que reúne o material recolhido pelo pesquisador desde quando ele encontrou textos da escritora em jornais do século XIX, em 1973, enquanto pesquisava nos arquivos da biblioteca pública Benedito Leite, em São Luís. A partir daí, Morais Filho inicia uma intensa pesquisa sobre a autora que ele chamou de “arqueologia literária”²⁸. Recolhendo evidências na imprensa e entre outros

1955, chamou-lhe a atenção. Audálio Dantas, então, publicou uma matéria sobre Carolina, apresentando a escritora, incluindo fotos, uma poesia e citações do diário. “A primeira edição de *Quarto de despejo* (1960) traz 16 páginas relativas ao ano de 1955; as outras 153, além das ilustrações, cobrem de maio de 1958 a primeiro de janeiro de 1960, foram escritas depois do encontro de Carolina e Audálio. Escritas para ele.” (MACHADO, 2006).

²⁷ ARRUDA, Aline Alves. *Carolina Maria de Jesus: Projeto Literário e Edição crítica de um romance inédito*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Área de concentração: Literatura Brasileira) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

²⁸ Por “arqueologia literária” pode-se entender o estudo de recomposição biográfica e bibliográfica no qual o autor procura alinhar o que obteve em jornais, revistas, registros cartoriais, relatos de filhos de

documentos cartoriais e depoimentos de fontes orais, o pesquisador também conseguiu recuperar manuscritos originais de Firmina, os quais, atualmente, não conhecemos a localização²⁹. Diante desse material ele coloca a seguinte questão:

—Ah! se encontrássemos ainda mais fragmentos [...] Talvez pudéssemos extrair deles uma autêntica e original “história íntima” da vida brasileira, ou da família brasileira e, em particular, da mulher brasileira, com valiosos subsídios psicológicos, sociológicos, históricos [...] para o estudo da sociedade brasileira no século passado! (MORAIS FILHO, 1975, n.p).

Ampliando a questão para o contexto do presente estudo, seguiremos os rastros e trilhas delineados nos diários de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus para compreender o que a “história íntima”³⁰ de cada uma pode revelar sobre as correlações entre estados psicológicos e criação literária; também para refletir se os subsídios sociológicos presentes nos registros podem auxiliar a desvendar as relações de forças implicadas nas disputas de poder existentes no campo literário (Bourdieu, 1996) em que atuaram; e ainda, para analisar como essa “escrita de si” pode descortinar os percursos dos processos da construção da identidade autoral das escritoras. Assim, cabe a pergunta:

... —Afinal, para quem se escreve um diário? A primeira resposta, possivelmente, seja: para si mesmo, agora ou no futuro. Porém, qual o sentido em escrever um diário na iminência de morrer, considerando-se a baixa probabilidade [...] de retomar a leitura de seu próprio texto? Talvez os diários, mesmo quando alegadamente secretos (escondidos ou trancados à chave), tenham sempre em vista a publicação (Berned, 2014,

criação da escritora como Nhazinha Goulart e Leude Guimarães, de ex-alunos e de moradores de Guimarães, além de fragmentos do diário de Maria Firmina, buscando construir um relato coerente sobre a vida da escritora. Os resultados dessa pesquisa, desde então, tem sido ponto de referência para estudiosos que vêm buscando trabalhar, de diferentes formas, esses dados.

²⁹ Durante as pesquisas, entrei em contato com Natércia Moraes Garrido, neta de Nascimento Moraes Filho, que informou que os originais foram doados por seu avô ao Governo do Maranhão.

³⁰ No século XIX, a noção de intimidade no Brasil estava amplamente ligada às elites e ao espaço doméstico da casa grande, em que o diário pessoal e as cartas eram formas de expressão reservadas à classe alta, refletindo preocupações familiares, políticas e sociais dentro de um contexto privado e relativamente protegido. A intimidade, nesse período, era uma construção da vida privada burguesa e patriarcal, onde questões públicas raramente invadiam o espaço íntimo. No século XX, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, com o surgimento e a expansão das favelas, a noção de intimidade foi profundamente transformada. Em contextos de pobreza urbana, como o retratado nos diários de Carolina Maria de Jesus, a intimidade passou a ser marcada pela precariedade e pela exposição das condições de vida. Nesses espaços, a fronteira entre o público e o privado era fluida, com a intimidade frequentemente se misturando à luta pela sobrevivência e à experiência coletiva da marginalização. Assim, a intimidade deixou de ser apenas um refúgio da vida pública e tornou-se uma forma de denúncia das desigualdades sociais e de resistência contra a opressão estrutural.

³⁰ SIMONET-TENANT, Françoise. Correspondência e diários de mulheres: uma função memorial? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 68, p. 84-100, dez. 2017.

p.37)³¹.

Para Philippe Lejeune³² (2008) escreve-se diários para sobreviver, para instaurar e conservar a memória, para desabafar, para autoconhecer-se, para deliberar, para resistir, para pensar e refletir e, finalmente, para escrever. Desse modo, o diário pode funcionar também, como uma forma de emancipação:

até que as escolas secundárias fossem capazes de oferecer às jovens mulheres da classe dominante perspectivas profissionais similares às aquelas oferecidas aos homens, as únicas áreas nas quais elas poderiam esperar mostrar habilidades iguais e afirmar sua independência eram a literatura e a arte. Os diários foram seu primeiro campo de teste (Lejeune. 1997, p.112)³³.

Partindo dessa afirmação e aproximando-nos do contexto de nossas autoras, que não integravam as classes dominantes das sociedades em que viveram e produziram sua literatura, olharemos para os diários de Firmina dos Reis e de Carolina Maria de Jesus e perguntaremos: os diários dessas escritoras possuem essa característica? Teriam os registros de seus cadernos e álbuns funcionado como campo de teste para textos que num tempo futuro se transmutariam em peças artísticas dadas à recepção de um público? Se sim, como isso se deu? Como as anotações do campo do privado passaram à produção literária que se pretendia pública? Quais operações e alterações foram realizadas pelas escritoras? O que esses diários de escritoras mostram sobre a relação entre criação artística e vida cotidiana? Sobre o que falam? Sobre o que silenciam? Como isso pode ser demonstrado?

O diário de Carolina tornou-se *best-seller*, já o diário de Firmina, atualmente, é desconhecido do grande público e da crítica literária, não havendo estudos aprofundados sobre ele na literatura especializada, mesmo sendo um dos únicos

³¹ BERNED, Pablo Lemos. *Representação de si e arquivamento nos textos derradeiros de Marguerite Duras*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014. Alguns estudiosos do tema têm considerado a possibilidade de que, na maioria das vezes, o autor de fato deseja ou mesmo considera a possibilidade de que um dia seu diário seja lido. Ver: artigo BOECHAT, Iêda Tinoco; CABRAL, Hildeliza Lacerda; LUQUETTI, Eliana Crispim França; TINOCO, Tatiane da Silva Lacerda. “O diário é uma escrita íntima para ser mantida em segredo?” Trabalho apresentado na IX Jornada Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, realizado pelo Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, no dia 5 de novembro de 2014.

³² LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. (org.) Jovita Maria Gerheim Noronha, tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

³³ LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 8/9, 1997, pp.99-114.

diários femininos do século XIX publicados³⁴, deste modo, concordamos com uma das primeiras afirmações acerca dessa obra feita por Morais Filho:

UM ÁLBUM!... O 'livro da alma' de Maria Firmina dos Reis!... o álbum quase diário são também fragmentos [...] felicidade [...] rara ler o livro dos 'sentimentos íntimos' de uma mulher... E do século XIX!... E também de uma escritora!... (Morais Filho, 1975, n.p).

Neste ponto da nossa argumentação, destacaremos um detalhe importante para o qual Philippe Lejeune chama a atenção e que contribui para a delimitação do tema e dos interesses desta pesquisa. Ele afirma: “Os diários são também frequentemente apresentados em fragmentos desconexos, misturados a outros documentos, especialmente cartas” (Lejeune, 1997, p.101). Este trecho, além de reafirmar a percepção de Morais Filho sobre os escritos íntimos de Maria Firmina como fragmentos, informa-nos que geralmente, os diários aparecem “misturados especialmente a cartas”. Nesta perspectiva, as cartas emergem como documentos intimamente ligados e misturados à composição de diários.

De fato, ao olharmos para a produção de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, encontraremos em meio aos seus cadernos inéditos microfilmados, sete cartas. Três delas não apresentam os nomes dos destinatários, as outras quatro foram

³⁴ DIÁRIOS FEMININOS PUBLICADOS NO BRASIL: um primeiro mapeamento. **Categorias:** Autora; Título da obra; Nascimento/Falecimento; Período de escritura do diário; Ano de publicação: **Helena Morley** (1880 – 1970). *Minha vida de Menina* (1893 – 1895). Publicação - RJ: José Olympio, 1942. **Carolina Maria de Jesus** (1914 – 1977); *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1955 – 1960) -SP: Francisco Alves, 1960; *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1960 – 1961) - SP: Francisco Alves, 1961. **Maura Lopes Cançado** (1930 – 1997). *Hospício é Deus*; 1959 – 1960. José Álvaro, 1965. **Ruth Bueno** (1925 – 1985). *Diário das máscaras* (1963 – 1964) - RJ: Tempo Brasileiro, 1966; *Em psicanálise* (1966 – 1982) -RJ: Tempo Brasileiro, 1983. **Maria Helena Cardoso** (1903 – 1994). *Vida-vida: memória* (Sem datas) - RJ: José Olympio, 1973. **Rachel Jardim** (1926 -). *Vazio pleno: relatório do cotidiano* (Sem datas). 1975. **Cecília Assis Brasil** (1899 – 1934). *Diário de Cecília Assis Brasil* (1916 – 1932 - RS: L&PM 1983. **Marcia Moura** – pseudônimo de Maria Cristina Nogueira (1953 - 1983). *Por debaixo da toga* (1984) - RJ: Linolivro, 1984. **Maria Julieta Drummond de Andrade** (1928 – 1987). *Diário de uma garota* (1942). Verão de 1941 - RJ: Record, 1985. **Dina Sfat** (1989 1982). *Palmas pra que te quero* (1938 – 1988) - RJ: Nórdica, 1988. **Odete Lara** (1929 - 1961). *Minha jornada interior*– 1979 - SP: Best Seller, 1990. **Bernardina Botelho Magalhães** (1873 – 1928). *O diário de Bernardina* (agos. 1889 nov. 1889) - RJ: Zahar, 2009. **Ver:** BRITO, Ingrid Zacarelli. Cadernos íntimos diários publicados: um estudo das práticas da escrita de diários, no âmbito das práticas sociais disseminadas. 2011. 89 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2011, p. 32. **Obs:** *Álbum* (1975), o diário de Maria Firmina não aparece relacionado no levantamento da pesquisadora Ingrid Zacarelli Brito.

endereçadas a Hernani, a Gerson Tavares³⁵, a Naylor de Oliveira³⁶, a Marinho³⁷ e a Leo Magarinos³⁸. Essas cartas foram numeradas pela Biblioteca Nacional e encontram-se arquivadas no caderno 8, rolo 4, de título Miscelânea. Não é possível saber se chegaram a ser enviadas (Oliveira, 2021, p.37)³⁹.

No que tange a esse material, veremos que para a pesquisadora Danielle Stephanie de Oliveira (2017), as cartas de Carolina de Jesus são, geralmente, direcionadas a pessoas que, em certa medida, poderiam beneficiá-las em seus projetos (Ibid., p.235). Já, com relação ao conteúdo, Aline Alves Arruda (2015)⁴⁰ afirma em sua tese de doutorado que as cartas demonstram a organização e planejamento de Carolina como escritora, além de explicitar suas intenções literárias. Para a pesquisadora, as cartas de Carolina possuem um fio condutor que confirma o projeto literário da autora. Nesta tese, diferentemente, buscamos analisar como a escrita epistolar de Carolina Maria de Jesus promoveu as conexões necessárias para que ela pudesse se manter no campo literário e dar continuidade à construção de sua trajetória autoral.

No artigo “Epistolografia machadiana”, Marcos Antonio de Moraes (2010)⁴¹ realiza a caracterização da escrita epistolar de Machado de Assis, analisando correspondência trocada entre este e o escritor Mário de Alencar⁴². Em sua

³⁵ Cineasta importante na década de 1960, diretor de dois longas-metragens: *Amor e desamor* (1966) e *antes o verão* (1968).]

³⁶ Radialista baiano conhecido em São Paulo nesta época, que possuía um programa na Rádio Nacional, “Bairros em desfile”, em que denunciava os problemas dos bairros da cidade (ARRUDA, 2015, p.28).

³⁷ Em se tratando do destinatário “Sr. Marinho”, por não mencionar o primeiro nome, mas por referir-se a um sobrenome de relevância na comunicação nacional, acreditamos se tratar da Rádio Globo, que abriu a sua filial em São Paulo em 1966, cujo proprietário na época era o Roberto Marinho (OLIVEIRA, 2017, p. 236).

³⁸ Editor da livreria Francisco Alves.

³⁹ OLIVEIRA, Danielle Stephanie de. *Favelada e escritora [manuscrito]: Carolina Maria de Jesus, a instituição literária e o gênero romanesco*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. – 2021.

⁴⁰ ARRUDA, Aline Alves. *Carolina Maria de Jesus: Projeto Literário e Edição Crítica de um Romance Inédito*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Área de concentração: Literatura Brasileira) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

⁴¹ MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia machadiana. *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010. P. 417-424. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10535>. Acesso em 17. out. 2024.

⁴² “Mário de Alencar (Mário Cochrane de Alencar), poeta, jornalista, contista e romancista, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 30 de janeiro de 1872, e faleceu na mesma cidade em 8 de dezembro de 1925. Filho do grande romancista José de Alencar. Fez os primeiros estudos no Colégio Pedro II, obtendo o título de Bacharel em Ciências e Letras, e formou-se em Direito pela Faculdade de São Paulo” (Academia Brasileira de Letras) <http://www.academia.org.br/academicos/mario-de-alencar/biografia> Acesso em maio de 2022.

pesquisa, demonstra “como os diálogos epistolares mais extensos sustentados por Machado de Assis dão a conhecer autorrepresentações (personae), estratégias discursivas, ideários críticos, projetos literários e empreendimentos culturais” (Ibid., p. 417-18), contribuindo, com isso, para o debate sobre a peculiaridade discursiva, temática e cultural da epistolografia do autor de *Dom Casmurro* (Ibid., p. 423), mas deixando também uma contribuição metodológica, ao servir como modelo e referência de análise para o estudo da escrita epistolar de outros escritores.

Dessa forma, com a realização desse estudo, o pesquisador também promove, de maneira mais ampla, a redefinição da escala de importância da epistolografia nos estudos literários e históricos.

Muito embora Machado não tenha sido pródigo em explicitar o seu processo criativo nas cartas, uma leitura atenta desses documentos pode descortinar um valioso manancial da memória da criação (definição de projetos literários, a cronologia da criação e da publicação das obras, relatos das condições materiais da escritura, espelhamento do sistema literário brasileiro, apreensão de chaves de interpretação, a presença da colaboração de interlocutores, a recepção crítica na imprensa etc.). Mostra-se igualmente frutífero o levantamento exaustivo na correspondência machadiana de menções a obras lidas (MORAES, 2010, p. 423).

O fragmento destacado apresenta a definição do que Marcos Antonio de Moraes entende por “memória da criação”. As dimensões identificadas - definição de projetos literários, a cronologia da criação e da publicação das obras, relatos das condições materiais da escritura, espelhamento do sistema literário brasileiro, apreensão de chaves de interpretação, a presença da colaboração de interlocutores, a recepção crítica na imprensa -, podem funcionar como norteadores para nossa leitura.

Focando a questão da carta nos estudos literários, Moraes estabelece que a correspondência de escritores se abre para três campos de pesquisa: 1) a recuperação da expressão testemunhal; 2) o conhecimento dos bastidores do sistema literário; e 3) a investigação dos processos criativos.

Para Marcos Moraes, “a Crítica Genética vem cuidando em explorar esse ‘canteiro de obras’, buscando a configuração de um ideal estético, quando examina a lógica dos processos da criação a partir de elementos caoticamente dispersos na

correspondência de um escritor” (Moraes, 2009, p.116-117) ⁴³ . Segundo o pesquisador, “a crítica genética, deseja compreender os processos de criação artística para captar, nos rastros materiais (manuscritos, marginália e depoimentos), os mecanismos mentais ligados à atividade estética. Nesse sentido, a carta, vista como reservatório de testemunhos da invenção literária, erige-se como “arquivo da criação”, ou ‘diário da obra’” (Moraes, 2010, p. 422- 23).

No contexto desta pesquisa, qual seria a importância da epistolografia e dos estudos de diários para os estudos literários que tomam a literatura de autorias negras como objeto de estudo?

Ruth Guimarães Botelho nasceu em Cachoeira Paulista (SP), em 13 de junho de 1920. Tornou-se órfã aos 17 anos, quando foi morar em São Paulo com quatro irmãos que ficaram sob sua guarda. A partir de então, frequenta o curso da Escola Normal Caetano de Campos, mas não exerce o magistério. Em seguida, ingressou no IPASE (Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado de São Paulo) por concurso, onde trabalhava em meio período. Para complementar, conseguiu outro emprego de meio expediente no escritório do Laboratório Torres, que ficava no largo do Arouche e, no seu tempo livre, se dedicava a escrever.

Seu primeiro texto publicado na grande imprensa paulista foi o poema “Caboclo”, impresso à página nove da edição de número um de *Roteiro: quinzenário de cultura*, de 5 de maio de 1939 (D’nófrio, 2019)⁴⁴.

Entre 1939 e 1940, a autora começa a escrever o seu romance *Água Funda*, que foi publicado seis anos depois. No dia 22 de setembro de 1946, o *Jornal de São Paulo* dedicou uma página inteira para divulgar o lançamento do romance *Água Funda* com a seguinte chamada “Ruth Guimarães – a revelação literária de 1946” ⁴⁵. É o segundo

⁴³ MORAES, Marcos Antonio de. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. UNESP – Fclas – CEDAP, V.4, N.2, P. 115-128, Jun. 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277857788_Edicao_de_correspondencia_reunida_de_Mario_de_Andrade_historico_e_alguns_pressupostos. Acesso em 17 out. de 2024.

⁴⁴ D’ONOFRIO, S. Ruth Guimarães: uma romancista negra na imprensa brasileira dos anos 1940. *Acervo, [S. l.]*, v. 33, n. 1, p. 189–203, 2019. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1524>. Acesso em: 17 out. 2024.

⁴⁵ JORNAL DE S. PAULO. Ruth Guimarães – a revelação literária de 1946. 22 de setembro de 1946.

romance publicado por uma escritora negra brasileira, 87 anos após *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis.

Ruth Guimarães cursa Letras Clássicas na Universidade de São Paulo e inicia uma intensa colaboração em periódicos com artigos de crítica, reportagens, crônicas e contos, poesia.

A autora publicou mais de 50 títulos, entre eles, livros de contos, pesquisas folclóricas, biografias, antologias, traduções do latim, do francês, do espanhol, do italiano e peças de teatro; escreveu críticas literárias para o *Correio Paulistano*, *A Gazeta*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Manhã*, suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*; produziu reportagens para as revistas *Noite Ilustrada*, *Carioca*, *Globo*, *Semana Ilustrada*, *Senhora*, *Revista Quatro rodas* e *Realidade*; além de publicar artigos literários para na *Revista Lusitana*, de Lisboa. Escreveu por volta de 300 crônicas para a *Folha de S. Paulo*, além de publicar histórias infantis para o suplemento *Folhinha*. Lecionou francês na Aliança Francesa de São Paulo, grego na Universidade de Taubaté, Folclore na Faculdade de Música Santa Cecília de Pindamonhangaba, Psicologia da Arte e Literatura latina nas Faculdades Integradas Teresa D'Ávila em Lorena, Literatura Brasileira e Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cruzeiro (Antonio; Botelho, 2022)⁴⁶.

Ruth Guimarães não escreveu diários, mas trocou cartas com familiares, amigos, leitores e leitoras, além de intelectuais de sua época como, por exemplo, Mário de Andrade, Afrânio Peixoto, Amadeu de Queiroz, Câmara Cascudo, ou com dirigentes de editoras, como Hamilcar de Garcia, que, em 1946, era secretário geral da Editora Globo, substituindo Érico Veríssimo, enquanto este estava nos Estados Unidos.

As cartas enviadas ao escritor Mário de Andrade estão arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros/USP. Nessas cartas, a autora trata do tema de suas pesquisas sobre o folclore brasileiro. Há também uma carta remetida à escritora Regina Helena Paiva Ramos, transcrita e publicada por Joaquim Maria Botelho, em um dossiê de 2014,

⁴⁶ ANTONIO, Severino; BOTELHO, Joaquim Maria (org.). *Ruth Guimarães e o pioneirismo de Água Funda* 1 ed. – Americana, SP: Paladar Cultural, 2022.

focalizando a escritora ⁴⁷. Além dessas cartas que podem ser consultadas publicamente, esta pesquisa conseguiu reunir outras 27 missivas da escritora que estão nos arquivos pessoais da família e no Instituto Ruth Guimarães⁴⁸. Algumas delas foram publicadas no livro *História da casa velha: biografia e legado de Ruth Guimarães*. Para esta pesquisa, decidimos trabalhar com as cartas ainda inéditas.

A despeito dessas diferenças de contexto histórico e social, em todas as autoras é possível notar a preocupação de trazer a história do negro, contada sob a perspectiva do próprio negro, a partir do recurso da memória⁴⁹.

Desta forma, a perpetuação da memória afrodescendente é delineada nas obras. Nelas todos os personagens que trazem a história dos negros são pessoas que viveram o momento narrado: Mãe Susana (*Úrsula*), viveu a liberdade em terras africanas; avô de Bitita (*Diário de Bitita*) foi escravo; *Água Funda* é um romance composto da narrativa da memória que traz à superfície as memórias da *plantation* (Miranda, 2019)⁵⁰. O que evidencia que o contar por meio da oralidade é a uma forma de perpetuação dessa memória.

Nas obras dessas escritoras, a história da escravidão tematizada pioneiramente em *Úrsula*, é narrada por personagens que representam pessoas mais velhas, ou seja, apresentando trechos narrados por personagens que trazem ao texto escrito histórias que ouviram de uma pessoa mais velha. Assim, ao produzirem seus textos literários, ou ao escreverem diários, ou trocarem cartas, além do exercício da escrita, na produção dessas autoras há também a construção de pequenas “teias” de resistência negra feminina que perpassam as gerações (Rodrigues; Tanus, 2017)⁵¹.

⁴⁷ BOTELHO, Joaquim Maria Guimarães. *Ruth Guimarães, da Palavra Franca*. Dossiê Ruth Guimarães. BOTELHO, J.M.G. (Org.) Publicações Fatea, 2014.

⁴⁸ Agradeço imensamente à Júnia Botelho e ao Joaquim Maria Botelho, filhos de Ruth Guimarães, que muito gentilmente enviaram as imagens das cartas por e-mail, durante o período de restrições sanitárias da pandemia - 2020/21/22.

⁴⁹ Segundo Le Goff (1990), a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1990, p. 423).

⁵⁰ MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo.

⁵¹ RODRIGUES, Thamyris; TANUS, Gustavo. *Cartas negras: notícias da escrevivência, projetos de vida, projetos literários*. Portal Literafro, 2017.

Entendemos que, no Brasil, os estudos sobre cartas e diários de escritoras negras ainda está em desenvolvimento, mas é um campo de pesquisa que vem ganhando relevância, principalmente à luz das recentes iniciativas de resgate e valorização da produção intelectual e pessoal de autoras como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e mais recentemente, Ruth Guimarães.

As cartas e diários dessas escritoras oferecem uma visão íntima de suas trajetórias de vida, frequentemente marcadas por marginalizações sociais. Revelam as estratégias que utilizaram para se afirmarem enquanto autoras em um campo literário majoritariamente branco e masculino. No caso de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, seu diário, *Quarto de Despejo*, tornou-se tanto uma *obra de arte* quanto *documento* crucial não apenas para entender suas condições de vida, mas também para revelar o modo como a autora refletia sobre sua posição na sociedade. Esses escritos revelam uma perspectiva crítica sobre as desigualdades e dão visibilidade a uma narrativa negra feminina que até então era silenciada.

As cartas de outras autoras negras, embora menos conhecidas, começam a ser valorizadas como importantes documentos para se entender as relações de poder e exclusão, tanto no campo literário quanto no campo social, reforçando a função memorial dessas produções e oferecendo novas lentes para a história literária no Brasil.

Em um movimento singular, esta pesquisa se vale dos conceitos de teatro social e autor imaginário para aprofundar a análise das cenografias autorais criadas por essas escritoras, abordando cartas e diários como instrumentos performáticos que não só revelam, mas ativamente modelam suas identidades literárias. Por meio dessa análise, a tese amplia a compreensão de como essas autoras usaram a escrita epistolar e diarística para construir redes de sociabilidade, negociar papéis literários e resistir às pressões de um sistema editorial que tentava delimitá-las.

Em última instância, ao colocar essas autoras em um diálogo metódico e teórico e literário, a pesquisa oferece uma perspectiva renovada sobre a relação entre autoria, identidade e resistência na literatura de autoria de mulheres negras brasileiras,

reforçando a importância desses gêneros discursivos como dispositivos de enunciação e de luta pelo reconhecimento autoral.

Enfim, baseando-nos em tudo o que foi exposto acima, buscaremos examinar como as escritoras Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus performaram suas identidades autorais em seus diários e cartas para, então, compreendermos como cartas e diários puderam funcionar como meios e formas de realização de todas as conexões literárias necessárias para a construção das trajetórias autorais dessas escritoras.

Nosso propósito é trabalhar sobre esses “canteiros de obras” (Moraes, 2009) da invenção literária.

2 PRÓLOGO

“Criada por Maria Firmina dos Reis até a idade de 15 anos, mais ou menos, a Senhora Nhazinha Goulart, dotada de admirável memória, revelou-nos ainda dois episódios que se prendem ao concurso, sempre lembrado em família — um ocorrido no exame de português, quando uma das concorrentes pronunciou ‘prológo’. — ‘Diliquinha (assim chamavam Maria Firmina em casa, e os íntimos) ‘em cima das buchas’ corrigiu a outra — é prólogo!.”

Nascimento Morais Filho

“O termo prólogo, que no teatro antigo designa tudo o que, na própria peça, antecede a entrada do coro, não deve induzir a erro: sua função, mais que de apresentação e menos ainda de comentário, é de exposição, no sentido dramático da palavra, na maioria dos casos (como em Ésquilo e Sófocles) sob a forma de cena dialogada, às vezes (em Eurípides), como monólogo de personagem”.

Gérard Genette

“O teatro dos povos de côr precedeu o nascimento teatro grego. [...] Documentos novos surgiram indicando pista e rumos da evolução daquela cultura teatral desconhecida, surgida no vale do Nilo. [...] A Grécia seguiu os passos do Egito. Antes de Ésquilo — cerca de mil anos — escreveu-se, no Egito, um libreto sobre a morte de Hórus, o qual se iguala à tragédia esquiliana. A própria forma dramática dos ritos, tornando-os mais sugestivos, assim como a prática do culto de Dionisos, foi imitação do Egito negro. Reproduziram os gregos a atmosfera teatral: canto, dança e poema reunidos no culto dionisiaco. Todavia, na Grécia, o teatro desprende-se da rígida disciplina do culto. Avanço que o teatro egípcio não pôde ou não soube conquistar, rompendo a servidão ao sacerdote e assumindo a necessária liberdade. Ficou prisioneiro, estagnou, quase se perdeu para sempre a notícia de sua existência”.

Abdias do Nascimento

“... o rito provém de um jogo. Manifesta-se como um instinto no homem: a vontade de representar. E representar seu papel seria a origem de toda a civilização. O homem é ator; o jogo é a representação da Tragédia que êle vive”.

Leo Frobenius

“No corpo o tempo bailarina”.

Leda Maria Martins

2.1 “Ponha aos olhos em mim”⁵²”

“Ponha aos olhos em mim”⁵³. É com este último pedido que Esperança Garcia — uma mulher negra de 19 anos, mãe, escravizada e alfabetizada⁵⁴ — encerra a sua carta escrita em 6 de setembro de 1770⁵⁵, ao então governador da capitania do Piauí. Nela, entre imagens de “colchões de pancadas” e sonhos de algodão, a autora faz “denúncias, súplicas e esperanças vazarem da tinta para o papel” (OLIVEIRA, 2006, p. 105). como se fossem “grandes trovoadas”. A escrita é tomada à mão como último recurso.

O motivo da carta: o amor. Esperança queria “ir fazer vida”⁵⁶ com o marido, batizar os filhos. Ela almejava retornar para casa e reatar os seus laços de afeto, mas seu senhor não permitia. A distância da família e os maus tratos sofridos nas mãos de seu proprietário a impulsiona a remeter uma carta que, além de percorrer distâncias

⁵² Carta de Esperança Garcia ao Governador da Capitania do Piauí, 6 de setembro de 1770. Mott, 1985, p. 106.

⁵³ Cf. DIOGO, Luciana. Ponha aos olhos em mim. LUDEMIR, Julio [org.]. *Cartas para Esperança*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022, p. 135. Este parágrafo é uma variação do parágrafo de abertura do texto referenciado, resultado das reflexões desenvolvidas nas oficinas de formação de escritoras “Cartas para Santa Cruz”, que ministrei em 2021, a convite da Flup – Festa Literária das Periferias (RJ).

⁵⁴ A história de Esperança Garcia foi revelada pelo historiador Luiz Mott em *Piauí Colonial* (1985) e complementada por Klebson Oliveira (2006). Esperança foi escravizada do Real Fisco e servia na Fazenda dos Algodões - que fazia parte do patrimônio legado por Domingos Sertão aos jesuítas, em 1711. Mais tarde, com a expulsão dos jesuítas do território brasileiro, em 1760 a propriedade é confiscada pela Coroa Portuguesa. Esperança Garcia que pertencia à Companhia de Jesus foi então levada da Fazenda Algodões para a Inspeção Nazaré, sob o comando do capitão Antônio Vieira de Couto, onde passou a sofrer maus tratos (as diversas propriedades dos jesuítas foram divididas em três inspeções ou departamentos - Nazaré, Piauí e Canindé). Esperança Garcia provavelmente foi alfabetizada pelos jesuítas. Ver: MOTT, *Piauí Colonial*: população, economia e sociedade. Teresina, Projeto Petrônio Portella, 1985, p. 105-107. OLIVEIRA, Klebson. *Negros e Escrita no Brasil do século XIX*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006, p. 105.

⁵⁵ De acordo com o pesquisador Klebson Oliveira (2006, p. 85) “Quanto à carta de Esperança Garcia, aquela escrava do Piauí, Mott (1985) diz ser datada de 6 de setembro de 1770. Essa referência foi colhida pelo antropólogo em outro lugar, pois nem a carta nem o documento que a acompanhou referem-se ao tempo, que, no entanto, poderia talvez ser rastreado, por fazerem referências a algumas circunstâncias históricas”.

⁵⁶ “Acompanhando o manuscrito de Esperança Garcia, havia outro documento que esclarece alguns pontos sobre esta questão: infelizmente não é datado nem assinado, mas pelo teor e pelo conteúdo, tudo faz crer tratar-se de alguém que escreveu em nome dos escravos desta Inspeção: ‘Conta que dou a V. Sa. Da residência de Nazaré, que é procurador o Capitão Antonio Vieira Couto: (ele) tirou uma escrava chamada Esperança, casada, da fazenda dos Algodões e não tem concedido tempo algum para a dita ir fazer vida com seu marido, vendo apertada com vários castigos tem fugido por várias vezes e o dito Capitão tem posto tão tímida a em forma uma quinta feira deu tanta bordoadas com um pau e com ela no chão o depois jurou que havia de amarrar dita escrava se arretrou com dois filhos, um nos braços com 7 meses e outro de 3 anos; até o presente não tem tido notícias dela e tem feito umas correias para castigar e diz que veio para ensinar os ditos escravos. [...] V. Sa. como pai e Sr. Po os olhos de piedade em ver estas lástimas porque não tem quem fale por estes mais que a misericórdia divina de V. Sa. abaixo de Deus, pois os ditos escravos não tem outro jazigo senão o amparo de V. Sa.’” (Mott, 1985, p.86-87).

geográficas, deveria vencer também barreiras sociais. “Receberia um governador a carta de uma escravizada ‘perdida nos cafundós do Piauí’, como foi o caso de Esperança Garcia?” (Oliveira, 2006, p. 90).

Essa dúvida não paralisou Esperança. Em sua carta ela escreve:

Eu sou hua escrava de V. S. dadministração do Cap^{am} Ant^o Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap^{am} p^a Lá foi adeministrar, q. me tirou da fazd^a dos algodois, aonde vevia com meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella passo m^{to} mal.

A primeira hé q. ha grandes trovoadas de pancadas enhum filho meu sendo huã criança q.

lhe fez estrair sangue pella boca, em mim não poço esplicar q. Sou hu colcham de pancadas tanto q. cahy huã vez do Sobrado abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei.

A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais por batizar.

Pello q. Peço a V.S. pello amor de Ds. e do seu Valim^{to}. ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar a Porcurador que mande p. a faz^{da}. aonde elle me tirou pa eu viver com meu marido e Batizar minha filha

De V.Sa. sua escrava

Esperança Garcia⁵⁷ (Mott, 1985, p. 106)⁵⁸.

A carta de Esperança Garcia é, antes de tudo, um testemunho de resistência. Seu conteúdo, embora diretamente ancorado no cotidiano do cativo, escapa da condição de mera denúncia ou súplica ao revelar uma complexa articulação de afetos, estratégias retóricas e consciência de direitos.

A autora se apresenta como “cazada”, o que não apenas afirma sua condição conjugal como também marca sua existência para além da escravização — uma mulher com laços, desejos e pertencimento. A referência à separação de seu marido não é acidental, mas o eixo da reivindicação: o direito ao convívio familiar e ao exercício da fé.

Quando Esperança menciona a ausência de confissão há três anos e o fato de que seu filho e outras crianças ainda não foram batizados, Esperança inscreve sua religiosidade como campo legítimo de argumentação, dialogando com os valores cristãos que estruturavam a moral colonial. Há aqui, na escrita de Esperança, um ato

⁵⁷ Diferente de Luiz Mott, Klebson Oliveira chama a atenção para o fato de que, por falta de fontes de comprovação, não há certeza completa de que Esperança tenha redigido a sua carta, mesmo sendo ela alfabetizada. Assim, Oliveira classifica a carta como de provável autoria de Esperança Garcia (Oliveira, 2006, p.98).

⁵⁸ Luiz Mott afirma ter transcrito a carta de Esperança Garcia *ipsis litteris*.

que extrapola a reivindicação individual e que revela uma consciência coletiva forjada no convívio dos afetos e na partilha da dor. Ao afirmar “estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tres annos”, a autora amplia o alcance de sua denúncia, assumindo para si a responsabilidade de representar as outras mulheres submetidas à mesma situação. O uso do plural — “minhas parceiras” — inculca no texto a ideia de que sua luta não é isolada, e que sua escrita carrega as vozes de outras que, por diferentes motivos, não puderam ou não conseguiram escrever.

Esse ponto é essencial para compreendermos o caráter coletivo de sua ação: sua carta é também uma carta das outras. Nesse sentido, Esperança antecipa uma ética da escuta e do testemunho que marcará a escrita de mulheres negras no Brasil.

Esse gesto de Esperança — o de inscrever na própria dor a reivindicação das “minhas parceiras” — parece atravessar o tempo e ressoar, nove décadas mais tarde, no prólogo do romance *Úrsula* (1859), escrito por Maria Firmina dos Reis. Nele, a autora maranhense agradece a acolhida de sua obra e deseja que esse reconhecimento possa “dar alento à autora de seus dias”, de modo que outras, com “imaginação mais brilhante”, “educação mais acurada”, “instrução mais vasta e liberal”, mas com “mais timidez”, encontrem coragem para escrever (Reis, 1975, p. 5-6). A pesquisadora Fernanda Miranda (2019) ao realizar estudo panorâmico sobre as romancistas negras brasileiras, destaca dois movimentos complementares no prólogo de Firmina: “um assentado no presente da autora, outro lançando uma carta ao futuro”. No primeiro, Firmina garantiria as “*condições de continuidade* do ofício da escrita”; e no segundo fortaleceria “a insurgência de outras escritoras [...] como um *paradigma durável* capaz de ocupar um espaço ausente – [o] da inscrição enunciativa da mulher no mundo público de circulação de discursos”. Miranda interpreta que, não tendo Firmina “um passado literário no qual se apoiar”, restava a ela “apostar no devir” (Miranda, 2019, p. 58, *itálico no original*)⁵⁹.

⁵⁹ MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. Tese [Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa], USP, São Paulo, 2019.

Dessa forma, assim como Esperança Garcia que escreve por si e pelas outras, Firmina escreve com as outras⁶⁰ e para as outras — ambas delineando uma ética da palavra em que a escrita se assume como ato de mediação entre a experiência individual e a memória coletiva.

Essa mesma ética ressurge, também quase um século depois, nas palavras de Ruth Guimarães dirigidas à jovem cronista Regina Helena, em carta de 1956. A correspondência entre as duas autoras rompe o isolamento que tantas vezes circunscreve a vida da mulher escritora e, em tom de desabafo, revela o sentimento de impotência diante do silêncio: “Escreve-se e parece que se o fez para um deserto, ou pior, diante de um paredão de pedra e silêncio. [...] Um grito nos é devolvido, tal qual foi dado”. Entretanto, no diálogo epistolar, Ruth percebe que não está sozinha: “Sua carta me fez ver que não estou [...] nem me batendo contra ridículas trincheiras de travesseiros de paina”⁶¹, admite. A metáfora da travessia solitária e da escrita contra barreiras aparentemente suaves é construída sobre a dureza do silêncio, do escárnio e da indiferença — ou, nas palavras do prólogo de Firmina, “entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros” (Reis, 1975, p. 5-6) — e aproxima-se também das imagens de Esperança, nas quais se autodescreve com dura maciez: “Sou hu colcham de pancadas”, ela confessa denunciando também os percalços cotidianos que sufocam os corpos e as vozes das mulheres negras.

Se Firmina escreve para abrir caminho às que viriam, Ruth escreve para sustentar a caminhada de uma que já veio — e, ao fazê-lo, firma a escritura como espaço de vínculo e permutações. Há, nesses atos autorais, a construção de uma rede afetiva e ética que transcende o tempo e que encontra, na palavra, um lugar de potência e reconhecimento mútuo. Nessa perspectiva, o gesto de pedir por si e pelas companheiras, ou de escrever para que outras venham a escrever, ou ainda de encorajar as que já escrevem, desenha uma linhagem de resistência, de partilha e de criação que precede e atravessa uma tradição literária de autoria de mulheres negras no Brasil.

⁶⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre a escrita de mulheres no século XIX, ver a seção “A formação do campo literário da escrita produzida por mulheres no Brasil”, no “Apêndice A” desta tese.

⁶¹ Ruth Guimarães a Regina Helena de Paiva Ramos. 30 de agosto de 1956. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

“A carta, por definição, é uma partilha” (Lejeune, 2008, p. 252)⁶² e, assim sendo, não se trata apenas de escrever a própria história, mas de abrir caminho, dar voz, convocar presenças e permanecer.

A mesma disposição de interceder não apenas em causa própria, mas em favor de um coletivo socialmente marginalizado, reaparece, com força e nitidez, nas palavras de Carolina Maria de Jesus. Em entrevista publicada pelo jornal *O Globo*, em 1969, Carolina declara a intenção de escrever uma carta ao então presidente Médici: “Vou escrever para o Médici pedindo terra para os favelados”, e porque “Deus não favorece o indolente. A melhor reforma social se faria com a volta ao campo daqueles que não têm condições de viver na cidade”⁶³. Assim como Esperança Garcia, Carolina Maria de Jesus recorre à escrita e à forma epistolar como vias de interlocução com as instâncias máximas de poder, em nome de uma coletividade historicamente silenciada e em nome de um retorno não só à terra de origem — mas à própria dignidade humana.

A carta intentada por Carolina, ainda que não tenhamos acesso ao texto final, é anunciada como um projeto de ação. Essa atitude se inscreve na longa tradição de mulheres negras que reivindicam a palavra escrita como forma de atuação pública.

Assim, tal como Esperança, que escreve ao governador para denunciar a violência e pleitear o retorno à vida com o marido; ou como Firmina, que dirige sua escrita a outras mulheres apagadas pelas estruturas patriarcais; ou ainda como Ruth Guimarães, que partilha sua letra como forma de encorajamento à escritora iniciante; Carolina projeta sua voz para alcançar o poder institucional, assumindo-se como mediadora entre a favela e o Estado.

Essa tessitura — Esperança, Firmina, Ruth e Carolina — delineia não apenas uma linhagem de autoras negras que usaram a palavra como denúncia, afirmação e fabulação, mas revela os modos pelos quais essas mulheres inscrevem suas experiências

⁶² LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta? In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. (org.) Jovita Maria Gerheim Noronha, tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. *Belo Horizonte: Ed. UFMG*, 2008, p. 251-254. Mas para efeito de continuidade do texto, para esta frase preferi utilizar a tradução feita por Marcos Antonio de Moraes no artigo “Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos” (2009).

⁶³ Cf. 'Vou escrever para o Médici pedindo terra para os favelados', disse a autora Carolina de Jesus, em 1969. *O Globo*, 14/03/2019. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/vou-escrever-para-o-medici-pedindo-terra-para-os-favelados-disse-autora-carolina-de-jesus-em-1969.html> Acesso em 20 abril de 2025.

na cena pública, subvertendo os silenciamentos impostos pelo colonialismo, pelo escravismo, pelo patriarcado, pelo racismo e pelas dinâmicas excludentes da modernidade. A escrita, nesses casos, é sempre mais do que expressão: é prática social, é ação, mediação, súplica, convocação, apoio, sustentação e, também, escuta, pesquisa, imaginação, elaboração estética e inscrição autoral.

Ao final da carta, quando escreve “ponha aos olhos em mim,” Esperança aciona um dispositivo que é tanto simbólico quanto político. Não se trata apenas de ser vista, mas de ser reconhecida. Ela convoca a autoridade máxima da capitania — um homem branco, livre e poderoso — a dirigir o olhar para aquilo que o sistema pretendia invisibilizar: a dor e, sobretudo, o amor (ela clama por “seu Valim^{to}”⁶⁴) de uma mulher negra — escravizada.

E como quem diz “ponha aos olhos nas mulheres negras”, a carta de Esperança Garcia é, portanto, uma convocação à escuta e ao reconhecimento⁶⁵, que se dirige ao Estado, mas ecoa para além dele.

Embora não se saiba se o governador à época respondeu à sua solicitação, o documento foi preservado no arquivo da capitania. Oito anos depois, seu nome voltou a aparecer nos registros da Fazenda Algodões, o que levou historiadores a crer que, talvez, diante da ausência de resposta oficial, ela tenha decidido agir por conta própria e retornado à antiga fazenda — empreendendo uma fuga.⁶⁶

⁶⁴ A menção ao “seu Valim^{to}” pode ser interpretada como uma evocação afetiva de São Valentim, santo associado à celebração do amor e à união dos enamorados. Ao inscrever esse nome no encerramento de sua carta, Esperança Garcia mobiliza uma dimensão afetiva rara em registros oficiais da escravidão, como uma tática de resistência: afirmar o amor como direito, como humanidade, como linguagem que excede os limites do cativeiro. Nessa chave, o gesto de Esperança torna-se insurgente — rompe com a lógica da desumanização, invoca o vínculo e a subjetividade de uma mulher negra escravizada, deslocando o amor para o campo da luta por reconhecimento. A referência ao marido, carregado de sentido político e simbólico, opera como encruzilhada de subjetivação: aí onde a dor, o afeto e a linguagem se entrelaçam para reivindicar presença e vida plena.

⁶⁵ Esse reconhecimento se efetivou em 1999, quando o dia 6 de setembro, data da carta, foi instituído como o Dia Estadual da Consciência Negra no Piauí. E em 2017, quando a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) concedeu simbolicamente à Esperança Garcia o título de primeira advogada mulher do estado.

⁶⁶ Conforme documento manuscrito disponível na Biblioteca Nacional, datado de 8 de outubro de 1778, nessa época a fazenda Algodões abrigava: “18 trabalhadores, entre estes o casal Ignácio e Esperança. Ele, um negro de Angola, de 57 anos; ela, crioula, com 27 anos. Na relação aparecem também sete crianças. Supostamente, se estivessem vivos, a filha de Esperança poderia ser a crioulinha Paula, com nove anos. Quanto ao filho, temos duas possibilidades: Pedro, com 11 anos, identificado seguindo a nação do pai, Angola, ou Manuel, crioulo, 13 anos, que teria, de fato, em 1770, cinco anos”. Cf. LIMA. Solimar Oliveira. Esperança: nossa Consciência tem nome. *Informe Econômico*, ano 10 - no 22 - nov-dez/2009 - jan/2010, p. 45-46.

Além de Esperança Garcia, outra/os escravizada/os também nos deixaram cartas, como rastros vivos de suas vozes em meio ao silêncio forçado da escravidão e às omissões de suas memórias nos arquivos institucionais.

De acordo com o pesquisador Klebson Oliveira (2006) em *Negros e Escrita no Brasil do século XIX*, são ao todo quatorze documentos⁶⁷ que, direta ou indiretamente, carregam o testemunho da experiência cativa, escritos em circunstâncias diversas, mas todos atravessados pela urgência de dizer, de pedir, de denunciar ou de sonhar com liberdade.

Ao contrário do que a lógica da exclusão letrada⁶⁸ poderia supor, esses homens e mulheres registraram na escrita o que, por vezes, não podiam dizer em voz alta. E nessa forma de agência, o gênero epistolar se destaca: entre os 14 textos, apenas um talvez não se enquadre como carta. A carta, mais que uma escolha estilística, era um ato de esperança, persuasão e de existência — a tentativa de fazer-se ouvir e intervir na realidade.

Segundo Oliveira, a maioria desses escritos surge em contextos urbanos, onde o domínio das letras, ainda que limitado, podia abrir frestas: servir de escriba a outros cativos, participar das irmandades religiosas, tentar falsificar alforrias ou, mais diretamente, escrever cartas e procurações em benefício próprio ou de seus pares.

É o caso de Timóteo, suicida na Salvador de 1861, cuja carta — ou bilhete, como classificado pela polícia — deixava explicações para o gesto extremo: “Se faço esta declaraça é para livrar que vaõ ao Inferno, estas almas que despistaraõ suas conciencias!.....” (Oliveira, 2006, p. 108). Ou o caso de Arnaldo Rigão, que, em 1862, no Rio de Janeiro, escreveu ao seu ex-senhor na Bahia uma carta redigida com

⁶⁷ Klebson de Oliveira Indica a localização dos textos: “Cartas de Teodora: Arquivo Público do Estado de São Paulo, caixa 80, ordem 3980, processo 1492, anos 1868/1872; Cartas e procuração de Claro Antônio dos Santos: Arquivo Público do Estado de São Paulo, caixa 80, ordem 3980, processo 1492, anos 1868/1872; Carta de Esperança Garcia: Arquivo Público do Estado do Piauí, documento não classificado, ano 1770; Carta de Arnaldo Rigão: Arquivo Público do Estado da Bahia, Seção Colonial e Provincial, Série Polícia, correspondências recebidas de delegados, maço 6245, ano 1877; Carta de Vitorino: Arquivo Público do Estado da Bahia, Seção Colonial e Provincial, Escravos (assuntos), maço 2829, anos 1876/1879; Carta de Timóteo: Arquivo Público do Estado da Bahia, Seção Colonial e Provincial, correspondências recebidas de subdelegados, maço 6234, ano 1861.” Cf. Oliveira, 2006, p. 81.

⁶⁸ A proibição oficial do ingresso de escravizadas/os às escolas perdurou até o ano de 1888.

impressionante domínio da norma culta, como podemos confirmar a seguir, embora não se comprove que tenha sido escrita por sua própria mão⁶⁹:

Mêo Senhor Antônio Coelho

Rio 6 de Abril de 1862

Será satisfação para sêo escravo se/ estas linhas o encontrar com perfeita saude./ Mêo Senhor pelo amor de vossos filhos lhe/ vou rogar que pela bondade de mêo Senhor/ paciência com o sêo escravo Arnaldo pois mêo/ Senhor sabe bem a maneira que fui criado e hoje/ Me vejo chicoteado todos os momentos não por/ faltas de *minha* parte pois quando ando em mandado/ não ando corro e assim mesmo não satisfaço/ aos mêos senhores; por isso peço a mêo senhor que/ tenha paciência em mandar procurar *minha* mai/ para pedir-lhe o dinheiro que ella tenha que/ eu cá arranjo o resto, e espero em Dêos ainda hir/ ahi para agradecer o bem que mêo senhor me faca,/ e peço *mais* pela a bênção de Senhora mai de mêo Senhor não s esqueça de/

Sêo Escravo muito Respeito

Arnaldo Rigão (Oliveira, 2006, p. 105)⁷⁰.

Arnaldo Rigão inicia sua missiva suplicando pelo amor aos filhos e se despede desejando benções à mãe de seu senhor. No corpo do texto busca persuadi-lo, convocando sua bondade, sua paciência e principalmente a sua cumplicidade, escrevendo “mêo Senhor sabe bem a maneira que fui criado e hoje Me vejo chicoteado todos os momentos.” O texto epistolar deixa entrever que as relações com os antigos proprietários poderiam ser mais humanizadas. Vale notar que estrategicamente Rigão utiliza a própria estrutura a carta — as saudações... as despedidas — numa chave de apelo afetivo que visa sensibilizar o senhor. Assim como Esperança, Arnaldo também quer regressar ao local de origem. Se pudesse, ele “não andaria, correria” para junto de sua mãe, fugindo dos maus tratos diários que seu novo senhor lhe infringia. Ele contava com o dinheiro da mãe, a intermediação de seu senhor e com a esperança em deus, para que seus planos se concretizassem na vida, a partir do território forjado nas cartas. Assim, o tempo verbal antecipa uma realidade desejada — “espero [...] ainda hir a”, “eu cá arranjo o resto” — a carta performa essa esperança antes que ela se concretize. E como um modo de criação de realidade, a escrita aparece como ato de construção de

⁶⁹ Sobre a carta de Arnaldo Rigão, datada de 6 de abril de 1862, não há indícios conclusivos de que tenha sido redigida pelo próprio escravizado. Isabel Cristina Ferreira dos Reis (2001) indica apenas que a missiva foi enviada a seu ex-senhor, sem afirmar autoria direta. Ainda assim, trata-se do texto que mais se aproxima da norma culta, revelando familiaridade notável com a escrita. Cf. Oliveira, 2006, p. 98.

⁷⁰ Para a realização das transcrições das cartas de escravizas/os, Klebson Oliveira voltou a todos os documentos, transcrevendo-os nos moldes de uma edição semidiplomática.

mundo, um lugar de enunciação que oferece agência mesmo em meio à submissão formal (“mêo senhor”, “muita paciência”, “vossa bondade” ... “não s esqueça de São Escravo muito Respeito”).

Claro Antonio dos Santos é outro nome que emerge dessas correspondências. Em 1867, preso, ele elabora uma procuração de bens e redige cartas pedindo apoio para sua fuga ou sobrevivência. Os escritos foram dirigidos a diferentes destinatários, entre eles Inocêncio do Nascimento e Gertrudes Jesus Maria da Conceição. Gertrudes deveria tomar ciência e transmitir uma procuração de bens a um amigo, possivelmente comum, chamado Francisco Benedito de Assis, que ao final do ano deveria receber a quantia de 100 mil réis em nome dele.

Illustríssima Senhora Dona Jetude de

Jeus Maria da Comceição noto/ bem para Vossa Mercê filca Saben do que eu passo a minha/ or dem para Senhor meu amigo Francisco/ Be ne dito de a Sis a quantia de Sem mi reis/ com to do pur isso no fim do anno tem elle de/ areceber a di quantia tem a minha Senhora/ mi faça o este fa vor no mais Sou de de Vossa Mercê/ esiCravo Criado o brigado/ Claro Antonio dos Santos/ Seu dito/

Jui qui ri (ibid., p. 102).

Ao escrever a pedido de Teodora da Cunha Dias — mulher africana e não alfabetizada —, Claro e Teodora transformam a escrita em ponte, amenizando diferenças étnicas e traçando alianças entre brasileiros e africanos por meio das letras (Wissenbach,1998)⁷¹.

Vitorino, por sua vez, estava encarcerado em Salvador em julho de 1879 quando escreveu sua carta. Tratava-se de uma súplica: queria ser transferido para a cadeia de Cachoeira, onde vivia sua mãe. Endereçada a um senhor desconhecido, sua carta equilibra formalidade e súplica, religiosidade e respeito, com grafia vacilante, mas letra segura, como nota Klebson Oliveira (ibid., p.98). Não faltam ali recursos estratégicos de apelo — reverência à esposa do senhor, evocação de Deus, da obediência, da piedade. Como podemos ler abaixo:

Illustríssimo Excelentíssimo Senhor Antonio De Aragão Bucão

Meu Senhor Muito estimo se estas enfeliz Linhas/ vai a char Vossa Excellencia gozando uma perfeita/ saude e atodos quantos lhe

⁷¹ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos vivências ladinhas*. Escravos e forros em São Paulo (1850-1880). São Paulo. Hucitec, 1998.

pertencer [...] / meu Senhor Venho por meio destas / enfeliz linhas
prostatme em Vossos honrado / pés ped ndo a *Vossa* Excellencia pelo a
amor *que* / *Vossa* Excellencia tem a minha Senhor Maria / Fazer com que
eu Vá comprar aminha p / pena na Cidade de Cachoeira que tem / minha
Mai que mora Lá mesmo, *para* me / sempre é melhor, eu estar no meio
dos *meus* / [...] *quem* pode ter compaichão de mem é o meu / Senhor
mesmo abaicho de Deus, *por* reconhecer / que é *quem* pode ter pena de
mim sendo o / Seu Escravo, *pois* tendo omeno aprobeiã / Carçado de
minha Senhor Maria [...] (ibid., p. (101).

Não há dúvidas de que a autoria da carta seja realmente dele, pois há duas assinaturas no processo e “a coincidência entre essas assinaturas e a constante do seu texto confirmam” Vitorino como seu autor (Oliveira, ibid.98).

Numa visada panorâmica, Oliveira ressalta que, exceto a carta de Esperança Garcia, datada do século XVIII, as cartas⁷² cobrem um intervalo de menos de vinte anos, da primeira, em 1861, à última, em 1879 — período em que os debates abolicionistas ganhavam força e projetos de instrução para cativos começavam a ser ventilados.

Os destinatários dessas cartas são variados, mas quase sempre figuras com algum poder de decisão: o governador, senhores e ex-senhores, amigos com influência, ou familiares em locais distantes. As cartas de Teodora, por exemplo, foram dirigidas ao marido, ao filho, a um irmão de ex-senhor, ao atual senhor. As de Claro, a amigos e protetores em potencial. Já Vitorino escreve a quem, talvez, jamais tivesse visto, pois sua prisão acontece durante o casamento de sua senhora, o que o faz destinar a sua carta ao seu novo proprietário, desconhecido dele até então, como confirma-se abaixo:

Vossa Excellencia não tem comhecimento com / pur que *quando* *Vossa*
Excellencia Cazoci c / Senhor Maria eu não estava mesmo em / Caza não.
estava retirado no Ingenho da Carai / ba, e com deferência de 8 dias
pouco mas / ou menos me a conteceu o fato que é urige / da *minha*

⁷² Klebson Oliveira informa as fontes publicadas. “As 7 cartas da escrava Teodora, escritas em grande parte pelo também escravo Claro Antônio dos Santos, foram publicadas pela historiadora Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998, p. 265-268), que descobriu, no Arquivo Público do Estado de São Paulo, o processo movido contra Claro, em que as cartas foram anexadas. Dos 3 textos escritos por Claro e assinados em seu nome, um – a procuração de bens – também foi transcrito pela historiadora referida, atualizando-se-lhe o português. Os outros dois, duas cartas, não foram publicadas pela historiadora, são inéditos portanto. A carta da escrava Esperança Garcia foi localizada e publicada por Luiz Mott (1985, p. 103-107), de quem mereceu um estudo. A historiadora Isabel Cristina Ferreira dos Reis (2001, p. 161) localiza e publica a carta do escravo Arnaldo Rigão. Quanto às cartas de Vitorino, o escravo encarcerado, e de Timóteo, o escravo suicida, a sua localização foi indicada, respectivamente, pelos historiadores Maria Inês Côrtes de Oliveira e Jackson Ferreira”. Cf. Oliveira, 2006, p. 80.

enfelicidade, foi a razão de Vossa Excel/ cia [?] este seu Escravo e não Conhecer,/ tanto espero pelo amor da *minha* Senhor [?] ser/ Attindido que Deus é quem Vos para mim pagará com/ muitos Annos de Vida e omento entoda Vossa/ *Excelentíssima* Família,/ De Vossa Exellencia Escravo obidiente Vito/ *Bahia* Caza da Prizão / Comtrabalho

20 de julho de 1879

Portanto, notadamente como verifica Klebson Oliveira:

Os destinatários dos escla[vizados] foram predominantemente do universo masculino. Bastante compreensível esse aspecto nas missivas em cujo teor permeiam súplicas [...] se se quisesse retorno favorável, deveriam ser as missivas encaminhadas a quem evidentemente pudesse, de alguma forma, interceder: os homens, regentes das principais instituições da sociedade escravista (Ibid, p.87).

De modo semelhante, nossas autoras escreveram predominantemente aos homens. Das onze cartas remetidas por Ruth Guimarães, relacionadas nesta pesquisa, apenas uma foi escrita para outra mulher. Ruth escreve a Agostinho Ramos, Mário de Andrade, Hamilcar de Garcia, Câmara Cascudo e Alckmar Luiz dos Santos. Aos intelectuais, ela escreve para pedir orientação em suas pesquisas; ao seu editor, para convencê-lo a inserir uma dedicatória em seu primeiro livro; e ao pesquisador, para dialogar sobre os legados de sua obra, no aniversário de 50 anos do seu romance *Água funda*; além de escrever uma carta de amor ao marido José Domingos (Zizinho) e duas ao filho, Joaquim Maria Botelho. E como vimos, quando Ruth Guimarães escreve à escritora Regina Helena de Paiva, é para refletir sobre a condição da mulher escritora e dos desafios a serem vencidos para se manter no *campo literário*.

Do mesmo modo, Carolina Maria de Jesus escreve a Gerson Tavares, a Sr. Hernani, a Naylor de Oliveira, Sr. Marinho e, finalmente, a Leo Magarinos. Ela escreve para solicitar favores, contestar intervenções em suas obras, reclamar direitos, fazer desabafos pessoais e, principalmente, para persuadi-los a colaborar com seus projetos editoriais. Como as cartas de cativas e cativos, as duas autoras se correspondem com figuras de influência e poder decisório em alguma instância.

Oliveira ainda considera o desafio do percurso: as cartas de escravizadas/os precisavam, primeiro, vencer as distâncias físicas — da fazenda ao palácio provincial, do Rio de Janeiro à Bahia, de Salvador a Cachoeira. Mas, além disso, precisavam furar as barreiras sociais. Um senhor se interessaria por uma carta de um cativo preso por

assassinato? Teria um governador lido a súplica de uma mulher negra isolada no sertão do Piauí?

É impossível saber com certeza quais cartas chegaram a seus destinatários. A de Arnaldo, guardada em um arquivo baiano, possivelmente atravessou os quilômetros entre Rio e Bahia, mas não há prova de que tenha sido lida. A de Vitorino não parece ter surtido efeito: nada indica que tenha sido transferido. Somente o senhor de Teodora recebeu a sua carta. Apenas a de Timóteo foi, de fato, lida — ao menos pelo subdelegado. Mas, mesmo sem a certeza da chegada, essas cartas testemunham o desejo de presença.

Por fim, as cartas revelam também como escrita e oralidade se entrelaçam no mundo da escravidão. Para que os pedidos tivessem alguma chance de êxito, era preciso que a carta não apenas fosse escrita, mas falada, contada, repassada, recomendada. Desse modo, a letra de cativos e cativas muitas vezes se fazia acompanhar pela palavra viva — e, nesse movimento, a escrita deixava de ser mero instrumento e se tornava ação política. Assim, Klebson Oliveira destaca que para que os pedidos fossem cumpridos, escrita e oralidade tinham de se aliar. Fato que fica bem explícito em uma das cartas de Teodora, datada de 20 de outubro de 1866:

Illustríssimo Senhor Luiz da Cunha em

São Paulo 20 de *outubro* de 1866

Eu [?] de tima muito que e ta [que] vom gonzamdo/e a sua filicidade como para mim dezeio noto bem para/mi fazer o fa vor de vi por o nata falla com migo/sem falta mi falta 198 mireis para minha/li ber dade no mais mi mamde a repota des/ ta para o senhor de mi cian no na ci da de de sol/ cra va sem falta no mais eu i tou pagamdo/ como huma i crava deste pader ma vado/ no mais a Deus a Deus a te hum dia que Deus /me a jun de com sua garça devima mizeicode/ no mais sou a sua mulhe

Ti a do ra da Cunha dia

Illustríssimo Senhor Luiz dia
da cunha cera i tegue
para o i cravo do senhor
João dia da cunha naci
da de da lin nera (ibid. p.89)

Oliveira nos ajuda a seguir os itinerários implícitos, segundo ele:

A mensagem ao marido é simples: informar-lhe o quanto lhe falta para a alforria, mas o percurso imaginado por Teodora é por demais complexo - a

carta, escrita em São Paulo, seria encaminhada à cidade de Limeira, onde deveria chegar às mãos do escravo do senhor João Dias da Cunha, que, por sua vez, imagina-se, entregaria a missiva a seu dono. De posse dela, encaminharia-a João Dias da Cunha ao marido de Teodora que, depois de lê-la ou de pedir a alguém que a lesse, mandaria a resposta até a cidade de Sorocaba, ao Senhor Domiciano. Domiciano, se estivesse disposto, iria até São Paulo levar a resposta de Luís, marido de Teodora, à escrava, mas o mais provável é que articulasse um outro intermediário para fazê-lo (ibid. p.89).

Dando sequência aos seus projetos e refinando a engenhosidade de suas cartografias epistolares, dez dias depois, Teodora dita a Claro uma nova carta para ser entregue ao marido Luís em Limeira. Para isso, ela aciona o irmão de seu ex-proprietário, que morava em Sorocaba:

Illustríssimo Senhor de mi cian no dia da
Cunha 1866

em São Paulo 30 de outubro de/ eu i de ti ma que eta va aCha o a

Vossa Senhoria com muita fili cida de/ com para <mim> dezeio no to
bem/ para *Vossa Senhoria* mi faca o fa vorde/ mi mam da eta crata
para/ ci da de da lin nera pa ra meu/ ma ri do Luiz da cunha/ Ti a do ra
da cun ha (ibid., p.88).

Como observa Oliveira, no lugar reservado ao endereçamento, Teodora e Claro resolvem inserir uma orientação: “*Illustrísimo* Senhor de miciano dia da cunha para a cidade de Sol ru ca va”. Deste modo, podemos inferir o percurso da carta imaginado por Teodora: “escrita em São Paulo, seguiria para Sorocaba, às mãos de Domiciano da Cunha que, por sua vez, a encaminharia para o marido, na cidade de Limeira” (ibid.).

De acordo com Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998)⁷³, Teodora foi uma mulher africana trazida ao Brasil e escravizada por João Rodrigo da Cunha, nas proximidades de Limeira, onde formou sua família. Em 1862, foi negociada em Campinas e enviada a São Paulo, separando-se do marido e do filho. Servindo como criada do cônego José da Terra Pinheiro, durante suas tarefas nas ruas, conheceu Claro, um pedreiro que manuseava tinta e papel — exigências de seu ofício⁷⁴.

⁷³ Ver: WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos vivências ladinhas*. Escravos e forros em São Paulo (1850-1880). São Paulo. Hucitec, 1998.

⁷⁴ A alfabetização de escravizados no Brasil, pode ter três explicações: 1) as relações afetuosas do escravo com a família senhorial; 2) a especialização em algumas profissões que exigiam algum conhecimento em leitura e escrita; 3) o valor positivo da alfabetização entre os escravos e o papel das irmandades negras. Para um estudo minucioso sobre o tema, ver: Klebson Oliveira (2006).

Teodora ditou seis cartas a Claro⁷⁵ na tentativa de conhecer o paradeiro de sua família. Por ocasião de um crime, as cartas foram recolhidas e anexadas como peças do inquérito policial que investigou as circunstâncias.

Sabemos que, por definição, uma carta pode ser abordada como texto, discurso, fazer, ou como documento (Diaz, 2016, p.55)⁷⁶. “Por sua raridade, também as cartas de Teodora podem ser consideradas documentos excepcionais.” (Wissenbach., 2012, p. 235)⁷⁷; e como documentos, as cartas de cativas e cativos apresentam-se a nós como fendas no tempo.

À respeito das diferentes facetas do texto epistolar, Marcos Antonio de Moraes (2007)⁷⁸ examina a natureza complexa da carta enquanto objeto de pesquisa e para demonstrar os procedimentos metodológicos de edição de correspondência, retoma a argumentação de Lejeune:

Philippe Lejeune, na crônica ‘A quem pertence uma carta?’, coligida em *Pour l'autobiographie*, desvela a complexa natureza das mensagens epistolares: ‘A carta, por definição, é uma partilha. Tem diversas faces: é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o ‘eu’, o ‘ele’ e os outros), um texto (que se pode publicar)’ (MORAES, 2009, p. 115).

No fragmento estão relacionadas as diferentes formas de apresentação de uma carta — objeto, ato e texto. Seguindo a argumentação de Moraes, compreendemos que a carta, enquanto um *objeto cultural*, remete ao suporte, aos seus significados e à história das condições materiais da troca epistolar; enseja a discussão acerca de sua guarda e sua conservação (se arquivos públicos ou particulares e suas condições de acesso); revela o funcionamento das instituições que colocam em trânsito essa forma

⁷⁵ Do conjunto das sete cartas ditadas por Teodora, uma parece não ter sido redigida por Claro, pelos padrões da escrita, a hipótese é de que tenha sido escrita por alguém com mais habilidade de redação.

⁷⁶ DIAS, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*; tradução Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

⁷⁷ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Teodora Dias da Cunha: construindo um lugar para si no mundo da escrita e da escravidão. In: *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. Orgs. XAVIER, Geovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. Editora Selo Negro, p. 228-243, 2012.

⁷⁸ Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. UNESP – Fclas – CEDAP, V.4, N.2, P. 115-128, Jun. 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277857788_Edicao_de_correspondencia_reunida_de_Mario_de_Andrade_historico_e_alguns_pressupostos. Acesso em 17 out. de 2024.

de comunicação escrita; além de também se prestar à apropriação, à transfiguração artística e à exploração econômica.

Já como *texto*, Moraes esclarece que a carta permite captar testemunhos e convicções, fundamentos artísticos e científicos, experiências vividas ou imaginadas. E, finalmente, a carta enquanto *ato*⁷⁹ coloca *personagens* em *cena*: o remetente assume *papéis* e ajusta *máscaras* reinventando-se (*encenação*) diante de seus destinatários, e dessa forma a mensagem “põe em marcha pensamentos, projetos e afeições” (ibid., p. 116).

Brigitte Diaz (2016) em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*⁸⁰, publicado na França, em 2002, também aborda o gênero epistolar como uma forma literária que desafia as categorizações tradicionais e que flutua entre arquivos, documentos e testemunhos. Para ela, “toda correspondência oferece-se a quem quiser analisá-la como uma encruzilhada de problemas linguísticos, históricos, ideológicos” (p.54), assinalando que as cartas devem ser abordadas a partir do que poderíamos nomear como uma encruzilhada metodológica⁸¹.

Nesse sentido, Françoise Simonet-Tenant (2009)⁸² aponta para o fato de que as redes epistolares constituem conexões “onde a correspondência faz ofício ‘de encruzilhada de informações, de reflexões, de argumentações em escala’ por vezes continental (p.28-292)”⁸³, auxiliando-nos a pensar as cartas também como uma encruzilhada de sociabilidades.

Assim, ao abordar a carta como espaço de articulação entre linguagens, contextos históricos e regimes de sentido, Brigitte Diaz propõe que o funcionamento da carta pode ser pensado segundo a lógica de uma interface, ou seja, um dispositivo que articula elementos heterogêneos no interior de um mesmo sistema. Essa “interface epistolar” engendra encontros entre vozes, posições enunciativas e temporalidades

⁷⁹ No campo semântico da representação teatral.

⁸⁰ DIAS, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX; tradução Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

⁸¹ Para discussão teórico-metodológica melhor fundamentada, ver a seção “Cartas e Diários na encruzilhada”, no “Apêndice A” desta tese.

⁸² SIMONET-TENANT, Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités electives*. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2009.

⁸³ Tradução Alex Resende Heleno.

distintas. Todas as conexões tornam-se possíveis nesse campo de cruzamentos (Diaz, 2006, p. 68),

Assim, partindo dessa argumentação, nesta tese compreende-se que uma carta, em si mesma, é sempre uma *encruzilhada*⁸⁴.

E como estamos tratando de cartas produzidas por pessoas negras, as reflexões de Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar* (2002)⁸⁵ tornam-se fundamentais como arcabouço analítico, pois para ela “a cultura negra é o lugar das encruzilhadas [...] deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, europeus, indígenas e [...] orientais” e, por este motivo, ela afirma “utilizo-me do termo *encruzilhada* como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem” (p.73).

A carta é também uma forma híbrida. E muitas vezes, como assegura Brigitte Diaz, “a carta pode atingir as dimensões” que, “ultrapassando muito os limites do discurso epistolar”, atingem o caráter de “*mestiçagem enunciativa* que faz da carta um objeto textual muito particular, assemelhando-se ao mesmo tempo com o ensaio, o diário e a confissão” (Diaz, 2016, p. 88-89).

Complementando essas perspectivas, Geneviève Haroche-Bouzinac em *Escritas epistolares* (2016, p. 95)⁸⁶, sustenta que a carta é capaz tanto de transformar o real quanto de sustentar a existência de uma realidade. Para ela, o epistolário articula remetentes, destinatários, afetos, projetos e discursos, compondo trânsitos complexos no tempo e no espaço.

Desse modo, seguindo esse raciocínio, podemos ver como a carta de Teodora acima tratada — compostas a quatro mãos, quatro ouvidos e uma boca — está situada numa encruzilhada que interpõe projetos de vida e de liberdade à realidades sonhadas e imaginadas e, a partir da qual, conectam-se São Paulo, cidade para onde tinham enviado Teodora; Sorocaba, lugar onde ela sabia que estava Domiciano, irmão do seu ex-senhor, um possível aliado em seus projetos de reencontrar o marido e a quem

⁸⁴ Para uma discussão detalhada sobre cartas e diários como *encruzilhada*, ver o “Apêndice A” desta tese.

⁸⁵ MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar*. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFG, 2002. pp. 69-92.

⁸⁶ HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*; Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

confiava a cúmplice missão de receber e reencaminhar a sua carta; e Limeira, local no qual sua intuição dizia estar Luís, seu esposo:

Meu marido Snr. Luis

Muito hei de estimar que estava achar você esteja com saúde que meu desejo você me mande contar para hande você esta morando. Quem me arrematou foi um moço muito rico de campinas o homem chama Marciano quina/ eu fiz uma promessa em congo você não está lembrado da promessa que você que eu fiz/ você não esta lembrado que você/ pai vendeu você para se lembrar da promessa/ que me avisou de noite eu estava dormindo/ Rainha tem companheiro de fazer promessa e não cumpriu e agora ela esta presa no mal e por isso facilita com santos/ e por isso você veja que a rainha é a maior do mundo e esta presa no mal/ e não pode se salvar porque São Benedito perdeu ela no mar/ não pode se salvar/ por isso eu não facilito com santos/ eu espero ainda cumprir ainda que esteja com cabelos brancos/ seu senhor disse que desfarçado de dar carta de alforria/ de ajuntar o casal responsado/ também ajuntar o casal/ ganhar dinheiro/ pagar o seu senhor da carta de alforria/ eu quero o casal junto para não ganhar dinheiro depois/ para pagar a sua senhoria/ senão fica como a rainha (Wissenbach, 1998, p. 265).

Em carta ao seu senhor, Teodora complementa:

Meu Senhor,

Eu tive hum avizo de noute vinha eme falava dizendo que compriçe a promessa que promiti de vortar para minha terra esta conga que fala comigo dis que ceu morendo a qui nao comprarei pormeça que nem eu enxu. Vnce nao cupri d'esta prorça por meu pai foi compado deu ser vidia porque deos não quer que se aparte coga de preto de agola meu senhor Vnce e responsado de ajuntar cem eu iso querede me fora quero Vnce de lisensa para eu tira ismola nos domingo p^a hirdando p^a senhor eu ja tenho 4 milreis e vnce ja ten 9 mil reis na sua mão

iscrava de Vnce – Tiodora (Wissenbach, *ibid.*, p. 267-268)⁸⁷.

Dois planos se sobrepõem no texto epistolar de Teodora. O plano dos fatos e o plano das representações. Uma carta ao marido, outra ao senhor.

Interpreta Maria Cristiana Cortez Wissenbach:

Mulher, africana e cativa, no centro das relações de Teodora colocam-se, assim, três figuras pelas quais é possível redimensionar sua personalidade histórica: seu marido, seu senhor e o escriba responsável pela escrita da maior parte das cartas. Perante cada um deles, em especial dos dois primeiros, a escrava posicionava-se de forma diferenciada, usando de argumentos distintos sempre com o intuito de sensibilizá-los e de cooptá-los para a concretização de seus fins (Wissenbach, 2012, p. 236).

Na carta ao seu senhor, o cônego, Teodora inicia falando do sonho que tem durante as noites com uma conga que a relembra de uma promessa de retorno à África. Afirma que a promessa está firmada na vontade de Deus, que deseja vê-la reunida ao marido, em sua terra. Essa promessa é seu projeto de vida. Sendo o Brasil um país

⁸⁷ Esta é a carta que provavelmente não foi redigida por Claro Antonio dos Santos.

católico, Teodora está ciente da importância social de argumentos que testem a fé e a caridade de seu senhor: como os ritos do domingo.

Assim, no texto ela articula elementos simbólicos e religiosos para convencer seu senhor a conceder-lhe o domingo de folga para 'tira' esmolas para poder pagar a ele o dinheiro que ainda falta para a compra da sua liberdade. Ela tem quatro mil réis em mãos e já pagou nove mil, que estão nas mãos do senhor. Ela culpa o seu antigo proprietário de separá-la do marido e responsabiliza — religiosamente — o atual senhor por reuni-los. Partindo disso, como analiso em minha dissertação de mestrado,

no texto, ela procura colar elementos de sua religiosidade africana (Exu, a conga) aos protocolos católicos (guardar o domingo e praticar caridade), mostrando como constrói sua estratégia de persuasão. Contrapõe a esfera objetiva (as relações escravistas) e a esfera simbólica (códigos religiosos católicos e africanos) ao mundo subjetivo (a voz da conga que fala com ela à noite, em seus sonhos). Desta forma, Teodora, partindo desses dois planos argumentativos — dos fatos e das representações — deixa à mostra um subtexto: o seu mundo interior (Diogo, 2016, p. 168)⁸⁸.

Mundo este estruturado a partir de uma promessa de retorno às suas origens, em torno da qual ela modaliza seu discurso e sua máscara epistolar, para performar uma ação.

Com Teodora, “a carta sonha-se ação sobre o outro e sobre o mundo, e quer-se o equivalente de um *fazer*. Escrever a carta, endereçá-la, mandá-la, é tentar agir à distância, acreditar na virtude performativa do discurso epistolar”. Dessa maneira, as cartas de Teodora “visam [...] um destinatário sobre o qual tentam pesar com toda a sua força perlocutória”. (Diaz, 2016, p.66, *itálico no original*).

Na carta ao marido, diferentemente da carta ao senhor, ela inicia fazendo as estimas. Em seguida, quer saber o paradeiro dele e dá informações sobre destino dela, como o nome de quem a arrematou. Na sequência, começa a falar sobre o compromisso do casal: o cumprimento da promessa que fizeram quando ainda estavam em sua terra, o Congo. Em seguida, faz referência a um pai que teria negociado a venda dos dois.

⁸⁸ DIOGO, Luciana. Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras "Úrsula" e "A Escrava" de Maria Firmina dos Reis. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.

Para Wissenbach, Teodora está se referindo ao seu antigo senhor, pois, de acordo a historiadora,

o uso da palavra ‘pai’ atribuída ao primeiro senhor, que vendeu o casal Teodora/ Luís, é outro elemento a ser considerado, pois o que mais sensibiliza na maneira pela qual Teodora concebe os papéis senhoriais, em suas ambiguidades, são os argumentos de culpa que dirige a um ministro de Deus: ‘vnce é culpado de eu ser vendida por que Deus não quer que se separe conga de preto de angola’ (2012, p. 237).

Teodora responsabiliza e condena as atitudes de seus senhores com relação à sua venda, na carta destinada ao cônego Terra; de modo contrário, na carta ao seu marido, aborda a questão da venda e da separação do casal, de forma positiva, prospectiva. Assim, afirma: “pai vendeu você para se lembrar da promessa”. Portanto, Teodora busca convencer seu “companheiro de fazer promessa” de que a venda dos dois é, na verdade, um reforço para que eles se empenhem, ainda mais, para cumpri-la — como um desafio final.

Vemos aqui um exemplo da carta enquanto *ato*. E retomando a argumentação de Marcos Antonio de Moraes (2009), compreendemos como a carta da cativa coloca *personagens em cena*: Teodora assume papéis, ajusta *máscaras* e, reinventando-se, *encena* diante de seus destinatários; ao mesmo tempo, ela também busca dirigir a cena discursiva e validar suas intenções, para colocar pensamentos e projetos em marcha: Teodora busca insistentemente incidir sobre a realidade.

Vê-se isso de forma clara em outra carta da cativa na qual ela atua como uma espécie de diretora da cena epistolar, indicando o momento certo em que as personagens deveriam entrar em cena: primeiro ela orienta o marido a ir falar com ela, se não conseguisse, deveria enviar uma resposta da carta; deveria também ir juntando dinheiro onde quer que ele estivesse, porque ela se arranjaria em São Paulo mesmo, onde tinha sido “vi ndida na vacaria”, como podemos assistir-lhe abaixo:

Meu marido Luis

São Paulo

Mumito ide istimar que Vn^{ce} iste/ja Com Saude eu is tou aqui na ci/ dade eu vos is Crevo p^a Vn^cselem/ bra daquela promeça que nois fi/ zemos eu heidi precura por vose/ man dou mun to lem braça para/ vose e ajun ta hum dinheiro/ la sepuder [?] vimfalar com min/ go venha senão puder me m/ ande a reposta e dinheiro va/ juntando la mesmo se czo/ eu maranjar por aqui man/ do próprio la/

Dessa vosça Mulher
Theodoria escrava do connio
terra que fui vin dida
na vacaria

Il^{mo} Snr^o Luis escravo do defunto
João Rodrigo da Cunha
cidade de limera (Oliveira, 2006, p. 91).

Segundo Geneviève Haroche-Bouzinac, mais do que em outros gêneros como a poesia ou o romance, o sentido da carta é moldado “pelo olhar do leitor”, que transforma o “epistológrafo em personagem de uma ficção verdadeira” (2016, p. 15). Como a autoimagem construída no espaço epistolar é resultado de uma constante negociação, “o retrato de si na carta oscila entre encenação e imprevisto, entre composição e improvisação”, como afirma Brigitte Diaz (2016, p. 177). Nesse sentido, cabe a nós, leitoras e leitores, ultrapassar a aparência de ficção contida nas cartas e reconhecer, nos gestos de escrita, os atos de fala e de negociação. Teodora — e tantos outros sujeitos epistolares — não são apenas personagens: são agentes históricos, atores sociais que performam, na palavra escrita, sua presença no mundo.

Essas dinâmicas de encenação e negociação também podem ser pensadas a partir dos processos de formação da própria identidade das pessoas negras no Brasil e, para pensar sobre isso, retomamos Leda Maria Martins que considera que

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos, operadores da formação cultural afro-americana, que os estudos das práticas performáticas reiteram e revelam (Martins, n.s., n.p).

Dentre os princípios táticos básicos elencados por Leda Maria Martins como operadores da formação cultural diaspórica das pessoas negras no continente americano, a saber — o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento — este último parece encontrar terreno fértil de desenvolvimento no espaço do jogo epistolar.

Assim, Teodora precisa juntar dinheiro para comprar a sua liberdade e de sua família, desejando cumprir a promessa de morrer na África. Para persuadir o marido a continuar juntando dinheiro, recorre ao mundo dos símbolos, contando a ele sobre o sonho com a conga relatado na carta dirigida ao senhor, só que na carta a Luís, seu

marido, ela não a cita. Assim como Esperança Garcia não menciona em sua carta ao governador “as inúmeras tentativas de fugas para ficar perto do marido e dos filhos – [como] informa o documento que acompanha a sua carta⁸⁹. Ocultou aquilo que, talvez, na oralidade já se sabia e muito” (Oliveira, 2006, p. 92).

No enredo do sonho, há uma Rainha⁹⁰ que também faz uma promessa com seu companheiro, mas não cumprindo a promessa, fica presa no mal porque São Benedito a teria perdido no mar. Teodora argumenta: “você veja que a rainha é a maior do mundo e esta presa no mal/ e não pode se salvar porque São Benedito perdeu ela no mar/ não pode se salvar/ por isso eu não facilito com santos/ eu espero ainda cumprir ainda que esteja com cabelos brancos”. Teodora não quer ficar como a rainha, presa no mal, no mar, provavelmente seu esposo assim também não o quer. Para Maria Cristina Wissenbach:

Nessa direção interpretativa, e lançando mão de elementos próprios à cosmogonia dos africanos centrais, uma vez que o mar, a kalunga, não só se interpunha entre os dois lados do Atlântico como também separava o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o desejo do retorno revertia a ideia da morte na volta ao mundo dos seus. Sem dúvida, são esses anseios que Teodora compartilhava com outros parceiros escravos, bem como com os povos centro-africanos que viveram, tal como ela, a travessia compulsória rumo às Américas e à escravização e ansiavam a volta à terra de seu pertencimento, conforme salientou Slenes (Wissenbach, 2012, p. 231).

O mar, a Kalunga, para Teodora e, possivelmente, para seu esposo, que talvez também não queira “facilitar com santos”, é uma fronteira existencial, em que a vida fica suspensa e o espírito preso, perdido. Seu corpo já era escravizado, ela lutava com todas as suas estratégias para que seu espírito também não ficasse preso, após a sua morte. O seu e os dos seus. As dimensões que a ideia de liberdade assume nestes cenários discursivos entrelaçam camadas profundas de subjetividade, revelando essa característica da carta, de servir como tear de tecer figuras complexas de identidade e diferença.

⁸⁹ Documento referenciado na nota 56 desta tese.

⁹⁰ Esse sonho pode aludir a figura de Nzinga Mbandi (1582-1663), também conhecida como Rainha Ginga, representada nos cortejos das Congadas, de norte a sul do Brasil. Nzinga foi uma rainha do Reino do Dongo, em Angola. Ela é famosa por sua resistência contra a colonização portuguesa e por formar alianças estratégicas com outras potências, incluindo o rei do Congo e holandeses, para proteger seu reino das ameaças externas. Sua liderança e diplomacia a tornaram uma figura central na história de Angola.

Talvez por isso Teodora infunde tons mais dramáticos ao seu sonho nessa carta a Luís, tons que imprimem maior densidade à cena epistolar, colocando em jogo uma trama com os santos. De fato, como afirma Brigitte Diaz, o princípio da escrita epistolar baseia-se na fusão das intencionalidades e dos tons.

Teodora encerra a carta, mencionando uma rede intrincada de negociações em torno da compra da carta de alforria: “seu senhor disse que desfarçado de dar carta de alforria/ de ajuntar o casal responsado/ também ajuntar o casal/ ganhar dinheiro/ pagar o seu senhor da carta de alforria/ eu quero o casal junto para não ganhar dinheiro depois/ para pagar a sua senhoria/ senão fica como a rainha”.

Aqui vemos elencados temas como a desonestidade dos senhores de escravos em fraudar cartas de alforria, a dinâmica da vida agora centrada em ganhar dinheiro, juntar dinheiro, pagar o senhor, pagar a senhoria e juntar o casal. Esse movimento frenético, gira em torno de uma figura central nessa história da subjetividade e do imaginário coletivo das pessoas negras no Brasil – a carta de alforria. Historicamente, no Brasil, informa Maria Cristina Vissenbach,

No contexto da escravidão brasileira, ‘a carta’ teve um significado simbólico que não pode ser desconsiderado. No seu sentido amplo, equivalia sobretudo à carta de liberdade que os ex-escravos exibiam como a materialidade maior de sua conquista e da nova condição. A posse desse documento constituía uma das principais insígnias que, em última instância, diferenciava os homens livres escravos. (Vissenbach, 2012, p. 236).

Entre a liberdade e a escravidão, nesta rede intrincada construída no espaço epistolar, acompanhamos as estratégias de negociação criadas por Teodora para persuadir seus interlocutores, bem como a sua performance para modalizar tons e argumentos, ajustando-os aos diferentes destinatários.

Outro ponto importante merece ser destacado: o peso do argumento religioso. Teodora sobrepõe elementos de sua religiosidade africana (a conga, a Rainha, Exu) a elementos da religiosidade católica (Deus, São Benedito), trançando e costurando sua estratégia a partir de uma *mestiçagem enunciativa*.

De modo semelhante, um século antes, Esperança Garcia recorre a mesma argumentação, pedindo (pello amor de Ds. e do seu Valim^{to}) que as autoridades estatais a enviassem de volta à casa e ao marido, fundamentando sua tática de convencimento na necessidade de batizar as crianças dela e das amigas.

Similarmente, Maria Firmina dos Reis também mobiliza o discurso religioso como estratégia retórica para provocar empatia e sensibilizar o olhar do leitor branco sobre o negro escravizado. Em seu conto *A Escrava* ela utiliza a linguagem da fé cristã para falar contra a escravidão e defender a abolição:

— Admira-me, — disse uma senhora de sentimentos sinceramente abolicionistas; — faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezenove! A moral religiosa e a moral cívica aí se erguem, e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu, e desmoraliza, e avilta a nação inteira! [...]

— Para quê se deu em sacrifício o Homem Deus, que ali exalou seu derradeiro alento? Ah! Então não é verdade que seu sangue era o resgate do homem! É então uma mentira abominável ter esse sangue comprado a liberdade!? Reis, 2019, p. 175)⁹¹.

Luiz Gama também alude a essa questão e, na condição de ex-escravizado, inscreve marcas dessa experiência em um poema registrado no álbum de um amigo, ainda no século XIX. No texto, ele ironiza o papel social da escrita e critica a cumplicidade da religião na manutenção da escravidão, revelando a opressão vivida pelas pessoas escravizadas. A leitura desse poema contribui para compreender melhor as escolhas de Esperança e Teodora, assim como a de Firmina, que recorre ao argumento religioso em sua escrita. Um exemplo disso pode ser lido na estrofe seguinte:

Ao peso do cativo
Perdemos razão e tino,
Sofrendo barbaridades,
Em nome do Ser Divino!! (Ferreira, 2011, p. 55)⁹².

Assim, na carta ao seu senhor, Teodora pede que se escreva: “promiti de vortar para minha terra esta conga que fala comigo dis que ceu morendo a qui nao comprarei pormeça que nem eu enxú”; “deos não quer que se aparte coga de preto de agola meu senhor Vnce e responsado de ajuntar”. Aqui, Deus dispensa apresentações. A função do cônego é a de salvar almas. Para a alma de Teodora e as dos seus serem salvas, ela precisa cumprir a sua promessa. Cumprindo-a, ela não salva a sua alma cristã, aquela de

⁹¹ Reis, Maria Firmina dos, *Úrsula* e outras obras [recurso eletrônico] / Maria Firmina dos Reis; prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. — 2. ed. — Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

⁹² FERREIRA, Lígia Ferreira. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigo, cartas, máximas/* Organização, apresentações, notas, Lígia Fonseca Ferreira — São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

seu segundo batismo, mas salva o seu espírito de ficar preso na Kalunga, como o da rainha, em seu sonho. O cônego cumpriria, por tabela, a sua função.

E Exu? “Sem Exu nada se faz”⁹³. De acordo com Ademir Barbosa Júnior, Exu é o “responsável pela vigia e guarda das passagens, é aquele que abre e fecha caminhos, protegendo todos contra perigos e inimigos” (Barbosa Júnior, 2015, p.71)⁹⁴. *É o senhor das encruzilhadas*. Segundo Leda Maria Martins, de modo geral, na cosmovisão nagô e, de certo modo também na perspectiva banto⁹⁵, Exu é o elemento dinâmico de expansão de tudo o que existe, sem ele o devir estaria imobilizado. Ele é responsável por propulsionar, desenvolver, mobilizar, crescer, transformar e comunicar, produzir sentidos. Funciona como intérprete e linguista de um sistema de criação e tradução de saberes. Exu conecta verdade e entendimento, sagrado e profano, texto e interpretação, sujeito e predicado.

Finalmente, Exu é o princípio de possibilidade de invenção, versa sobre a possibilidade de relação na diferença. É o senhor da dialética. Teodora convoca Exu, em sua carta, provavelmente, para abrir os seus caminhos.

Nesse mesmo movimento de pensar a diferença como potência e campo de negociação de sentidos, a historiadora Beatriz Nascimento (2018), em sua narrativa “Carta de Santa Catarina”⁹⁶ — produzida entre novembro e dezembro de 1990 — afirma a centralidade da memória histórica na constituição dos sujeitos negros. A autora afiança que “a ausência de uma historicidade escrita [somada a] uma historicidade dispersa requereu um esforço da memória histórica recalcada”, exigindo dos sujeitos negros um esforço constante de elaboração. Nesse contexto o “eu” negro se afirmaria como semântica recorrente, tensionando a lógica do plural para inscrever-se no singular — singularidade essa que reivindica o direito à diferença como parte da igualdade

⁹³ Antigo provérbio.

⁹⁴ Barbosa Júnior, Ademir. *Tarô dos orixás*. São Paulo: Anúbis, 2015.

⁹⁵ Os povos banto são um grupo étnico que se espalhou por grande parte do centro, oeste e sul da África, e são conhecidos por terem fundado várias sociedades e culturas na região - que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Por outro lado, os nagôs, também chamados de sudaneses, referem-se principalmente aos descendentes dos iorubás e outras etnias que praticavam o culto aos Orixás. Os iorubás são um povo do sudoeste da Nigéria, no Benim (antiga República do Daomé) e no Togo. Historicamente, habitavam o Reino de Queto (atual Benim) e o Império de Oió, na África Ocidental.

⁹⁶ NASCIMENTO, Beatriz. *Carta de Santa Catarina. Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Editora União Panamefricanista, 2018.

humana e da participação ativa no destino coletivo, nacional, regional, familiar e geográfico (Nascimento, 2018, p. 361).

Nesse sentido, compreender a carta como um entre-lugar — um terceiro espaço — é reconhecê-la como um gênero híbrido e alternativo, uma encruzilhada em que se entrelaçam descontinuidades e reinscrições insurgentes. Trata-se de um território de negociação cultural e enunciação identitária, onde a autoria emerge performaticamente, produzindo mundos outros, feitos de formas e sentidos mestiçados, gestados na diferença.

Complementando, Leda Martins afirma que a noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam [...] práticas performáticas (Martins, 2002, p. 73).

Dessa forma, a trama dos santos na carta de Teodora faz lembrar, em muitos aspectos, o enredo do encontro de Nossa Senhora do Rosário, dramatizado nas Congadas e Reinados brasileiros, que aborda essencialmente três temas: a vida de São Benedito, o encontro da imagem de Nossa Senhora do Rosário que estava submersa nas águas, e a representação da proteção que esses santos ofereceram aos escravizados negros, no Brasil. A congada, como expressão cultural e religiosa afro-brasileira, entrelaça dança, canto e espiritualidade de matrizes africanas e cristãs. Leda Martins explica que:

[...] ‘Ao trazer a divindade para perto do homem [retirar do mar e colocar numa gruta ou capela] permitiu que sobre os vestígios do culto católico se reinstituisse o mundo das Grande-Mães ctônicas, a Mãe terra vinda de uma África violada’ (Martins apud. Gomes & Pereira; n.s., n.p).

Esse deslocamento transforma a sintaxe do texto católico, agora atravessado por uma linguagem enraizada em expressões autóctones — como os tambores, os cantos e a dança —, distintas da tradição ocidental. O próprio alicerce do mito cristão é então reconfigurado: nele se inscrevem, como em um palimpsesto, as divindades africanas (Martins, 1997, p. 56).

Dessa forma, os Congados podem ser compreendidos como rituais de linguagem, que rasuram códigos instituídos e os reinventam a partir dos fragmentos da memória. Para Leda Martins, as matrizes textuais da memória banto se impõem como estruturas

estáveis nos repertórios da tradição oral. Mesmo com suas variações, os congados mantêm um arcabouço comum, uma fabulação semelhante em diversas regiões do Brasil. Essas matrizes, segundo a autora, constituem um continuum arquetípico por meio do qual os sujeitos rituais traduzem, reelaboram e performam a memória ancestral.

“Os Festejos do Reinado são, assim, um dos *atos* de fala e de *performance* de efeito significativo e estruturante na constituição negra no Brasil, formando uma identidade que não se traduz pela cor da pele do sujeito” (Martins, 1997, p. 171). Corroborando a tese de Leda Martins, destacamos que Carolina Maria de Jesus, por exemplo, teve sua experiência modulada pelo contato com os cultos de matriz africana, principalmente pelas congadas, como observa a pesquisadora Amanda Crispim Ferreira (2022)⁹⁷:

O contato com as congadas, além de influir na construção de sua identidade, possibilitou o desenvolvimento do seu viés performático, que marcará sua maneira de se comunicar e de toda sua expressão artística. Isso pois, além de escritora, Carolina vai dar vazão à sua arte como atriz, cantora, dançarina, compositora e instrumentista.

Assim, por meio das memórias transmitidas pelo avô, do contato com textos abolicionistas, dos discursos de Rui Barbosa sobre a importância da educação, a liberdade, a justiça e a igualdade e da cultura e religiosidade de matriz africana, a autora pôde ter acesso às histórias não contadas nos livros de História e engajar-se nas práticas sociais de literatura e da escrita (Ferreira, 2022, p. 37).

Para Amanda Ferreira, a versatilidade artística performática de Carolina relaciona-se diretamente à sua vivência nas congadas, que pode ter servido como espaço de experimentação nas práticas cênicas, inspirando-a a atuar como atriz, cantora, dançarina, compositora e instrumentista. Ruth Guimarães também mantém contato com essas manifestações culturais quando atua como repórter da revista *Carioca*, assinando, em 1949, a matéria “Congadas de Santa Isabel”, com fotos de José Botelho Neto, seu parceiro e esposo, e na qual afirma que

Santa Isabel ficou na tradição paulista, como a cidade onde prevalecem, por excelência os ritmos negros [...] Congadas se sucedem na pitoresca cidadezinha, e, em tarde de festa, é comum ver o Batalhão da Estrela, ou o

⁹⁷ FERREIRA, Amanda Crispim. em *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022, p. 20.

Batalhão Branco e Preto, nome como designam os bandos de congueiros (*Carioca*, 31 de março de 1949, p.28).⁹⁸

Essa forma de expressão versátil, multifacetada e performática de Carolina de Jesus, atribuída por Amanda Ferreira ao contato com as congadas, pode ser igualmente observada na atuação de Maria Firmina dos Reis que, além de poeta, prosadora e artesã⁹⁹, compôs autos teatrais — como o *Pastor Estrela do Oriente* — e peças musicais — como o *Auto de bumba meu boi*¹⁰⁰ —, fato que aproxima a autora de *Úrsula* também da atividade de folclorista, como foi o caso de Ruth Guimarães que, por sua vez, expressou sua versatilidade escrevendo poesia, contos, crônicas, além de também atuar como dramaturga. Ruth Guimarães graduou-se em Dramaturgia e Crítica pela Escola de Artes Dramáticas (EAD-USP), publicando peças como *A Pensão de Dona Branca* e *Romaria*¹⁰¹.

2.1.1 “aquelle infaima papel¹⁰²” ou “o negro não tem o direito de pronunciar o classico?”¹⁰³

Lélia Gonzalez (1998) em *A categoria político cultural de Amefricanidade*¹⁰⁴ também propõe uma abordagem inovadora para compreender a formação das identidades negras nas Américas, articulando colonialidade, resistência e hibridismo cultural. Assim como Leda Martins, Nascimento destaca em sua formulação da categoria *Améfrica Ladina* que a identidade afro-diaspórica resulta da interação entre matrizes africanas e indígenas, que se renovam e se recriam ao longo do tempo, podendo ser identificada como *ladinoamericana*.

⁹⁸ GUIMARÃES, Ruth. Instantâneos paulistas – Congadas de Santa Isabel. *Carioca*, ano XIII, n. 104, 31/03/1949, p.28, 29;61). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&pasta=ano%20194&pesq=Ruth%20Guimar%C3%A3es&pagfis=42733> Acesso em: 25 abril de 2025.

⁹⁹ Bordado e costura, por exemplo, integravam o conteúdo escolar dirigido a meninas, no século XIX.

¹⁰⁰ Para consultar os textos das composições *Pastor Estrela do Oriente* e *Auto de bumba meu boi*, ver seção “Composições Musicais” em: Morais Filho, 1975, n.p.

¹⁰¹ O Grupo de Teatro do SESC de São Paulo encena a peça *A Pensão de Dona Branca*, de sua autoria além de participar da montagem da peça *Romaria*, dirigida por Miroel Silveira, com músicas de Almir Sater e Renato. Cf. ANTONIO, Severino; BOTELHO, Joaquim Maria (org.). *Ruth Guimarães e o pioneirismo de Água Funda*, 1 ed. – Americana, SP: Paladar Cultural, 2022, p. 52.

¹⁰² Timóteo à sociedade baiana (carta de suicídio).

¹⁰³ *Casa de alvenaria*, 2021, p. 84.

¹⁰⁴ GONZALEZ, Lélia. Tempo Brasileiro. A categoria político cultural de Amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun).1988, p. 69-82.

Lélia forja ainda o conceito de *pretuguês* — marca da africanização do português falado no Brasil. Segundo ela, a noção revela como a presença negra transformou profundamente a linguagem e, com ela, o imaginário nacional. Inserido na proposta político-cultural de *América Ladina*, esse conceito expressaria uma identidade tecida na diáspora, atravessada por processos de resistência, adaptação e recriação.

A partir disso, Gonzalez sugere que o inconsciente coletivo brasileiro estaria estruturado nessas matrizes afro-ameríndias e, portanto, não sendo exclusivamente europeias, o racismo representaria a expressão de uma neurose cultural profundamente enraizada na negação dessa herança plural. Nesse contexto, o *pretuguês* torna-se linguagem de resistência e afirmação, traduzindo a memória e a experiência negra no Brasil como parte de uma dinâmica viva de reinterpretação e criação.

Dessa forma, inspirando-nos no pensamento de Lélia Gonzalez, podemos reler as cartas de pessoas negras escravizadas não apenas como documentos históricos, mas como registros de subjetividades insurgentes que já articulam, em sua materialidade linguística, outros modos de dizer e de existir. O *pretuguês* evidencia que a língua, longe de ser neutra, carrega disputas de poder e traços da história de seus falantes.

As cartas do cativo podem ser compreendidas como práticas discursivas de resistência, nas quais a oralidade e os desvios em relação à norma culta não são erros, mas sinais de uma memória linguística ancestral, viva e criativa.

Como aponta o estudo de Klebson Oliveira, na carta de Esperança Garcia, por exemplo, vemos traços de oralidade e reconfiguração lexical em expressões como ‘dministração’, ‘adoministrar’, ‘algodois’, ‘vevia’, ‘ordinando’, que revelam o entrelaçamento entre a língua imposta e a fala cotidiana moldada por práticas afroameríndias.

Timóteo também deixa transparecer na sua escrita carregada de oralidade (“addemirava”, “infaime”) e imprecisão das regras da escrita (“Não persuadão-se que eu fiz”, “por temer o que estava-se fazendo”) o esforço de se inscrever na esfera letrada mesmo em seus últimos instantes de vida.

De modo semelhante, a carta de Vitorino traz termos como “estas enfeliz Linhas”, ‘obediente’, ‘omeno’, ‘proteição’, ‘Carçado’, ‘Cazoci’, ‘Ingenho’, ‘urige’, que carregam, na grafia e na cadência, uma sintaxe da experiência vivida.

No conjunto das cartas ditadas por Teodora, a predominância da oralidade é visível, inclusive naquela que possivelmente não foi redigida por Claro. Termos como “vortar”, “enxú” e frases como “para eu tira ismola nos domingo” revelam a presença de um português popular que não se dissocia da experiência encarnada na voz que narra.

Já a carta de Arnaldo Rigão, embora mais próxima do português formal, não se dissocia do contexto de resistência em que foi produzida.

Esses documentos, portanto, antecipam o gesto literário de autoras negras contemporâneas ao inscreverem na linguagem marcas da diáspora, da oralidade e da reinvenção de si. O que escorre da pena não é apenas a palavra, mas um modo amefricano de existir e resistir — que encontra no *pretuguês* um território simbólico de afirmação. Essa linhagem pode ser percebida, por exemplo, na escrita de Carolina Maria de Jesus, que, tendo frequentado apenas dois anos do ensino formal, fez da palavra escrita um instrumento singular de expressão e denúncia, muitas vezes à margem da norma culta e da gramática oficial.

No caso de Carolina Maria de Jesus, o gesto autodidata que marca sua entrada no mundo da escrita não pode ser lido como uma curiosidade biográfica ou um traço pitoresco de superação individual, mas como um dado estrutural de sua criação literária e de sua inscrição política no campo da literatura. Como lembra Conceição Evaristo (2021)¹⁰⁵, Carolina nasceu apenas 26 anos após a abolição formal da escravidão, em um contexto de extrema exclusão, o que torna ainda mais significativo o modo como ela se apropriou da língua portuguesa para constituir uma voz própria.

Na ótica de Evaristo, a escrita de Carolina é movente, exuberante, ora adornada e clássica, ora crua e direta, articula registros da oralidade popular, do “pretuguês”, e do português culto aprendido por meio da leitura autodirigida de gramáticas e poetas:

¹⁰⁵ EVARISTO, Conceição e EUNICE, Vera de Jesus. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: *Casa de alvenaria— Volume 1: Osasco (Cadernos de Carolina) (Portuguese Edition)* (p. 19). Companhia das Letras. Edição do Kindle, 2021

Ela arquitetou seu estilo a partir de um material linguístico variado, buscando os registros oferecidos pelos compêndios gramaticais da língua portuguesa, lendo os poetas parnasianos, deixando-se seduzir por expressões raras e algumas até arcaicas, como “abluir”, “nívea”, “promanar”, “inciente” e outras. Seu estilo era capturado pelo sotaque mineiro e por termos muito usados nas Gerais — “minino”, “ritira”, “sugestã”, “canseira”, “escolado” —, denunciava trazer em si o “pretuguês”, trocando o “l” pelo “r” (“impricante”) — marca de línguas africanas aportadas no Brasil nas quais o som da letra “l” não existe —, e ainda incluía a criação de neologismos. Como Carolina mesmo afirmou, “Há lugares que os verbos são insuficientes!” (Evaristo, 2021, p.14).

A linguagem de Carolina Maria de Jesus apresenta traços que dialogam com a escrita de sujeitos escravizados, como se vê nas cartas de Esperança, Timóteo, Teodora, Claro e Vitorino. Assim como nesses documentos, Carolina alterna entre registros mais aproximados da norma culta e formas marcadas pela oralidade e pelo sistema fonológico das línguas africanas e do português popular.

Como nota Evaristo, em seu vocabulário, aparecem termos arcaizantes ou eruditos (“abluir”, “nívea”, “promanar”) lado a lado com expressões corriqueiras de Minas Gerais (“minino”, “canseira”, “sugestã”), além de trocas fonêmicas típicas da oralidade (“impricante”). Essa tensão também aparece, por exemplo, na carta de Timóteo (“receiar-se”, “doudice”, “infaime”).

Conceição Evaristo chama atenção, ainda, para um traço marcante na escrita de Carolina: o uso particular das colocações pronominais, como lemos abaixo:

Seu ecletismo gramatical pode ser observado em construções verbais e em colocações pronominais como estas:

26 DE DEZEMBRO DE 1960

[...] Hoje é o meu dia aziago. Deus me livre de ter dinheiro. Porque as pessoas que já deu-me esmolos, vem pedir-me favores (ibid. p.17).

A construção frasal “já deu-me esmolos, vem pedir-me favores” ressoa elaborações como “Poz-me preciso declarar-me” e “Não persuadaõ-se que eu fiz”, presentes também na carta de Timóteo; ou ainda na escrita de Vitorino, quando aglutina verbo e pronome em forma de colocação enclítica: “pur que *quando* Vossa Excellencia Cazoci c Senhor Maria”.

A pesquisadora Leticia Guimarães Martins (2017)¹⁰⁶ em seu trabalho de análise dos manuscritos de Carolina afirma que:

Seguindo esta lógica, esperava-se que o texto de Carolina de Jesus, por ser marcado por traços de oralidade e pelo baixo nível de escolaridade da autora, não apresentasse tantas ocorrências de ênclise. No entanto, o texto não só apresenta colocações enclíticas frequentes, como estas seguem a norma padrão do português europeu, conforme é possível verificar em “Ela olhou-me com desprêso” (ms: 82), construção nada habitual no português brasileiro, que faz preferência pelo padrão proclítico, ela me olhou com desprezo (Martins, 2017, p. 40).

Letícia Martins (2017) observa que, embora marcada por traços de oralidade, a escrita de Carolina Maria de Jesus apresenta construções como “Ela olhou-me com desprêso”, forma enclítica incomum no português brasileiro, mas alinhada à norma do português europeu. Esse dado, longe de indicar apenas um desvio ou aleatoriedade, sugere uma memória linguística partilhada com os cativos e cativas, que, durante a escravização, estavam imersos no português de Portugal. Como nas cartas de Teodora ou Timóteo — “poz-me preciso declarar-me”, “não persuadaõ-se que eu fiz” —, a ênclise aparece como registro legítimo, compondo um modo de escrever em que oralidade, forma arcaica e agência se entrelaçam. A escrita dessas autoras e missivistas, portanto, reinscreve o ato de se afirmar pela língua, mesmo em contextos de exclusão.

Ainda, a troca do “l” por “r” em Carolina (“impricante”) ecoa fenômeno fonológico similar na carta de Vitorino (“Carçado”), ou ainda na supressão do “l” com deslocamento de “r”, como em “pader ma vado”, da carta de Claro — marcas que refletem a adaptação linguística forjada no contato entre línguas africanas e o português oralizado.

Tanto Carolina quanto esses missivistas transformam a língua em ato de invenção: “Há lugares que os verbos são insuficientes!”, como Carolina afirma, e como também demonstra Timóteo ao escrever — “Não persuadaõ-se que eu fiz digo que cometi este attentado, por temer o que estava-se fazendo; [...] as rasões são outras pois a sepultura será sabedôra, e não este infame lugar digo e não esta terra de vivos”. Esses lugares que o verbo não alcança requerem imagens linguísticas que expandem o dizer comum.

¹⁰⁶ MARTINS Leticia Guimarães, Dissertação. *A gênese do Caderno 11 de Carolina Maria de Jesus*. (Mestrado em Crítica Textual) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

Para Conceição Evaristo, ao contrário da leitura redutora que via em *Quarto de despejo* um texto “mal escrito”, *Casa de alvenaria*, publicado integralmente a partir dos manuscritos, mostra uma autora atenta à escolha vocabular, à pontuação e aos ritmos da fala e da escrita. Segundo ela, ao fazer da língua uma prática de crítica social e autorrepresentação, Carolina inaugurou uma linhagem de escritores e escritoras letrados mas não escolarizados, que, mesmo à margem do sistema de ensino formal, fazem da escrita um meio de se inscreverem criticamente no mundo.

Nesse processo, ela também explicitava os mecanismos de exclusão que regem o campo literário — como quando interroga, diante de uma crítica que a chamou de “pernóstica”: “Sera que o preconceito existe até na literatura? O negro não tem o direito de pronunciar o classico?” (Jesus, 2021, p. 84). Sua obra, nesse sentido, não apenas desafia a norma, mas propõe uma ampliação do que se entende por literatura e por legitimidade literária.

Diferentemente de Maria Firmina dos Reis — professora de Primeiras Letras alinhada aos protocolos do romantismo oitocentista e que fazia suas personagens escravizadas exprimirem o português normativo; bem como de Ruth Guimarães — formada pela Universidade de São Paulo e professora universitária, mas que documentava as tradições orais brasileiras e utilizava a linguagem e os modos de fala das gentes caipiras e mestiças valeparaibanas em sua literatura; Carolina Maria de Jesus afirmava sua autoria com os recursos que estavam ao seu alcance, como ela mesma afirma em *Casa de alvenaria*: “saia a noite para ir as redações de jornaes, principalmente ao O dia, onde bons amigos como Chico Sá me ensinava o português” (Jesus, 2021, p.97).

Sua escrita, atravessada por experiências de exclusão e autodidatismo, amplia os contornos da literatura e evidencia que a potência da linguagem negra não está em sua adequação às normas hegemônicas, mas em sua capacidade de dizer o indizível, de inscrever vivências e afetos historicamente silenciados.

Assim como as cartas do cativo, seus escritos são mais que documentos de resistência — são criações que reinventam a língua e a literatura a partir da margem. Ao inscrever o “pretuguês” no corpo da escrita, Carolina reatualiza uma tradição de autoria negra que transforma a precariedade em potência e a ausência de legitimidade institucional em força criadora. A escrita, nesses casos, não apenas denuncia a exclusão:

ela a atravessa, a reelabora e funda, em seus próprios termos, um território simbólico de existência e de autoria.

2.1.2 “Vos iscrevo p^a Vn^{ce} se lembra daquela promessa...”¹⁰⁷

Ao reivindicar sua história por meio da linguagem, Esperança Garcia tensiona os limites da autoridade colonial e constitui-se como sujeito histórico. Sua carta não é apenas documento, é inscrição literária — no sentido mais profundo do termo: aquilo que atravessa o tempo, produz sentido e exige leitura. Nela, reconhecemos não só a voz de uma mulher do século XVIII, mas também o prenúncio de uma tradição literária que, mesmo nascendo sob o signo do silenciamento, insiste em escrever-se no tempo e na memória.

Com esse movimento, Esperança realiza um ato inaugural daquilo que Conceição Evaristo viria a nomear como *escrevivência* — a escrita que nasce da vida, mas sobretudo da urgência de narrá-la desde a margem.

Para Elio Ferreira de Souza (2020)¹⁰⁸, a carta de Esperança Garcia pode ser compreendida como gesto autoral, uma vez que:

Do ponto de vista literário e como texto precursor, a Carta de Esperança representa para a literatura afro-brasileira, o mesmo que a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500) representa para o cânon euro-ocidental na literatura brasileira. A epístola em estudo foi escrita dezenove anos antes da Revolução Francesa. É certamente um dos registros escritos mais antigos da escravidão no Brasil, escrito pelo próprio escravizado, no nosso caso uma mulher negra, brasileira e cativa, Esperança Garcia. O que confere à narrativa epistolar citada acima o *status* da escritura de uma gênese, ou seja, da formação do cânon literário afro-brasileiro. A narradora se apropria do antigo modelo de petição da segunda metade do século XVIII, para assentar nesse território simbólico da escrita as vozes da narrativa autobiográfica ou da crônica pessoal e comunitária do sujeito afrodescendente num espaço inóspito, a escravidão.

A interpretação proposta por Elio Ferreira de Souza amplia ainda mais a compreensão da carta de Esperança Garcia como um marco inaugural. Para ele, a

¹⁰⁷ Teodora da Cunha Dias a Luís da Cunha Dias, sem data.

¹⁰⁸ SOUZA, Elio Ferreira de. Esperança Garcia e a “carta” que mudou a história da escravidão do Piauí e do Brasil: A carta de 6 de setembro de 1770 e o dia da Consciência Negra no Piauí. *Literafro*, 28/11/2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1396-esperanca-garcia-e-a-carta-que-mudou-a-historia-da-escravidao-do-piaui-e-do-brasil-2> Acesso em 20 abril de 2025.

mensagem escrita pela jovem mulher escravizada representa, para a *literatura negra*, o que a carta de Pero Vaz de Caminha representou para a literatura brasileira canônica: o ato fundacional. A analogia é provocativa e precisa — pois se a carta de Caminha inaugura a narrativa colonial, escrita do ponto de vista do colonizador, que anuncia o “descobrimento” e a posse de terras e povos, a carta de Esperança, por outro lado, inaugura a narrativa da denúncia, da agência, da sobrevivência e do amor de uma mulher negra subjugada, que se apropria do modelo epistolar colonial para reverter o sentido da fala e fazer valer sua própria existência e a de suas companheiras.

Escrita em 1770, dezenove anos antes da Revolução Francesa, a carta de Esperança é um documento de rara potência: sua voz emerge de dentro do sistema escravocrata, ressignificando os códigos da petição formal, para fazer caber, naquele território simbólico, as urgências da carne violentada, da maternidade interrompida, da fé silenciada.

Ao invocar o nome do governador e pedir justiça, Esperança reordena os lugares do discurso. Sua carta é tanto testemunho quanto forma inaugural de um campo literário ainda em construção — uma crônica comunitária em que o sujeito negro se inscreve como autor e como coletivo. Essa gênese, como afirma Ferreira de Souza, é simbólica, mas não apenas isso. Ela funda uma linhagem em que a escrita, mesmo nas formas mais rudimentares, torna-se território de enunciação política.

É nesse sentido que a carta de Esperança precisa ser lida lado a lado com os prefácios de Maria Firmina dos Reis, as cartas de Ruth Guimarães ou as falas públicas de Carolina Maria de Jesus. Todas essas mulheres, em tempos e contextos distintos, lançam mão da palavra escrita para articular suas presenças e inscrever seus mundos na cena pública, produzindo, com isso, uma memória que resiste ao esquecimento e que desafia os cânones excludentes da tradição.

A pesquisadora Antoniele de Cácia Luciano (2024)¹⁰⁹, em sua tese de doutorado, lança uma pergunta que ressoa com força nos silêncios e nas entrelinhas da história

¹⁰⁹ LUCIANO. Antoniele de Cácia. *Sementes de esperança, do Brasil colônia à contemporaneidade: o testemunho da mulher negra na literatura afro-brasileira*. Tese (Doutorado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

literária brasileira: quantas vezes o que foi real na vida de Esperança teria tomado forma na imaginação de ficcionistas brasileiras ou mesmo no relato memorial de escritoras negras?

Sua investigação propõe que existe um fio de comunicação entre essas narrativas — uma espécie de circuito de memória coletiva — em que a dor, o trauma, mas também a resistência, forjam um tecido comum. Em vista disso, a carta de Esperança Garcia não está isolada: ela dialoga com vozes que viriam depois, em diferentes registros literários, mas atravessadas por experiências partilhadas da diáspora.

Antoniele Luciano defende que há aspectos em comum entre o texto de Esperança — um testemunho cru sobre a vida sob o regime escravocrata — e as obras de autoras negras que a sucedem. A chave para essa aproximação está na forma como esses textos reelaboram a experiência negra, humanizando e representando a voz do subalterno. Estruturalmente, observa-se a presença insistente de uma narradora mulher negra em primeira pessoa, ocupando a cena narrativa com sua perspectiva singular, forjando um lugar de fala que, durante séculos, foi silenciado ou representado por outros.

Esperança, que em 1770 ousou colocar a ordem fora de lugar ao apresentar a mulher negra escravizada como sujeito da escrita, se insere, por essa via, numa linhagem que não é apenas literária, mas política. A carta não é só um apelo — é também uma tática discursiva. Como as escritoras que viriam depois, Esperança precisou articular estratégias para persuadir o *outro* — o destinatário, o leitor, o detentor do poder — e fazer com que suas palavras circulassem, sobrevivessem, tocassem o mundo.

As construções metafóricas presentes na carta de Esperança Garcia — como “ha grandes trovoadas de pancadas enhum filho meu” e “Sou hu colcham de pancadas” — revelam uma potência expressiva que antecipa a elaboração literária e testemunhal que marcará a escrita de autoras como Firmina, Ruth e Carolina. Ao transformar a dor em imagem e a experiência em linguagem, Esperança mobiliza recursos poéticos que excedem a função meramente documental da carta, inscrevendo-se numa tradição que reelabora a violência e a exclusão a partir da imaginação e da memória. Sua escrita

anuncia uma genealogia em que a ficção e o testemunho se entrelaçam como formas de reexistência.

Nesse mesmo percurso, as cartas de mulheres negras, como as de Teodora da Cunha Dias, evidenciam como o gênero epistolar se constituiu historicamente como espaço de negociação e performance da diferença. Esses textos não apenas pleiteiam justiça, mas também reconfiguram os lugares da enunciação, abrindo caminho para uma literatura que nasce da urgência de dizer-se. Ao manipular os códigos da escrita formal e ajustá-los às suas necessidades expressivas, essas mulheres forjam um gesto inaugural de autoria que será retomado, com distintas inflexões, pelas escritoras negras do século XIX e XX.

Suas cartas, portanto, não são marginais à literatura — são, ao contrário, marcos fundadores de uma linhagem em que escrever é sempre um ato de reivindicação e invenção.

Finalmente, essas cartas do cativeiro sobrevivem não apenas como documentos, mas como monumentos da persistência: formas de comunicação atravessadas pela esperança, resistência e invenção dos que, mesmo acorrentados, escreveram.

Ligia Fonseca Ferreira em *Com a palavra, Luiz Gama*, realiza um importante trabalho de coleta e organização de fontes primárias, que traz à luz algumas das cartas deste ex-escravizado que se tornou figura influente no Segundo Império. Atuando como advogado provisionado e especializando-se nas chamadas “causas da liberdade”, Luiz Gama desenvolve uma atuação fundamental na libertação de pessoas ilegalmente escravizadas, no Brasil oitocentista. Em seu estudo, Ligia Ferreira observa que:

Ao lado do célebre poema ‘Quem sou eu?’, também conhecido como ‘Bodarrada’, a carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça é um de seus textos mais citados e parafraseados desde o ano de 1930, quando veio a lume, pela primeira vez ao ser publicada na íntegra n’ *O Estado de S. Paulo*. Desde que foi revelada ao público, o documento adquiriu certa aura e uma dimensão particular do ponto de vista histórico, pois os brasileiros leriam o único relato direto da vida de um ex-escravo no país. Esta característica tornou Luiz Gama uma exceção no nosso panorama intelectual e político. No século XIX, entre os poucos negros e mulatos abolicionistas, como os jornalistas Ferreira de Menezes (1853-1905) ou o engenheiro André Rebouças (1838-1898), nenhum sofrera a escravidão” (Ferreira, 2011, p. 187-188).

A carta de Luiz Gama a Lúcio de Mendonça, destacada por Ligia Fonseca Ferreira em seu trabalho de resgate documental, adquire valor singular na medida em que

representa uma das raras vozes de sujeitos negros que, tendo experimentado a escravidão, registraram por escrito suas experiências e perspectivas. Embora Gama não seja uma mulher negra, sua escrita epistolar — marcada pela insurgência, pela elaboração de um eu politicamente situado e pela denúncia das estruturas de opressão — estabelece um precedente simbólico e discursivo para as práticas literárias e autorais que mais tarde seriam mobilizadas por autoras negras.

Sua carta, ao mesmo tempo autobiográfica, argumentativa e político-afetiva, exemplifica como a escrita pode funcionar como espaço de construção de uma subjetividade em confronto com o poder. Assim como nos escritos de mulheres negras do século XIX e XX, a exemplo de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, o ato epistolar de Luiz Gama não apenas documenta uma trajetória individual, mas tensiona os limites da exclusão, da cidadania e da autoria.

Ao revisitar esse marco, podemos compreender como as cartas de mulheres negras brasileiras se inscrevem em uma tradição de escrita que, ainda que interrompida e lateralizada na historiografia literária, revela potentes linhagens de resistência e invenção de si.

A análise de Ligia Ferreira da carta de Gama, nesse sentido, ilumina o papel fundacional dessas vozes na constituição de uma literatura negra que se faz política desde o corpo e desde a memória, instaurando formas de existência que recusam o silêncio imposto pela escravidão e pela desigualdade histórica.

Neste estudo, cartas e diários são compreendidos como formas híbridas de escrita de si, situadas na encruzilhada entre literatura e vida, e ativadas por práticas performáticas de subjetivação e inscrição autoral.

Como sugere Leda Maria Martins (1997; 2021), a encruzilhada opera como chave interpretativa das culturas negras, lugar de cruzamento de memórias, discursos e cosmovisões que se atualizam em performances de linguagem. Aplicada à análise de cartas e diários, essa noção permite apreender tais escritos como tecidos discursivos em

trânsito, nos quais se entrelaçam narrativas biográficas, registros íntimos, comentários literários e exercícios reflexivos.

A partir de Diaz (2016), posicionamos cartas e diários como espaços epistolográficos polimorfos e plurifuncionais, nos quais se desenham processos de subjetivação – tanto pela via diarística, quanto epistolar – frequentemente imbricadas. Esse entrelaçamento faz da escrita de si uma conduta autobiográfica performada, marcada pela oscilação entre o endereçamento ao outro (carta) e a escuta de si (diário), constituindo zonas de mestiçagem enunciativa que tensionam os limites dos gêneros.

Essa perspectiva se alinha à concepção de que tanto a carta quanto o diário são atos performáticos (Martins, 2021), isto é, modos de existência que se atualizam na escrita como prática e acontecimento.

Lejeune (2008) oferece a imagem do diário como tear, no qual se tece a memória em fios móveis, reforçando a ideia de que a escrita pessoal articula processos identitários dinâmicos. Quando exercida por mulheres negras escritoras, essa escrita atua como ferramenta de elaboração de si, de resistência simbólica e de afirmação autoral – uma performance contínua, atravessada por experiências de interdição, invenção e deslocamento.

Assim, entender cartas e diários como encruzilhadas performáticas permite reconhecer sua centralidade nas trajetórias autorais de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus, pois são nesses espaços de fronteira e trânsito que suas vozes se constroem, se elaboram e se projetam como autoras em uma cultura historicamente marcada pela exclusão simbólica.

Esta tese busca compreender de que modo a polimorfia e a plurifuncionalidade das cartas e dos diários puderam se ajustar às necessidades expressivas de escritoras negras como Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus na constituição de suas identidades autorais.

Parte-se da hipótese de que esses registros íntimos e, ao mesmo tempo, públicos funcionaram como meios e formas de realização das conexões literárias necessárias para a construção de suas trajetórias como autoras.

Ao conceber cartas e diários como lugares híbridos, encruzilhados e marcados pela mestiçagem enunciativa, propõe-se uma chave de leitura que permite examinar as zonas de fricção entre vida e literatura, subjetividade e autoria, testemunho e invenção.

A partir dessa perspectiva, algumas questões orientam a investigação: quando essas autoras se reconhecem como escritoras? Em que momento passam a ser reconhecidas por seus pares e pela crítica? Como respondem a esse reconhecimento — ou à sua ausência?

Essas perguntas nos conduzem à questão central da tese: como cartas e diários funcionaram como meios de constituição das trajetórias autorais de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus? E, ainda: como suas identidades autorais foram performadas nesses textos?

Para respondê-las, o trabalho acompanha os percursos dessas escritoras nas fases de entrada, consolidação e saída de cena, observando seus movimentos de autorrepresentação, resistência e invenção de si, naquilo que podemos considerar como teatro social da literatura e no qual emergem cenografias autorais, como pensadas por José-Luiz Diaz.

Partindo disso, esta tese defende que cartas e diários operam como atos performáticos por meio dos quais autoras se fundam e se afirmam no próprio ato da escrita.

Em última análise, a construção das autorias de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus evidencia como o pertencimento ao campo literário é negociado a partir de posições marcadas por gênero, raça e classe. Longe de operarem à margem ou apenas resistirem ao silenciamento, essas autoras assumem posturas autorais conscientes, que articulam memória, corpo, religiosidade, denúncia e lirismo em projetos singulares de inscrição no mundo das letras.

E dessa forma, a presença e permanência dessas autoras no campo não se fazem apesar das marcas que carregam, mas justamente por meio delas. Como observa Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022), ao discutir trajetórias de artistas brasileiras no modernismo: “O êxito dessas artistas não se fez a despeito do gênero, mas por meio

dele”¹¹⁰. Essa observação, embora situada no campo das artes visuais, é precisa para compreendermos como Firmina, Ruth e Carolina negociaram e performaram suas autorias, reconfigurando os espaços possíveis de consagração literária e propondo outras formas de reconhecimento.

Em síntese, partimos da premissa de que diários e cartas são atos performáticos — isto é, formas híbridas desenvolvidas e desempenhadas por meio de práticas performáticas.

E se, como afirma Brigitte Diaz, “a gênese do *eu* que se opera na carta é a gênese de um *eu* escrevendo” (2016, p.99) — em vários aspectos similar ao que acontece com a gênese do *eu* no diário —, os *eus autorais* a que assistiremos nesta tese nascem do próprio movimento da escrita, indicando continuidade, mas, ao mesmo tempo, mostrando que o *eu epistolar* e *diarístico* representam uma ação que está em andamento e que tem uma duração.

Cartas e diários operam, assim, como palcos privilegiados para a encenação de *personas autorais*, forjadas por meio de atos performativos que constituem as cenas discursivas emergentes no *teatro social do campo literário*¹¹¹. Desempenham um papel fundamental na construção da trajetória autoral ¹¹², ao oferecerem acesso à subjetividade das autoras e ao permitirem a elaboração contínua de suas identidades literárias. Esses escritos, que transitam entre o íntimo e o público, funcionam como espaços de autodefinição, reflexão e interlocução, influenciando diretamente o modo como as autoras se inscrevem no campo literário e como configuram suas figuras autorais.

¹¹⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022. Resultado da sua Tese de Livre Docência em Sociologia da Arte, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2018, p. 16.

¹¹¹ Para discussão fundamentada acerca dessa noção, ver a seção “Teatro social da literatura” no “Apêndice A” desta tese.

¹¹² Para discussão fundamentada a respeito, ver a seção “Cartas e diários na constituição da trajetória autoral” no “Apêndice A” desta tese.

Por fim, retomando o gesto inscrito na frase “Ponha os olhos em mim” — registrado na carta de Esperança Garcia ao governador — perguntamos: com que lentes? Quais as lentes devemos usar para enxergá-las? Que modos de ver se abrem como possibilidades? Quais as lentes antecedem as teorias?

Derivada do grego *theoría*, a palavra teoria carrega o sentido de contemplação, observação e reflexão — aquilo que é “visto por”.

Ao solicitar que olhos sejam postos sobre ela, Esperança não apenas reivindica atenção, mas propõe um modo de ver e compreender o mundo a partir de sua experiência encarnada.

As cartas de cativos e cativas, como as de Esperança e Teodora da Cunha Dias, tornam-se, assim, precedentes literários e epistêmicos que abrem caminho para uma teoria enraizada no corpo, no desejo de fala e no gesto de ser reconhecida como sujeito.

Assim como Fernanda Miranda (2019)¹¹³ observou que, não tendo Maria Firmina dos Reis “um passado literário no qual se apoiar”, restava a ela “apostar no devir” — um devir que as cartas cativas antecipam e que se realiza com força transformadora também na literatura de Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus — o título desta seção — “Vos iscrevo pa Vnce se lembra daquela promeça...” — ecoa esse fio contínuo entre promessa e realização, entre invisibilidade e presença.

E que desemboca também na memória narrada por Leda Maria Martins, ao assumir a coroa de Nossa Senhora das Mercês, em 2005:

A minha mãe fez uma promessa. Ela era muito devota de Nossa Senhora do Rosário e, face a uma situação de saúde pela qual eu passei ainda criança e que, ela dizia, os médicos haviam me desenganado [...] ela fez uma promessa que, se Nossa Senhora do Rosário me salvasse, se fosse o desejo dela, eu iria ser princesa conga por sete anos.

[...] Em 2005, os mestres do Reinado, a comunidade do Reinado e a Irmandade me deram a honra de solicitar que eu assumisse a cora de Nossa Senhora das Mercês. Eu hesitei, eu hesitei muito, mas finalmente assumi, já faz 20 anos (Leda Martins, Ocupação Itaú Cultural, 2024).

O relato de Leda Martins expõe uma hesitação, um compromisso e uma herança. É o que essa argumentação busca mostrar — que as vozes dessas mulheres inscritas nas margens da história e da literatura assumem, também elas, a coroa de uma fala negada

¹¹³ op. cit.

por séculos: Firmina ficou silenciada por quase cem anos; Carolina foi esquecida pelo mercado editorial depois de um lançamento de grande sucesso; Ruth Guimarães, por sua vez, que apesar de ter sido a primeira escritora negra brasileira de projeção nacional, permanece, como as outras, desconhecida do grande público.

Partindo disso, tomando as cartas do cativo — como precedentes de uma linha de tradição da literatura de autoria de mulheres negras no Brasil —, podemos compreender essa tradição literária como um esforço de realização dessa promessa: de um lugar de fala, de uma teoria situada, de uma epistemologia encarnada, de uma linguagem inventada e de uma estética compartilhada.

Um gesto que diz: ponham os olhos em nós. Vejam-nos. Leiam-nos. Veremos a partir daqui, as autoras Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus em ação.

3 ATO 1 – MARIA FIRMINA DOS REIS

3.1 Estreia

No dia 24 de setembro de 1860, Maria Firmina dos Reis sente-se agitada¹¹⁴, oprimida por uma sensação melancólica que em vão busca compreender. Para tentar dar vazão e expressão aos seus sentimentos, ela pega um papel almaço, corta-o ao meio, no sentido vertical, e escreve em apenas um dos lados da folha:¹¹⁵

Hoje tenho o coração oprimido... é incompreensível o que sinto! tenho amarga melancolia!!

Guimarães, 24 de setembro de 1860

Após o desabafo, Maria Firmina guarda a folha sobre um maço de papéis soltos, onde anota, esporadicamente, desde 9 de janeiro de 1853 — prática que ela manterá até 1º de abril de 1903¹¹⁶ quando *Álbum*¹¹⁷ é definitivamente interrompido¹¹⁸. No dia seguinte, repete o gesto e escreve:

Permiti, Senhor meu Deus, que o dia de amanhã me seja mais cheio de esperanças e de felicidades: porque eu vos louvarei como os anjos.

¹¹⁴ Agradeço a professora Ana Paula Cavalcanti Simioni pela sugestão de reorganizar os capítulos 1 e 2 começando pelas vozes das autoras.

¹¹⁵ Entrevistei o poeta Raimundo Fontenele, que a convite de Nascimento Moraes Filho, foi responsável por datilografar os manuscritos do diário para a edição do livro *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. Segundo seu depoimento sobre a materialidade do diário: “[O material] estava muito velho, com algumas folhas carcomidas, amarelas, acho que até com uns ruídos de traça nas pontas, sabe — as folhas assim bem amareladas, bem amareladas. Era folha de papel almaço cortada no meio, no sentido vertical, estreita, né. Ali que estava escrito, só de um lado, várias folhas. Ele me ditava e eu ia datilografando”. FONTENELE, Raimundo. *160 anos de Úrsula – em 1975, alguém tinha que datilografar o romance*. [Entrevista concedida a] Luciana Martins Diogo. Memorial de Maria Firmina dos Reis, 5 de maio de 2019. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/160-anos-de-ursula-em-1975-alguem-tinha-que-datilografar-romance/>. Acesso em: 16 out. de 2024.

¹¹⁶ Após essa entrada de 1 de abril, há ainda uma anotação e um poema registrados em 20 de novembro de 1903, por Oton F. Sá, filho de criação da autora.

¹¹⁷ No século XIX, os diários pessoais no Brasil eram frequentemente chamados de *Álbum*, um gênero que apresentava uma particularidade importante: além de funcionar como espaço de registro íntimo de pensamentos e sentimentos, o *Álbum* também era aberto à contribuição de outras pessoas, como familiares e amigos. Diferente do diário privado, o *Álbum* assumia uma função social, em que o autor compartilhava suas experiências com pessoas próximas, permitindo que elas registrassem suas próprias reflexões e comentários. Esse formato de escrita colaborativa criava uma troca entre intimidade e sociabilidade, comum entre as elites letradas da época.

¹¹⁸ O *Álbum* de Maria Firmina dos Reis é uma publicação póstuma. Nascimento Moraes Filho descobriu o diário pesquisando fontes orais, em Guimarães-MA e reuniu os fragmentos recuperados na biografia: “Maria Firmina – Fragmentos de uma Vida”, Governo do Estado do Maranhão, 1975. *Transcrição do Álbum*: poeta e dramaturgo Jamil Jorge, assessorado pela filha, a pedido de José Nascimento Moraes Filho. *Revisão*: documentarista Euclides Siqueira.

O que estaria acontecendo à autora de *Úrsula* para que estivesse tão angustiada? Bem, ela havia acabado de lançar um romance e, desde fevereiro, o periódico *A Imprensa* anunciava que o livro estava no prelo¹¹⁹ - aguçando leitores, buscando compradores. Mas somente seis meses depois, em 1º de agosto de 1860, Maria Firmina enfim vê publicado o primeiro anúncio de venda de *Úrsula*, acompanhado de uma apreciação crítica de sua obra. O jornal *O Comércio* oferece outra apreciação no dia 4 de agosto, e no dia 11 é a vez do periódico *A Moderação* publicar uma nota crítica sobre o romance¹²⁰.

Pouco mais de vinte dias após o lançamento do livro, a autora de *Úrsula* volta ao seu diário.

Presumimos a agitação de Firmina ao ler as resenhas que expunham seu nome nos jornais - uma vez que ela havia se preservado da exposição pública assinando seu romance com o pseudônimo "Uma maranhense" - e ao presenciar a circulação de seu livro entre as mãos de leitoras e leitores; até porque as anotações presentes em *Álbum* anteriores a essas duas entradas remontam ainda ao início de 1859 e foram escritas após grande impacto emocional, quando a autora lamentava a morte do filho de criação Vicente, em 15 de fevereiro, e a morte da avó Engrácia Romana da Paixão, anotada em 19 de abril¹²¹.

Há ainda uma pequena anotação sem data que é imediatamente anterior a essas de 24 e 25 de setembro, em que lemos "Principiou-se a obra da casa das órfãs Edeltrudes e Juliana a 18 de setembro de 1860".

Este registro além de apresentar uma das características da estrutura de anotações de *Álbum* — que é a de que muitas vezes a diarista não abre ou fecha as entradas do seu diário com a indicação da data, mas faz referências a elas no próprio corpo do texto —, sugere ainda o envolvimento de Firmina com instituições de

¹¹⁹ 18 de fevereiro – *A Imprensa*, ano IV, número 11. 22 de fevereiro – *A Imprensa*, ano IV, número 15, página 4, quarta coluna. 11 de abril – *A Imprensa*, ano IV, número 29, página 4, segunda coluna. 16 de abril – *A Imprensa*, ano IV, número 39, página 4, quarta coluna.

¹²⁰ Jornal do Comércio (ano III, número 61, página 2, terceira coluna).

¹²¹ Foi por meio do registro da data da morte da avó no diário da escritora que o pesquisador Agenor Gomes conseguiu encontrar o registro de óbito de Engracia e, assim, revelar a sua identidade, bem como comprovar a veracidade do documento.

acolhimento de órfãos, que pode ser mais bem compreendido na leitura dos fragmentos de 1863:

Renato — creio que assim se chamará o pequeno órfão que recebi para não mais aleitar. Inocentinho coitado! Nasceu a 6 de dezembro de 1862. No dia 11 do mesmo mês, Deus foi servido para seus insondáveis mistérios chamar-lhe a mãe. Foi no dia 17 do mesmo setembro [dezembro?] que me vieram entregar. Deus e a Virgem Santa o protejam.

Sinhá ignora o nome ainda, o nome que terá na pia batismal a inocentinha criança que me foi confiada por pessoa que por ela se interessava em Alcântara, a 30 de janeiro de 1863. Talvez um dia a reclamem a seus pais: foi essa a condição com que me confiaram.

Sem data

Nos fragmentos lemos os aspectos da atuação de Maria Firmina no amparo social de crianças órfãs e algumas condições de como essa tutela era exercida, nessas anotações a passagem do tempo também aparece incorporada ao corpo do texto, tornando-as vestígios datados, o que segundo Philippe Lejeune (2008), seria um dos elementos definidores do gênero textual diário¹²².

Assim, após um intervalo de quase um ano e meio desde as anotações das mortes do filho e da avó, em 1859, as entradas pós-lançamento de *Úrsula* marcam a primeira vez que observamos Maria Firmina dos Reis anotando dois dias seguidos no seu álbum.

É possível que o principal motivo que a tenha levado a retomar a escrita do diário esteja relacionado à sua estreia literária. As primeiras críticas de *Úrsula* podem ter representado para Maria Firmina dos Reis não apenas a estreia de sua obra, mas o início de uma exposição pessoal e simbólica que a levou a reativar seu diário como espaço de elaboração íntima dessa travessia.

A romancista estreante estava tentando publicar seu romance desde 1857, como podemos saber a partir da resenha de outubro de 1857, difundida como forma de propaganda no periódico *A Imprensa*¹²³. No entanto, o livro só é editado pela Tipografia do Progresso em 1859, como consta na folha de rosto, e começa a ser anunciado em

¹²² Para Philippe Lejeune (2008) "O diário é uma *série de vestígios datados*. [...] A data é essencial [...] o diário começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo e pleno movimento, mais do que fixa-lo em um acontecimento fonte [...] uma *narrativa de datas vestigiais*. [...] As descontinuidades do diário são [...] ordenadas em série e [...] tecidas como continuidade" (p.296).

¹²³ Publicações Pedidas, *A Imprensa*, 17 de outubro de 1857, ano I, número 40, página 3, segunda coluna.

fevereiro de 1860¹²⁴. Poderíamos presumir que esse momento pudesse ter sido muito aguardado pela jovem escritora. Mas ao lermos as entradas do seu diário, percebemos que Maria Firmina, ao contrário, estava vivendo um momento de grande angústia. Talvez, até por isso ela confesse a si mesma: “é incompreensível o que sinto!”. Tudo aparentemente tomando rumo certo: livro publicado, campanha de venda em andamento; mas a jovem autora estreante, estava desesperançosa, buscando interlocutores - “Permiti, Senhor meu Deus, que o dia de amanhã me seja mais cheio de esperanças”. Nesses momentos de dúvidas, ela se apegava ao diálogo com Deus.

Abordando o *Álbum* como um todo, podemos afirmar que esse período foi, sem dúvida, o período de maior intensidade emocional negativa do diário. De 1853 a 1861, podemos contar 16 entradas. Duas em 1853, para abrir o diário e testar a escrita, com um espaçamento de quatro meses entre uma e outra; duas em 1856, para registrar amizades, com um intervalo de um mês entre elas; depois de um ano inteiro sem anotações, vemos duas entradas em 1858, para lamentar morte e relatar fatos sobre criança, e ainda duas outras em 1859, também para lamentar perdas e mortes. Em 1860, temos uma entrada sem data, novamente relacionada a crianças, as entradas sequenciais de setembro e uma última em 26/12, que retoma o assunto das duas anteriores. E em 1861 ela mantém esse ritmo, registrando entradas em 05/01, 02/02, 26/02, que ainda são desdobramentos das duas sequenciais de setembro, e finalmente uma entrada sem data, relatando nascimento de criança e registrando embarque de um casal amigos à capital São Luís. Após esse período, apenas em 1872 e 1873 veremos a já

¹²⁴A primeira campanha de subscrição do romance teve início em 17 de outubro de 1857, no jornal maranhense “A Imprensa”, com a publicação da primeira resenha de *Úrsula*, intitulada “Prospecto”, assinada por O Caixeiro d’Alfaiate. De acordo com Sérgio Barcellos Ximenes, essa foi uma campanha fracassada. Após isso, somente em 18 de fevereiro de 1860, terá início a segunda campanha de subscrição do romance, também no jornal “A Imprensa”. Diferentemente, essa será uma campanha bem-sucedida, pois em 1º de agosto de 1860, será publicado o primeiro anúncio de venda do livro *Úrsula*, ainda no jornal “A Imprensa”, acompanhado da segunda resenha do romance em jornal maranhense. Outras resenhas foram publicadas nos seguintes jornais: “Jornal do Comércio”, 4/8/1860; “A Moderação”, 11/8/1860; “A Verdadeira Marmota”, 13/5/1861. Entre 18/2/1860 e 17/9/1862, foram publicados um total de cinquenta anúncios de *Úrsula* nos periódicos maranhenses “A Imprensa”, “A Moderação”, “Publicador Maranhense” e “A Coalizão”.

autora de *Cantos à beira-mar* repetir essa “assiduidade”, mas nessa vez ela pega sua caneta para regularizar, testar, pensar a sua escrita e praticar a observação¹²⁵.

De modo geral, o diário de Maria Firmina dos Reis compõe-se de pequenos e espaçados textos com tom de confiança íntima, nos quais predominam temas como a tristeza e a separação. Ao longo das páginas, encontram-se anotações sobre despedidas, mortes, momentos de solidão, desesperança e apatia. Esses registros, que revelam seus laços afetivos e estados de espírito, são, por vezes, entremeados por observações corriqueiras sobre o cotidiano. São recorrentes as menções à morte de crianças que adotou, ao fracasso amoroso, à perda de familiares e à partida de entes queridos que deixaram Guimarães. Todas essas vivências são acompanhadas por “constantes lamentações, compensadas por um profundo senso de religiosidade” e pela aceitação do “fatalismo da vontade divina”, como observa a pesquisadora Luiza Lobo (1993, p.231)¹²⁶, uma das primeiras a estudar o diário da autora.

Particularmente, olhando para o momento de sua estreia como escritora, as duas entradas datadas de 24 e 25 de setembro de 1860 revelam um momento de oscilação emocional profunda. O ato de retomar o diário no momento em que *Úrsula* entra em circulação pode indicar que a escrita íntima é também um espaço de resposta simbólica à experiência pública de tornar-se autora. Maria Firmina parece buscar no papel almaço cortado ao meio uma forma de resistir às pressões desse momento e, talvez, de recuperar o eixo.

Quando lidas em sequência, as entradas compõem uma cena de travessia emocional. É como se a autora registrasse, nesse breve intervalo de dias, uma espécie de tensão entre o recolhimento interior e a exposição que a escrita literária impõe. A estreia da obra reverbera nas páginas dos jornais, mas também pode estar movimentando os escritos íntimos da escritora, atravessada por sentimentos ambíguos.

¹²⁵ Para conferir a dinâmica geral de *Álbum*, consultar nos “Anexos” o Quadro I. Ritmanálise de “Álbum”, o diário de Maria Firmina dos Reis.

¹²⁶ LOBO, Luiza. *Crítica sem Juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. MUZART, Zahidé. “De navegar e Navegantes” in: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (organizadoras). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*; Florianópolis: Editora Mulheres, 2000; p.183. Trabalho apresentado VI Congresso Nacional da Abralic, Florianópolis, 18 a 22 de agosto de 1998.

As entradas pós-lançamento de *Úrsula* nos mostram que a trajetória de uma autora não se mede apenas pelas publicações e conquistas externas, mas também pelos embates internos, pelas incertezas, pelo desejo de continuar escrevendo mesmo quando tudo parece sombrio.

A escrita íntima reaparece, então, como espaço de elaboração de uma dor que parece atravessar a recepção pública do livro. A estreia de *Úrsula* não se limita à circulação no campo literário maranhense, mas talvez tenha funcionado também como uma *encruzilhada* subjetiva — “que capta concepções, experiências estéticas, realidades que não cabem em uma lógica linear” (Martins, 2021 n.p) —impulsionando os registros seguintes de *Álbum*.

Dessa forma, cinco meses após as anotações de setembro, ainda podemos ver a diarista desabafando a mesma melancolia:

Ainda hoje acabrunha-me a mesma melancolia, ou cada vez ocultava mais, e cresce e duplica de amargor. Há no fundo da minha alma o que quer que seja, que derramando-se por todo o meu corpo, entorpece-me os membros, e curva-me a fronte para o sepulcro. Sepulcro... Sepulcro, se para mim não tem jamais um dia de esperança, e de amor, um dia de sensações mais poéticas, e menos amargas, quando o teu silêncio me arrebatava!!!

Eu não amo a vida; porque ela é a vida de gozos e de felicidade; amo-te, oh! sepulcro: porque em ti se °°° esquecimento e repouso.

Guimarães, 26 de dezembro de [...]

Raiou enfim um novo ano; mas a luz do sol do seu primeiro dia, não esclareceu as trevas, nem abrandou as dores do meu coração. Oh! te saúdo novo ano; mas, tu não trouxeste a esperança à minha alma!... Serás acaso tão impassível ao meu sofrer, como foi teu irmão?... Será o derradeiro da minha vida!! Meu Deus eu estou resignada, Bendito sejas; porque me en[...]s o sofrimento!

5 de [...]

Sexta-feira, 11 de janeiro, dia em que viemos habitar esta casa. Deus permita que nela eu seja mais feliz e que a tranquilidade visite o meu coração. Difundi Senhor a vossa graça sobre nossas cabeças. Amém.

Não. Tentar contra os meus dias, seria um crime contra Deus e contra a sociedade; mas almejo a morte. Perdoai-me Deus de misericórdia! Mas a vida é-me assaz penosa, e eu mal posso suportá-la. O mundo é áspero e duro; mas não me queixo do mundo nem de pessoa alguma. Minha compleição é débil, minha alma [?] alma sensível [...], meus desgostos são filhos de meus caprichos. Só vós, Senhor, me compreendeis porque me geraste: só vos podereis perdoar!

Guimarães, 2 fevereiro de 1861

O descanso de uma vida consumida encontra-se na sepultura. O esquecimento das dores humanas, só ela oferece. Eu quero um dia de repouso, um dia de esquecimento. Campa!... campá, eu te saúdo.

Guimarães, 26 fevereiro de 1861

As entradas selecionadas, especialmente a de 22 de dezembro, revelam uma cena íntima de profunda fratura entre o ato de escrita e a experiência do corpo. A autora já publicada, que no espaço público firma uma imagem de mulher de letras, curva-se, no recolhimento do diário, sob o peso de uma melancolia persistente, inominável, mas carregada de sentido, como ela mesma expressa: “Ainda hoje acabrunha-me a mesma melancolia [...] Há no fundo da minha alma o que quer que seja, que derramando-se por todo o meu corpo, entorpece-me os membros, e curva-me a fronte para o sepulcro”.

O uso do vocábulo “ainda” sugere a continuidade de um sofrimento anterior, como se a escrita não curasse, mas apenas registrasse e reiterasse a dor que se desdobra e também dobra o próprio corpo – seus membros, sua cabeça. É nesse “ainda” que se projeta a temporalidade arrastada da aflição.

No contexto do campo literário oitocentista, fortemente estruturado por uma lógica patriarcal, letrada e branca, a presença de uma mulher negra autora representava uma dissonância incômoda. A entrada no *campo* não se dava sem tensões: Maria Firmina conquistava um lugar inédito, fundando-o num ato inaugural solitário.

Como propõe Pierre Bourdieu (1996), o *campo* impõe não apenas normas e estruturas, mas também violências simbólicas, e podemos presumir que estas recaiam com especial força sobre os corpos dissidentes. A cena do diário pode ser, nesse sentido, a expressão íntima de uma violência estrutural: o cansaço de quem precisa criar o próprio espaço e, ao mesmo tempo, resistir às forças de exclusão que o campo impõe.

Dessa forma, lida a partir da teoria dos *campos*, essa escrita do desencanto revela também os efeitos das assimetrias estruturais que operam no campo literário oitocentista brasileiro. Mesmo com a publicação de *Úrsula*, Maria Firmina permanece à margem de um sistema de consagração que, à época, se organizava por meio de redes institucionais, capital simbólico (grau de instrução) e pertencimento racial e de gênero.

As entradas do diário podem ser lidas como um momento em que o *habitus*¹²⁷ da autora, forjado no autodidatismo e na religiosidade íntima, entra em colisão com a lógica excludente do campo.

A *autora imaginária*¹²⁸ que se delineia aqui não é menos potente por estar ferida; ao contrário, é nessa conciliação entre a vida e literatura, entre a criação e a exaustão que sua figura se radicaliza, abrindo espaço para uma compreensão mais complexa e dilacerada da autoria de mulheres negras no Brasil oitocentista.

Assim, ao acompanharmos o diário de Maria Firmina dos Reis, focalizando o período próximo à data de sua primeira publicação, ou seja, de sua estreia e inserção no *campo literário*, podemos concluir que Firmina reage melancolicamente ao período de publicação de sua obra. Talvez, ela não tenha se sentido validada pela crítica, como gostaria? Após três anos tentando colocar o livro em circulação, talvez ela possa ter se frustrado com a recepção do seu romance?

Essa cena diarística tensiona, portanto, os limites entre o projeto literário e o abismo emocional, entre a invenção da autora e o esgotamento da mulher que escreve.

A estreia da autora de *Úrsula* pode tê-la levado a cogitar o suicídio?

Não se trata de diagnosticar uma intenção suicida com os critérios de hoje, mas de reconhecer o modo como Maria Firmina performa a linguagem da dor e da exaustão. O diário, aqui, não é apenas repositório de sentimentos, mas espaço dramático onde a persona literária se desfaz, onde a experiência do viver se aproxima do limiar da desistência, e onde para superar a morte, escreve-se.

Entretanto, o tema do suicídio era bastante recorrente entre a população negra — principalmente a escravizada, no Brasil do século XIX. Era uma das formas de escape das opressões do sistema social. Dos poucos documentos escritos por pessoa negra

¹²⁷ O conceito de *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu, refere-se a um sistema de disposições duráveis e incorporadas que orientam práticas, percepções e pensamentos dos indivíduos. Esses esquemas de percepção e ação são historicamente formados e socialmente estruturados, operando de forma prática e muitas vezes inconsciente. O *habitus* articula as experiências individuais à estrutura social, sendo fundamental para compreender como os sujeitos agem e se posicionam em campos sociais específicos, como o campo literário. Cf. BOURDIEU, Pierre. *O habitus e os possíveis*. In: *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹²⁸ Para discussão fundamentada da noção de *autor imaginário*, ver a seção “Teatro social da literatura” no “Apêndice A” desta tese.

escravizada em nosso país, um foi uma carta de suicídio, redigida por Timóteo, um escravizado acusado de fazer uso criminoso da escrita, Salvador de 1861:

Perdão

A muito tempo que tenho dezejo de não existir pois a vida me hé abborrecida porem não existindo não será mais pois quem pode viver sem ter disgostos que vá vivendo
A Jaia Pombinha e a toda familia d'ella sou muito grato por isto pesso pelo amor de deus Perdão sendo *que* com esta vez hé a3ª. *que* eu tenho tentado contra minha existencia porem *quem* não quer viver nem deve tomar vidro, e nem sollimão pois só são lentos a *quem* tem a mor a vida. Muito addemirava me não receiar-se com o meo genio [em] não fazer um acerto para mim pois não acho doudice n'este proceder.
Não há tempo [a] perder!!!!
Poz-me preciso declarar-me que nem foi eu e nem sabedor daquelle infaima papel, e n'elle achava-me inocente. Se faço esta declaraça é para livrar *que* vão ao Inferno, estas almas *que* despistaraõ suas conciencias!.....
Não persuadaõ-se *que* eu fiz digo que cometi este attentado, por temer o que esta va-se fazendo; pois para passar melhor, não havia *que* temêr: as rasões são outras pois a sepultura será sabedôra, e não este infaima lugar digo e não esta terra de vivos (Oliveira, 2006, p. 108).

A carta de Timóteo¹²⁹, redigida em Salvador no ano de 1861, apresenta-se como um documento de rara potência no acervo das escritas negras do século XIX. Trata-se de um texto liminar, elaborado no entremeio da vida e da morte, e que se inscreve como performance extrema da subjetividade de um jovem escravizado que, mesmo às margens do sistema, ousa empunhar a palavra escrita para dizer de si, das suas dores e da sua inocência.

De acordo com Klebson Oliveira (2006), Timóteo, de 18 a 20 anos, mulato, criado com certa liberdade e acesso à escrita, teria sido informado de que seria vendido em

¹²⁹ Segundo Klebson Oliveira, no relatório do subdelegado em exercício, que acompanhou o documento do escravo suicida, a carta de Timóteo foi identificada como um bilhete.

praça pública, separando-se da casa onde fora criado. É nesse contexto de ruptura afetiva e de aprofundamento da violência que a escrita surge como forma derradeira.

Timóteo pertencia a um casal de escravizados que, por sua vez, era propriedade da viúva Dona Clara Joana Rosa dos Santos. Como cativo, ele vivia em uma condição ambígua, marcada por vínculos afetivos e pela iminência constante da desumanização — tensão que se torna central no ato de escrever diante da separação forçada.

O relatório do subdelegado de polícia que investigou o caso de suicídio de Timóteo, datado de 18 de março de 1861, dia subsequente à morte, confirma a autoria da carta, mencionando que o cativo fora alfabetizado na casa dos senhores, provavelmente por iniciativa da própria família que o mantinha em servidão. Segundo relata o subdelegado:

Passando a correr se lhe a roupa com que viera da rua, achou-se o bilhete, que remetto, e que prova que o suicídio estava premeditado a muito tempo por que tendo elle sido criado em casa dos Senhores com alguma liberdade, tendo até aprendido a ler, e devendo em praça publica tendo hoje a ultima, entendeo não dever passar a outros senhores (ibid., p. 59).

A carta, portanto, é também fruto de um aprendizado permitido no interior da casa senhorial — o que, por si, já tensiona as fronteiras entre dominação e agência. Ao se referir com gratidão à “Jaia Pombinha e a toda a família d’ella”, o jovem escravizado constrói uma cena de despedida que encena o afeto e, ao mesmo tempo, denuncia o colapso iminente de seus vínculos identitários e afetivos. O que se esboça ali é uma dor íntima, mas também histórica: a recusa em ser lançado, mais uma vez, ao mercado da mercadoria humana.

Não se trata apenas de um bilhete de suicídio, como foi identificado no relatório de polícia, mas de um ato de autoria. Timóteo recorre à escrita para reivindicar inocência, afirmar sua lucidez diante do ato que está prestes a cometer e organizar simbolicamente sua saída do mundo: “Poz-me preciso declarar-me que nem foi eu [o autor], e nem sabedor daquelle infame papel”. Essa declaração pode ser lida como uma tentativa de limpar o nome antes do fim — ou, talvez, de disputar a memória de si. A letra firme sugere familiaridade com o ato de escrever, o que torna a carta ainda mais potente: nela, o autor constrói uma narrativa própria sobre seu ato, sem mediações,

dirigindo-se à sua comunidade de referência e ao próprio tribunal da história. Sobre isso, Oliveira afirma:

A letra segura de Timóteo parece indicar alguém que escrevia com alguma constância – o próprio escravo dá essa indicação: “Poz-me preciso declarar-me que nem foi eu [o autor], e nem sabedor daquelle infaima papel”, embora deixe escorrer alguns traços da oralidade (‘addemirava’, ‘infaima’) e de alguém que ainda titubeava nas regras da escrita (‘Não persuadão-se que eu fiz’, ‘por temer o que estava-se fazendo’) (Oliveira, 2006, p. 97-98).

A escrita de Timóteo, assim, constitui-se como performance simbólica em que se condensam denúncia, despedida e elaboração de um *eu autoral* que resiste à desumanização. Ao assumir a pena, ainda que por um instante, o escravizado transforma-se em sujeito de sua própria narrativa, lançando um grito ético-político de existência e de ruptura. O teatro social¹³⁰ que se arma ao redor dessa carta — envolvendo o olhar do subdelegado, a reação da casa senhorial, a circulação pública da carta e o próprio ato do suicídio — revela as múltiplas camadas de negociação simbólica que marcam a autoria negra em sua emergência.

A carta de Timóteo, assim como o diário de Maria Firmina, afirma-se como um exercício de escrita de si em meio a contextos de opressão e deslocamento. Ambos os registros revelam sujeitos que, ao escreverem, resistem à condição de silêncio imposta socialmente.

O suicídio também é um tema recorrente no diário de Carolina Maria de Jesus, publicado em agosto de 1960, sob o título *Quarto de despejo*¹³¹ :

Tudo na minha vida é fantástico. Pai não conhece filho, filho não conhece pai.

[...]

Quando eu fiquei doente eu andava até querendo suicidar por falta de recursos.

20 DE JUNHO [1958]

Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estomago. E por infelicidade eu amanheci com fome.

24 DE JULHO [1958]

¹³⁰ Para discussão fundamentada da noção de *teatro social da literatura*, ver a seção “Teatro social da literatura” no “Apêndice A” desta tese.

¹³¹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

...Deixei o João e levei só a Vera e o José Carlos. Eu estava tão triste! Com vontade de suicidar. Hoje em dia quem nasce e suporta a vida até a morte deve ser considerado herói(...)

28 DE JULHO [1958]

Hoje eu estou disposta. O que me entristece é o suicídio do senhor Tomás. Coitado. Suicidou-se porque cansou de sofrer com o custo da vida.

Quando eu encontro algo no lixo que eu posso comer, eu como. Eu não tenho coragem de suicidar-me. E não posso morrer de fome.

Eu parei de escrever o Diário porque fiquei desiludida. E por falta de tempo.

29 DE ABRIL [1859]

...Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo?

16 DE JUNHO [1859]

Diferentemente de Maria Firmina dos Reis e de Timóteo, em que a questão da interrupção da vida se ligava a situações de escrita o tema em Carolina Maria de Jesus aparece relacionado à tentativa de fuga da fome, uma de suas principais lutas e uma de suas principais figuras de elaboração literária em seu diário. Ao refletir sobre a fome, Carolina Maria de Jesus desenvolve sua poética marginal.

Maria Firmina dos Reis, de outra forma, vai performando uma poética em seu diário na qual a reflexão sobre a morte é a tônica que impulsiona a sua escrita literária. Maria Firmina acompanha e realça as linhas e vetores que a morte traça no tempo de seus dias e, sendo levada por esse movimento, ela vai esculpindo a sua escrita e a sua identidade autoral¹³². O luto, a perda, a sensação de deslocamento no mundo são experiências que se firmam em sua prática de escrita íntima e, ao mesmo tempo, fundam o ato de tornar-se autora. Sua escrita não recua diante da dor, mas a observa, a interroga, e com ela estabelece um pacto de elaboração e de invenção de si.

Já no diário de Carolina Maria de Jesus, a presença da morte se dá sob outros contornos. O suicídio é um tema recorrente nos registros da autora e aparece vinculado não à reflexão metafísica ou à elaboração de um percurso de interiorização, mas à fome. Seus registros reiteram a ideia de interromper a própria vida como uma resposta à

¹³² Para discussão fundamentada sobre a noção de *identidade autoral*, ver a seção “A construção da identidade autoral” no “Apêndice A” desta tese.

miséria extrema. A escassez de alimentos não é apenas um dado material; é uma experiência de sofrimento que atravessa o corpo, a subjetividade e a escrita da autora. “Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estômago”, escreve ela em 24 de julho de 1958, revelando que a fome, mais do que uma sensação, é um estado de desumanização que empurra o sujeito aos limites da existência.

Essa relação entre a fome e o desejo de morte adquire, no diário, contornos complexos. Há momentos em que Carolina se reconhece próxima do limite, como quando escreve: “Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida.” Aqui, a imagem da morte coletiva é interrompida pela força do afeto e pela presença dos filhos, que funcionam como âncora no mundo, ainda que este mundo seja hostil. A força do vínculo materno se sobrepõe ao desespero, e a autora recua diante do abismo, não por resignação, mas por uma ética do cuidado que perpassa sua condição de mulher, mãe e escritora.

Ao refletir sobre a fome, Carolina constrói uma poética marginal que entrelaça denúncia, lirismo e resistência. A morte, em sua obra, não aparece como performance estética ou como experiência interiorizada de luto, mas como sombra concreta da precariedade – uma presença constante que ronda os corpos negros, pobres e periféricos. Sua escrita funciona como grito e denúncia: ela escreve para não enlouquecer, para não se matar, para não morrer de fome.

Enquanto Maria Firmina grava o tempo na escrita pelo peso do luto, Carolina rasura o tempo com a urgência de sua fome. Ambas constroem modos distintos de elaboração de si como autoras: Firmina, por meio da melancolia e da meditação sobre a morte; Carolina, por meio da exposição crua da vida em estado de emergência. E se em Firmina a escrita se alia à morte como matéria de criação, em Carolina a escrita se opõe à morte como estratégia de sobrevivência.

Esses dois atos de escrita — o recolhimento meditativo de Maria Firmina e a explosão vital de Carolina — revelam temporalidades distintas e regimes simbólicos diferentes para a construção da autoria de mulheres negras no Brasil. Se Firmina escreve para resistir à indiferença e para lidar com a angústia de uma existência marcada pela clausura simbólica, Carolina escreve contra o apagamento literal, no embate cotidiano com a fome e com o silenciamento imposto pela marginalização social e racial.

Em ambas, porém, a escrita surge como travessia, encruzilhada entre o vivido e o possível, o real e o imaginado, a dor e a invenção. O que se delinea, assim, é uma cartografia da autoria em suas zonas de crise, em seus limiares: autoras que não apenas produzem literatura, mas reinventam as possibilidades mesmas de se escrever e de se viver como autoras negras em contextos adversos.

Ao ocupar a cena da escrita por meio de suas dores, hesitações, desejos e estratégias de enfrentamento, Maria Firmina e Carolina Maria de Jesus performam trajetórias literárias que desafiam as estruturas do *campo*, expondo suas fissuras e abrindo caminhos para outras leituras e outras existências possíveis no interior da literatura brasileira.

Nesse mesmo ponto de encruzilhada, onde o tempo se curva sob o peso da experiência e da urgência, situa-se também a escrita de Timóteo, com sua tessitura marcada pelo retorno, pela dobra e pela reconstrução do vivido.

Sabemos que, enquanto objeto de pesquisa, a carta pode ser lida como documento, objeto cultural, discurso, ato ou texto. Quando tomamos a carta de Timóteo como documento, ela nos permite questionar os arquivos e interpelar a História; ao considerá-la como texto e como ato, percebemos que, assim como Firmina e Carolina, Timóteo escreve a partir de um lugar de crise, articulando memória e corpo em uma ação autoral que desafia a linearidade e nos convida a interrogar os lugares fixos do campo literário.

A autoria de mulheres negras, em sua pluralidade de performances e temporalidades, emerge, assim, como ação ética, estética e política de invenção e de resistência, sempre em trânsito, sempre em disputa.

Sintetizando, verificamos nos diários das autoras uma relação entre escrita íntima, sofrimento e construção de uma identidade autoral. Se em Firmina a angústia é um ponto de inflexão existencial que encontra ressonância estética no ato de escrever, em Carolina a escrita é a última fronteira entre a vida e a morte – literalmente. Ambas, no entanto, nos mostram que escrever é resistir, mesmo (ou sobretudo) quando tudo parece ruir.

No caso de Firmina, essa escrita de si, marcada pela melancolia e pelo exercício de dar resposta estética à morte, torna-se ainda mais significativa quando lida em contraponto à sua estreia pública como romancista, revelando as fraturas entre o ato de se lançar no campo literário e as reverberações subjetivas e afetivas que essa ação desencadeia no espaço íntimo do diário.

3.1.1 Um pseudônimo e uma personagem?¹³³

Maria Firmina dos Reis, precursora da prosa de ficção produzida por mulheres negras no Brasil, não assinou o seu livro. Ela indicou a autoria de seu romance com a expressão “Uma Maranhense”. É importante notar que, mesmo ocultando o seu verdadeiro nome, a autora não escondeu a sua identidade, apresentou-se como mulher autora, assumindo o gênero feminino na pseudo-assinatura.

Além disso, é curioso destacar que ela recorreu a um marcador geográfico na elaboração de seu pseudônimo. Maria Firmina faz questão de demarcar a ideia de um regionalismo na sua assinatura, talvez tentando destacar as dinâmicas culturais de circulação das obras de arte durante o Brasil Império (1822-1889), que tinha como centro a Corte e o Rio de Janeiro e, quem sabe, até tenha feito isso como uma forma de confrontar tais dinâmicas. Podemos tentar sustentar essa hipótese a partir da leitura da primeira resenha publicada sobre o romance *Úrsula*, na imprensa maranhense, já que, de acordo com o texto, “[a] autora simpatiza com o que há de belo nas solidões dos campos, na voz dos bosques e no gemer das selvas, e por isso preferiu tecer os fios do seu romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos e nas gratas matas do seu país” (*A Imprensa*, 17 de outubro de 1857). De alguma forma, já no pseudônimo adotado, a categoria nação pode ser acionada de forma crítica pelo público

¹³³ Esta seção e a seguinte foram desenvolvidas a partir do artigo elaborado para o livro XXX do Laboratório de Teoria e Práticas Feministas da PACC – UFRJ, sob a coordenação de Dri Azevedo, Mariana Patrício Fernandes e Luciana di Leone. Depois, o texto foi ampliado durante o período de ago./dez. de 2023, em que fui bolsista da Cátedra UNESCO Memorial da América Latina - Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) e Rede de Cooperação UNESCO/UNITWIN para integração da América Latina, integrando o Projeto Acadêmico: *Feminismos na encruzilhada entre as teorias e as práticas – literatura e crítica literária à luz da história do feminismo na América Latina*, sob a orientação da Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez.

leitor. Em “A primeira resenha de *Úrsula* na Imprensa maranhense” pude analisar questões envolvidas na resenha:

a autora realiza a ambientação da obra a partir da contraposição rural/urbano, que para a/o resenhista, estava expressa na escolha de Firmina por ambientar seu romance a partir das descrições dos campos — das matas e selvas do país (ou seja, a natureza, um elemento característico do Romantismo brasileiro) —, em vez de optar pelas descrições do ambiente dos salões da Corte, provavelmente bastante comuns nas narrativas da época. Esse parágrafo demonstra que o/a redator/a da resenha era ciente de que os procedimentos de feitura da obra estavam assentados nas escolhas conscientes de Firmina: “autora simpatiza com o que há de belo nas solidões dos campos [...] preferiu tecer os fios do seu romance...”, esse trecho evidencia que a escritora era percebida como uma artista que manipulava elementos sociais e estilísticos em sua composição artística, fato que hoje podemos compreender como sendo uma tomada de posição de Maria Firmina dos Reis frente aos modelos disponíveis no campo literário do período (Diogo, 2022, p. 81)¹³⁴.

Assim, ao pensarmos nos modelos disponíveis para Maria Firmina dos Reis no campo literário brasileiro do século XIX, veremos que eles eram expressos principalmente por meio de ideias e formas fermentadas pelo romantismo, movimento desenvolvido na Alemanha e na Inglaterra, desde os fins do século XVIII e na França a partir da primeira década do XIX¹³⁵.

O romantismo europeu fundamentava-se em uma crítica à vida civilizada, que era orientada pela ideologia política liberal emergente nas grandes cidades, vistas como artificiais e corrompidas. Em contrapartida, esse movimento exaltava uma vida comunitária do passado, em harmonia com a natureza. No caso do romantismo alemão, ele foi impulsionado por intelectuais que se posicionavam “contra” o Estado, uma vez que o identificavam com os valores de civilização franceses. Nesse contexto, o romantismo alemão buscou destacar as particularidades da “nação” alemã, através da criação e da reivindicação de um conceito de cultura que salientava as especificidades do povo e da raça. Em contraste, o romantismo brasileiro apresentava uma natureza bastante distinta. No Brasil, o romantismo foi patrocinado pelo Estado e contou com a colaboração de intelectuais e artistas, configurando-se como um projeto “de” e não “contra” o Estado (Ricupero, 2004, p. 15). Mesmo assim, nesse processo foram

¹³⁴ DIOGO, Luciana Martins. A primeira resenha de *Úrsula* na Imprensa maranhense. *Revista Firminas*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 72-85, jan/jul, 2021.

¹³⁵ Destacamos aqui que o romantismo francês nasce em 1820, mas encontramos romantismo na França muito antes, a começar pela obra de Rousseau, que é quem pauta, por exemplo, a construção de natureza versus cultura e muito especialmente a partir das *Reveries*.

incorporadas algumas características comuns do romantismo europeu, como a valorização da singularidade cultural manifestada na língua, na raça ou na paisagem. A esse respeito, Antonio Candido (1975) identificou na produção da primeira geração de escritores românticos brasileiros uma ambivalência, que para ele era característica do romantismo literário brasileiro, entre o nacionalismo e o eurocentrismo, evidenciada na seguinte passagem:

Por isso ao lado do nacionalismo, há no romantismo a miragem da Europa: o norte brumoso, a Espanha, sobretudo a Itália, vestíbulo do Oriente byroniano. Poemas e mais poemas cheios de imagens desfiguradas de Verona, Florença, Roma, Nápoles, Veneza, vistas através de Shakespeare, Byron, Musset, Dumas, e das biografias lendárias de Dante ou Tasso, num universo de oleogravura semeado de gôndolas, mármore, muralhas, venenos, punhais, veludos, rendas, luars e morte (Candido, 1975, p.16).

A partir dessa argumentação, é possível compreender que, ao preferir “tecer os fios do seu romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos e nas gratas matas do seu país” (*A imprensa*, 17 de outubro de 1857), Maria Firmina dos Reis caminhou na contramão desse espelhamento das paisagens europeias nas produções literárias brasileiras, que Antonio Candido classifica como desfigurações. Maria Firmina, de outro modo, investe na representação da beleza das paisagens dos campos locais, buscando demonstrar a singularidade que havia na “voz dos bosques” e do “gemer das selvas” da sua região.

Para reforçar essa ideia, seguiremos a leitura da resenha de 1857, destacando outro trecho:

A donzela, que vai aparecer-vos sob esse nome [Úrsula], vivendo isolada nas solitárias regiões do Norte, não é um desses tipos de esmerada civilização, mas, longe de serem selvagens os seus costumes, Úrsula tinha o cunho de um caráter ingênuo e puro [...] a predileta da autora tinha o caráter firme, como soe ser o das almas grandes e virtuosas. [...] Úrsula tinha a imaginação ardente das filhas do Norte, e como elas guardava na alma sentimentos nobres e um afeto e uma dedicação que só o túmulo saberá extinguir (*A Imprensa*, 17 de outubro de 1857).

Assim, no contexto brasileiro do século XIX, essa contraposição entre rural e urbano, levantada pela primeira resenha conhecida sobre a obra *Úrsula*, pode ser pensada como um destaque que a/o resenhista procurou dar ao confronto que Maria Firmina dos Reis promove à ideia de nação civilizada – da mesma maneira como fizeram os românticos europeus e ao contrário do que faziam os românticos brasileiros, já que no Brasil o romantismo foi um projeto consagrado à promoção da civilização (Ricupero,

2004, p. 15). Assim, a resenha afirma que Úrsula “não é um desses tipos de esmerada civilização”, mas apesar disso, “a predileta [protagonista] da autora tinha o caráter firme, como soe ser o das almas grandes e virtuosas”. Ou seja, notamos que na caracterização da personagem Úrsula, a resenha recorre à contraposição *civilização versus selvagens* (recorrente no século XIX) e mobiliza ainda noções que relacionam espaço geográfico e determinação da personalidade, pois as regiões do Norte do país são descritas como solitárias e, por esse motivo, capazes de oferecer condições de isolamento que conformariam o caráter puro da personagem. Além disso, Úrsula seria a representação literária da “imaginação ardente das filhas do Norte”, ou seja, da mulher maranhense, o que remete ao próprio pseudônimo assumido pela autora ao assinar o seu romance.

Em suma, se levarmos em conta que os temas nacionais predominantes no romantismo brasileiro foram a celebração da natureza;¹³⁶ a religião em oposição ao paganismo neoclássico e ao passado colonial;¹³⁷ e o Indianismo,¹³⁸ originado na busca do específico brasileiro, veremos que esses eram os modelos disponíveis no campo literário brasileiro do século XIX, em relação aos quais Maria Firmina dos Reis deveria afirmar uma *tomada de posição*¹³⁹ e, ao fazer isso, ela elege outra temática para se inserir criticamente no campo: a liberdade, ou pensando de outro modo, a própria escravidão.

Seguindo a análise da resenha, vejamos como ela é concluída:

Túlio e Susana representam essa porção do gênero humano tão recomendável pelas suas desditas – O Escravo! –. A autora tem meditado sobre a sorte desses desgraçados entes, tem-lhes escutado as lacrimosas nêias e o gemer saudosos, a recordação de uma vida que já lá passou, mas que era bela nas regiões da África!...
É um brado a favor da humanidade — desculpai-a... (A *Imprensa*, 17 de outubro de 1857).

¹³⁶ “Canção do Exílio” e “Gigante de Pedra”, Gonçalves Dias; “Sub Tegmine Fagi”, Castro Alves.

¹³⁷ Antonio Candido observa que a religião como fé específica, crença e devoção ou como posição afetiva e espiritualismo passou a ser dominante e tornou-se pressuposto do romantismo – “todos pagavam o seu tributo” dos devotos aos célicos (Candido, 1975, p. 17).

¹³⁸ Seu momento áureo é demarcado entre os anos de 1840 e 1860. Um de seus maiores representantes é José de Alencar.

¹³⁹ As tomadas de posições literárias respondem aos interesses específicos correspondentes às posições ocupadas pelos agentes no campo literário e podem se referir a um gênero artístico, uma obra em particular, uma temática, manifestos, manifestações políticas, atos, discursos, polêmicas, estilística, por exemplo. Cf. (Bourdieu, 1995, pp. 261-265)

O romance é anunciado na imprensa maranhense de 1857 como “um brado” (voz/clamor) humanista. É possível afirmar que *Úrsula* pode ter sido compreendida, por seus contemporâneos, como uma obra fundada num ponto de vista humanista. Diferente do ponto de vista civilizatório presente em outras obras de escritores românticos da mesma época, destaca-se porque se tratava de um novo humanismo que repensava e incorporava os sujeitos negros, ao mesmo tempo em que discutia e repensava o papel da mulher na sociedade oitocentista brasileira.

Esse movimento realizado por Maria Firmina pode ser entendido como um confronto ao romantismo gestado como um programa,¹⁴⁰ como um projeto consagrado à promoção da civilização brasileira,¹⁴¹ pois pode ser lido na chave de um romantismo em confronto, no qual a autora interpela a sociedade brasileira de sua época, a partir da seguinte questão: como o Brasil poderia se constituir enquanto nação civilizada se o modo de produção escravista se opõe diametralmente aos próprios princípios de uma ideia de civilização? O Brasil precisaria ser humanizado primeiro e a cultura negra de matriz africana também deveria estar “nas bases do projeto nacionalista oitocentista levado a cabo pelo projeto estético do Romantismo [contra]-hegemônico” (Alós, 2017, p. 8), do modo como foi apresentado ao público por Maria Firmina dos Reis no romance *Úrsula*.

A partir desse exame, compreendemos que Maria Firmina dos Reis articula em sua obra *Úrsula* elementos que invocam novos sentidos para as ideias nascentes de nação no contexto brasileiro do século XIX, pautada, em grande medida, nas dinâmicas entre regionalismo, nacionalismo e escravidão, possíveis de serem observadas tanto na descrição da paisagem e ambientação da obra quanto na construção das personagens, ou mesmo na escolha de seu pseudônimo – “Uma Maranhense”.

3.1.2 O prólogo do romance *Úrsula*

¹⁴⁰ Ver *História concisa da literatura brasileira* (1972), de Alfredo Bosi e *Formação da Literatura Brasileira* (1975, v.2), de Antonio Candido.

¹⁴¹ Os principais românticos foram todos sócios e colaboradores da revista *Parnaso Brasileiro* (1829), publicada trimestralmente, desde 1839, pelo Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Brasileiro, que funcionava como uma Academia que agregava e abria as capacidades nacionais às diferentes especialidades. Para saber mais, consulte o livro *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo em 1915.

Uma das estratégias das escritoras oitocentistas, visando à aceitação e circulação de suas obras, foi apresentaram-se de maneira “recatada”. Funcionando como “uma espécie de cartão de visita que antecede à leitura” (Fernandes, 2021, p. 88)¹⁴², os textos prefaciais com que as autoras oitocentistas abrem os seus livros expõem expressamente esse recurso. Sendo Maria Firmina dos Reis uma mulher completamente atenta à sua época, ela também redige um texto crítico que abre a sua obra de ficção. Assim, leremos, abaixo, o prólogo elaborado por Firmina para apresentar o seu romance *Úrsula*.

Prólogo

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor-próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. Então por que o publicas? perguntará o leitor.

Como uma tentativa e, mais ainda, por este amor materno que não tem limites, que tudo desculpa — os defeitos, os achaques, as deformidades do filho — e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado.

O nosso romance, gerou-o a imaginação, e não o soube colorir nem aformosentar. Pobre avezinha silvestre, anda terra a terra e nem olha para as planuras onde gira a águia.

Mas, ainda assim, não o abandoneis na sua humildade e obscuridade, senão morrerá à míngua, sentido e magoado, só afagado pelo carinho materno.

Ele semelha à donzela que não é formosa porque a natureza negou-lhe as graças feminis, e que, por isso, não pode encontrar uma afeição pura que corresponda ao afeto da sua alma, mas que com o pranto de uma dor sincera e viva que lhe vem dos seios da alma, onde arde em chamas a mais intensa e abrasadora paixão, e que embalde quer recolher para o coração, move ao interesse aquele que a desdenhou e o obriga, ao menos, a olhá-la com bondade.

Deixai, pois, que a minha ÚRSULA, tímida e acanhada, sem dotes da Natureza nem enfeites e louçanias da arte, caminhe entre vós.

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos, para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez que com essa proteção cultive mais o seu engenho e venha a produzir coisa melhor; ou, quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras que, com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós (Reis, 1975, p. 5-6).

Maria Firmina dos Reis apresenta o seu romance fazendo três afirmações muito diretas: primeiro, ela assume ter consciência de que a obra apresentada é humilde, ou

¹⁴² FERNANDES, Tânia Regina Santos. Estudo dos recursos estilísticos presentes no prólogo (prefácio) do livro *Úrsula*, obra literária de Maria Firmina dos Reis. *Palimpsesto*, v. 20, n. 35, 2021. pp. 84-99.

seja, a autora emprega o “recato literário” porque sabe que é uma obra de estreia passível de críticas. Segundo, ela afirma saber que a obra despertará duas posturas inevitáveis no público – a de indiferença e insensibilidade e a de desdém e suspeição. Na terceira afirmação, ela se insurge contra esse estado das coisas e num ato de insubordinação, ela afirma (que apesar de tudo) “ainda assim o [dará] a lume”. A autora está impondo a si mesma um desafio, que será interpelar a sociedade patriarcal e escravocrata de meados do século XIX. É esse o espírito insurgente que a apresenta o primeiro romance publicado por uma mulher negra no Brasil.

No segundo parágrafo do prólogo, Maria Firmina produz um efeito de contraste ao colocar as suas afirmações contrapostas a duas negativas: nega cogitar construir um nome e nega querer tornar-se um vulto no campo literário nacional, pois tem consciência das condições restritivas impostas às mulheres, relegadas a pouca educação, pouca erudição ou falta de fluência em línguas estrangeiras. E confrontadas a homens que ocupavam instâncias de poder que lhes capacitavam a aconselhar, discutir ou corrigir as mulheres.

Diante desse cenário, Firmina joga provocativamente com seu leitor e com sua leitora, sondando sua mente em busca de uma resposta à pergunta: “Então por que o publicas?” A autora responde afirmando que seu livro é ao mesmo tempo uma tentativa e uma elaboração, uma nutrição assemelhada à criação de um filho. Que o livro é fruto da sua própria imaginação, de sua engenhosidade artística, marcando o caráter ficcional e de fabulação de sua obra.

A resenha publicada em 17 outubro de 1857, também reforça essa ideia:

PUBLICAÇÕES PEDIDAS

Prospecto

O romance brasileiro que se vai dar ao prelo sob a denominação de – ÚRSULA – é todo filho da imaginação da autora, jovem Maranhense, que soltando as asas à sua imaginação, estreia a sua carreira literária oferecendo ao Ilustrado Público da sua nação as páginas, talvez por demais vazias de um estilo apurado, como o é o do século, mas simples, e os pensamentos, não profundos, mas entranhados de patriotismo. Todo ele resente-se de amor nacional e de uma dedicação extrema à Liberdade.

[...]

Os personagens da sua obra, não os foi buscar num fato original; a existência desses entes criou-a ela, no correr da mente. (*A Imprensa*, 17 de outubro de 1857).

A resenha mantém a autoria da obra em anonimato, referindo-se a Firmina apenas como "jovem maranhense" ou "autora brasileira", explicitando unicamente seu gênero, ou seja, ao ler a resenha, o leitor ou a leitora fica ciente de que o livro foi escrito por uma mulher. Logo no primeiro parágrafo, são oferecidas informações biográficas: a autora é apresentada como uma "jovem maranhense" estreando na carreira literária. Há também detalhes sobre a edição, notada na expressão "que se vai dar ao prelo" indicando que o livro ainda não estava impresso, mas já pronto para ser editado.

O público-alvo do anúncio de subscrição do romance é descrito como "o Ilustrado Público da sua nação". O parágrafo inclui ainda uma breve análise crítica da obra, caracterizando-a como possuindo estilo simples, mas situando essa simplicidade como uma característica da época, contextualizando a produção literária de Firmina em um panorama mais amplo.

A resenha destaca temas centrais como o patriotismo e a questão da liberdade, questões debatidas socialmente naquele período, demonstrando que a autora utilizou elementos de seu contexto para construir sua ficção. O gênero literário do texto é claramente identificado como romance de ficção: "ÚRSULA — é todo filho da imaginação da autora, jovem Maranhense, que soltando as asas à sua imaginação, estreia a sua carreira literária". No segundo parágrafo, essa informação é reforçada: "Os personagens da sua obra, não os foi buscar num fato original; a existência desses entes criou-a ela, no correr da mente".

Mais à frente, um outro trecho da resenha ilumina detalhes importantes que ajudam a compor a imagem em construção da autora pré-estreante: "Recolhida ao seu gabinete a sós consigo mesma, a autora brasileira tem procurado estudar os homens e as coisas, e o fruto desses esforços de sua vontade é: — ÚRSULA"¹⁴³

Primeiramente, o trecho destaca que Firmina trabalhava sozinha em um gabinete, um dado relevante, considerando que há poucas referências que nos permitem reconstituir as condições em que a autora criou sua obra. Em segundo lugar, observa-se que, para o/a resenhista, Maria Firmina possuía um projeto intelectual/literário — "estudar o homem e as coisas" — e identificava *Úrsula* como fruto da vontade consciente

¹⁴³ *A Imprensa*, 17 de outubro de 1857.

da autora. Isso indica o reconhecimento da intencionalidade de Firmina nas escolhas dos métodos de composição artística que ela desenvolvia.

Retornando ao prólogo, vemos que Maria Firmina dos Reis solicita humildemente um acolhimento benevolente ao seu romance. Ela afirma que a indiferença poderia desencorajá-la definitivamente de investir em novos experimentos literários, reforçando, assim, a importância da instância do público na instauração da própria obra de arte e na constituição de uma carreira de artista, remetendo-nos, portanto, ao sistema artista-obra-público. Firmina busca arrebatá-lo seu leitor e sua leitora gritando em caixa alta, solicitando a circulação da escrita produzida por mulheres: “deixai, pois, que minha ÚRSULA [...] caminhe entre vós”, ela arremata.

A autora finaliza o seu prólogo reconhecendo que o bom acolhimento do público poderia funcionar, ainda, como um propulsor, um incentivo para outras mulheres, a exemplo dela, ocuparem também o espaço público por meio da escrita. Essa atitude converte o seu texto em uma espécie de plataforma política, no sentido de expressar um conjunto de inquietações – materiais e subjetivas – comuns às escritoras da época, pretendendo Firmina constituir alguns princípios para o reconhecimento público do trabalho artístico e intelectual da mulher, no Brasil do século XIX.

Vemos Maria Firmina dos Reis valendo-se do recurso do recato literário¹⁴⁴ como construção de estratégias para a veiculação, recepção e circulação de sua obra literária, para, por conseguinte, ocupar espaços públicos na imprensa por meio da escrita. Ou seja, dialeticamente, o artifício do recato literário foi utilizado pela escritora exatamente como forma de emancipação feminina, já que por meio dessa postura recatada, ela

¹⁴⁴ Em um contexto mais amplo, evidências confirmam o uso da estratégia do “recato literário” também na produção feminina hispano-americana, tornando-o uma característica das escritoras do século XIX e primeiras décadas do século XX. Para situar a obra de Maria Firmina dos Reis no contexto da literatura latino-americana de autoria feminina do século XIX, Cristina Ferreira Pinto-Bailey (2012) diz que são considerados parâmetros importantes: a obra intitulada *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, romance abolicionista cubano, e a obra *Aves sin nido* (1889), da peruana Clorinda Matto de Turner. Gertrudis Gómez de Avellaneda caracteriza a publicação de seu romance como uma extensão de sua atividade privada para um círculo de amigos. *Já Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, é uma publicação que poderia ser entendida como extensão das atividades caritativas da autora, importa notar, que as obras de caridade eram, muitas vezes, a única forma aceitável para uma mulher atuar no espaço público. Ver: Pinto-Bailey, Cristina Ferreira. Na contramão: a narrativa abolicionista de Maria Firmina dos Reis. Washington and Lee University: Virginia, Estados Unidos, 2012. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/316-na-contramao-a-narrativa-abolicionista-de-maria-firmina-dos-reis-critica>. Acesso em 09 de março de 2023.

almejava, na verdade, o reconhecimento público do trabalho artístico e intelectual da mulher na sociedade brasileira oitocentista.

Essa autora pioneira elaborou estratégias que partiram da palavra, da escrita e de sua própria subjetividade e – uma vez articuladas às categorias de história, literatura e nação – essas estratégias possibilitaram a ela a instauração de uma nova forma de imaginação literária. O recato literário foi uma forma de insubordinação feminina performada pela escritora para ocupar o espaço público e, de maneira insurgente, também colocar a sua obra em circulação no campo literário brasileiro em formação.

Elaine Showalter (1994) observa que a maioria das críticas literárias analisadas por ela foram também escritoras e, em consequência disso, a definição da escrita das mulheres pela crítica feminista constitui também uma autocompreensão, de forma que, cada cultura e cada tradição literária das mulheres tem um lugar correspondente na história e na tradição da crítica literária feminista (Showalter, 1994, p.50). Em consonância com isso, podemos pensar que a autora Maria Firmina dos Reis em seu “Prólogo” ensaia um texto de autocompreensão de seu fazer literário, que lança as bases para a compreensão tanto de uma tradição literária de autoria de mulheres negras, quanto de uma crítica empenhado na análise dessa produção.

Finalmente, ao confrontarmos texto prefacial à crítica jornalística de pré-estreia da escritora Maria Firmina dos Reis, podemos identificar algumas *cenografias autorais*, tal como consideradas por José-Luiz Diaz, permitindo-nos observar como Maria Firmina dos Reis construiu sua imagem de escritora através de estratégias literárias e discursivas que delineiam uma série de representações autorais.

O uso do pseudônimo “Uma Maranhense” é a primeira marca dessa cenografia. Embora Maria Firmina tenha optado por não assinar com seu nome verdadeiro, fez questão de incluir um marcador geográfico e de gênero. Isso indica a adoção de uma *cenografia autoral regionalista*, onde o uso de “Maranhense” evoca um pertencimento ao seu estado de origem, diferenciado da centralidade cultural do Rio de Janeiro. Ao assinar seu romance como uma mulher, ela reforça ainda o aspecto de gênero, permitindo que o público saiba que a obra foi escrita por uma autora, sem esconder a identidade feminina.

Sobre pseudônimo, representação e criação, Gérard Genette tece a seguinte consideração:

Antes de deixar a prática do pseudonimato, esperava lembrar também que seu domínio de exercício, entre as artes, está circunscrito essencialmente a duas atividades: a literatura e, atrás ao longe, o teatro (os nomes de atores), estendido hoje ao campo do show business. É fato. Esperava ainda me espantar com isso, e procurar as razões desse privilégio: por que tão poucos músicos, pintores, arquitetos? Mas, no ponto em que estamos, esse espanto seria por demais artificial: o gosto da máscara e do espelho, o exibicionismo desviado, o histrionismo controlado, tudo isso se junta no pseudônimo ao prazer da invenção, do empréstimo, da metamorfose verbal, do fetichismo onomástico. Claro está que o pseudônimo já é uma atividade poética, e algo como uma obra, se você sabe mudar de nome, sabe escrever. (Genette, 2009, p. 53).

Outra cenografia presente é a cenografia de inserção crítica no campo literário. Firmina não apenas adota um pseudônimo geográfico, mas sua escolha de ambientar o romance *Úrsula* nos "campos e selvas", em vez dos "salões dourados da Corte", revela uma tomada de posição em relação às convenções literárias do período. A descrição da natureza, característica do Romantismo brasileiro, mostra que Firmina estava ciente dos modelos literários dominantes, mas decidiu subverter a idealização europeia das paisagens. Ao fazer isso, ela propõe uma cenografia autoral que dialoga com o campo literário brasileiro, mas também o confronta, como sugere a resenha de 1857, pois ela seleciona um cenário que valoriza a especificidade local e regional.

A *cenografia da intelectualidade isolada*, outro aspecto importante, pode ser identificado na descrição de Maria Firmina dos Reis como uma "autora que trabalhava sozinha em seu gabinete". Esse isolamento reforça a imagem de uma autora que, apesar de afastada dos círculos literários centrais e das convenções da Corte, desenvolvia um projeto intelectual próprio. Ao ser descrita como alguém que "estuda o homem e as coisas", fica evidente que Firmina não era apenas uma escritora de ficção, mas uma pensadora que refletia criticamente sobre seu contexto social e cultural. Essa cenografia autoral revela a sua intenção de ser vista como uma escritora reflexiva e consciente de suas escolhas artísticas. Essa persona representa muito a imagem de si que a própria autora vai construindo em seu diário ao longo dos anos, como também observa Maria

Helena P. T. Machado, no artigo “Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo”¹⁴⁵:

Atravessada por amores perdidos, solidão e desesperança, Firmina soube também refletir a respeito de si própria, como alguém que trilhou caminhos únicos, andou por sendas por onde poucos passam e ninguém compreende. Escrevendo sobre a vida social que se desenrolava a sua volta, o papel da beleza das mulheres e as superficialidades das relações sociais, questionava o sentido da existência” (p. 105).

Em seu diário, na entrada “Guimarães, 15 de junho de 1873”, Maria Firmina reflete-sobre “O que é a vida”, assunto que é também título ao registro:

O que é a vida? Será acaso a vida o respirar, o sorrir no trocar de cumprimentos banais e quantas vezes frívolos...

[...]

Ou será a vaidade satisfeita pela posse de um rosto que a natureza adornou com a perfeita formosura dos anjos — uns olhos onde se retrata toda a beleza da alma, uns olhos que falam de amores, desses que o mundo procura em vão conhecer e que parece que só devem existir em Deus, porque o mundo é assaz pequeno para contê-los — uns olhos que são um orgulho de quem os tem, e a inveja viva de quantas a rodeiam? Será talvez tudo isso: — mas eu o nunca vivi; ou se vivi, compreendi a vida por outros desvios, por outras sendas, por onde nem todos passam. Penso e sinto: meu sentir e meu pensar não os compreende ninguém; porque também a ninguém os revelo.

A *cenografia do romantismo heroico humanitário*, conforme identificada por José-Luiz Diaz, coloca o escritor em uma posição central de liderança moral e social, onde o poeta não apenas cria, mas assume uma função transformadora e educativa. Nessa configuração, o autor não se restringe à estética literária, mas atua como um agente ético, comprometido em iluminar questões de justiça social, política e humana. Na estreia de Maria Firmina dos Reis com *Úrsula*, essa cenografia é claramente percebida: ao tratar de temas como a escravidão e a liberdade, Firmina se apresenta como uma autora que se engaja diretamente com os debates sociais de sua época, posicionando-se em defesa dos oprimidos

Assim, a *posição autoral de missão do poeta*, característica do romantismo heroico brasileiro, também se manifesta na maneira como a resenha apresenta a obra de Maria Firmina dos Reis enquanto um “brado a favor da humanidade”. Assim como os românticos que viam o poeta como um guia moral, Firmina assume essa missão em

¹⁴⁵ MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo. *Estudos Avançados* 33 (96), 2019, p. 93-108.

Úrsula, denunciando a escravidão e exaltando os valores de liberdade e dignidade humana. A resenha de 1857, publicada na imprensa maranhense, reforça essa visão ao reconhecer a sensibilidade da autora em captar "o gemer saudoso" dos escravizados, situando Firmina no papel de uma escritora comprometida com a transformação social e com a crítica às injustiças da sua época. Dessa forma, sua obra inaugural se alinha à figura *do poeta humanitário e visionário*, descrito por José-Luiz Diaz, que é tanto literária quanto profundamente ética e política.

Por fim, a *cenografia autoral insurgente* pode ser identificada tanto no prólogo de *Úrsula*, quanto na recepção crítica da obra. Ao se mostrar de forma "recatada", Maria Firmina adota uma postura de modéstia em sua apresentação ao público, estratégia que, como destaca Diaz, pode ser vista como uma forma de subversão.

Em suma, a personagem-autora que Maria Firmina dos Reis desenha inicialmente no prólogo do romance *Úrsula* não é a de uma escritora que escreve motivada pelo amor-próprio de autora, que busca adquirir nome. A escritora imaginária construída por Firmina dialoga com as expectativas do público e do imaginário social de sua época, que valorizava na mulher a sua função reprodutiva e a maternidade. Firmina joga com a imagem da *mãe* para negociar com seus leitores a legitimidade para que uma pudesse se fazer escritora.

Maria Firmina dos Reis publica seu romance como uma tentativa de expor-se à crítica e ver o seu trabalho reconhecido.

3.2 “Estréia mui bem a carreira de romancista”¹⁴⁶ – recepção crítica na imprensa

A campanha de divulgação do romance *Úrsula* teve início ainda no período da sua subscrição, em 1857, com a publicação de um primeiro prospecto no jornal maranhense *A Imprensa*. Essa primeira tentativa de promover o livro, no entanto, não alcançou o êxito desejado. Somente três anos depois, uma nova campanha foi articulada, novamente pelo mesmo jornal e desta vez com maior alcance e impacto. Essa segunda fase foi decisiva para a circulação do romance, marcada pela publicação de

¹⁴⁶ A imprensa, 1 de agosto de 1860, n. 61, p.4

diversos anúncios de venda e novas resenhas em periódicos locais, como o *Jornal do Comércio*, *A Moderação* e *A Verdadeira Marmota*.

Entre fevereiro de 1860 e setembro de 1862, o romance foi anunciado mais de cinquenta vezes em diferentes jornais maranhenses, revelando um esforço contínuo e articulado para garantir a presença de *Úrsula* no espaço público e no nascente mercado literário brasileiro¹⁴⁷.

Esses breves textos críticos focalizando a obra de Maria Firmina dos Reis, compõem, em conjunto, o que pode ser lido como uma cena de estreia. Essa recepção inicial, além de acolher a autora, também participa ativamente da construção pública de sua identidade autoral, retomando elementos de seu paratexto — o “Prólogo” que abre livro — e reafirmando, com diferentes ênfases, a figura de uma mulher recatada, afastada dos círculos letrados, mas dotada de sensibilidade e talento naturais.

As resenhas, embora elogiosas, dão o contorno dos limites do que se poderia esperar de sua atuação intelectual e literária. O discurso crítico se articula, assim, como um mecanismo de legitimação parcial, em que o encorajamento ao talento promissor vem sempre acompanhado de ressalvas quanto à condição de gênero, grau de instrução, localização social e escopo temático.

A ação autoral de Maria Firmina, por sua vez, já se antecipava a essas mediações, como se nota no prólogo do romance, em que a escritora negocia sua entrada no campo, adota uma retórica de recato e solicita apoio. É no cruzamento entre essa voz inaugural e os comentários da crítica que se delineia, então, a cena de autoria que esta seção se propõe a analisar.

A resenha de 1º de agosto de 1860, informa:

Acaba de sahir dos prelos do Progresso o romance original – Ursula – nitidamente impresso e em elegante formato. É a primeira tentativa de uma comprovinciana – a Sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora de Guimarães – e para tentativa estréa ella mui bem a carreira de romancista, e porisso pedimos-lhe desculpa de vir imprudentemente denunciar o seu nome, que com tanto empenho e modéstia tracta de occultar. Descripções mui bellas da nossa natureza,

¹⁴⁷ Ver: SOUZA, Antonia Pereira de. *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba, 2017.

reflexões philosophicas e moraes de subido valor, muita imaginação, são qualidades que tornam recommendado este romance. Alguma incorreção de estylo, um ou outro typo incompletamente desenvolvido são defeitos próprios de quem começa, e principalmente em uma senhora, que não tem estudos completos e que vive retirada em uma villa, longe do tracto e das conversações, ou melhor, como se ella expressa no prólogo de sua estimavel obra: - ‘de educação acanhada, e sem o tracto e a conversação dos homens illustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem.’ Não devemos deixar morrer no nascedouro um talento tam formoso e cumpre que o acoroçoemos e o aplaudamos para que, animado e confiado em si, produza fructos melhores e bem mais sazoados. A aceitação nestes casos é a procura da obra – é o esgotamento rápido da edição. É o que cremos acontecerá com esta publicação apesar de ter apparecido em epocha de effervescência eleitoral (A imprensa, 1 ago. de 1860, n. 61, p.4).

Ao lermos essa apreciação crítica, fica evidente o diálogo do texto jornalístico com o prólogo do romance. Primeiramente, a crítica se estabelece a partir da própria afirmação de Maria Firmina, em seu paratexto, de que o seu livro seria uma tentativa de auto-exposição ao mundo público até então interdito às mulheres e, exatamente por isso, o jornal se desculpa por revelar o nome da autora, antes identificado apenas pelo pseudônimo. Deste modo, a resenha afirma que: “É a primeira tentativa de uma comprovinciana – a Sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora de Guimarães – e para tentativa estréa ella mui bem a carreira de romancista”.

O texto segue acentuando a questão da imaginação, denotando o caráter ficcional do texto, assim como aparece na resenha de 1857, ou no próprio prólogo da autora. Comenta algumas “incorreções de estilo” e problemas de desenvolvimento de alguns personagens, utilizando como justificativa as próprias razões já advertidas pela escritora em seu texto. Assim o jornal corrobora, expressamente, a imagem, a personagem-autora ou a autora-imaginária que Maria Firmina dos Reis delineou.

A máscara que aparece na cena autoral que emerge desse diálogo é, pois, a da “senhora, que não tem estudos completos e que vive retirada em uma villa, longe do tracto e das conversações”. Para afirmar essa imagem, o anúncio cita a própria Firmina: “ou melhor, como ella se expressa no prólogo de sua estimavel obra: - ‘de educação acanhada, e sem o tracto e a conversação dos homens illustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem”.

De certa forma, seguindo a estrutura do prólogo, a crítica conclui fazendo o mesmo apelo que Firmina faz ao seu público: “Não devemos deixar morrer no nascedouro um talento tam formoso e cumpre que o acoroçoemos e o aplaudamos para que, animado e confiado em si, produza fructos melhores e bem mais sazoados”.

Essa resenha, portanto, legitima a estreia de Maria Firmina dos Reis como romancista, também reforçando os contornos da encenação autoral construída por ela mesma: uma mulher recatada, de instrução limitada, que ainda assim ousa intervir no espaço público da literatura. A crítica acolhe essa máscara de “modéstia”, mas também a tensiona ao reconhecer o “talento formoso” que não deve ser desperdiçado. A valorização do romance, mesmo em meio a ressalvas, apresenta-se como uma forma de encorajamento e de recepção positiva, revelando o início de uma rede de apoio simbólica à autora. Logo em seguida, outro periódico repercutirá o lançamento, reiterando o impacto causado por sua estreia.

Em 4 de agosto de 1860, uma nova crítica, em outro jornal:

OBRA NOVA - com o título Úrsula publicou a Sra. Maria Firmina dos Reis um romance rapidamente impresso que se acha à venda na tipografia do Progresso. Convidamos aos nossos leitores a apreciarem essa obra original maranhense, que, conquanto não seja perfeita, revela, muito talento na autora, e mostra que se não lhe faltar animação poderá produzir trabalhos de maior mérito. O estylo fácil e agradável, a sustentação do enredo e o desfecho natural e impressionador põem patentes neste bello ensaio dotes que devem ser cuidadosamente cultivados. É pena que o acanhamento mui desculpável da novela escripta não desse todo o desenvolvimento a algumas cenas tocantes, como as da escravidão, que tanto pecão [sic] pelo modo abreviado com que são escriptas. A não desanimar a autora na carreira que tão brilhantemente ensaiou, poderá para o futuro dar-nos belos volumes (Jornal do Comércio, 4 ago. 1860).

O início da nota é objetivo, anunciando a publicação da obra e sua disponibilidade na Tipografia do Progresso. Destaca que o romance foi rapidamente impresso, embora o processo tenha levado de fato ao menos três anos, desde a primeira campanha de subscrição do livro, em 1857. Em seguida, o texto convida os leitores a conhecerem a obra, qualificando-a como “original maranhense” e, ao mesmo tempo, reconhecendo seus limites: “conquanto não seja perfeita”.

Nesta crítica, prevalecem menos as confirmações de uma imagem de autora para Maria Firmina dos Reis e pesam mais as ressalvas feitas à qualidade literária da obra,

pois o autor identifica no romance imperfeições. A resenha destaca, apesar disso, o potencial da autora estreante e procura não a desanimar, atendendo àquilo que a própria solicita em seu Prólogo.

O comentário se detém na percepção do “modo abreviado com que são escriptas” as cenas da escravidão. Ao apontar esse “acanhamento mui desculpável”, a resenha revela certo nível de expectativa estética em relação à abordagem do tema, sugerindo que a autora não teria explorado plenamente a potência dessas cenas.

Provavelmente, a crítica estava se pautando pela principal referência literária mundial sobre a temática da escravidão à época, a obra *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe que, por se tornar *best-seller*, instaura alguns parâmetros para a produção e para a crítica da literatura antiescravista que começava a ser produzida em algumas partes do mundo. Um deles eram as “cenas tocantes da escravidão”, expressas principalmente nas cenas de suplício, que comoviam e impactavam leitoras e leitores. Desse modo, “as imagens do leilão e as cenas de compra e venda de escravos foram elementos preferencialmente reproduzidos pelas literaturas antiescravistas em boa parte do mundo, alcançando grande repercussão entre o público feminino”. Ao dialogar com essas “imagens literárias que pautaram o tom da ficcionalização de situações cotidianas” da escravidão (Diogo, 2016, p.85), Firmina foge dessas cenografias e centra sua fabulação nas cenas passadas na África, na travessia do atlântico no navio negreiro, na narrativa em primeira pessoa das personagens escravizadas, inserindo-se de forma original na tradição literária antiescravista do início da primeira metade do século XIX.

Embora o talento da autora seja reconhecido — como evidenciam as expressões “bello ensaio”, “estylo fácil e agradável” e “desfecho natural e impressionador” —, a crítica parece ainda não saber como posicionar essa presença disruptiva, que traz à cena pública uma voz marginalizada social e literariamente. A recomendação final — “A não desanimar a autora na carreira que tão brilhantemente ensaiou, poderá para o futuro dar-nos belos volumes” — opera como uma forma de encorajamento, mas também de contenção, pois reafirma que Maria Firmina ainda se encontra em um estágio inicial e que seu pleno reconhecimento dependeria de futuros esforços, de um “desenvolvimento” que viria com o tempo, uma autora a se formar, a amadurecer.

Assim, mais do que apenas julgar o mérito estético do romance, a crítica do *Jornal do Comércio* participa ativamente da construção da cena de estreia de Maria Firmina dos Reis, modulando os contornos de sua legitimidade como autora no espaço público e reforçando, mesmo que de forma velada, as expectativas normativas que condicionavam a recepção da literatura antiescravista e da emergência de uma literatura produzida por mulher no Brasil oitocentista.

A nota crítica do periódico *A moderação* é publicada na seção “Crônica Semanária”, em 11 de agosto de 1860, onde lemos:

ÚRSULA – Acha-se à venda na Tipografia do Progresso, este romance original brasileiro, produção da exma. sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora pública em Guimarães. Saudamos a nossa comprovinciana pelo seu ensaio, que revela de sua parte bastante ilustração: e, com mais vagar emitiremos a nossa opinião desde já afiançamos não será desfavorável à nossa distinta comprovinciana. (MORAES FILHO, 1975, n.p.).

Essa nota integra-se à campanha de divulgação de *Úrsula*, mas adota um tom cauteloso de celebração. Retoma a identidade da autora como professora pública de Guimarães e a saúda como “comprovinciana”, atitude que reforça o pertencimento regional de Maria Firmina e estabelece uma cumplicidade entre autora e leitores. Reconhece a obra como um “ensaio”, termo que aponta para o caráter inaugural da iniciativa e que ecoa, ainda que indiretamente, o apelo ao acolhimento já presente nas resenhas anteriores e no próprio *Prólogo* da autora.

A nota afirma que o romance “revela de sua parte bastante ilustração”, contrapondo-se, nesse ponto, à imagem de uma autora isolada e de formação limitada – traço que havia sido reiterado nas críticas anteriores. Essa observação sutil desloca ligeiramente a cena de enunciação construída até então, sugerindo que Maria Firmina dos Reis não apenas tenta, mas já demonstra certo domínio do ofício literário. Ainda assim, a nota crítica prefere adiar uma avaliação mais detalhada, afirmando que, “com mais vagar emitiremos a nossa opinião”, embora antecipe que esta “não será desfavorável”. Com isso, a nota cumpre o duplo papel de registrar a presença da autora no circuito impresso e, ao mesmo tempo, manter uma expectativa quanto à sua legitimação.

Enfim, as três *críticas a quente* veiculadas em periódicos maranhenses no mês de agosto de 1860, compõem um conjunto revelador da forma como se deu, desde o início, a construção social da identidade autoral de Maria Firmina dos Reis. Em todas elas, percebe-se um esforço simultâneo de legitimação e enquadramento: a autora é apresentada como uma exceção — “senhora, que não tem estudos completos e que vive retirada em uma villa” — cujos dons naturais merecem incentivo, mas cujas limitações estruturais são reiteradas. Tais críticas, ao mesmo tempo que acompanham o lançamento do romance *Úrsula*, também colaboram para a encenação pública da autoria de Firmina, tomando como base o próprio paratexto da autora e, em certa medida, absorvendo sua retórica de modéstia e contenção.

O jornal *A Imprensa* reforça diretamente a persona construída por Maria Firmina no prólogo de sua obra, repetindo literalmente suas palavras e se desculpando por “denunciar” o nome da autora. Já a crítica do *Jornal do Comércio*, embora também contenha elogios à fluência do estilo e ao domínio da construção narrativa, destaca como falha relevante a maneira como as imagens da escravidão são desenvolvidas. Por fim, o periódico *A Moderação*, com um tom ainda mais publicitário, reconhece o mérito do “ensaio” e adia um julgamento crítico mais aprofundado. Ainda assim, sinalizando uma acolhida cautelosa à estreia da autora.

O que se observa nessas resenhas é que a emergência da figura de Maria Firmina dos Reis como romancista não ocorre apenas pela publicação de sua obra, mas também por meio dessas mediações críticas que, ao mesmo tempo que a encorajam, delimitam o espaço de sua atuação. O empenho de “não deixar morrer no nascedouro um talento tam formoso”, como se lê na crítica de *A Imprensa*, indica uma vontade de acolhimento que se realiza dentro dos limites do que era então socialmente concebível para uma mulher — e mais ainda, para uma mulher negra — no espaço literário brasileiro. A identidade autoral de Firmina é, assim, performada em meio a tensões entre inovação e tutela, talento e “acanhamento”, encorajamento e advertência, constituindo-se em cena por meio de jogos de confirmação e deslocamento que se atualizam no diálogo entre autora e crítica.

3.2.1.1 “Apreciar um talento formoso, e dotado de muitas imaginações” ¹⁴⁸

Nove meses após o lançamento de *Úrsula*, o periódico *A Verdadeira Marmota*, apresenta uma nova resenha da obra, em 13 de maio de 1861:

Raro é ver o belo sexo entregar-se a trabalhos de espírito, e deixando os prazeres fáceis do salão propor-se aos afãs das lides literárias. Quando, porém, esse ente, que forma o encanto da nossa peregrinação na vida se dedica às contemplações do espírito, surge uma Roland, uma Stael, uma Sand, uma H. Stowe, que vale cada uma delas mais do que bom escritores, porque reúne à graça do estilo, vivas e animadas imagens, deliciosos quadros, e esses sentimento delicado que só o sexo amável sabe exprimir. Se é, pois, cousa peregrina ver na Europa, ou na América do Norte, uma mulher, que, rompendo o círculo de ferro traçado pela educação que lhe damos, nós os homens, e indo por diante de preconceitos, apresentar-se ao mundo, servindo-se da pena e tomar assento nos lugares mais proeminentes do banquete da inteligência, mais grato e singular é ainda ter de apreciar um talento formoso, e dotado de muitas imaginações, despontando no nosso céu do Brasil, onde a mulher não tem quase educação literária, onde a sociedade dos homens de letras é quase nula. O aparecimento do romance —ÚRSULA na literatura pátria foi um acontecimento festejado por todo o jornalismo, e pelos nossos homens de letras, não como por indulgência, mas como uma homenagem rendida a uma obra de mérito. Em verdade que é esse o livro que se apresentou sem nome de autora, modestamente e ainda sem apregoadores. As suas descrições são tão naturais e poéticas, que arrebatam; o enredo tão intricado que prende a atenção e os sentidos do leitor; o diálogo é animado e fácil; os caracteres estão bem desenhados — como o de Túlio, do Comendador, de Tancredo e Úrsula. Sua autora, D. Maria Firmina dos Reis, professora de português na vila de Guimarães, revelou um grande talento literário, porquanto com poucos e acanhadíssimos estudos, ainda menos leitura do que há de bom e grandioso na literatura francesa e inglesa, o que fez, deve, e a si, a seu fértil e prodigioso engenho, e a mais ninguém. A nossa comprovinciana não é só romancista, também conversa com as musas (*A Verdadeira Marmota*, 13 maio 1861).

Esta resenha não apenas celebra a obra como evento singular no contexto da literatura brasileira do século XIX, como também se insere em um regime de visibilidade marcado por tensões entre o lugar social da mulher e os espaços de produção intelectual. A narrativa que estrutura o texto jornalístico reproduz, inicialmente, uma concepção essencialista de gênero, ao referir-se ao “belo sexo” como naturalmente afastado das “lides literárias”, para em seguida reconhecer, quase com surpresa, o valor

¹⁴⁸ *A Verdadeira Marmota*, 13 maio 1861.

da escrita da autora maranhense, alinhando-a a figuras como Roland, Staël, Sand e Harriet Beecher Stowe.

A valorização do romance se ancora, nesse sentido, em seus méritos estilísticos e narrativos — reconhecidos no uso da linguagem poética, na construção dos diálogos e no delineamento dos personagens —, como também na ruptura que a escrita de Maria Firmina representa em relação às normas sociais de sua época: “O aparecimento do romance — ÚRSULA na literatura pátria foi um acontecimento festejado por todo o jornalismo, e pelos nossos homens de letras, não como por indulgência, mas como uma homenagem rendida a uma obra de mérito”.

Ao escrever e publicar um romance assinado por uma mulher, negra, professora e maranhense, surgida em um contexto periférico à Corte, Maria Firmina dos Reis rompe o “círculo de ferro traçado pela educação” que, segundo o próprio jornal, os homens impõem às mulheres. Tal ação é interpretada na crítica como um feito “mais grato e singular”, que os observados na Europa e na América do Norte, e que ainda os permite “apreciar um talento formoso, e dotado de muitas imaginações, despontando no nosso céu do Brasil, onde a mulher não tem quase educação literária, onde a sociedade dos homens de letras é quase nula” — um reconhecimento que, se por um lado reforça a excepcionalidade da autora, por outro, também evidencia o isolamento e a carência de redes de sociabilidade letrada no Brasil imperial.

O argumento do jornal também se constrói a partir de um discurso que exalta o talento individual como atributo nato e quase milagroso. O texto enfatiza que a autora realizou a obra com “poucos e acanhadíssimos estudos”, tendo tido “ainda menos leitura” dos cânones franceses e ingleses — o que, no contexto da crítica oitocentista, pode ser lido como uma maneira de amplificar o feito de Maria Firmina: “o que fez, deve, e a si, a seu fértil e prodigioso engenho, e a mais ninguém”.

No entanto, é preciso considerar também como essa ênfase na genialidade inata, apartada do esforço intelectual e do trabalho técnico da escrita, contribui para um certo apagamento das condições materiais e simbólicas que possibilitaram a elaboração da obra. Em vez de situar a autora em uma cena literária coletiva, mesmo que rarefeita, o discurso tende a isolá-la, moldando sua trajetória como um caso raro, uma exceção admirável.

É nesse ponto que podemos mobilizar a noção de “teatro social da literatura”. A presença de Maria Firmina no circuito impresso da época se realiza, como se vê, em meio a uma dramaturgia discursiva que ora a reconhece como autora de mérito, ora a circunscreve nos moldes da excepcionalidade, mantendo intactas as estruturas de exclusão do campo literário.

“Em verdade que é esse o livro que se apresentou sem nome de autora, modestamente e ainda sem apregoadores” — ou seja, a própria ênfase na ausência de “apregoadores” e na modéstia da publicação é indicativa de um processo de leitura que enxerga a autora mais como caso curioso do que como sujeito de um projeto literário e político mais amplo.

Ao afirmar que “a nossa comprovinciana não é só romancista, também conversa com as musas”, o jornal aponta para a atuação multifacetada de Maria Firmina, reconhecendo-a também como poeta. Ainda que a referência seja genérica, serve para indicar que sua presença no campo literário não se esgota em *Úrsula* — e que sua atuação extrapola o papel de exceção momentânea para apontar para uma vocação continuada de escrita.

Essa observação será confirmada posteriormente com a publicação de seus poemas, novelas como *Gupeva* (1961), e contos como *A escrava* (1887), e com seu engajamento como educadora e compositora de obras fundadas na cultura popular, contribuindo para redes subterrâneas e alternativas de circulação da autoria negra e feminina no Brasil oitocentista.

Assim, a resenha de *A Verdadeira Marmota* se torna um documento valioso não apenas por seu conteúdo laudatório, mas por revelar as tensões da recepção crítica do período: o esforço de encaixar Maria Firmina dos Reis em um repertório de referências femininas autorizadas, a surpresa diante de sua formação autônoma, e o estranhamento de vê-la despontar em um “céu” literário onde, segundo a própria crítica, a mulher mal tem acesso à educação.

O que se lê, portanto, não é apenas um elogio: é o traçado, mesmo involuntário, de um cenário desigual, em que a entrada de uma mulher negra como autora pública ainda precisa ser enquadrada como prodígio.

Esse tipo de recepção inicial também nos permite entrever como se formam as dinâmicas das exceções: quando se reconhece um indivíduo oriundo de camadas historicamente excluídas, é comum que tal reconhecimento venha acompanhado da negação implícita de que esse mesmo sujeito possa fazer parte de uma coletividade ou ainda que possa estabelecer uma cadeia de continuidade, “se é, pois, cousa peregrina ver [...] uma mulher [...] indo por diante de preconceitos, apresentar-se ao mundo, servindo-se da pena e tomar assento nos lugares mais proeminentes do banquete da inteligência”.

Ao isolar Maria Firmina como caso único, a crítica oitocentista interrompe a cadeia de continuidade entre sua obra e as formas possíveis de construção de um campo literário mais amplo e mais diverso.

Recuperar hoje essa recepção é também reler os signos dessa interrupção — e buscar, na tessitura de sua escrita e nas frestas da crítica, os fios de uma história literária mais complexa e mais plural.

3.2.2 “Primoroso trabalho da nossa distinta comprovinciana”¹⁴⁹

Há ainda uma última manifestação da crítica local, publicada no *Jardim das Maranhenses* em setembro de 1861, que revela outra faceta do circuito de recepção inicial de *Úrsula*: a de uma rede afetiva e intelectual que busca, ainda que com recursos limitados, sustentar um espaço de visibilidade e continuidade para a escrita de Maria Firmina dos Reis.

Com o presente número finaliza-se o terceiro bimestre deste jornal que, graças a Deus e à boa vontade dos Srs. assinantes, - conta com oito meses de existência! Seríamos apelidados de indiferentes, e com muita razão, se, dando esta notícia, não consignássemos aqui o nosso voto de eterna gratidão àqueles que, não só concorreram com as suas assinaturas, como também aos que honraram as páginas do JARDIM com suas produções literárias. A todos em geral novamente suplicamos continuem a prestar sua valiosa proteção a prol deste jornal, que em nada tem desmentindo o seu programa; e cujas páginas, com dantes, continuam à disposição daqueles que quiserem honrá-las com seus escritos. Um motivo mui poderoso obriga-nos ainda a fazer esta súplica, digna por certo de ser atendida. Existe em nosso poder, com destino a ser publicado no nosso

¹⁴⁹ MORAIS FILHO, 1975, s.p.

jornal um belíssimo e interessante ROMANCE, primoroso trabalho da nossa distinta comprovinciana, a Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora pública da Vila de Guimarães; cuja publicidade tencionaremos dar princípio do nº 25 em diante. Garantimos ao público a beleza da obra; e pedimos-lhes a sua benévola atenção. A pena de Exma. Sr. D. Maria Firmina dos Reis já é entre nós conhecida; e convém muito animá-la, a não desistir da empresa, encetada. Esperamos, pois à vista das razões expendidas, que as nossas súplicas sejam atendidas: afiançando que continuaremos defendendo o belo e amável sexo – quando injustamente for agredido.
(MORAIS FILHO, 1975, s.p.).

Ao anunciar com entusiasmo a futura publicação de um novo romance da autora — não nomeado, mas qualificado como “belíssimo e interessante” — o editorial do jornal além de reiterar a relevância do ato literário de Maria Firmina, mobiliza um apelo direto ao público leitor, solicitando sua “benévola atenção” e colaboração ativa na sustentação do periódico e da autora.

Essa articulação entre imprensa, autoria feminina e apelo comunitário evidencia a precariedade das condições materiais de publicação naquele momento, mas também permite entrever uma dimensão de solidariedade — ainda que paternalista — que reconhece na escritora da Vila de Guimarães uma representante do “belo e amável sexo” que merece ser “animada” a continuar sua “empresa”. Ao mesmo tempo em que há aqui um gesto de reconhecimento, há também a tentativa de conter a potência disruptiva da escrita de uma mulher negra sob os moldes de um elogio moralizante, que reforça os valores da delicadeza, do decoro e da beleza — atributos tradicionalmente associados à feminilidade no século XIX.

Contudo, é possível ler nesse reconhecimento um movimento ambíguo, no qual se marca o desejo de permanência e de projeção futura da obra da autora. A referência ao novo romance e sua efetiva publicação a partir do número 25 do *Jardim das Maranhenses*, em outubro de 1861, testemunham tanto o interesse gerado pela estreia de *Úrsula*, quanto os limites práticos que atravessam a circulação de autoras periféricas no campo literário do Império.

Ainda que *Gupeva* tenha começado a ser folhetinizada naquele periódico, sua publicação foi interrompida já no segundo capítulo, em janeiro de 1862 — revelando que, mesmo diante do entusiasmo inicial, a continuidade editorial esbarrou em obstáculos diversos. Esse intervalo entre o acolhimento crítico, o início promissor de

uma nova obra e sua interrupção subsequente expõe, com nitidez, as fraturas que atravessam a história da literatura brasileira: entre o reconhecimento e o silêncio, entre a promessa de espaço e a descontinuidade, entre a autoria e as condições estruturais de seu desaparecimento.

O anúncio do *Jardim das Maranhenses*, assim como as resenhas anteriores, insere-se em um campo em disputa, no qual os elogios à escritora não significam necessariamente o pleno acolhimento de sua voz. Ainda que o nome de Maria Firmina já circule com prestígio suficiente para ser anunciado como “distinta comprovinciana” e “professora pública” — qualificações que legitimam sua presença na cena literária.

Como estratégia de persuasão, o texto incide sobre leitoras e leitores: “Suplicamos continuem a prestar sua valiosa proteção a prol deste jornal”, “um motivo mui poderoso obriga-nos ainda a fazer esta súplica”, um “primoroso trabalho da nossa distinta [...] Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis”. O exame do trecho nos mostra que o pertencimento ao campo continua condicionado a mediações, súplicas, garantias e defesas como a que promete continuar “defendendo o belo e amável sexo quando injustamente for agredido”.

Nesse teatro social da recepção, a autora aparece ao mesmo tempo como exceção e como promessa, como sujeito que ultrapassa os limites do possível em seu tempo e como figura a quem se deve proteger, animar, encorajar.

Ao reconstruirmos esse momento inaugural, entre 1859 e 1861, torna-se possível perceber o impacto de *Úrsula* na imprensa maranhense, como também o contorno dos silenciamentos e das tensões que acompanharam essa entrada.

A recepção do romance não foi indiferente nem tímida, mas, ao mesmo tempo, não foi capaz de instaurar uma tradição. Reler essas resenhas hoje é, portanto, reconstituir o cenário de emergência de uma autoria que se fez pública apesar das barreiras, e cuja permanência dependeria, desde então, da “boa vontade dos Srs. assinantes”, e da urgência de uma crítica literária comprometida com a escuta das vozes que insistem, mesmo à margem, em tomar a palavra.

3.2.3 “A Virgem da Tapera - oferecido à “Exm^a Sr.^a D. Maria Firmina dos Reis””

Maria Firmina dos Reis integrou uma rede intelectual expressiva e influente na imprensa maranhense do século XIX, estabelecendo-se como uma das vozes literárias pioneiras da época. Em mais de quatro décadas de atividade literária, Firmina publicou poesia e ensaios críticos em periódicos como *Pacotilha*, *Eco da Juventude*, *Semanário Maranhense*, *O Federalista* e *O Jardim das Maranhenses*.

Sua colaboração com *O Jardim das Maranhenses* revela tanto sua conexão com um círculo editorial dominado por figuras como Francisco Sotero dos Reis e Joaquim Serra quanto sua importância para a formação de uma voz literária feminina no Maranhão. Notavelmente, Firmina foi a única mulher a publicar com seu nome nesse jornal voltado ao público feminino, o que sinaliza seu compromisso em construir uma identidade autoral e uma representatividade que transcendiam as limitações de gênero impostas pela época. Sua presença regular nas páginas de *O Jardim das Maranhenses* — onde foi a segunda autora mais publicada e uma das poucas a usar a poesia como meio de explorar temas de interioridade feminina — fez com que sua produção se destacasse ao ponto de alterar a estrutura do próprio jornal, que começou a destacar seus poemas nas primeiras páginas.

Além disso, a publicação de *Úrsula*, pela Tipographia Progresso, de Belarmino de Mattos — que também imprimia *O Jardim das Maranhenses* —, mostra que Firmina estava integrada a um espaço editorial que apoiava e difundia sua obra, potencializando o alcance de suas ideias em um contexto literário e político marcado pela luta abolicionista. Os redatores do *O Jardim das Maranhenses* eram Francisco Sotero dos Reis, Gentil Homem de Almeida Braga e Joaquim Serra. Joaquim de Sousa Andrade, por exemplo. Com exceção de Sotero dos Reis, os outros também organizaram a antologia *Parnaso Maranhense*, de 1861, com a qual Maria Firmina dos Reis colaborou.

A ligação entre Firmina e os redatores de *O Jardim* e do *Parnaso Maranhense*, antologia na qual também foi incluída, aponta para uma rede colaborativa de intelectuais que, em diálogo constante, reconheciam e valorizavam sua contribuição. Essa rede não só fortaleceu a trajetória autoral¹⁵⁰ de Firmina, mas também inseriu sua

¹⁵⁰ Para discussão fundamentada sobre a noção de *trajetória autoral*, ver a seção “Trajetória autoral” no “Apêndice A” desta tese.

obra em um movimento literário e abolicionista mais amplo, conferindo à sua produção um papel relevante tanto na literatura quanto nas discussões sociais e políticas do século XIX.

A relevância da atuação literária e intelectual de Firmina pode ser atestada também em outros dois episódios divulgados em jornais da época. O primeiro é o anúncio veiculado no *Publicador Maranhense*, de 1º de março de 1862, seção *Noticiário*, em um anúncio de publicação do livro *A Virgem da Tapera*, de João Clímaco, *oferecido à “Exmª Sr.ª D. Maria Firmina”*:

Acaba de sahir dos prelos do Sr. Ramos de Almeida o romance original — A Virgem da Tapera — composição de Dr. João Clímaco Lobato oferecido à Exmª Srª D. Maria Firmina dos Reis.

Felicitemos o author por esta nova produção, cuja leitura recomendamos ao público (*Publicador Maranhense*, 1/3/1862, n. 49, p.2, coluna 4)¹⁵¹.

O segundo episódio diz respeito a uma visita de cortesia do governador do Maranhão Luís Domingues, que ocupou o cargo de 1910 a 1914, à “distinta poetisa Maria Firmina dos Reis”, denotando o prestígio e reputação que a escritora alcançou no Maranhão. O jornal *A Pacotilha* reportou essa notícia em 16 de janeiro de 1911, na seção sobre informes de Guimarães¹⁵².

3.3 Performances da identidade autoral em *Álbum*¹⁵³

O diário de Maria Firmina dos Reis pode ser compreendido a partir de dois eixos principais, o eixo das entradas e o eixo das epifanias literárias. No primeiro, destacam-se registros cotidianos que orbitam temas como a morte, a amizade e, com especial frequência, o desenvolvimento das crianças que criou — uma espécie de puericultura afetiva dos filhos de criação, como se pode observar na anotação seguinte:

¹⁵¹ Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720089/per720089_1862_00049.pdf Acesso 2 maio de 2022.

¹⁵² Luís Domingues participava de manifestações pela abolição da escravidão na juventude. Ele estava percorrendo municípios do litoral e Firmina já com dificuldades para enxergar e para se locomover sozinha. O Governador decide, então, contratar uma cuidadora para a escritora (Cf. Gomes, p.276). Ver: *Pacotilha*, 16/01/1911, p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=168319_02&pesq=firmina&pagfis=1415 . Acesso 2 maio 2025.

¹⁵³ Para conferir a dinâmica geral de *Álbum*, consultar nos “Anexos” o Quadro I. Ritmanálise de “Álbum”, o diário de Maria Firmina dos Reis.

Sinhá sentou-se com 5 meses e começou a desmamar-se de noite em 23 julho de 1863. Sinhá deixou de mamar em Guilhermina desde os meados de setembro, e a engatinhar a 27 deste mesmo mês. Sinhá deixou completamente a mama em fins de outubro do mesmo ano de 63. Sinhá começou a andar no dia 17 de Janeiro de 1864. Sinhá batizou-se ontem, 2 de fevereiro de 1864, na igreja matriz desta freguesia. Foi chamada Maria, na pia batismal — foram seus padrinhos o Dr. José Mariano da Costa e eu própria, M. F. dos Reis. Acrescentarei que o dia 2 de fevereiro foi 3ª feira, e que ela recebeu o batismo às cinco horas da tarde, sendo-lhe este Sacramento administrado pelo Revmo. Pe. Francisco José Cabral. Guimarães,

3 de fevereiro de 1864

Tais temas atravessam as cinco décadas do diário da autora e com o passar do tempo vão sendo modificados. As anotações sobre amizade vão se transformando em notas de despedida e em registros de embarque e desembarque de pessoas queridas, em portos e cidades do país. As temáticas sobre morte, angústia, melancolia e escapismo apresentam um pico de intensidade negativa na virada de 1860 para 1861, e se modificam à medida que a diarista passa a experimentar metáforas cada vez mais elaboradas para expressá-las, investindo sua escrita com um tom cada vez mais literário.

Acompanhando essa dinâmica pelo eixo das epifanias literárias, podemos eleger 1853 como o pico do que poderíamos chamar de angústia literalizada, bem expressa já na segunda entrada do diário, intitulada “Uma lágrima sobre um túmulo”, de 20 de maio de 1853. Esta entrada desde logo delinea uma das características que Maria Firmina manterá até 1884 em seu diário que é a de atribuir títulos para algumas entradas, geralmente para aquelas em que a diarista experimenta um estilo mais poético ou literário.

Apoiando-nos em Lejeune (2008), podemos compreender que esses poucos temas que se repetem ao longo do texto diarístico são os “fios bem específicos na tapeçaria da vida” de Maria Firmina (p. 297), já que segundo ele, os diários são repetitivos,

Bastam, em geral, quatro letras, *a, b, c, d*, para catalogar o conteúdo integral de um mesmo diário. Talvez o diário seja uma narrativa. Mas é primeiro uma música. Isto é, uma arte da repetição e da variação. O diário é metódico, repetitivo, obsessivo uma arte da repetição e da variação. Certa vez, lendo um mês de maio de Eugène de Guérin em Cayla, cheguei a pensar que seu diário era uma sonata sobre dois temas, a primavera e a morte. [...] As obsessões temáticas do diário são reforçadas pelas regularidades das formas. Por definição a escrita do diário é livre [...] mas [...] cada diarista se acomoda rapidamente dentro de algumas formas de linguagem que servem de fôrmas para todas as

entradas, e nunca mais as abandona. [...] a escrita [...] é fragmentária [...] repetitiva [...] e regular” (ibid.).

A citação de Lejeune (2008) ilumina com precisão o modo como o diário de Maria Firmina dos Reis se estrutura em torno de temas recorrentes e formas reiteradas, como uma tapeçaria rítmica que se constrói por meio da repetição e da variação. Quando o pesquisador sugere que o diário é “primeiro uma música”, ele oferece uma chave sensível para compreendermos o que aqui chamamos de eixo das entradas: uma prática de escrita que retorna aos mesmos tópicos — a morte, a amizade, o cuidado com as crianças —, mas que o faz com inflexões que se transformam no tempo, como variações melódicas sobre um mesmo tema.

A regularidade dessas entradas, longe de empobrecer o texto, o investe de densidade e afeto, pois cada repetição carrega um desdobramento da experiência subjetiva da autora, ao mesmo tempo em que forja uma escrita marcada por uma espécie de ética da persistência, como uma forma de resistência rítmica. Essa estrutura de repetição com variação não é estática nem redundante, mas ritualística, poética e performática no sentido profundo: uma prática de memória, de afirmação de vínculo, de elaboração do luto e da esperança.

Essa ética da persistência pode ser pensada à luz da noção de *performance espiralar do tempo*, formulada por Leda Maria Martins (1995), segundo a qual o tempo se organiza como dobra, retorno e reinvenção. A escrita de Firmina, nesse registro, não repete simplesmente: ela reinscreve. Cada anotação que retoma os mesmos temas — os cuidados ou a morte de um filho, a partida de um ente querido, a travessia de um vapor — carrega em si a memória do que foi dito antes, mas também uma nova camada de sentido, como se o ato de escrever revisitasse o vivido por outro ângulo, outro estado de espírito, com novas dobras de sentidos que se acumulam sobre as anteriores. Nesse movimento, a narrativa do diário não avança por progressão linear, mas por intensificações sucessivas.

Lejeune também observa que, ao longo do tempo, diaristas se acomodam a determinadas formas, e isso se nota no caso de Maria Firmina quando ela passa a intitular algumas entradas, conferindo-lhes um estatuto literário, como se, em meio ao cotidiano, irrompessem lampejos de outra ordem — aquilo que chamamos de epifanias

literárias. Essa movimentação entre a repetição formal e o surgimento de uma linguagem mais poética permite entrever como o diário opera como campo de ensaio e de lapidação da sensibilidade da autora, ao mesmo tempo em que revela uma constância estrutural que sustenta o processo criativo¹⁵⁴.

Desse modo, o estilo de escrita do diário de Maria Firmina dos Reis também se modifica ao longo do tempo. Durante a década de 1850, nas epifanias literárias, a autora adota um estilo rebuscado e marcado por traços do ultrarromantismo — especialmente por uma tonalidade melancólica e depressiva —, que aos poucos vai se suavizando à medida que ela experimenta uma linguagem menos solene, mais figurativa. A partir da década de 1860, sua escrita torna-se mais direta, e nos anos de 1872 e 1873 ela passa a exercitar um refinamento literário mais apurado.

No eixo das entradas, observa-se também um processo de transformação: gradualmente, Maria Firmina estabelece uma linguagem específica para tratar do desenvolvimento das crianças, refinando essa forma até que, por volta de 1875, o *Álbum* apresenta uma virada estilística. A partir daí, o diário assume um tom quase de relatório, com registros objetivos e pontuais sobre os três temas principais: o acompanhamento das crianças; as partidas, chegadas, embarques e desembarques de amigos e familiares; e os múltiplos lutos provocados pelas mortes que testemunha e lamenta, essa estrutura de relatório fica bem evidente em entradas como a seguir:

Cortou-se o cabelo de Sinhá no dia 9 de janeiro de 1874.

Sem data

No dia 15 de fevereiro de 1876, Guilhermina e Miguel embarcaram para a capital na canoa () e chegaram no dia 16 do mesmo mês.

Sem data

1º de julho — domingo pelas 2 horas da madrugada, no late ‘Mondego’, Doroteu embarcou para a capital. Deus o faça feliz. Amém.

Sem data

¹⁵⁴ Textos literários em álbum: Estão registrados ainda em *Álbum*, **cinco poemas**: “À Teresa de Jesus Cabral” (22/07/1856); “Um Anjo” (1863), poema reproduzido em forma de prosa (XIMENES, 2017); “À Minha Amiga Terezinha de Jesus” (19/11/1865); “Poema em memória de Adelsom” (1883/4/5(?); “[Saudade] poema em memória de Guilhermina” (1884/5?). Três textos literários: “Uma lágrima sobre um túmulo” (20/05/1853); “Resumo da minha Vida” (1863); e “O que é a Vida” (15/07/1873). Além de dois poemas oferecidos à Firmina: “Uma Saudade – No Álbum da Exma. Snra. D. Maria Firmina dos Reis” (1869?), por Raimundo Marcos Cordeiro; e por fim, “A Mocidade (A mimnha ‘Mamaia’ M.F. Dos Reis)”, por Oton F. Sá.

Quantas cenas de morte têm enlutado nossos corações neste fatal mês de junho de 77!... No dia 2 morreu Valentina de Azevedo, no dia 14 sua irmã Dudu. Clemente no dia 15, e no dia 18 seu Mundico Serrão. A terra lhe seja leve!...

Junho de 1877

A morte é um dos disparadores da função metafórica na escrita diarística de Maria Firmina dos Reis. A primeira cena de morte que lança Firmina na experimentação de metáforas é a lamentação da morte da avó.

UMA LÁGRIMA!...

Era o dia 19 de abril, um formoso sol brilhava sobre os campos do céu, e os raios vívidos e luzentes aqueciam docemente a ervinha do prado; mas meu coração estava aflito, porque na minha alma havia dor pungente. Minha pobre Avó! Caíste como o cedro da montanha, abalado em seu seio pelo correr dos séculos.

Uma lágrima sobre a tua campal porque a sua memória será terna em minha alma. Adios, até o dia em que Deus nos houver de reunir para sempre

Guimarães, 19 de abril de 1859

Nesta entrada, para chorar a perda da avó, Maria Firmina compara a morte dela à queda de um cedro centenário do alto de uma montanha. Constrói para o arvoredo, um cenário de um dia formoso, com campos celestes inundados de sol e prados, com ervas docemente aquecidas. Ela se insere na cena, como um ponto de contraste, um coração cáustico em meio a tanta harmonia. Natureza externa e sensações e emoções interiores se opõem no plano textual e psicológico.

Outro registro, já da década de 1860, também deixa patente os voos líricos que Maria Firmina alça ao refletir sobre a perda de entes queridos:

A UM ANJO

Voaste, meu anjo, qual nuvem de incenso, em gratos perfumes ao trono do Imenso.

Com risos assumes mais grados queixumes, de quem te adorava, os campos, os prados, de etéreas alturas! tu garça inocente, folgando contente, rival nos agrados aos anjos c'roados com as flores dos Céus, aos pés do Senhor, nas harpas mimosas, canções sonoras ... entoam ao seu Deus!... Ó desce um momento, meu anjo de amor, e traz-me um sorriso que abrande o tormento de meu coração!

Fragrância da flor do meu paraíso se infiltre em minh'alma, frescura calma consolo à aflição.

Guimarães 1863

Por sua sonoridade, é um texto que pode ser lido como um poema,
assim como observa o pesquisador independente Sérgio Barcellos Ximenes¹⁵⁵:

¹⁵⁵ XIMENES Sérgio Barcellos. Seis novos poemas de Maria Firmina dos Reis (1863–1908). *Medium*. 56 de agosto de 2020. Disponível em: <https://medium.com/@sergiobximenes/seis-novos-poemas-de-maria-firmina-dos-reis-1863-1901-3e8ba8d954>. Acesso em 16 out. de 2024.

A UM ANJO
Voaste, meu anjo,
Qual nuvem de incenso,
Em gratos perfumes
Ao trono do Imenso.
Com risos assumes
Mais grados queixumes,
De quem te adorava,
Os campos, os prados,
De etéreas alturas!
Tu garça inocente,
Folgando contente,
Rival nos agrados
Aos anjos c'roados
Com as flores dos Céus,

Aos pés do Senhor,
Nas harpas mimosas,
Canções sonorasas...
Entoam ao seu Deus!...
Ó, desce um momento,
Meu anjo de amor,
E traz-me um sorriso
Que abrande o tormento
De meu coração!
Fragrância da flor
Do meu paraíso
Se infiltre em minh'alma
Frescura na calma,
Consolo à aflição.

Essa entrada foi, provavelmente, dedicada ao filho de criação Renato, falecido em junho de 1863. Ela comenta essa morte em uma entrada imediatamente anterior. Ela conta de forma também poética e metafórica as circunstâncias da morte de mais um ente. Em dez anos, de 1853 a 1863, esta é a sétima morte lamentada pela autora em *Álbum*.

Renato! Renato, meu filho adotivo, meu pobre anjinho, já não existes!... Que fatalidade, meu Deus!... É duro ver-se morrer aquela a quem se dedica afeição quase materna. Dez dias de sofrimento... dez dias. Renato, pobre florzinha acoitada pelo furacão, quebrou na haste ainda tão débil e tão mimosa... Renato era um anjo que vagava entre nós, e que de novo remontou ao Céu, ileso das dores da vida. [...] inseparáveis da existência... e ainda assim eu pranteio? Que loucura! Perdoai-me Senhor; mas, me criaste tão fraca, tão sensível à dor!!! Saudades! quantas não tenho eu dele?!

Guimarães, [...] junho de 1863

Nessas entradas, além de seguirmos as mudanças no estilo performado no diário de Maria Firmina dos Reis, podemos também vê-la construindo uma imagem de si para si de uma pessoa de extrema sensibilidade a dor. Contudo, no espaço híbrido do diário, ao decantar os fluxos tempestuoso de suas agonias, Firmina religa e data os fragmentos dessas dores como tecido literário, como ela mesma afirmará dez anos mais tarde, em uma das entradas epistolares intitulada “Recordação e lágrima”.

3.3.1 “E desde então eu converti minhas lágrimas em cantos”¹⁵⁶

RECORDAÇÃO E LÁGRIMA

Sol de vinte e sete de fevereiro, sol de hoje, para que saíste?! Vens insultar a minha dor? Ah, quantas lágrimas minhas têm bebido teus raios abrasadores; e ainda não farto delas, vens de novo cobrar prantos que o tempo ainda não pôde condensar no coração...

Triste — doloroso aniversário, vinte e sete de fevereiro, enlutaste para sempre meu coração, dilaceraste para sempre os seios de minha alma, tornaste-me a vida um martírio pungente.

Sol de vinte e sete de fevereiro, por que saíste hoje?!.....

E desde então eu converti minhas lágrimas em cantos — cantos mais amargos, mais doídos que a própria morte.

E entretanto os sons da minha harpa gemebunda jamais despertam as pulsações de meu Deus, antes a morte.

27 de fevereiro de 1873

Como se entender poeta?

Para responder a esta questão, esta entrada epistolar, já mencionada nesta tese, será agora analisada por outro ângulo. Nela, Maria Firmina cria a imagem do aniversário de luto para conversar com o sol do dia 27 de fevereiro de todos os anos e, durante essa performance do diálogo epistolar no diário, ela teatralmente reflete sobre seu gesto dramático e entende o mecanismo que a torna poeta. Ela percebe que a sua profunda sensibilidade à dor a faz ultrapassar a morte, sublimando-a em cantos.

Podemos compreender que Maria Firmina, mais madura - com 48 anos, dois livros publicados, sendo que o livro de poesia *Cantos à beira-mar* tinha acabado de sair pela Tipografia do Paiz, em São Luís, em 1871 -, descobre por quais meios ela se torna uma escritora, intuindo o processo pelo qual ela foi, ao longo dos anos e das perdas, desenvolvendo uma identidade autoral. Partindo desta constatação ela afirma: “E desde então eu converti minhas lágrimas em cantos — cantos mais amargos, mais doídos que a própria morte”.

Essa ação de transformar o sofrimento em expressão estética, além de evidenciar uma elaboração poética da melancolia, marca ainda um momento de

¹⁵⁶ *Álbum*, 27 de fevereiro de 1873.

autointerpretação literária, no qual a autora reconhece e nomeia sua própria poética. Ao declarar que converteu suas lágrimas em cantos, Maria Firmina realiza mais do que uma metáfora da dor: ela anuncia o ato criador, reconhece a gênese de sua escrita e afirma a sensibilidade como matéria de elaboração estética. Trata-se de um movimento de autolegitimação, que revela uma consciência progressiva sobre os mecanismos internos de sua criação e sobre o lugar que ocupa enquanto escritora.

Ao eleger o diário como espaço de performatização dessa dor transfigurada, a autora também tensiona as fronteiras entre os gêneros — o diarístico, o epistolar, o poético — e evidencia, nesse ato, uma prática de escrita que é ao mesmo tempo experimental e autopoética. A manipulação de formas discursivas diversas como o lamento, a invocação, a elegia, a carta, revela uma destreza formal e uma consciência estética que se constrói no próprio ato de escrever. Nesse sentido, é possível compreender o diário como *encruzilhada* — espaço de confluência entre experiências, vozes e formas que se reconfiguram no próprio ato da escrita.

A construção desta entrada, por fim, também está em diálogo com os modelos e cenografias literárias disponíveis como esquemas mentais e sociais para a formação da autora. A imagem da “cena de dor sublimada” insere-se nas cenografias românticas do século XIX, mas não de modo meramente reprodutivo: Maria Firmina reinscreve esses modelos a partir de sua experiência singular, de sua voz própria, e constrói, nesse processo, uma figura de si como escritora sensível e consciente de seu fazer literário.

A intensidade poética dessa entrada, que remonta à estética romântica da dor sublime e da genialidade sofrida, não se limita a uma imitação de estilo, mas antes revela uma atitude metarreflexiva da autora. A frase “e desde então eu converti minhas lágrimas em cantos” se apresenta como chave de leitura para seu processo de subjetivação como poeta: ela dramatiza a própria tomada de consciência sobre o modo como a escrita nasce do luto, da perda e da experiência emocional profunda.

Essa entrada, portanto, permite vislumbrar como o diário funciona como um verdadeiro ateliê literário em que a autora exercita temas e imagens, além de uma performance do eu que está em constante elaboração. A recorrência do lamento, a figuração do sofrimento, a estilização da dor e a articulação entre memória e criação poética apontam para uma dimensão de consciência autoral: Maria Firmina se sabe

poeta no momento em que identifica, dentro de si, o mecanismo de transfiguração da dor em canto, de experiência íntima em linguagem. A escrita do diário - ao mesmo tempo testemunho e invenção - constrói uma cenografia da sensibilidade autoral em processo.

3.3.2 “Há já dois anos que te abandonei, meu pobre álbum... por quê?”¹⁵⁷ — maturidade autoral

Há já dois anos que te abandonei, meu pobre álbum... por quê?

Não to direi hoje; mais dar-te-ei o motivo.

Se eu tivesse uma lira nela ia cantar as belezas desta tarde.

Não tenho...

Mas eu te saúdo oh! tarde doce e melancólica como um sorriso deslizando por entre lágrimas... tarde que recordas no coração tudo quanto ele amou, tudo aquilo que gozou: e trazes como saudades de um prazer futuro que a alma vagamente almeja, e almeja sempre...

Oh! tarde de janeiro — quanto encanto, quanta poesia! Quem fora feliz para poder-te cantar...

Mas eu, eu não sou! Sou uma desditosa escrava da sorte, uma mísera poetisa cuja lira estalou ao choque da desventura... Não te posso cantar; guardo porém a tua lembrança.

Guimarães, 1º de fevereiro de 1872

No início de 1872, Maria Firmina dos Reis retoma a escrita de seu diário após dois anos de interrupção¹⁵⁸. Ela reluta em confessar as razões até para o próprio álbum, que se torna figura de interlocução. E para retomar o pacto de fidelidade consigo mesma e reafirmar sua ética da persistência, a autora constrói um jogo de camadas temporais prometendo também mais tempo ao seu diário: “Não to direi hoje; mais dar-te-ei o motivo”. A esse respeito, Philippe Lejeune anota:

Em um sentido que hesita entre suspender, interromper e parar, mas que indica o remorso em ser infiel à continuidade vista como valor. Acontece de se decidir descontinuar o diário. [...] De fato, ficamos muitíssimo bem sem ele e é o ressurgimento da necessidade de escrever que nos faz perceber a feliz negligência como uma infidelidade. (Lejeune, 2008, p. 301).

¹⁵⁷ *Álbum*, 1º de fevereiro de 1872.

¹⁵⁸ As entradas imediatamente anteriores a esta datam de 1869, portanto, separadas por um intervalo de três anos e não de dois, como expresso no texto. Isso sugere a probabilidade de folhas perdidas que ficaram de fora da organização póstuma de *Álbum*.

No retorno da necessidade de escrever, mencionado por Lejeune, Maria Firmina passa a pensar a própria e escrita e a performar uma imagem de si como autora. De alguma forma, percebemos uma idealização da escrita. No registro, Firmina contrapõe duas possíveis imagens de escritoras, ou de personagens autoras: aquela que possui uma lira e que é feliz para cantar as belezas da tarde, da vida; e aquela que não possui e que faz deslizar sorrisos em rios de lágrimas que entrecortam as belezas das tardes. Maria Firmina dos Reis, em seu diário, se projeta na cenografia do romantismo melancólico e assume a posição da poeta agonizante que (trans)cria a dor e a desventura, como ela mesma se afirma: “Sou uma desditosa escrava da sorte, uma mísera poetisa cuja lira estalou ao choque da desventura...” (grifos nossos).

No dia seguinte, porém, esse sujeito se metamorfoseia: “eu sou a lua”, escreve Firmina, elaborando uma metáfora que rompe com o lamento anterior e o ressignifica. Entre a dor e a imagem, entre a autodepreciação e o devaneio simbólico, emerge uma poética do autoconhecimento e da diferença, em que a autora se reconhece como alguém que sente intensamente e transforma esse sentir em linguagem. Desse modo, movida pelo fluxo do retorno ao diário Maria Firmina continua a experimentar metáforas, testar imagens e ajustar máscaras deixando a escrita fluir:

Eu nunca tive a louca pretensão de possuir no céu uma só estrela.

Um dia alguém disse-me apontando-me para a melancólica estrela que acompanhava a lua — vês a tua estrela? Tu és a lua, e aquela que a segue é tua.

Sim, eu sou a lua: — se Deus negou-me dela a beleza, o nítido albor e o magnífico esplendor de formosura, deu-me uma melancolia, sua palidez; e como ela a divagar no céu, deu-me que [...] divagasse na terra: cismando como ela à noite, meditando saudades, e tristezas como ela medita.

Eu sou a lua, mas aquela estrela!... Não, eu não tenho uma estrela! A minha caiu há muito, e sumiu-se no nada. A estrela que acompanha a lua, é plácida e serena como ela, tem como ela amor e poesia, devia ser a minha porque eu sou a lua: mas não — eu não tenho uma estrela!

Se é sorte sua seguir-me, que me siga; mas eu não a vejo — porque a minha há muito que caiu e se sumiu no nada...

Esta estrela que me emprestaram é bela, poética e merencória como a lua; mas não é minha — a minha caiu há muito, e se sumiu no nada!...

Guimarães, 2 de fevereiro de 1872

Reafirmando sua identidade autoral através da linguagem poética num jogo de antíteses construído em torno do possuir ou não possuir certas qualidades, vemos a

autora confrontar termos de atribuição social e de autoatribuição de imagens de si. Nesse embate poético estabelecido a partir das figuras da lua e da estrela, Maria Firmina assume, de forma sutil, a sua negritude. Quando ela afirma: “Sim, eu sou a lua: — se Deus negou-me dela a beleza, o nítido albor e o magnífico esplendor de formosura”, ela está afirmando não ser uma mulher nitidamente branca, por não possuir o albor da lua, e por consequência disso, é-lhe negado socialmente o reconhecimento da beleza. Nesta entrada, Firmina exprime o não dito.

Em troca, ela se reconhece como uma mente divagadora, cismadora, meditadora melancólica que tece poeticamente tristezas e saudades, já que da lua ela afirma ter a poesia: “é plácida e serena como ela, tem como ela amor e poesia”. Portanto, ela afirma uma vez mais a máscara de poeta melancólica que recusa o reconhecimento social, mas de outro modo também se percebe como uma pessoa plácida, serena e repleta de amor.

Ao afirmar “eu sou” — expressão que só encontramos nessas duas entradas do diário —, Maria Firmina dos Reis performa, pela palavra, uma ação de autorreconhecimento dolorido e profundamente poético. “Sou uma mísera poeta”, confessa, percebendo-se como sujeito afetado pela incompreensão e pelo isolamento, mas também como alguém que nomeia sua vocação: a da “mísera poetisa [...] da desventura”, mas que vive essa condição de forma “plácida, serena” e amorosa.

Essa rara aparição do “eu sou” não é apenas uma declaração identitária, mas um momento de consciência autoral que condensa as tensões entre apagamento e afirmação, entre vulnerabilidade e invenção poética — traços que marcam a singularidade de sua escrita íntima.

Com relação ao estilo de escrita, vemos a autora testando livremente as imagens e metáforas do texto, por meio de variações de repetições que o aproximam da composição poética.

“Não, eu não tenho uma estrela! A minha caiu há muito, e sumiu-se no nada.”

“Se é sorte sua seguir-me, que me siga; mas eu não a vejo — porque a minha há muito que caiu e se sumiu no nada...”

“Esta estrela que me emprestaram é bela, poética e merencória como a lua; mas não é minha — a minha caiu há muito, e se sumiu no nada!...”

A ausência da estrela associada à visibilidade, ao reconhecimento ou à ascensão dialoga com a exclusão estrutural das mulheres negras do campo literário e da vida pública no século XIX. Firmina parece projetar, com delicadeza e firmeza, uma recusa da norma estética e social branca, ao mesmo tempo em que reivindica a força simbólica da lua: presença constante, mas silenciada, orbitando nos interstícios do visível.

Por fim, esse registro do diário de Maria Firmina dos Reis dialoga muito com um fragmento da historiadora e poeta Beatriz Nascimento¹⁵⁹:

Agora eu quero falar da lua. É crescente e à Terra foi dada um novo ciclo de vida, porque a lua existe. [...] Eu queria falar da lua, mas não sou silenciosa e plena de luz, como só ela sabe ser. Mulher de um planeta-mulher. [...] Mas eu queria falar da Luz. E quem sou eu para falar da Lua? Ela é um objeto que eu sempre vi como anúncio do que está por vir, anúncio mudo, mas lento movimento, como a dialética que eu entendo do que está aí. Eu gostaria de ser muda como a Lua, que anunciasse meu ciclo num movimento tênue e de quem as pessoas rapidamente esquecesse. Mas que sabe que não deixou de influir, porque o esquecimento é algo inatingível pra mim. (Nascimento, 2018, p. 434).

A leitura de *Álbum* nos passa exatamente essa sensação, de que o esquecimento se torna inatingível para uma escrita impulsionada pela necessidade da preservação da memória. O fragmento de Beatriz Nascimento opera como chave sensível para ler o gesto de Maria Firmina: ambas se reconhecem sob o signo da lua, corpo feminino, negro, melancólico, marginal e, ainda assim, atuante na tessitura dos ciclos, das memórias e da história. A poeta-historiadora reivindica para si um lugar de silêncio ativo, presença que se move nos bastidores da visibilidade, alterando os fluxos mesmo quando é esquecida. Maria Firmina, por sua vez, grava no diário a consciência desse lugar de deslocamento e ausência — “a minha [estrela] há muito caiu” — ao mesmo tempo em que afirma uma poética do pertencimento: ela é a lua.

Nessa autorrepresentação, entre a perda da estrela e a permanência da lua, entre a desventura e o ato de escrita, Maria Firmina revela o que Beatriz chama de “movimento tênue”, uma força que não se impõe pelo espetáculo, mas que reorganiza o tempo e o mundo a partir da margem. A escrita do diário, portanto, torna-se instrumento de um ciclo novo, de uma lua que ressurgue, mesmo que entre lágrimas,

¹⁵⁹ NASCIMENTO, Beatriz. Um aparte ao feminismo. *Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Editora União Panamefricanista, 2018.

como memória que se recusa ao esquecimento. Se a estrela caiu, a lua permanece — e com ela, a linguagem como forma de resistência, reinvenção e continuidade.

3.3.3 “Eu não pude furtar-me a...”¹⁶⁰

Após as duas entradas sequenciais de pós-lançamento do romance *Úrsula*, em setembro de 1860, as entradas de 2 e 3 de fevereiro de 1872, tratadas acima, marcam o segundo episódio de assiduidade do *Álbum*. Um ritmo que Firmina repetirá uma última vez, em 1873, quando ela anotará três dias seguidos algumas entradas intituladas: “O que é a vida” (15/06/1872), “Lágrima num baile” (16/06/1872) e “Despedida” (17/06/1872).

Esses raros momentos em que Firmina dos Reis escreve em dias consecutivos são registros de um tempo espesso, em que a escrita do diário deixa de ser apenas desabafo íntimo e se converte em exercício estético, em laboratório de estilo e de observação do mundo.

Nas entradas sequenciais de 1873, a escrita se expande e se aprofunda. Mas é sobretudo na entrada de 15 de junho “O que é a vida”, marcada pela intensidade confessional e por uma tessitura reflexiva, que Maria Firmina enuncia sua estética da dor: “a vida para mim está nas lágrimas”. São essas “antigas companheiras” que a acompanham desde a infância que se tornam, em sua pena, a própria forma de atravessar o mundo — “um sacerdócio”, como escreve, e também um modo de dar sentido à escrita e à existência, como podemos ler:

O QUE É A VIDA?

O que é a vida? Será acaso a vida o respirar, o sorrir no trocar de cumprimentos banais e quantas vezes frívolos...

[...] compreendi a vida por outros desvios, por outras sendas, por onde nem todos passam. Penso e sinto: meu sentir e meu pensar não os compreende ninguém; porque também a ninguém os revelo.

[...] Eu amo as lágrimas...

Elas têm sido as companheiras da minha árdua e penosa existência; é nelas que tenho achado meu conforto, nelas é que me hei estribado para chegar ao breve termo da minha longa peregrinação...

¹⁶⁰ *Álbum*, 16 de junho de 1873.

[...] E quando a mão de Deus mandou que esse amor tão belo cedesse ao sopro álgido da morte oh! essas antigas companheiras colocaram-se constantes ao meu lado; e como orvalho sagrado, elas de então para cá jamais cessaram de umedecer a estéril e poeirenta senda que tenho vagamente percorrido.

É então que fiz das lágrimas um sacerdócio, — é quando conheci então que a vida está nas lágrimas... Triste do homem que não as tem...

Guimarães, 15 de junho de 1873

Esse longo desabafo de 15 de junho é um marco confessional e poético em que Maria Firmina dos Reis articula, com rara intensidade, sua visão profundamente pessoal da existência. Ao afirmar que compreende a vida “por outras sendas, por onde nem todos passam”, a autora reivindica uma experiência singular do mundo — filtrada não pela lógica do cotidiano banal, mas pela dor sublimada em pensamento.

As lágrimas, que ela eleva à condição de “sacerdócio”, não são apenas expressão de sofrimento, mas matéria depurada, como se filtradas “na rocha” da memória e da perda. É essa água abundante e sagrada que umedece a “senda poeirenta” por onde caminha — e a imagem da lágrima como elemento fertilizador de uma terra estéril sugere que a morte, mais do que apenas ausência, constitui também um disparador decisivo de sua escrita literária. A experiência do luto não a paralisa; ao contrário, converte-se em ato de transmutação, em força estética e ética.

Nesse ponto, o diário se insinua como espaço em que a dor é não só narrada, mas ritualizada, reinventada — até que, doze dias depois, surge o inusitado: um momento de júbilo que parece escapar a essa lógica. O diário atinge um ponto de inflexão: Firmina vive uma experiência tão intensa de alegria e plenitude que julga impossível de verbalizar. Essa duplicidade entre o cultivo estético das lágrimas e a suspensão das palavras diante do júbilo revela não apenas a complexidade de seu mundo emocional, mas também os modos como a escrita do diário tenta abarcar, ainda que entre silêncios e excessos, os extremos da experiência humana. Seguindo o diário, lemos:

Ontem eu senti uma tão profunda, e tão completa satisfação, que embora intentasse eu descrevê-la, jamais o poderia fazer. Coisas há que se tornam impossíveis; esta é uma delas.

De joelhos, meu Deus, eu vo-la agradeço... Só vós sabeis o que eu senti... Só vós... Poderei eu explicar o que é a — simpatia?

‘Simpatia é quase amor’ disse C. [Casimiro de] Abreu. Pode ser: menos ardente e terno; mais sincero e mais grato. Simpatia é um sentimento espontâneo, nasce do momento, como o amor.

[...]É a simpatia que de há muito votei a Raimundo M. [Marcos] L. [C = Cordeiro] que me deu forças para segui-lo de perto em todas as fases de sua vida: que me levou ao dulcíssimo prazer que ontem experimentei, e que há de deixar sempre em meu coração.

Eu vi-o unir-se ontem, pelos sacrossantos laços do matrimônio, a uma virgem cândida, e pura como um anjo de Deus.

Ele era feliz; eu não podia deixar de o ser; porque a simpatia que lhe voto, me obriga a partilhar seu prazer; e que Deus o preserve delas suas lágrimas, se as lágrimas um dia brotarem de seu coração.

[...] Por única recompensa de todo o meu afeto, só peço que eles compreendam minha desinteressada dedicação. Sou feliz.

Guimarães, 27 de junho de 1873

É a única vez, em todo o diário, que Firmina escreve: “Sou feliz.” Diante da alegria, no entanto, a linguagem falha. “Coisas há que se tornam impossíveis; esta é uma delas”, admite, confessando a impotência das palavras frente à plenitude. Esse momento de suspensão contrasta com a elaboração densa e reiterada da dor, tantas vezes convertida em matéria de reflexão e estilo. Se antes as lágrimas fertilizavam sua senda estéril, aqui a felicidade desarma a escrita, desviando-a para o silêncio, para a prece e para a partilha com o divino. Nesse contraste entre o excesso da dor e o indizível da alegria, revela-se a radicalidade de uma escrita que busca dar forma ao intransponível da experiência.

Contudo, essa felicidade não é aut centrada: nasce da emoção intensa que sente diante da união de Raimundo Marcos Cordeiro com Matilde — e do reconhecimento, por parte do casal, de sua dedicação e afeto. O contraste com a entrada de 15 de junho é revelador. Antes as lágrimas representavam sua forma de compreender o mundo, aqui Firmina roga a Deus que preserve Marcos Cordeiro se um dia brotarem lágrimas de seu coração. As lágrimas, que até então ocupavam o centro de sua poética, tornam-se, nesse gesto de compaixão e desejo de proteção, algo de que se deseja poupar o outro. Portanto, no excesso da dor que exige elaboração e na alegria tão profunda que silencia, o diário de Maria Firmina escancara as bordas do expressável e torna visível a densidade afetiva e estética de sua escrita.

Depois de registrar “O que é a vida” em 15 de junho de 1873, no dia 16 de junho, Maria Firmina parece refinar sua prática da observação ao dramatizar uma cena social com olhos de cronista lírica:

LÁGRIMA NUM BAILE

Ontem eu assistia uma pequena, mas bem animada reunião. Valsavam os pares alegres e risonhos, mas no fundo dos corações, quanto fel, quanta amargura! A máscara do rosto, quantas vezes encobre um vértice de dores e de desesperanças!!!

Eu a vi com as lágrimas nos olhos sorri-se para o cavalheiro, que procurava pesquisar no âmago de sua alma, o martírio que a todos cuidadosamente ocultavas.

Era uma linda, e interessante menina, e já no verdor dos anos, o fel de tantas dores...

Da aurora no desabrochar mísera flor... vergou na haste, e esta reclinou a fronte amarelecida pelos beijos do vendaval!

Pobre flor que emurchece antes de exalar seus dulcíssimos perfumes!... Essa lágrima para todos despercebida coou-se-me [?] até o íntimo da alma. Eu não pude furtar-me a partilhar aquela dor tão cruciante, que malgrado seu [contra sua vontade] se vinha revelar no meu [...] baile.

(16 de junho?) de 1873 [sic].

Em “Lágrima num baile”, Maria Firmina observa, com olhar agudo e compassivo, o jogo das máscaras sociais que moldam as ações públicas. Diante da cena aparentemente festiva, sua atenção se volta não para os pares que valsam “alegres e risonhos”, mas para o que escapa à superfície do baile: “no fundo dos corações, quanto fel, quanta amargura!” A autora registra o instante em que uma jovem tenta esconder o choro de um cavalheiro que, atento, “procurava pesquisar no âmago de sua alma, o martírio que a todos cuidadosamente ocultavas”. A menina, já marcada pelo “fel de tantas dores”, contrasta com o conjunto de figuras que encenam a alegria sob o verniz social. É sua lágrima — “para todos despercebida” — que atravessa a sensibilidade de Firmina e a move a partilhar de sua dor.

A cena, que remete à teatralidade do convívio social e à percepção das emoções que transbordam os corpos, antecipa o modo como o diário de Carolina Maria de Jesus também registrará, quase um século depois, os pequenos sinais de dor, afeto e resistência que se manifestam nas frestas do cotidiano. Nessa atitude de escuta e atenção ao que não é dito — ao que escapa aos outros —, Maria Firmina afirma a potência ética e estética do olhar que acolhe e traduz o sofrimento alheio.

Em *Casa de alvenaria* (1961)¹⁶¹, o segundo diário publicado de Carolina de Jesus lemos:

...O José Carlos entrou dizendo que estava com fome. Vamos prepararmos para irmos para a cidade. Vamos ver se o pai da Vera levou-lhe o dinheiro no Juiz. Nós saímos. Passei no empório do Senhor Eduardo e pedi se êle me vendia um sanduiche para os filhos. Não tinha pão, só eu notei os olhares tristes dos meus filhos, porque sou mãe, Nós fomos para a cidade. Passamos pelo mercado. A Vera olhava para o solo para ver se encontrava algo para comer. Não encontrou nada. Começou a chorar e não queria andar (Jesus, 1961, p.11).

Tanto Maria Firmina dos Reis quanto Carolina Maria de Jesus revelam, em seus escritos íntimos, uma atenção aguda aos sinais que os corpos emitem — sobretudo quando dor, privação e desejo não podem ser plenamente verbalizados. No relato de baile, Firmina nota a lágrima disfarçada no rosto sorridente de uma jovem, cujo sofrimento tenta ser ocultado sob o decoro social. Esse detalhe evidencia sua sensibilidade às máscaras femininas impostas pela etiqueta e pela contenção emocional: a lágrima surge como índice de uma dor que transborda o corpo, mas que deve permanecer invisível.

Já Carolina, em uma cena marcada pela fome, capta nos “olhares tristes” dos filhos e no gesto de Vera — que busca no chão algo para comer — a materialidade de uma dor que é pública, mas silenciada. “Só eu notei os olhares tristes dos meus filhos, porque sou mãe”, escreve ela, atribuindo à maternidade uma espécie de escuta sensível e específica dos corpos amados.

Se em Firmina a dor se insinua por entre sorrisos e véus de civilidade, em Carolina ela se impõe na crueza do cotidiano e na urgência da sobrevivência. Em ambas, no entanto, há um ato comum: ler os corpos como territórios de inscrição do sofrimento, como paisagens onde os sentimentos mais profundos se deixam entrever. Firmina revela a opressão que se oculta sob o verniz da elegância social; Carolina denuncia a brutalidade visível da miséria. Ambas nos ensinam a olhar para aquilo que escapa aos outros.

¹⁶¹ JESUS, Carolina Mari *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

3.3.4 “Procuro salvá-lo do olvido escrevendo”¹⁶² — projeto literário

Firmina inicia o seu diário em 9 de janeiro de 1853 para gravar na mente um dia entre tantos. Quais as razões? Jamais saberemos. O que podemos saber, em troca, são algumas das motivações implicadas no próprio ato de escrever.

Como observa Lejeune, “o início é sempre a decisão de começar a escrever”, sendo esse gesto uma espécie de “registro de nascimento da escrita” (Lejeune, 2008, p. 286). Nesse sentido, mais do que compreender os motivos que levaram Firmina a escrever naquele dia específico, importa observar o que esse ato inaugural representa em termos de afirmação subjetiva e entrada no espaço da memória escrita. Dessa forma, em suas performances da memória, Firmina quer:

Gravar na mente

Dia este que há de ser eternamente gravado em minha mente.

9 de janeiro de 1853

Gravar amizade na alma

Eu as vi... eram duas virgens, duas virgens, meigas, belas, sedutoras, oh! ainda as vejo!... Teresa... Alexandrina. Foi um momento de prazer que me concederam, mas esse momento ficou gravado em minha alma.

São Luís, 19 de junho de 1856.

Ontem, 23 de abril de 1864, pelas nove horas da noite, recebi o beijo de despedida de uma excelente amiga — D. Francelina Leopoldina Monteiro da Costa [...] a recordação [...] de sincera afeição, gravada em minha alma, existirá para sempre [...].

Guimarães, 24 de abril de 1864

Gravar como lembrança permanente ou salvar nomes do esquecimento

CAETANA

Deixa gravar o teu nome neste álbum, como lembrança indelével da amizade que te consagrei!

*

AO SENHOR RAIMUNDO MARCOS CORDEIRO

¹⁶² *Álbum*, 5 de Janeiro de 1874.

Dou-vos aqui, Senhor, o lugar que mereceis. Aqui neste livro íntimo, onde só tenho estampados nomes sacros que mais hei amado no mundo: [...] Pois bem é nele a par do nome venerando de minha mãe, que estampeei o vosso — é que eu vos consagro uma parcela daquela ternura com que eu a amava — é que a ausência dum amigo tão caro deixa-me uma parte da saudade que ela me deixou.

[...]

Guimarães, 31 de Janeiro de 1869

M. F. dos Reis

*

Isidoro

[...] eu que denotava afeto quase fraternal; apenas hoje pude gravar teu nome nas páginas deste livro. Mas olha, aqui é que está o nome de minha mãe que também voou para Deus, daquela que eu amei, mais que a mim própria — daquela que foi também a tua segunda mãe... é a prova mais sincera da amizade que te dedicava, e da saudade que deixaste para sempre em minha alma [...]

28 de maio de 1872

*

Vou dedicar esta página à memória de Vicente Cabral.

Dirá alguém talvez: “Que relações de amizade prendiam-te a ele?” Bem poucas, quase nenhuma, responderei eu. Mas se o meu álbum, em algum dia, depois de minha morte, puder merecer a atenção de alguém, ele levará à posteridade o nome de uma pessoa estimável como era Vicente Cabral.

Morreu no dia 4 de janeiro de 1874.

De nascimento obscuro, foi contudo querido e estimado dos seus conterrâneos; e assaz pranteado por seus amigos no dia infausto de sua morte.

Eu que também lhe dedicava estima, e que lhe era grata, procuro salvá-lo do olvido escrevendo seu nome nas páginas deste álbum. A terra lhe seja leve.

5 de Janeiro de 1874

Analisando os trechos selecionados, percebemos que o diário de Maria Firmina tem uma função muito clara para ela, a de gravar. Seu objetivo é guardar a memória de alguns acontecimentos significativos, que ela apenas alude, provavelmente como uma forma de protegê-los de leitores externos, já que o *álbum*, gênero comum no século XIX, era aberto aos olhares e à colaboração de amigos e de familiares.

Luiz Gama é um exemplo de autor deixou dois poemas em álbuns de amigos e conhecidos: um “No Álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral” e outro “No Álbum do Sr. Capitão João Soares”¹⁶³, como lemos alguns excertos abaixo.

Se tu queres, meu amigo,
No teu álb’um um pensamento
Ornado de frases finas,
Ditadas pelo talento;

Não contes comigo,
Que sou pobretão:
Em coisas mimosas
Sou mesmo um ratão.

*

No Álbum do Vate
Bem quero escrever
Mas como fazê-lo
Sem nada saber

Por mais que forceje
Não posso escrever
Quem vir este livro
O que há de dizer?

Chamar-me pateta,
Por grande favor;

Ciências e letras
Não são para ti[;]
Pretinho da Cost[a]
Não é gente aqui
[...]
Desculpa meu caro amigo,
Eu nada posso te dar;
Na terra que rege o branco,
Nos privam até de pensar!...
(Ferreira, 2011, p. 52).

*

E dar-me patente
- De mau palrador
Se for *literato*
Forçola, brejeiro
Impando dirá:
Sempre é sapateiro.

[...]
No álbum do Vate
De grande saber,
Um pobre tarelo
Não pode escrever. (ibid., p. 56-59).

A leitura dos poemas de Luiz Gama sugere que a prática da escrita compartilhada em álbuns do século XIX era permeada por tensões entre expectativa social e consciência de posição.

Ao participar desse gênero, Gama se vale da ironia e humor autodepreciativo para registrar no álbum uma crítica velada aos limites simbólicos impostos a sujeitos como ele, um homem negro e autodidata. O recurso à sátira e ao jogo com o lugar do “sapateiro” ou do “tarelo” evidencia a rejeição aos cânones de respeitabilidade intelectual e marca o ato como uma forma de subversão. Essa ambivalência aparece já na epígrafe escolhida por ele para abrir sua participação no álbum do Capitão João Soares.

¹⁶³ Pesquisa e recolha dos poemas realizadas pela pesquisadora Ligia Fonseca Ferreira.

Escrever num álbum!... Credo!
Expor-me à crítica austera!
E se um douto me impusera
Pena de longo degredo!
Nada... nada, tenho medo
De ir a alguém desagradar:
Não ponha o meu nome a par
Dos que têm estro e e ciência:
Amigo, tem paciência:
Quem não tem não pode dar.
F.X. de Novais (ibid., p. 56)

O excerto de F. X. de Novais – “Escrever num álbum!... Credo! / Expor-me à crítica austera!” – reforça a percepção de que, mesmo em registros supostamente íntimos e amistosos, a escrita é um ato público, sujeito à vigilância do outro.

Ao afirmar, em tom resignado e irônico, que “quem não tem [estro] não pode dar”, o autor da epígrafe antecipa a estratégia que Gama irá mobilizar: a de simular inadequação como forma de participar do jogo literário.

No *Álbum* de Firmina, por exemplo, sua amiga Teresa de Jesus Cabral escreve-lhe uma quadrinha de amizade, em 22 de julho de 1856¹⁶⁴. Seu amigo Raimundo Marcos Cordeiro responde com um poema a uma *entrada epistolar* que Maria Firmina lhe dedica em um momento de despedida. E por fim, Oton F. Sá, um de seus 15 filhos de criação, deixa-lhe um poema, intitulado “A mocidade” e com a seguinte dedicatória: “À Minha Mamaia M. F. dos Reis”. Provavelmente, a última entrada do diário de Maria Firmina, sucedendo ao registro do poema, também tenha sido redigida por Oton, seu filho que tinha o espírito de poeta, como a mãe, que provavelmente o estimulou:

Vindo do Pará cheguei à capital do Maranhão a 4 de agosto de 1903, e cheguei a Guimarães a 11 de setembro do mesmo ano.

Sem data

Assim, das 120 entradas que compõem o *Álbum* de Maria Firmina dos Reis, três foram redigidas por pessoas de seus maiores afetos. Maria Firmina busca no diário perpetuar esses vínculos, pois, em suas palavras, uma “sincera afeição, gravada em minha alma, existirá para sempre”.

¹⁶⁴ Trarei teu nome gravado/Dentro do meu coração/Pois por ti só concebi/Amor, sincera afeição. Estas linhas que escrevo/Só querem dizer "Maria"/Delas só me esquecerei/Debaixo da campã fria. Teresa de Jesus Cabral. Maranhão, 22 de julho de 1856.

Outra razão explicitada por Maria Firmina dos Reis para a função “de gravar” de seu diário é a de romper silêncios e esquecimentos. Ela procura “salvar do olvido escrevendo os nomes” das pessoas em seu álbum. Os de Guilhermina e Isidoro, por exemplo, seus amigos escravizados, praticamente irmãos; ou mesmo, o de Vicente Cabral, uma pessoa de “nascimento obscuro” a quem a escritora se propôs a “salvar do esquecimento”, já que ela intui ou tem consciência de que “se o [seu] álbum, em algum dia, depois de [sua] morte, puder merecer a atenção de alguém, ele levará à posteridade o nome de pessoa[s] estimável[is]”.

De certa forma, esse empenho de Maria Firmina registrado em seu diário ecoa em sua obra, já que em produções como *Úrsula*, *Gupeva* ou *A escrava*, o trabalho estético está muito associado às suas posturas éticas relativas à visibilidade de uma memória dos povos negros em diáspora, fartamente discutida, por exemplo, nas passagens da personagem Preta Susana relativamente à sua vida na África e à travessia do Atlântico em um navio negreiro; ou a memória combativa dos povos indígenas em face dos colonizadores, representada e nas personagens Épica e Gupeva, presentes em sua novela. Esse poderia ser um dos aspectos do projeto literário de Maria Firmina dos Reis.

Podemos acompanhar o desenvolvimento de uma identidade de si e de uma identidade autoral sendo construídas e costuradas nas performances da escrita pessoal. O *Álbum* de Maria Firmina dos Reis não é apenas um arquivamento de lembranças ou um exercício íntimo de escrita. Ele constitui uma forma singular de autoria, que desafia as fronteiras entre o público e o privado. Nesse jogo entre o que se cala e o que se grava, a escritora maranhense se situa no território da literatura e da história.

Desse modo, ao entalhar nomes, afetos e lembranças em seu diário, Maria Firmina dos Reis parece delinear, ainda que de forma implícita, os contornos de um projeto literário maior, em que a escrita se coloca a serviço da memória, da justiça e da visibilidade histórica. O ato de “gravar” nomes no *Álbum*, sobretudo aqueles condenados ao esquecimento – como os de amigos escravizados, pessoas de nascimento “obscuro” ou figuras queridas fora do cânone familiar ou social – revela uma vontade de autoria que transcende o íntimo.

É nesse sentido que podemos compreender o *Álbum* de Maria Firmina dos Reis como uma forma de gravação — em um duplo registro que entrelaça a ação de *gravar* como captação sonora e como inscrição gráfica. Não se trata de uma gravação no sentido técnico e moderno de reprodução objetiva da realidade, mas de um registro sensível que capta as vozes, os silêncios, os ritmos e as pausas da vida cotidiana, fazendo do diário um ato de escuta e registro.

Ao mesmo tempo, pensar o *gravar* no sentido do século XIX — como gravura, como marca entalhada na superfície — nos aproxima da forma visceral da escrita firminiana. Como uma artista que risca o tempo em água-forte, cujas linhas emergem da substância corrosiva das lágrimas, ela insculpe na dureza das páginas os vestígios do tempo: a passagem das estações, o impacto das perdas, a persistência dos vínculos e uma ética da atenção aos que a cercam; de tal maneira que esse processo remonta àquela frase chave de *Álbum* — “desde então converti minhas lágrimas em canto” — que ecoa como definição desse ato de gravar: uma escrita forjada na dor, mas transmutada em forma.

Deste modo, o diário torna-se superfície de inscrição, um palimpsesto onde o tempo e as emoções inculcam suas marcas nessa ação profunda de “gravar com lágrimas”.

Essa concepção do diário como gravação plural reposiciona o *Álbum* como campo criativo de escuta e testemunho. Ele não apenas preserva fatos, mas conserva o ritmo da vida, os modos como a experiência reverbera em espirais de sensações, afetos e temporalidades sobrepostas.

O ato de gravar na mente, no ouvido, na pele e no papel, aproxima-se da ideia de *arquivo insurgente*, tal como formulada por Saidiya Hartman (2008)¹⁶⁵, que propõe pensar o arquivo não como repositório neutro de documentos, mas como campo de disputa onde sobrevivência e silenciamento se entrelaçam.

No entanto, se Hartman propõe uma leitura contra o arquivo, reconstruindo vidas apagadas a partir de rastros e omissões produzidas por regimes de poder, nosso

¹⁶⁵ HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos* (tradução: Fernanda Silva e Sousa). Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação, v. 23, n. 3, 2020, pp. 12-33; p.28.

ponto de partida se desloca: o que temos diante de nós é já um arquivo insurgente em ato. O *Álbum* de Maria Firmina dos Reis não é vestígio passivo, mas testemunho ativo de uma prática de gravação que resiste e reinscreve.

Ler com esse diário é, portanto, escutar o que nele foi gravado — como voz e como marca — pela própria autora: fragmentos de vida, gestos de cuidado, rastros de uma comunidade negra que se afirma na escrita.

Por fim, para compreender a natureza e a função do *Álbum*, perguntamo-nos: o que é o *Álbum*? A própria autora se encarrega de defini-lo:

O ÁLBUM

O álbum é o livro da alma; é nele que estampamos os nossos mais íntimos sentimentos, os nossos mais extremos afetos; assim como as mais pungentes dores de nossos corações.

E também o nome daquelas pessoas que nos são gratas, que nos inspiram simpatia, que nos cobram sincera amizade deve escrever-se aqui.
[...]

Guimarães, 15 de novembro de 1872

Esse excerto de 1872, condensa de modo lírico e político a função que esse objeto assume ao longo de sua organização: mais do que arquivo afetivo, trata-se de um ato deliberado de impressão no tempo, uma tentativa de salvar do olvido nomes, experiências e vínculos, especialmente aqueles que, historicamente, foram empurrados para as margens dos arquivos oficiais.

Ao reunir poemas, homenagens, assinaturas e traços de convivência, o *Álbum* configura-se como uma intervenção memorial e um projeto de autoria que contém também uma dimensão coletiva, no qual se entrelaçam a escrita de si e a escrita do outro. E nessa ação, Maria Firmina dos Reis também afirma o lugar de sujeitos negros.

Enfim, ao mobilizar as potências do diário como espaço de resistência à amnésia coletiva, Firmina projeta no tempo uma escrita comprometida com a dignidade de vidas apagadas ou sub-representadas, atitude essa que ressoa em sua ficção. Ao compreendemos que o *Álbum* antecipa temas e posturas éticas presentes em *Úrsula*, *Gupeva* e *A escrava*, percebemos também como o diário se insere, ele mesmo, como peça fundamental de um projeto literário firminiano: aquele que concebe a literatura como um lugar de preservação da memória e de afirmação de subjetividades

historicamente silenciadas. Como já afirma a primeira resenha de *Úrsula* na imprensa maranhense, de 1857:

Recolhida ao seu gabinete a sós consigo mesma, a autora brasileira tem procurado estudar os homens e as coisas, e o fruto desses esforços de sua vontade é: — ÚRSULA.

[...]

Túlio e Susana representam essa porção do gênero humano tão recomendável pelas suas desditas — O Escravo! —. A autora tem meditado sobre a sorte desses desgraçados entes, tem-lhes escutado as lacrimosas nênias e o gemer saudoso, a recordação de uma vida que já lá passou, mas que era bela nas regiões da África!... É um brado a favor da humanidade — desculpai-a... (A Imprensa, 17/10/1857, ano I, número 40, página 3, segunda coluna).

O projeto literário de Maria Firmina dos Reis se abre, portanto, para algumas chaves interpretativas: ele pode ser compreendido como um projeto literário de construção da memória; como projeto político-literário de defesa do direito à memória, e de denúncia das condições de opressão social das mulheres — tanto das mulheres negras e indígenas quanto das mulheres brancas das elites ou das camadas subalternizadas da sociedade —; e ainda pode ser compreendido como projeto filosófico de ampliação da noção de humanidade e cidadania estendida aos povos negros e indígenas.

Pedagogicamente, a professora escritora fabula formas de sensibilizar seus contemporâneos e suas contemporâneas para a iminência das novas relações sociais que se reconfigurariam no pós-abolição. Carolina Maria de Jesus, que nascerá 26 anos após a abolição, registrará em seu diário o testemunho dessa nova sociedade a partir das velhas e novas contradições.

Por fim, essa escuta da gravação das presenças negras que atravessam o *Álbum* não apaga as lacunas, mas ressalta seus contornos: lemos no diário a atitude insistente de Firmina em nomear e transmitir. O ato de registrar, com o ouvido atento e a mão que grava, afirma a presença daqueles que o mundo — e os arquivos — tendem a silenciar, fazendo de *Álbum* um espaço de permanência e de testemunho.

3.4 Gravar em água-forte — as vidas negras em *Álbum*

Porfíria recebeu a liberdade a 17 do mesmo mês e ano. Antônio Farias faleceu a 18 do citado mês, e ano.

Sem data

Essa breve anotação de 1887, despojada de comentários ou explicações, carrega em sua concisão uma densidade histórica e afetiva que escapa aos arquivos oficiais, revelando-se profundamente significativa quando se considera que é a única ocorrência da palavra *liberdade* em todo o *Álbum* de Maria Firmina dos Reis.

Se, como propõe Saidiya Hartman, narrar histórias de vidas negras apagadas dos arquivos oficiais exige uma postura de restituição, que resista tanto à gramática da violência quanto à romantização dos silêncios, o *Álbum* de Maria Firmina dos Reis se apresenta como um precioso documento de insurgência e memória. Nesse sentido, Saidiya afirma que

a intenção dessa prática não é *dar voz* ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. [...] uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo.

Reconhecidamente, a minha própria escrita é incapaz de ultrapassar os limites do dizível ditados pelo arquivo. Ela depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros de contabilidade, dos manifestos de carga dos navios e dos diários de bordo, e nesse aspecto ela vacila diante do silêncio do arquivo e reproduz as suas omissões. A violência irreparável do tráfico atlântico de escravos reside precisamente em todas as histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas. Esse obstáculo formidável ou impossibilidade constitutiva define os parâmetros do meu trabalho (Hartman, 2020, p. 29-30).

Essa prática de anotação cotidiana que Maria Firmina realiza, mesmo em sua concisão, pode ser lida como uma forma de escrita com e contra o arquivo, tal como propõe Saidiya Hartman, e tal como delineei no livro *Maria Firmina dos Reis: vida literária* (2022)¹⁶⁶.

Ao registrar a liberdade de Porfíria e, logo em seguida, a morte de Antônio Farias, a autora, além de marcar acontecimentos, insculpe existências negras em um espaço de memória íntima e insurgente.

¹⁶⁶ Ver seção “A história íntima de uma família negra letrada brasileira do século XIX”, p. 26-30.

Como Hartman argumenta, contar essas vidas exige lidar com os limites do dizível e com o silêncio imposto pela violência estrutural dos arquivos. Firmina, nesse sentido, tensiona esses limites ao produzir uma narrativa que torna visível o que, nos documentos oficiais, permanece apagado — vidas precárias que ganham espessura justamente no momento em que desaparecem. Trata-se, portanto, de um ato ético e poético de restituição.

Mais que uma simples anotação de fatos cotidianos, trata-se de um arquivo vivo de afetos, perdas, resistências e agenciamentos de uma comunidade negra letrada que se insere na contracorrente da História oficial, como fica evidente na anotação de 1875 em que Firmina registra a entrada na escola de um de seus filhos afetivos escravizados:

No dia 4 de maio, Miguel entrou na escola de primeiras letras do professor Daniel Vítor Coutinho.

Sem data

Diferente da lógica dos arquivos coloniais, centrados na despersonalização das pessoas escravizadas e no apagamento de suas subjetividades, o *Álbum* nomeia e acompanha.

Em suas páginas, estão gravados os nomes, datas de nascimento, mortes, batismos, viagens, aprendizados e afetos de sujeitos negros que orbitavam a vida de Maria Firmina. Não são personagens periféricos nem acessórios de uma narrativa centrada na branquitude ou na elite imperial; ao contrário, são atores e atrizes sociais que protagonizam o centro de uma trama afetiva e política que revela um projeto de vida e escrita comprometido com o cuidado, a reparação e a dignidade, como vemos a seguir:

Otávia, nascida a 20 de fevereiro de 1858 - andou a 28 de dezembro do mesmo ano.

Sem data

Raimundo Guimarães Augusto Ermes de Sar[...] nasceu a 28 de agosto de 1861. Doroteu embarcou para a capital com comadre Eulália a 25 de setembro de 1861.

Sem data

Sinhá deixou de mamar em Guilhermina desde os meados de setembro, e a engatinhar a 27 deste mesmo mês [...] Sinhá batizou-se ontem, 2 de fevereiro

de 1864, na igreja matriz desta freguesia. Foi chamada Maria, na pia batismal — foram seus padrinhos o Dr. José Mariano da Costa e eu própria, M. F. dos Reis.

3 de fevereiro de 1864

No dia 15 de fevereiro de 1876, Guilhermina e Miguel embarcaram para a capital na canoa []¹⁶⁷ e chegaram no dia 16 do mesmo mês.

Sem data

A impressão desses nomes funciona como forma de arquivamento amoroso. Ao registrá-los, Firmina não apenas preserva a memória dessas pessoas, mas desloca as “desfronteiras” do gênero do diário para o terreno da invocação memorialista, como se desejasse arrancar essas existências do esquecimento imposto pela escravidão e pela História oficial.

Mais que nomes, o diário restitui histórias. Guilhermina, Otávia, Doroteu, Miguel, Sinhá e tantos outros se tornam parte de uma constelação familiar e afetiva complexa, cuja genealogia Maria Firmina tece com cuidado e responsabilidade.

Guilhermina, por exemplo, é chamada de “irmã” pela autora, ela era mãe de Maria Amélia, Otávia e Oton. As filhas de Guilhermina foram todas alfabetizadas por Maria Firmina dos Reis. Após sua morte, Firmina assume o cuidado de seus filhos e netos, ampliando os sentidos de maternidade e de linhagem¹⁶⁸.

Miguel, por sua vez, além de afilhado, é também companheiro solidário, aquele que cuida de Firmina em momentos de doença, assim como Oton que recebe seus vencimentos por procuração¹⁶⁹. A escolarização e alfabetização dos filhos e netos de Guilhermina, assim como o batismo de Sinhá, revelam um projeto pedagógico e religioso de inserção social por meio do afeto, do cuidado e do letramento.

Além da presença em *Álbum*, a produção literária de Maria Firmina dos Reis esteve também profundamente entrelaçada à sua vida familiar e comunitária. Muitos de seus escritos foram compostos para filhos, sobrinhos, amigas e parentes,

¹⁶⁷ Nascimento Morais Filho anota que Firmina deixou o espaço em branco para colocar o nome da canoa.

¹⁶⁸ As informações cartoriais sobre Lauriana Ritta de Natividade, Guilhermina Amélia dos Reis, seus filhos e netos podem ser consultadas na biografia *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*, de Agenor Gomes (2022).

¹⁶⁹ GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luis: AML, 2022, p. 138.

espontaneamente ou a pedido, revelando uma dimensão afetiva e compartilhada da criação.

Em *Cantos à beira-mar*, dedica os dois primeiros poemas à mãe, Leonor Felipa (“Uma lágrima”), e ao tio, Francisco Sotero dos Reis (“Minha terra”); e há também um poema dedicado à irmã, Amália Augusta dos Reis (“Meditação”) e outro à prima Balduina N. B. (“Cismar”).

Em outras ocasiões, escreveu também para suas filhas de criação, Otávia e Maria Amélia, para a amiga-irmã Guilhermina, para o filho Renato e para Adelson, filho de Sinhá.

Atendendo ao pedido de Otávia, compôs letra e música para um “Bumba meu boi”¹⁷⁰, que foi encenado pelas companheiras cativas, em uma cena que mescla arte, memória e vínculo. Ao registrar no diário o poema “Um Suspiro... Uma Recordação!”, em homenagem ao falecido Vicente, e ao receber, ao final do *Álbum*, o poema deixado por seu filho Óton, Firmina reforça a escrita como laço e legado.

Sua escuta atenta às histórias do cativo narradas por mulheres da família — como a avó Engrácia, a mãe Leonor e Lauriana Natividade, mãe de Guilhermina — pode ter influenciado decisivamente sua imaginação literária ao compor *Úrsula* ou *A Escrava*, permitindo-lhe expandir os horizontes narrativos para além dos limites impostos pelo imaginário do século XIX, inaugurando a narrativa em primeira pessoa de personagens negras na prosa romântica oitocentista, além de apresentar a imagem inédita da travessia do Atlântico nos porões de um tumbeiro, pelo olhar de Preta Susana, a primeira narradora personagem negra da história da literatura brasileira do oitocentos (Cf. Lobo, 1993, p.229).

Por fim, a escrita de Maria Firmina dos Reis revela um projeto literário que é também um projeto ético e político: o de desafiar o apagamento da experiência negra no Brasil oitocentista. O que ela documenta é a vida de uma família negra letrada — uma linhagem que ela própria ajuda a formar e preservar. É nesse sentido, o *Álbum*

¹⁷⁰ Como elucida Nascimento Moraes Filho, “Um dia, Otávia pediu em nome das outras companheiras cativas ‘Mamanquinha (como era intimamente chamada), faz um meu Bumba meu boi?’ Firmina não se fez de rogada. Escreveu a letra e música. Otávia foi a vaqueira e Leonor a companheira”. MORAIS FILHO, 1975, n.p.

funciona como o que Hartman chamou de “arquivo insurgente”: mais que um repositório de memórias, ele permanece como um dispositivo de reinvenção da História e de insurgência contra o esquecimento.

Em consonância com essas ideias, o *diário* de Firmina dos Reis pode ser compreendido como um dispositivo de memória insurgente que propõe outra forma de existência no tempo a partir de uma escrita que reencena o pertencimento. É, portanto, um arquivo que pulsa entre o íntimo e o histórico, entre a vida e a letra. E como propõe Saidiya Hartman:

A intenção aqui não é tão miraculosa como recuperar as vidas das pessoas escravizadas ou redimir os mortos, mas em vez disso trabalhar para pintar o quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas. Este gesto duplo pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração (2020, p.28).

Seguindo essa proposta, trata-se, portanto, de habitar essa zona de indeterminação entre a recuperação, a restituição e o silêncio e a perda. Hartman propõe, para a realização desse trabalho, o método da *fabulação crítica*, que consiste na elaboração de “narrativas recombinantes” que “enlaçam os fios” de relatos e que tecem presente, passado e futuro para recontar histórias e narrar o tempo da escravidão como o nosso presente. Essas histórias, diz Hartman, podem ser compreendidas como uma forma de reparação histórica e, talvez, essa seja a mais importante das reparações (Ibid.).

Neste trabalho, embora partamos das lentes críticas propostas por Hartman, optamos por caminhar com outro método: aquele que se deixa conduzir pela própria materialidade do diário, que escuta o compasso da escrita de Maria Firmina dos Reis.

Em vez da recombinação fabulatória, operamos com o que poderíamos chamar de uma metodologia da gravação¹⁷¹ — uma escuta atenta do registro, dos ritmos da escrita cotidiana, dos nomes e datas insculpidos com precisão, das ausências marcadas, das vidas anotadas com cuidado e afeto.

¹⁷¹ Agradeço ao amigo Sérgio Custódio pela sugestão de encontrar um termo firminiano para a análise.

É com esse ato que o *Álbum* nos ensina a narrar: não fabulando o que poderia ter sido, mas escavando com rigor e sensibilidade o que foi gravado — não para preencher os silêncios, mas para reconhecer neles o ritmo de vidas que insistem em permanecer.

Se, como afirma Hartman, “a tarefa é pintar o quadro mais completo possível das vidas dos cativos” (2020, p.28), o diário de Firmina é um ato radical de composição desse quadro. Ao nomear, datar, acompanhar e rememorar essas pessoas negras, a escritora narra a vida dos “sem nome” dos arquivos coloniais e os insere em uma rede de significação que desafia as estruturas da História.

Essa ação, profundamente política, transforma o diário em um arquivo contra-Histórico, um lugar de inserção de uma comunidade negra educada, sensível, que vive e sofre, mas também ama, cuida, aprende, ensina e sonha.

É nesse horizonte ético e estético que se situa a tentativa de reconstituir os contornos de algumas dessas vidas, suas experiências de afeto, resistência e pertença, tal como aparecem, por vezes fugidias, por vezes incisivas, nas páginas do *Álbum*.

O movimento que orienta as próximas seções é, assim, um esforço de aproximação: dar forma possível às presenças negras que o diário convoca e abriga, sem apagar as lacunas, mas escutando-as como parte constitutiva da narrativa.

Acompanhamos, nesse percurso, o processo de gravação de Firmina — esse gravar com lágrimas — entendido tanto como escuta e registro de vozes, pausas e afetos, quanto como gravura, isto é, uma impressão sensível no papel das marcas deixadas pela experiência vivida. É a partir desses dois sentidos entrelaçados que buscamos reconstituir, fragmentariamente, algumas vidas escravizadas que se insurgem no *Álbum* e seus modos de existência que insistem em permanecer.

3.4.1 Guilhermina Amélia dos Reis, “irmã querida”

Guilhermina Amélia dos Reis era filha de Lauriana Ritta de Natividade, que serviu como cativa de Henriqueta, a tia de Maria Firmina. Trazida da África em navio negreiro, nasceu na costa ocidental africana e faleceu no Maranhão aos 85 anos, em 18 de abril

de 1891. Lauriana teve outros filhos: Doroteu, Manfredo, Isidoro, Nestor e Miguel, os irmãos de Guilhermina¹⁷².

Maria Firmina conhece Guilhermina ainda na infância. Desde cedo, a amizade entre as duas se firma com uma força que o tempo e as circunstâncias apenas aprofundam. Firmina escreve: “Dediquei-lhe amizade sincera desde os seus, e os meus primeiros anos”. Essa postura delineia um pertencimento que atravessa os limites familiares instituídos. Firmina não apenas reconhece Guilhermina como irmã: ela partilha a vida, as dores e os destinos.

Em setembro de 1864, Guilhermina estava desmamando sua filha pequena, a Sinhá. É significativo que a escritora se refira a esse desmame como um marco temporal.

Mais tarde, em 15 de fevereiro de 1876, Maria Firmina registra que Guilhermina viaja à capital maranhense acompanhada de seu irmão Miguel. Chegam ao destino apenas no dia seguinte, porque fazem a travessia em uma canoa. O ato de escrever essa partida e essa chegada, com data e companhia, indica o quanto Firmina acompanhava os deslocamentos dos seus e, mais que isso, como ela atribuía importância a essas movimentações, compreendendo que nelas também se desenhavam os contornos da liberdade e da sobrevivência.

O tempo avança. Em 28 de maio de 1884, Guilhermina retorna de outra viagem, mas volta mal. Muito mal. Chega ao Maçaricó debilitada, e é trazida de volta por Marios e Miguel, no dia 24 de julho. Já era visível que a enfermidade a consumia.

Cinco meses depois, em dia 5 de novembro de 1884, uma quarta-feira, às duas da tarde, Guilhermina falece aos 50 anos. Às quatro, já está sepultada. Guilhermina estava doente já a algum tempo, acometida por uma enfermidade “prolongada e aflitiva”, assim, a brevidade entre a morte e o enterro diz muito do sofrimento que antecedeu esse fim e da urgência da despedida.

Para lamentar a morte da “irmã”, Firmina grava em seu diário uma “página lutuosa, e sentida” como “um tributo de sincera amizade à memória da infeliz Guilhermina”. Nessa página a autora redige um poema fúnebre, breve, mas eloquente:

¹⁷² Cf. Gomes, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil* (2022).

“Descansas no sepulcro, irmã querida,
Filha do Céu, remonta à essência.
Descansa das fadigas desta vida;
Desta penosa, e ardida existência!”

O diário transforma-se, nesse momento, em uma crônica do adeus, em uma carta à posteridade que insiste em registrar o valor de uma vida negra, de uma mulher que, apesar da escravidão, construiu sua existência com dignidade, afeto e presença.

A memória de Guilhermina não se encerra com sua morte. Após seu falecimento, Maria Firmina acolhe seus filhos e netos, assumindo para si a tarefa de criá-los. Essa atitude prolonga o elo fraterno entre as duas e o reconfigura em maternidade ampliada — um modo ancestral e radicalmente político de sustentar a vida.

Guilhermina permanece, assim, como figura central do círculo afetivo e ético de Maria Firmina dos Reis. Ao nomeá-la irmã, Firmina desfaz a solidão imposta e, com sua pena, grava o vínculo no tempo, como quem entalha na página um gesto de memória viva.

O diário, nesse sentido, atua como espaço de gravura, marca material e sensível de vidas negras que lutaram para existir com dignidade. Ao transformar a despedida de Guilhermina em palavra escrita, Maria Firmina grava sua amiga como parte essencial de sua genealogia de afeto, liberdade e luta.

3.4.2 Otávia Augusta de Avelar — “eu segui-as com a alma”

A história de Otávia Augusta de Avelar atravessa o diário de Maria Firmina como a de uma mulher em constante travessia: entre margens, entre casas, entre papéis sociais, entre os regimes do afeto e da servidão. Sua trajetória, fragmentada em registros que vão de 1858 a 1902, permite entrever o percurso de uma vida que se escreveu em trânsito, em maternidade, em saudade e, por fim, em despedida.

Otávia era filha de Guilhermina. Nasceu a 20 de fevereiro de 1858. Antes mesmo de completar um ano, já se firmava nos pés: “andou a 28 de dezembro do mesmo ano”, anotou Maria Firmina. Essa primeira nota biográfica, ainda que breve, carrega em si um impulso de celebração e esperança. É como se desde o início, Firmina observasse em

Otávia o impulso vital do movimento, a força que caminha antes mesmo que o mundo lhe ofereça estabilidade.

Ainda jovem, aos 19 anos, Otávia aparece em 15 de abril de 1877 embarcando rumo à capital a bordo da *Flor do Cumã*, acompanhada de Dindinha e de uma prima de Firmina, a Balduína. A autora não foi com elas, mas registra: “Eu segui-as com a alma. Deus as faça aí felizes. Amém.”

A frase, singela e profunda, revela o tipo de vínculo que Maria Firmina mantinha com as mulheres de sua casa: vínculos forjados na solidariedade, nos afetos cotidianos, mas também na dor das partidas e incertezas. E revela também algumas raras informações sobre deslocamentos de mulheres durante o XIX, já que, como ressalva Luiz Mott (1985):

Uma das primeiras constatações que o pesquisador de nossa história faz, após realizar prolongadas pesquisas nos arquivos tanto nacionais como estrangeiros, é a ausência quase total de documentos que tratem ou se refiram ao sexo feminino [...] apenas muito raramente o estudioso depara com um documento que trate de algum problema específico de uma mulher específica ou das mulheres em geral de uma localidade, seja uma freguesia, uma vila ou uma capitania. Os arquivos estão povoados de requerimentos, abaixo assinados, ofícios, petições, processos, etc, quase invariavelmente assinados por homens (p. 105).

Diante dessas lacunas e dificuldades relativas a presença de mulheres em arquivos institucionais, o diário de Firmina ganha relevo especial ao permitir acessar aspectos do cotidiano da mulher no interior do Maranhão do século XIX.

Dando continuidade ao texto diarístico, em 1879, Otávia embarca novamente, dessa vez vai com Mariazinha, também escravizada, e algumas mulheres da família Veloso. Partem para Pericumã, às 10 horas da noite do dia 25 de julho.

Ao longo dos anos 1880, Otávia se torna mãe. Vanda nasce em 1881, Oton em 1882. Em anotações detalhadas, Firmina acompanha o crescimento das crianças: o batismo de Oton, seus primeiros passos em fevereiro de 1884. Esses registros não são meros apontamentos cronológicos, são expressões de pertencimento. Ao anotar datas, horários, nomes, Firmina fixa as presenças que o mundo insistia em tornar passageiras. O cuidado com os detalhes biográficos revela um outro modo de maternidade: coletivo, estendido, insurgente.

As viagens continuam: em 1884, Otávia embarca com Sinhá no vapor *Maranhão*, retorna em 12 de setembro, e volta a partir no *Gurupi* em 25 de novembro. Em 1887, uma nova filha chamada Vanda nasce — talvez em homenagem à primogênita, talvez por confusão dos registros. Ao lado da filha de Sinhá, Zuzu, ambas as crianças aprendem a andar depois do primeiro ano, como que repetindo, em dueto, o início da própria Otávia.

A década de 1890 é marcada por longas travessias. Em 1892, Otávia parte em viagem com Oton e Leonor. Em 1896 e depois em 1898, retorna do Pará com os filhos, em 19 de março dos respectivos anos. Talvez o mês de março assinalasse compromissos importantes de Otávia no estado vizinho. A cada chegada, um reencontro; a cada partida, um silêncio prolongado.

Em dezembro de 1898, embarca novamente, primeiro para o São Luís, no vapor *Ocidente* “e de lá para o Pará a bordo do paquete ‘Maranhão’. Seguiu com Vandoca e os menores, e desembarcou em Belém a 31 de dezembro de 1898”.

Em janeiro de 1900, chega ao Maranhão com Vandoca e Raimundo. O nome dos filhos e netos que a acompanham indica uma continuidade: Otávia já não viaja sozinha, mas leva consigo a descendência. Mãe de filhos, mãe de gerações, seu corpo é ponte entre mundos.

O fim vem em 1902. Aos 44 anos, Otávia morre a 14 de agosto, às duas da madrugada, nos braços de Maria Firmina. “Eu lhe recolhi o último suspiro! Oh! dor!...” A exclamação é breve, crua, inescapável. Nela se condensa a ruptura de uma convivência longa, uma irmandade silenciosa, uma história de mulheres que se apoiaram, se buscaram, se seguiram com a alma. Se em 1877 Firmina escreveu “Deus as faça aí felizes. Amém.”, em 1902 o pedido talvez fosse outro: Descansa, Otávia, dos cansaços de tantas travessias.

Como Guilhermina, Otávia é figura essencial do mundo íntimo e comunitário de Maria Firmina dos Reis. Mulher negra, mãe, escravizada, peregrina das águas e dos afetos, Otávia deixa um rastro forte no diário — e no coração de quem a lê. Sua vida, costurada entre partidas e retornos, torna-se também testemunho da resistência

silenciosa das mulheres que sustentaram a travessia do século XIX ao XX com os pés na terra e o coração em movimento.

3.4.3 Sinhá — “foram seus padrinhos... e eu própria M.F. dos Reis”

Nasceu por volta do início 1863 e foi registrada com o nome de Maria no batismo celebrado em 2 de fevereiro de 1864, uma terça-feira, às cinco da tarde, na igreja matriz de Guimarães. Filha de Guilhermina, recebeu o sacramento das mãos do Reverendíssimo Padre Francisco José Cabral. Seus padrinhos foram o Dr. José Mariano da Costa e a própria Maria Firmina dos Reis, que escreve, emocionada, a memória desse rito de passagem.

Desde os primeiros meses de vida, Maria Firmina dedicou atenção especial ao crescimento de Sinhá, anotando os marcos de sua primeira infância com ternura meticulosa: aos cinco meses, começou a sentar-se; em 23 de julho de 1863, iniciou o desmame noturno; engatinhava no fim de setembro e, no fim de outubro, já não mamava mais. Deu seus primeiros passos em 17 de janeiro de 1864.

Aos 10 anos, um novo rito de passagem é registrado: em 9 de janeiro de 1874, cortaram-lhe os cabelos, uma prática que talvez simbolizasse a transição da infância para a vida jovem — ou, talvez, uma preparação para um novo lugar dentro da dinâmica familiar e social.

Sinhá tornou-se mãe ainda jovem. Teve ao menos três filhos: Adelsom, nascido numa quinta-feira, 24 de maio de 1883 —dia de Corpo de Deus —, foi descrito com doçura por Firmina: "criança gentil, simpática, bonita." No entanto, sua vida foi breve. Morreu aos seis meses, em 21 de novembro do mesmo ano, vítima de uma dose fatal de ópio ministrada durante o tratamento de uma erisipela. Maria Firmina narra esse luto com um lirismo ferido, transformando o menino em "rosa esfolhada", "água nevada" e "anjinho" que se despede da vida terrena com uma pureza trágica. É um dos registros mais tocantes de perda e fragilidade entre todos os seus escritos de memória, e como de costume, Firmina responde a essa morte gravando um poema em seu álbum:

Dum funesto e triste engano

Foi a vítima inocente:
Foi triste rosa esfolhada
Sobre uma campa recente;
Sons plangentes de uma lira
Que [...] de dor suspira.
Adeus meu doce anjinho, adeus Adelsom!
Águia nevada, remontando aos Céus;
Nunca da terra uma lembrança amarga,
Ledos folgaes, ledos brincos [brincadeiras] teus.

Sem data

Outros filhos também nasceram e morreram. Zuzu, nascida em 25 de outubro de 1887, compartilha a cena com Vanda, filha de Otávia, nascida um mês antes. Ambas começaram a andar após completarem um ano de idade, uma sincronia que parece ter ficado na memória de Firmina como momento de esperança e vitalidade.

Em 11 de abril de 1888, Sinhá embarca no vapor *Cabral*, rumo à capital, acompanhada de Vandoca, que ainda nem tinha completado seis de idade. Essa breve nota revela sua autonomia e mobilidade, embora rareiem os registros mais detalhados de sua vida adulta.

Em 7 de julho de 1895, nasce José, filho de Sinhá com o compadre Silvino. A criança morre pouco mais de um ano depois, em 20 de setembro de 1896, somando-se à constelação de perdas que marcam o diário.

Sinhá aparece quase sempre em meio às crianças, como filha cuidada, como mãe ferida, como mulher em trânsito entre as margens da vida familiar, dos afetos e das ausências. Em seu nome — simples, doméstico, íntimo — condensam-se as camadas do cuidado e os silêncios do luto, que Maria Firmina não deixa se apagarem. A memória de Sinhá, feita de pequenos gestos e dores profundas, sobrevive nas anotações de quem a amou profundamente.

3.4.4 Miguel — “meu filho! meu querido filho!...”

Nasceu por volta de 1867 e, desde cedo, teve a vida marcada pelo movimento e pelas partidas. Aos oito anos de idade, em 4 de maio de 1875, foi matriculado na escola

de primeiras letras do professor Daniel Vítor Coutinho, um passo inaugural que o ligaria ao mundo dos estudos e talvez das esperanças familiares.

No ano seguinte, em 15 de fevereiro de 1876, embarcou com Guilhermina rumo à capital. Tinham saído de canoa e chegaram no dia seguinte, numa das tantas viagens que se tornariam recorrentes em sua trajetória. Era menino ainda, mas já habituado aos deslocamentos entre Guimarães e a capital — um ir e vir que desenharia também seu destino. Até por isso, oito anos depois, quando Guilhermina chega muito mal de viagem em 24 de julho de 1884, é Miguel que irá buscá-la em Maçaricó, acompanhado de Marioz.

Já adolescente, aos 17 anos, Miguel embarca no vapor *Império*, a 30 de novembro de 1884, partindo para São Luís, onde permaneceria por dois anos. Depois, em 10 de dezembro de 1887, segue para o Sul do país a bordo do vapor *Purus*. É a primeira grande travessia de sua vida. Maria Firmina escreve com fé: “Deus e Nossa Senhora o protejam e o abençoem.”

Um ano depois, no mesmo navio, ele retorna: 10 de dezembro de 1888, chega novamente à capital maranhense, mas permanece pouco, a 14 do mesmo mês, parte rumo ao Norte. Seu nome, como se vê, se insere num fluxo constante: Miguel não parava. Maria Firmina repete a súplica: “Aqui e em qualquer parte, que Deus o abençoe.”

Em 18 de maio de 1892, Miguel retorna a Guimarães na companhia de Otávia e Vanda. Fica até 8 de junho, dois meses menos dez dias, como Firmina contabiliza rigorosamente. A visita é breve, como um sopro. E como em outras ocasiões, Firmina ora para que seja feliz, que Deus o abençoe, que encontre alegria em algum ponto do caminho. É o que ela tem a oferecer: uma prece, uma espera, um adeus.

Volta novamente em 28 de março de 1895, desta vez para batizar Margarida. Outro rito, outro momento de partilha. Mas logo se despede. Três anos mais tarde, a 7 de setembro de 1898, parte para o Pará com Oton, no vapor *Ocidente*. Não mais voltaria.

No mesmo ano, em 19 de novembro de 1898, Maria Firmina anota que Miguel segue a Arthur até casa de Zuíla, em São Luís, um movimento silencioso e breve, antes do desfecho doloroso.

Miguel morreu a 3 de dezembro de 1901, no Pará. Maria Firmina não estava ao seu lado. A distância, que sempre marcou sua vida, marcou também sua morte. “Longe de mim, e de todos os seus!”, exclama ela, em pranto. “Ah! com ele estava, Deus. Meu filho! meu querido filho!...”

A vida de Miguel, escrita entre partidas e retornos, foi também a narrativa de um amor atravessado por ausências. Maria Firmina o acompanhou com o olhar da memória e da esperança, gravando sua presença mesmo na distância. Ao registrá-lo em seu diário, sempre abençoado em cada oração, em cada linha do diário, ela não apenas guardava lembranças: gravava afetos, esculpia laços. O diário torna-se, assim, uma forma de gravura viva, onde a escrita age como testemunho e amarra os vínculos, impedindo que o tempo dissolva o que o amor insistiu em manter.

3.4.5 Oton F. Sá — “à minha Mamaia M.F. dos Reis”

Nasceu na manhã de 7 de dezembro de 1882, pelas seis horas, trazendo ao mundo a continuidade do nome e do afeto de sua mãe, Otávia Augusta de Avelar. Foi batizado a 1º de maio do ano seguinte, sob os cuidados e os votos de uma família que, mesmo atravessada pelas marcas da servidão e da distância, cultivava com firmeza a esperança de dias melhores. Aprendeu a andar em 11 de fevereiro de 1884, dando os primeiros passos sob o olhar atento de sua mãe e daqueles que a cercavam com carinho.

Desde cedo, Oton foi criança em movimento. Ainda muito jovem, com quatro anos, embarcou a 2 de dezembro de 1888 em direção à capital, em companhia de Mariazinha e Leude, chegando no dia seguinte, pelas horas da tarde. A viagem, feita com o vigor da infância, talvez tenha sido seu primeiro contato com as despedidas e os intervalos, tão frequentes em sua trajetória. A 1º de agosto de 1892, novamente viajou, desta vez com a mãe, Otávia, e com Leonor. Não tardou a retornar: no dia 6 de dezembro daquele mesmo ano, veio passar as férias e partiu de volta em 25 de janeiro de 1893 com Balduína, Leonor e Mariazinha.

A presença de Oton era também feita de retornos. Em 28 de março de 1895, chegou com Miguel, que viera realizar o batizado de Margarida. Mas o reencontro

carregava o peso da despedida: Oton vinha dizer adeus, pois partiria em breve para o Pará. É comovente e denso o desejo registrado por Maria Firmina: “Deus, fazei-os felizes! São estes os meus votos. Abençoi-os, Senhor, guiai-os e protegei-os pelo Nosso Amor. Permiti, Senhor, ainda uma vez os torne a ver.” A cada partida, uma oração.

No dia 7 de setembro de 1898, partiu com Miguel a bordo do vapor *Ocidente*, novamente em direção ao Pará. Quatro anos mais tarde, em 12 de outubro de 1902, seguiu outra vez para Belém, agora no costeiro *Colombo*, e uma vez mais foram confiados seus passos à proteção divina.

Mas Oton não era apenas um homem de partidas. Também voltava, e escrevia. Em 4 de agosto de 1903, vindo do Pará, chegou à capital do Maranhão, e dali seguiu para Guimarães, onde aportou a 11 de setembro. Um mês depois, em 20 de novembro daquele ano, ofereceu à sua “Mamaia”, Maria Firmina dos Reis, um poema tocado de gratidão e ternura, intitulado “A mocidade”. Ali, em versos que evocam os brilhos da juventude, a memória dos tempos idos e o desejo de alegrias duradouras, Oton revela-se também como alguém que, além das viagens materiais, empreendia travessias interiores.

Seu nome assinado no poema — *Oton F. Sá* — indica talvez uma forma de afirmação de si, de fundação de uma identidade que carrega em si tanto o lastro da linhagem materna quanto o desejo de construir seu próprio lugar no mundo.

A vida de Oton, como a de tantos daquela linhagem, foi marcada por deslocamentos, reencontros, esperanças e palavras. E no poema deixado à sua mãe que encerra o álbum de Firmina - eterniza-se, para além da memória de sua mocidade, o laço profundo que o unia àquela que guiou e inspirou:

A MOCIDADE

À Minha Mamaia M. F. dos
Reis

Felizes os que podem sem
penas e cuidados

cercar a mocidade de
contas e de flores,

sentir na fronte o beijo dos
júbilos doirados

no seio palpitante
fremirem os amores...

Vós sois a sã lembrança dos
júbilos passados,

daqueles que a velhice
cobriu com seus palores,

e galgam com os folguedos,
ridentes, perfumados,

de vossa mocidade repleta
de esplendores...

Avante!...que nos mares
serenos da alegria

jamaiz encontre escolhos a
vossa mocidade

batel que se declina no
veio da corrente...

Que nunca da descrença
sintais a vaga fria

no seio borbulhar-vos
lançando a soledade...

Onde deve a esp'rança
brilhar eternamente!...

20.11.903

Oton F. Sá

3.5 “Ao senhor Raimundo Marcos Cordeiro”¹⁷³ – as entradas epistolares de *Álbum*

Em *Pensamento nômade*, Brigitte Diaz menciona o diarista Michel Leiris para destacar como o diário pode funcionar como um espaço híbrido no qual o regime da escrita epistolar pode acomodar-se legitimamente.

Segundo a autora, Michel Leiris confessa em seu texto diarístico: ““é principalmente durante meus períodos de depressão que sinto a necessidade de confiar-me assim a um futuro interlocutor (parceiro quase imaginário), por meio das folhas manuscritas de um diário” (Diaz, 2016, p.168).

Algo que se evidencia também nos escritos de Maria Firmina dos Reis, quando ela encontra alguns interlocutores imaginários para os seus momentos de solidão. Dessa maneira, Firmina emprega a escrita como um canal epistolar íntimo, transformando o diário num híbrido entre carta e confissão, onde o destinatário, embora ausente, legitima a confidência.

Partindo desse procedimento, a autora constrói interlocutores ideais, Deus é o principal deles, mas Firmina conversa também com os dias, com o sol, com a campa e com algumas pessoas queridas:

Deus

¹⁷³ *Álbum*, 1975, n.p.

Oh! Deus!... Deus... de Ti veio-me o bálsamo de resignação.
20 de maio de 1853

Permiti, Senhor meu Deus, que o dia de amanhã me seja mais cheio de esperanças. e de felicidades: porque eu vos louvarei como os anjos.
Guimarães, 25 de setembro de 1860

Perdoai-me Deus de misericórdia!
Só vós, Senhor, me compreendeis porque me geraste: só vos podereis perdoar!
Guimarães, 2 fevereiro de 1861

Perdoai-me Senhor; mas, me criaste tão fraca, tão sensível à dor!!!
Saudades! quantas não tenho eu dele?!
Guimarães, [...] junho de 1863

Que ele, meu Deus, que sua mulher encontre em Alcântara as simpatias, a amizade, as afeições que souberam cobrar aqui, de que são tão dignos. É sempre bem penoso ao coração sensível a partida de um amigo que sinceramente
[...]. Permiti, meu Deus, que um dia eu os torne a ver...
30 de abril de 1864

Meu Deus, fazei-as felizes, Senhor — são os votos que hoje vos dirijo — e que jamais me esqueçam, como jamais me esquecerei delas.
Guimarães, 10 de junho de 1864

Ano

Oh! te saúdo novo ano; mas, tu não trouxeste a esperança à minha alma!... Serás acaso tão impassível ao meu sofrer, como foi teu irmão?... Será o derradeiro da minha vida!! Meu Deus eu estou resignada, Bendito sejas; porque me en[...]s o sofrimento!
5 de [...] 1861

Campa

esquecimento. Campa!... campá, eu te saúdo.

Guimarães, 26 fevereiro de 1861 (Morais Filho, 1975, n.p)¹⁷⁴

Além desse amigo interior maior — Deus, a quem ela se dirige nos momentos de máxima tensão, interpelando-o, condenando-o ou fortalecendo-se nele em períodos de grande esperança — Maria Firmina também faz uso explícito do esquema da forma epistolar em seu diário, valendo-se do regime epistolar da autobiografia que, adaptado especificamente ao caso dela nesta pesquisa, poderíamos chamar de regime epistolar do diário.

¹⁷⁴ Moraes Filho, Nascimento (Org.). *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luís, COCSN, 1975.

Assim, uma vez que a carta se torna agente de um processo exploratório de si, esse processo passa a ser catalisado pela presença virtual e pela escuta distante e confortável do destinatário ausente, isso estabelece um ambiente seguro para a confissão.

E é exatamente a confiança que funda o pacto enunciativo da carta íntima. “Confia-se melhor pelo canal epistolar desde que o outro esteja aqui para pôr fim a hemorragia verbal” (Diaz, 2016, p.167). Deste modo, Maria Firmina desenvolve algumas entradas em seu diário que se assemelham muito a pequenas cartas, espécies de *entradas-epistolográficas*:

AO SENHOR RAIMUNDO MARCOS CORDEIRO

Dou-vos aqui, Senhor, o lugar que mereceis. Aqui neste livro íntimo, onde só tenho estampados nomes sacros que mais hei amado no mundo: — a quem tenho confiado os mais ardentes e os mais profundos sentimentos de minha alma — as mais doces e as mais dolorosas [...] — aqui estais vós.

Bem compreendeis o que é um álbum — são as páginas d'alma escritas ora com sangue, outra hora com lágrimas, nunca animadas por benéfico sorriso. Amor ou desesperança — saudade ou dor, eis o que ele significa.

Pois bem é nele a par do nome venerando de minha mãe, que estampeei o vosso — é que eu vos consagro uma parcela daquela ternura com que eu a amava — é que a ausência dum amigo tão caro deixa-me uma parte da saudade que ela me deixou.

Compreendi pois toda a grandeza da minha amizade.

Agora que ides deixar Guimarães e os vossos amigos, recebei a minha despedida nestas frases singelas com o afeto que vos consagro. Estais no começo da vida; largos horizontes se vos antolham, que eu antevejo risos e felizes: — para mim passou já essa quadra da vida, toda de ilusões floridas, e de esperanças mais ou menos enganadoras; mas ainda assim belas!!! Que me resta pois? Um coração vazio de amor, — uma alma transbordando de afetos ingênuos, puros como os beijos de uma criança, e esses afetos puros assim e sinceros como a minha alma, eu vo-los ofereço, que os mereceis.

Guimarães, 31 de Janeiro de 1869

M. F. dos Reis (ibid., 1975, n.p).

Firmina aproveita o espaço de seu diário para se confessar a Raimundo Cordeiro: confessa que Raimundo é uma das pessoas a quem ela tem mais amado no mundo; confessa a ele o que é o seu álbum e como e porque ela o escreve; confessa também um coração vazio de amor, uma possível solidão; confessa que ele é merecedor de estar no lugar onde ela o coloca. Por fim, o trecho funciona como uma carta de despedida ao amigo registrada em seu diário, pois a escritora redige um texto formalmente semelhante aos protocolos exigidos pela carta: vocativo, corpo do texto, despedida,

local, data e assinatura. Abaixo, ele deixa um poema de Raimundo dedicado a ela, como resposta à entrada epistolar do diário:

UMA SAUDADE — No Álbum da Exma. Snra. D. Maria Firmina dos Reis
Aqui junto a um santo nome,
Foi que me deste um lugar,
No teu álbum... oh! se eu pudera
De flores ele adornar!...
Mas, Senhora eu te agradeço
Essa prova de amizade,
Esses tão puros afetos,
Essa tão santa saudade.
Deixo-te aqui terno — adeus,
Gravado de coração,
E saudoso... triste como
Dum filho a separação;
Merencório como a noite
Do pescador, a canção.
"Nestas folhas perfumadas,
Pelas rosas desfolhadas
Dos teus cantos de amizade",
Deixo um — adeus magoado,
Todo de pranto banhado,
No teu álbum, — uma saudade!...

Raimundo Marcos Cordeiro

Molda-se um diálogo entre amigos, entre poetas e entre gêneros literários: o diário, a carta e a poesia. Em uma entrada de 1872, Maria Firmina escreve:

CAETANA

Deixa gravar o teu nome neste álbum, como lembrança indelével da amizade que te consagrei!

Hoje que na ampulheta do tempo caiu para ti o último bago, — hoje que a mão da morte gelou teu peito, e cobriu com seu manto de lividez tua fronte bafejada apenas pela fragrância das vinte primaveras, hoje que sobre o ergástulo de tua alma cândida, verto uma lágrima de saudade, mas que tu não correspondeste com outra lágrima, ao menos lá do seio do Senhor acolhe a expressão sincera da minha saudade.

Foste filha, esposa e mãe; mas cortada em flor a tua existência, hoje és presa dos vermes!

Sem data (ibid., 1975, n.p).

Neste registro de 1872, a partir do sistema de leitura proposto, podemos interpretar desdobramentos da função do seu diário. Maria Firmina escreve: “hoje que sobre o ergástulo de tua alma cândida, verto uma lágrima de saudade, mas que tu não correspondeste com outra lágrima”. Com isso, a autora parece intuir que escreve uma carta. Ela parece querer alcançar, com a carta, esse alguém que já está ausente do

mundo, pois vemos aqui o esforço da escritora para tecer uma continuidade entre vida e morte, pela escrita.

Na percepção de Lejeune

As entradas do diário se dispõem na ordem do tempo, com a intenção de evocar a sua continuidade através do encadeamento. Assim, o diário pode ser desempenhado, também, como uma luta contra o tempo para fixar o presente, para preservar a memória. Há muitas concepções possíveis de tempo e “o diário reflete tanto [uma] adesão ao presente, quanto uma certa abdicação” (Lejeune, 2008, p. 285).

Mais uma vez, a morte impulsionará a sua pena: Firmina conduzirá sua caneta viva e pulsante sobre o gerúndio do tempo, buscando alinhar descontinuidade e continuidade, na performance de um último adeus:

Isidoro!

Vou render-te um tributo. Merecido é ele; é o singelo tributo de uma lágrima...

Isidoro! tão breve deixaste a vida transitória... tão cedo te escondeste no seio do sepulcro... tão breve buscaste a morada do descanso; como se neste mundo para ti só houvesse urzes e abrolhos...

Hoje te procuro entre os vivos, e nem tua sombra vaga à noite iludindo os olhos que te procuram... porque teu corpo se encerrou na campa e teu espírito singelo foi [a] caminho de seu Deus!

Quantas vezes o sol tem refluído seus raios luminosos sobre teu leito de repouso eterno desde o dia dez de abril, até hoje vinte e oito de maio — quanto pranto a aurora tem derramado sobre terra endurecida do teu sepulcro — quantas vezes a lua pálida e comovida lhe há estendido o manto algente, e glacial; e eu que vivi contigo, nos anos dos sorrisos e nos anos também em que tudo se converte em prantos; eu que denotava afeto quase fraternal; apenas hoje pude gravar teu nome nas páginas deste livro.

Mas olha, aqui é que está o nome de minha mãe que também voou para Deus, daquela que eu amei, mais que a mim própria — daquela que foi também a tua segunda mãe... é a prova mais sincera da amizade que te dedicava, e da saudade que deixaste para sempre em minha alma

Adeus, Isidoro, adeus... até o dia em que Deus nos reunir no Céu, onde vives com os anjos em doce paz. Adeus!

28 de maio de 1872

Isidoro, praticamente um irmão para Firmina, como podemos depreender pela leitura do fragmento, falece em 10 de abril de 1872, mas, 48 dias depois, ele será eternizado em *Álbum* - essas “páginas d’alma” sangradas e choradas nas performances de Maria Firmina. Mais uma vez, vemos o esforço de Firmina dos Reis para tentar dar conta de costurar as continuidade e descontinuidade, vida e morte, tempo e espaço, interior e exterior, subjetividade e natureza, presença e ausência, amor e consanguinidade, enfim, a transitoriedade da vida e das coisas. Ela escreve: “Quantas

vezes o sol tem refluído seus raios luminosos sobre teu leito de repouso eterno desde o dia dez de abril, até hoje vinte e oito de maio [...] apenas hoje pude gravar teu nome nas páginas deste livro”.

Como notou Jean Hébrard¹⁷⁵, na escrita de diários, o investimento realizado pelo diarista se concentra na busca de “articular o tempo da escritura e o tempo social, aprender a manifestar [...] a continuidade de uma sensibilidade [...] em relação à continuidade do tempo que passa e à permanência do eu [...] pela descontinuidade do ato de escrever” (Hébrard, 2000, p.31)”. Na cena, observamos Firmina “acompanhar e realçar algumas linhas e vetores do tempo”, “levada pelo próprio movimento que vai esculpindo” em sua performance.

Um último fragmento, inscrito no regime epistolar do diário de Maria Firmina dos Reis, desliza já para o texto literário: é um diálogo com o sol presente na entrada intitulada “Recordação e Lágrima”, já analisada nesta tese.

O mais importante, aqui, é percebermos os processos de domínio do tempo e de representação de si no diário, já que, no caso de Maria Firmina dos Reis, pudemos examinar um exemplo de como diaristas desenvolvem maneiras para anular ausências e estratégias para performar o tempo, distinguindo a sua história pessoal da temporalidade da vida, como argumenta Hébrard:

Se a escrita literária cria um tempo específico, o da ficção que ela produz, se a escrita científica se instala numa discursividade que apaga o tempo (inclusive o de trabalho de redação), a escritura pessoal, por sua vez, precisa organizar sua relação com o tempo de uma maneira específica. Com efeito, para não se perder na alteridade, percebida como perigo ou ameaça, o sujeito que escreve deve distinguir sua história própria (os acontecimentos sucessivos de sua vida social ou interior) do *continuum* mais ou menos organizado das temporalidades às quais está preso (Hébrard, 2000, p.30).

No entanto, diferente do que acontece quando a carta circula atendendo aos protocolos do fluxo de envio da correspondência, com seus destinatários reais, obedecendo ao jogo de temporalidades no espaço epistolar (presente da escrita, espera, antecipação do retorno, futuro da leitura), no regime epistolar do diário de Maria Firmina, as entradas epistolares não expressam a pluralidade da modalização da

¹⁷⁵ HÉBRARD, Jean. “Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes”. [Trad. Analúcia T. Ribeiro] Em: *Refúgios do eu*: educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

persona aos diferentes destinatários, ou a fusão das intencionalidades e dos tons, antes, suas entradas epistolares revelam um trabalho com a linguagem, aproximando, cada vez mais, o texto epistolar do diário à linguagem literária.

A persona que se funda no regime epistolar do diário de Maria Firmina dos Reis se mostra como poeta em busca do refinamento da linguagem.

Entre 1853 e 1861, dos 28 aos 36 anos, a conversa com ausentes no diário da jovem Firmina foi desenvolvida com as figuras de Deus, do tempo e da campa para, na presença deles, resignar-se, persistir, desculpar-se, lamentar, saudar, esperar. Nesse período escreveu e publicou *Úrsula* e iniciou sua colaboração na imprensa maranhense, publicando poesia. De 1869 a 1873, já havia publicado três versões de *Gupeva*, em três periódicos diferentes¹⁷⁶ e o livro de poesia *Cantos à beira-mar* (1871), que transita entre as formas romance, poesia, enigmas, charadas, novelas e textos de prosa poética, os cinco gêneros literários que marcaram o início da circulação da obra de Maria Firmina. Dá-se nesse tempo o início da constituição de seu nome na imprensa. Assim, mais madura, os clamores soltos a Deus e à natureza e à morte dão lugar aos *atos epistolares do diário*, hibridizando forma e conteúdo, tecendo no interior do diário entradas epistolares que gradativamente ganhavam mais detalhes de composição nas imagens, ritmos e até na própria forma. “Recordação e Lágrima” é uma entrada epistolar, como também é uma carta-poema, como também é um ato epistolar poético. No poema assistimos a uma poeta confrontar o tempo, o sol, o dia 27 de fevereiro de todos os anos porque está em luto. Após 1873, Firmina abandona as conversas com ausentes, a figura do amigo interior e as entradas epistolares.

Acompanhando as performances epistolares em *Álbum*, o diário de Maria Firmina dos Reis, testemunhamos a trajetória de constituição de uma identidade autoral, que retece as dores da vida em um trabalho estético. A jovem Firmina de 30 e poucos anos que se resignava e também se desesperava buscando restabelecer a confiança na vida por meio de diálogos interiores com Deus em seu diário. Uma década

¹⁷⁶ A primeira versão foi publicada de 13/10/1861 a ?/?/1862, no periódico *O Jardim das Maranhenses – Periódico Semanário, Literário, Moral, Crítico e Recreativo*. A Segunda versão circulou de 9/2/1863 a 21/5/1863, no periódico *Porto Livre – Jornal Político, Comercial e Noticioso*. A terceira versão saiu entre 12/03/1865 e 02/04/1865, no periódico *Eco da Juventude – Publicação Dedicada à Literatura*.

depois, dos 44 aos 48 anos, passa trabalhar as duras experiências provocadas por perdas, despedidas, solidão e mortes, como expressão de uma linguagem. Assim, é possível assistir ao nascimento de uma poeta emergindo de uma espécie de *persona-epistolar-diarística* que se faz escrevendo, emergindo do improviso e do desempenho do próprio ato da escrita — uma escritora em movimento. Com Brigitte Diaz, sabemos que a “gênese do *eu* que se opera na carta [ou no diário] é a gênese de um eu escrevendo” (Diaz, 2016, p. 99).

As entradas epistolares do diário de Maria Firmina dos Reis hibridizam reflexão, conteúdo e forma.

Com isso, procuramos demonstrar os modos pelos quais o diário funciona como esse grande tear de tecer e fundir formas, tempos, espaços, intenções e identidades autorais em *performances da escrita*.

3.6 *Um estudo sobre a invenção literária no diário de Maria Firmina dos Reis* – o diário como campo de testes

Gupeva é o título da novela indianista em cinco capítulos publicada por Maria Firmina dos Reis, originalmente em versão incompleta, no periódico semanal *O Jardim das Maranhenses*, entre outubro de 1861 e janeiro de 1862, em São Luís. Esse conto/novela trata da história do índio Gupeva e sua filha Épica.

A ação acontece na Bahia, tratando de desencontros, incesto e miscigenação entre franceses e Indígenas. Na trama, Épica se apaixona por Gastão, um marinheiro francês de origem nobre, assim como teria acontecido a sua mãe no passado, que viajou para a França, apaixonou-se e engravidou de um conde francês, que a abandonou quando soube que ela esperava uma criança. De volta ao Brasil, casou-se com Gupeva, mas morreu ao dar à luz a uma filha. Gupeva decide cuidar da menina após a morte da esposa, colocando nela o mesmo nome da mãe.

Por meio de *flashback*, Gupeva relembra para Gastão o passado da mãe de Épica. Descobre-se, então, que havia um impedimento na relação do casal. O amor entre

Gastão e Épica transforma-se num grande tabu, porque os dois eram irmãos, filhos do mesmo pai, o conde francês.

O texto de Maria Firmina se aproxima do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, publicado em 1851, ao representar o elemento indígena como bravo e heroico; e dialoga com o texto *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão, de 1781, nomeando seu protagonista com o mesmo nome do personagem Gupeva.

Dessa forma, Maria Firmina dos Reis fez a sua contribuição ao indianismo brasileiro contestando a tese de que a colonização indígena no Brasil tenha acontecido de forma harmônica e ressaltando os efeitos violentos da mestiçagem, distanciando-se, assim, da posição de José de Alencar, um dos maiores representantes da tendência indianista na literatura do século XIX.

3.6.1 *Gupeva no espelho de Álbum*

Após a primeira publicação da novela, a versão completa e revista de *Gupeva* foi publicada mais duas vezes em periódicos maranhenses do XIX: em 1863, no jornal *Porto Livre – Jornal Político, comercial e Noticioso* e em 1865, no periódico *Eco da Juventude - Publicação Destinada à Literatura* [em itálico]. Nessa obra, pode-se observar o cuidado de Firmina com sua produção literária, pois em diversas partes do texto ela realiza alterações significativas.

Examinaremos, a seguir, quais operações foram realizadas pela escritora nesse processo de reescrita do seu texto. Para isso, nos deteremos em uma dessas alterações. Trata-se do trecho que abre o capítulo IV da obra.

No dia 23 de maio de 1863, foi publicado no *Porto Livre* o quarto capítulo de *Gupeva*, ainda inédito, pois a primeira divulgação foi descontinuada no segundo capítulo. Abaixo, transcrevemos o início do capítulo difundido no periódico:

Gupeva
Romance Brasiliense
IV.

Era alta noite, <<começou o índio com uma voz a vernosa e convulsa - >> o vento ciciava entre os palmares, e a lua, era perpendicular sobre a copa das árvores annosas das nossas matas.

Aqui, no pico deste rochedo, no lugar mesmo em que nos achamos, um homem ouvia, com o coração saturado de fel, a dolorosa confissão de uma mulher criminosa. Só o acento magoado, e tremulo de sua voz chorosa, quebrava o silencio do lugar: silencio (telúrio?) e medonho, como o que ella dizia.

No dia 2 de abril de 1865, na terceira versão da novela, publicada no *Eco da Juventude*, esse mesmo quarto capítulo apresenta algumas modificações, conforme transcrito abaixo:

GUPEVA

Romance Brasiliense

(conclusão)

IV.

— **“Era alta noite**, — prosseguiu ele, com uma voz cavernosa, — o vento ciciava entre os palmares, **e a lua, prateando a superfície das águas, passava melancholica** por cima destas árvores annosas. **A sururina desprendia o seu canto harmonioso**; na mata ondulava um vento gemedor, **e o mar quebrava-se nas solidões da praia. Sobre o cume deste mesmo rochedo**, mancebo, **a essa hora da noite, silenciosa, e erma**, um jovem indio, e uma donzzela americana, que o céu, ou o inferno havia unido em matrimônio, naquelle mesmo dia, em confidência dolorosa, tragava até as fezes o amargor da deshonra, e da ignomínia. De joelho a mulher fazia a mais custosa, e triste confissão, que jamais cahio dos lábios de uma mulher.

Esses dois fragmentos antecedem a confissão de Épica, no dia de seu casamento com Gupeva, ocasião em que ela revela estar grávida de outro homem. Vamos comparar os dois trechos à luz do diário da autora.

Ao visitarmos à primeira entrada do diário de Firmina, é possível sustentar que a autora tenha retomado esse texto para realizar as alterações que julgou pertinentes para encorpar o texto de *Gupeva* de significados e descrições, pois fica evidente que ela trabalha as mesmas imagens e elementos presentes na anotação de janeiro de 1853, e que estão destacados abaixo:

UMA LÁGRIMA SOBRE UM TÚMULO

“Era a hora do silêncio e do repouso, **hora mágica** — misteriosa — grande — sublime — majestosa como Deus! **Triste, melancólica** como a imagem do túmulo... porém que [...] para a minha alma, por isso que **minha alma ama a melancolia!!...** E eu te saudava, hora mágica — e

sublime!!! **E eu subia no cume do rochedo...** E tu eras grande — e misteriosa como o mesmo Deus!!!...

Doze horas soaram... A noite estava silenciosa — e erma. E eu estava sobre o cume do rochedo. Era o silêncio dos túmulos que aí reinava!!! hora santa — e respeitável, como a imagem de Deus — eu te saudava!...

Ao longe Álcion gemia, gemia, sobre as águas — **e o mar mansamente beijava as cavidades do rochedo.** Mas o rochedo estava imóvel porque a voz do Senhor ele se havia erguido: — e esta voz que o erguera, brandamente soava no murmúrio da viração.

E eu chorava porque a meus pés estava um túmulo!!! E as estrelas que prateavam a abóbada celeste — **e o mar que alvejava no seu leito,** — e a brisa do Sul que me rociava as faces, — e o verme, que se arrastava para a sua presa, — e o orvalho que se pendurava das ramas — estavam mudos e tranquilos. Só eu tinha o coração oprimido por isso que a meus pés estava um túmulo!

E ninguém partilhava a minha dor!... **E os raios da lua começavam a pratear as águas...** e um branco sudário se desdobrava, sobre a terra ainda revolta da sepultura. Mas a lua passava e o sepulcro já era tudo sombras: — e minha dor prosseguia, sempre ainda, sempre crescente!!

Oh! Sim!... E para sempre escondida aquela que eu tanto amara!... Eu chorava... No silêncio da noite, minha dor, tocava a desesperação. O mar desdobrava-se a meus pés, — as estrelas cintilavam, sobre minha cabeça, — a viração andava em torno de mim. Deus se me revelava em cada um daqueles objetos. Oh! eu amo a Deus porque Ele é justo, — santo — e onipotente.

No auge da minha desesperação, deixei o rochedo. Indignou-me ver tudo tranquilo — tudo indiferente à minha dor. Deus! Ajoelhei sobre a terra ainda revolta do sepulcro, e meu espírito sentiu amarga consolação. Por quê? Porque Deus amerceou-se de mim. Eu chorei sobre a sepultura, mas era um pranto já mais resignado...

Eu a tinha visto morrer, e não tinha desesperado. No auge da minha dor, soltei uma blasfêmia... mas o arrependimento apaga a nódoa do pecado — e eu senti renascer em meu coração sentimentos mais dignos do meu Deus. Ele me havia perdoado.

E eu que tinha visto seu corpo fugir-me, atendendo à voz do sepulcro, que o reclamava... e eu que vira seu espírito abandonar-me porque à voz do Senhor... pude ver, e não desesperei?!!

Oh! Deus!... Deus... de Ti veio-me o bálsamo de resignação.

Mas ao silêncio, sussurra a hora da arvorada — e minhas lágrimas corriam mais suavemente. A resignação entrara em minha alma. O amargor estava ainda em meu coração, — mas a hora que aprazia a minha alma já havia passado.

A noite já de todo havia desaparecido: — as flores desabrochavam meigas, e risonhas, — ao voluptuoso bafejo da manhã: **eu já não tinha lágrimas, porque o Senhor as trocara pela resignação.**

Então, **entoei um hino** ao Deus dos Exércitos... Minha alma exalou um suspiro de saudade, — e circudei de flores o túmulo da que tanto amei!

A hora do silêncio tinha passado, e eu por um instante duvidara da bondade eterna, consolidava já meu coração na crença do seu Deus.

E cessei de chorar porque o seu espírito estava em Deus!!!!

Maria Firmina dos Reis

20 de maio de 1853

É notável que as cenas se passem durante a “alta noite” ou “doze horas”; e, por sua vez, em ambos os textos, a autora destaque que “a noite estava, silenciosa - e erma”. É notável ainda que as duas cenas estejam ambientadas no “cume do rochedo” e que, para descrevê-las, a autora se utilize das mesmas expressões, como “a lua prateando as águas”; “o mar quebrando ou alvejando” a praia; os cantos dos pássaros “Alción”, ou “surinana” atravessando as paisagens; e que tudo isso destaque a profunda “melancolia” que funde os dois cenários: a perda pessoal e irreparável da própria escritora, registrada na entrada de maio de 1853 do diário e a perda da “honra”, também irreparável, da personagem Épica. Talvez, a autora tenha revisitado o texto mais dramático de seu diário para imprimir também maior dramaticidade à sua obra.

Vale destacar, ainda, que a palavra rochedo aparece novamente, no início do segundo capítulo da novela. A cerca dele, Maria Firmina faz algumas modificações. Na primeira versão, publicada em 13 de janeiro de 1862, no *Jardim das Maranhenses*, o trecho que traz a palavra rochedo aparece da seguinte forma: “As nuvens, arqueavam-se negras, sobre os **rochedos**, por entre os quaes insinuava-se elle louco de esperanças, e de amor”.

Na segunda, que saiu em 6 de maio de 1863, podemos notar que há uma alteração na pontuação e na conjugação do verbo arquear, que pode ser também um erro tipográfico: “As nuvens, arqueavão-se negras sobre o **rochedo**, por entre os quaes insinuava-se elle louco de esperanças, e de amor”.

Já na terceira versão, apresentada em 19 de março de 1865, vemos que Firmina trabalha mais sobre a construção promovendo uma substituição da palavra rochedo pelo termo outeiros e acrescentando adjetivos para Gastão e para Épica: “As nuvens, arqueavam-se negras, sobre os **outeiros**, por entre os quais insinuava-se, louco de esperanças, o jovem adorador da filha dos palmares”.

Essas alterações sugerem que Firmina aprofundava os significados que buscava atribuir ao seu texto e utilizava o seu *Álbum* como manancial criativo. As semelhanças dos recursos textuais com a entrada do diário de janeiro de 1853 sugerem que Firmina possa ter revisitado experiências pessoais para conferir maior profundidade emocional ao seu texto, mostrando como sua própria dor foi transposta para a história de seus personagens.

Seguindo essa pista, buscamos examinar de que forma a imagem do “cume do rochedo” apareceria em outros textos da autora. Encontramos algumas correspondências no poema “Visão”, que compõe o livro de poesia *Cantos à beira mar* (1971). Publicado originalmente em 1871, o livro *Cantos à beira-mar* é dedicado à memória da mãe de Maria Firmina dos Reis e conta com cinquenta e seis poemas.

O poema intitulado “Visão” também é um relato de uma noite de angústias e errâncias por altos rochedos. Neste poema sombrio, estão presentes os mesmos elementos encontrados no registro “Uma lágrima sobre um túmulo”, só que retrabalhados à exaustão e, aparentemente, recuperados para alargar os sentidos do texto matricial. Abaixo, podemos ver como Maria Firmina realinha as disposições das imagens da noite, do rochedo, do canto do pássaro, do verme, da fé e de Deus.

Visão

**Ouvi piar o mocho – era alta noite,
Eu tinha o peito de aflição eivado...
A dor coou tão funda, que minh’alma
Em modorra de angústia acalentou-se.**
Quanto tempo durou esse marasmo,
Esse estado penível, doloroso,
Sono imerso na dor, que enerva, e mata,
Em que o quisesse, não sei bem dizê-lo.
Fugiam horas e eu sequer não tinha
Da própria vida o sentimento, as dores.
**O sinistro piar de aflito mocho
Mais lúgubre que outrora, mais agudo,
Quebrando as solidões adormecidas,
No repouso feliz da natureza,
Como que um eco de meus ais doridos,**

Minh’alma afigurou – eu, despertando.
Então incerta, sem destino ou guia
Por densas selvas eu vaguei, – e inda
Por entre bosques merencórios, ermos
Onde uma sombra era fantasma horrendo,
Um espectro medonho o verde arbusto.
Sob meus pés as dessecadas folhas
Rangiam, – como de aflição gemidos.
A dor me sufocava, era mais ima,
Mais funda no meu peito, ali no bosque.
Saí. Era uma senda escura, e feia,
Pedregosa, – cáí, rojei na terra
Estéril, poeirenta, seca, e dura,
Como um penhasco... lacerou-me a fronte.
E eu não senti – que me amargava intenso

O fel do sofrimento agudo, e fero.
E o pó, que ergueram as deslocadas pedras,
Minhas espáduas recamou.... Oh! Quanta
Desesperança – no meu peito – havia!...
Era de angústias um letal veneno
No peito a me ondular – era nas veias
O gelo do sepulcro a traspassá-las,
Coando até a medula dos ossos!...
Era a garganta estrangida, ardente,
Árida, e seca, – e sufocada a boca.
Quanto tempo durou inda esta angustia
Suprema, – que meu ser aniquilava.
Este aflito penar, este delírio,
Este estado de dor tão violenta.
Não o posso dizer. Crescia a noite,
E mais carpia ainda o mocho triste...
Então voltou-me um átomo de vida,
Porque senti volúpia amarga, – enlevo
No sinistro gemer da ave noturna:
Porque o som de sua voz com o meu gemido,
Com a voz de minh'alma – harmonizava.
Gemi – foi um gemido doloroso,
Surdo, sem eco, soluçado apenas,
Que as fibras todas do cansado peito
Quebrou no seu passar. Abri os olhos
Ao ímpeto da dor, que se aumentava;
Um rochedo a meus pés se erguia mudo.
Altivo, e forte sobranceiro aos mares.
Galguei-o, ora correndo desvairada,
Ora, com passo vagaroso, e trépido,
Ora rojando minha face em terra.
Selando as pedras com meu rubro sangue,
Galguei-o. Era um penedo árido, e triste,
Nem uma erva lhe bordava a encosta.
Como nas faldas, era ermo o pico.
Copioso suor me aljofarava.
A turva fronte, – e os cabelos soltos
Ao vento, – me vendavam os olhos baços.

Exausta de cansaço, e de amargura,
Ao cume do rochedo enfim fui posta.
Oh! mistérios de um Deus eterno, e santo!
Ali, por tantas mágoas comprimido
Meu coração já frio, enregelado,
Sem fé, sem crenças, sem alento, ou vida
Mórbido, lânguido, – reviveu... mistério!
A meus pés era o mar augusto, imenso
Simbolizando o Deus da natureza...
Sobre a minha cabeça distendia-se
O espaço infinito, – o firmamento!
Nem uma estrela ali brilhava a furto:
Porque as nuvens escuras se embatiam,
A chuva ameaçando. Ao lume d'água,
Salsa, pesada de mil pontos surgem
Luminosos faróis, que logo apagam.
Roneavam os aquilões, soprava o vento
Rijo – encrespando a superfície d'água.
Que se agitava com sinistro aspecto.
Gemia a tempestade pavorosa
Tão poética, e grande! A chuva era
Como pranto de mãe, que sobre o berço
Vazio do filhinho espargia aflita.
Em gotas sobre a fonte me escorria:
Benfazeja foi ela! que gelou-me
A fronte ardente, requeimada, e seca...
Amei então a chuva, amei a onda,
Que irosa, embravecida, mais crescia,
Bramindo em seu furor, – ameaçando
O imóvel rochedo. As salsas gotas
Dessa espuma de neve, que se erguia.
Salpicando as encostas pedregosas
Me ungia a fronte, como um doce beijo,
Expressivo de meiga complacência.
D'aquele que se dói, da dor de estranhos.
Ígneos raios sibilando ardentes,
Com mil fogos sobre o mar cruzavam:
E o gemer do trovão – gemer das ondas,

Com o sibilar do vento – harmonizavam.
Roncava a tempestade – o mar crescia,
Soberbo o cataclismo se aumentava.
Contemplando o furor dos elementos,
A frágua de minh'alma se ameigava.
Quanto me vi mesquinha... um verme apenas
No cume do rochedo, sobre o mar!
Humilde me curvei: – com a face em terra,
Minh'alma se exaltou – eu pude orar.
Os ventos amainaram – a tempestade
Toda desfez-se – repousou natura;

O mar nos seus limites se encerrava,
E hino divinal rompeu na altura.
Eram cantos celestes – escutei-os,
E do peito emanou-me um doce pranto;
As lágrimas lavaram as agras dores,
As crenças restituiu-me o sacro canto.
Mas ainda assim, como que agora escuto
A dulia nota das canções dos céus;
Esvaui-se a visão... mas sinto grata,
No peito a graça, que nos vem de Deus.

Ao isolarmos os versos destacados, podemos perceber que, inicialmente, Maria Firmina retoma a correspondência entre estado de espírito e natureza, ao relacionar o **crescer da noite** e a intensidade do **canto do pássaro** como ecos das dores do próprio *eu lírico* do poema. Ela segue colocando no cenário a mesma imagem de **um rochedo sobre o mar**, que é escalado até o seu **cume** por alguém que sofre em desespero por estar **perdendo a fé**, mas que, aos poucos, vai restituindo a crença no **Deus** divino, conforme a própria natureza vai acalmando a força dos ventos e tempestades.

A partir desta análise, buscamos apresentar evidências que apoiassem nossa hipótese de que, abordando o diário *Álbum*, esse texto germinativo de Maria Firmina dos Reis - “Uma lágrima sobre um túmulo” - tenha servido de base para a composição e revisão de peças literária que Firmina apresentou à apreciação pública.

De modo geral, pudemos acompanhar algumas linhas do processo de constituição da identidade autoral de Maria Firmina dos Reis. Nesse processo, a partir da afirmação de uma imagem de si em *Álbum* – uma imagem de uma mulher extremamente sensível à dor – Maria Firmina constitui em seu diário também uma *cenografia autoral* na qual ela performa a máscara da *poeta* melancólica, imaginando-se incapaz de expressar, poeticamente, a alegria e a satisfação, como ela mesma afirma em 27 de junho de 1873: “Ontem eu senti uma tão profunda, e tão completa satisfação, que embora intentasse eu descrevê-la, jamais o poderia fazer. Coisas há que se tornam impossíveis; esta é uma delas [...] Sou Feliz”.

Essa persona autoral do diário se contrapõe à imagem de *autora insurgente* presente no prólogo de *Úrsula* e contrasta ainda com a *cenografia da intelectualidade isolada* e com a *cenografia do romantismo heroico humanitário* construídas pela crítica literária nos jornais, nos momentos de pré-estreia e de estreia da autora no cenário literário maranhense do século XIX. Pudemos ainda identificar o jogo de representações implicado na construção de uma *cenografia autoral regionalista*, presente na elaboração do seu pseudônimo “Uma maranhense”.

Por fim, pudemos examinar como diário e obra de Maria Firmina dos Reis estiveram envolvidos em uma *encruzilhada de produção de sentidos diversificados*. Nesta encruzilhada, confluências textuais e dispersão de fragmentos do diário para as produções literárias publicadas nos dão relativo acesso à forma de invenção literária dessa autora negra brasileira.

Maria Firmina dos Reis falece em 11 de novembro de 1917¹⁷⁷, aos 92 anos, na casa de uma ex-escravizada, a Maria Amélia, mãe de Leude e Hugo, que foram seus filhos de criação. Morre cega, mas em vida ela alumbrou e abundou a “luminosidade da luz negra” — nos termos de Denise Ferreira (2019) — uma luminosidade que desvela o que está oculto na experiência dissidente no mundo e “somente ela é capaz de iluminar esse mergulho tão intenso no infinito” (p. 17)¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Em 11 de novembro de 1917, o escritor Fran Pacheco leu um estudo intitulado *Celso de Magalhães* em sessão pública na Academia Maranhense. Maria Firmina foi mencionada de maneira elogiosa, sem que nenhum dos acadêmicos ou dos participantes da sessão soubessem do seu falecimento. O contexto da menção era o registro dos nomes dos colaboradores do periódico Seminário Maranhense. Para saber mais, consulte o Blog do pesquisador independente Sérgio Barcellos Ximenes, disponível em: <https://medium.com/@sergiobximenes/a-homenagem-simb%C3%B3lica-a-maria-firmina-dos-reis-no-dia-do-falecimento-11-11-1917-a818f6e0f329> Acesso em 2 maio 2025.

¹⁷⁸ MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Casa do Povo, São Paulo: 2019.

4 ATO 2 – RUTH GUIMARÃES

4.1 Estreia¹⁷⁹

Em meados de janeiro de 1946, Ruth Guimarães senta-se diante de sua máquina de escrever. Ritualisticamente, ela gira o botão lateral, soltando o rolo de borracha, pega uma folha de papel timbrado do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado, onde trabalhava, e a insere por trás do rolo, guiando o papel até que a borda inferior apareça do outro lado. A folha branca, ainda por preencher, parece conter já a tensão entre a autora iniciante e as engrenagens do mundo editorial. Ruth aciona a alavanca de liberação, o carro da máquina desliza e, com os dedos posicionados no teclado, datilografa:

São Paulo, 15 de janeiro de 1946

Prezado Hamilcar:

Aposto que você está franzindo a testa e se perguntando: – Que quererá desta vez? – A história não é comprida e você vai ter, por favor, a paciência de ouvi-la do começo...¹⁸⁰

Ao final da carta, Ruth retira a folha da máquina e assina com tinta preta e caligrafia precisa. Ela costumava datilografar a maioria de suas cartas e assiná-las à mão — uma prática que grava a presença do corpo na escrita datilografada e materializa uma subjetividade que poderia facilmente se diluir no anonimato do processo editorial.

Desse modo, das dez cartas inéditas remetidas por Ruth Guimarães a diferentes destinatários, reunidas por esta pesquisa, apenas duas foram escritas de próprio punho; as outras oito foram datilografadas. Dentre estas, duas, enviadas a Mário de Andrade, foram assinadas por extenso; duas, destinadas ao filho Joaquim Maria Botelho, receberam a indicação carinhosa “mamãe”; e as quatro restantes foram identificadas apenas por sua rubrica.

Esta pesquisa também reuniu oito cartas inéditas recebidas por Ruth Guimarães enquanto destinatária — entre elas, três foram datilografadas e posteriormente

¹⁷⁹ As imagens dos manuscritos das cartas inéditas de Ruth Guimarães recuperadas por esta pesquisa podem ser consultadas nos Anexos da tese.

¹⁸⁰ Ruth Guimarães a Hamilcar de Garcia, 15 de janeiro de 1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

assinadas à caneta, como a do leitor João Carneiro Resende e as dos colegas do meio editorial José Paulo Paes e Agostinho Ramos.

Na carta enviada a Hamilcar de Garcia¹⁸¹, então editor da Livraria Globo, Ruth Guimarães revela os bastidores do lançamento de seu primeiro romance. Com leveza e humor, narra o impasse em torno da dedicatória originalmente incluída no manuscrito de *Água Funda* e posteriormente retirada por orientação de Edgard Cavalheiro e Amadeu de Queiroz, que avaliaram a ideia como um possível constrangimento ético, dada a função editorial que ocupavam. Ruth não apenas registra esse episódio como também o interpreta: reconhece a posição dos editores, mas afirma, com ironia contida, sua própria perspectiva e desejo de reconhecimento daqueles que contribuíram decisivamente para a publicação do livro.

Esse documento, datado antes mesmo do lançamento, funciona como chave de leitura para a cena autoral da estreia de Ruth Guimarães. Ao escrever a Hamilcar, ela busca intervir no processo editorial, além de marcar seu lugar de autoria, numa negociação sutil entre gratidão, autonomia e pertencimento.

A carta não é um simples pedido: é, também, um ato de inserção no circuito literário, mediado pelas instâncias de poder e prestígio que regulam a entrada de novas vozes no campo.

A presença material da carta - datilografada com precisão e assinada à mão - reforça a tensão entre o sujeito que escreve e o sistema de publicação que o recebe. No mesmo ato em que solicita a reinserção da dedicatória, Ruth evidencia o modo como a autoria feminina - e, mais especificamente, uma autoria marcada pela condição de

¹⁸¹ Hamilcar de Garcia foi autor, editor e tradutor brasileiro. Teve atuação destacada no cenário editorial brasileiro no século XX, particularmente ligado à Livraria do Globo, uma das editoras mais influentes do Brasil em sua época, com sede em Porto Alegre. Ele assumiu o cargo de secretário-geral da Livraria do Globo em 1946, sucedendo Érico Veríssimo, que deixou o cargo para viver nos Estados Unidos. Apesar de não ser uma figura amplamente conhecida do grande público, seu nome aparece com frequência nos bastidores da cena literária e editorial do período. Como secretário-geral da Globo, Hamilcar teve papel importante na coordenação editorial, relações com autores e no gerenciamento de projetos editoriais durante uma fase de grande produção e prestígio da casa. Foi autor de obras como: *O Rei do Mundo Perdido* (Editora Livraria do Globo, 1944); *Aventuras De Ze Colado* (Editora Livraria do Globo, 1944); *Dicionário Espanhol-Português* (Editora Livraria do Globo, 1951, 1958, 1959); *O Macaco Falante* (Record, 1990).

mulher negra do interior paulista — precisa articular-se com estratégias de mediação e legitimação para afirmar-se.

Dessa forma, a estreia de Ruth Guimarães não se dá apenas no momento da publicação de *Água funda*, em 1946, mas também no conjunto de ações que antecedem esse marco, incluindo a escrita de cartas, a construção de alianças e a elaboração de uma voz que começa a se afirmar com plena consciência de sua posição e das tensões que a envolvem, o que fica bem evidente no trecho seguinte:

Antes de mandar os originais para Porto Alegre, o Edgard, de comum acordo com o Velho Amadeu, me ‘persuadiu’ (pelo menos é o que ele pensa) a retirá-la. Foi uma questão de ética, você entende, não é? Não ficava bem que ele mandasse um livro que ainda nem tinha sido aprovado pela Editora aí, com uma dedicatória que o incluía. Porque ele era o meu descobridor — não sei se é assim que se diz. Se você imaginar que tentei discutir, acertará. Não adiantou nada o anseio de ‘demagogia’, nem a alusão à honestidade do passado literário de Edgard. Ele disse que iríamos ficar numa situação sem graça e que pareceríamos padrinho e afilhada, e que ele nem por sombra queria influir, etc. etc.

Decerto que ficam bons esses sentimentos ao Edgard, mas quanto a mim a questão não exige tamanha delicadeza. Estou do ‘outro lado’. Tanto mais que estou certa de que eles (falo do velho Amadeu e do Edgard) ficaram — não digo lisonjeados, - mas contentes com a dedicatória.

Na carta, Ruth Guimarães nomeia Edgard Cavalheiro como seu “descobridor”. A escolha do termo, ainda que seguida por uma ressalva irônica sobre não saber se “é assim que se diz”, aponta para uma consciência aguda do lugar que ele ocupa na mediação entre autor e editora. Como intelectual já consolidado e articulado com a Livraria Globo, Edgard não apenas leu e aprovou os originais como também viabilizou sua entrada no circuito editorial nacional. A própria carta sugere que a decisão de retirar a dedicatória foi tomada “de comum acordo com o velho Amadeu”.

A sugestão de retirada da dedicatória não se deu por capricho, mas por um entendimento ético sobre a neutralidade necessária entre mediador e editora: Edgard, como responsável por encaminhar o texto, não poderia figurar como destinatário explícito de uma dedicatória antes mesmo da aprovação final do livro. Tal postura demonstra o cuidado da editora em preservar uma separação simbólica entre o juízo crítico e os vínculos pessoais — ainda que, como sugere o tom da carta, essa separação fosse mais normativa do que real.

O gesto de dedicar o livro a esses dois mediadores funcionava, para Ruth, como uma forma simbólica de reconhecer esse percurso e marcar sua entrada no mundo das letras com um sinal de pertencimento. Ao ter a dedicatória recusada por critérios de ética editorial, a autora vê-se diante de uma contradição: o livro só chega à editora por meio dessas figuras, mas o reconhecimento explícito de sua mediação seria, segundo os próprios editores, inadequado. A dedicatória, portanto, torna-se um ponto de tensão: ao mesmo tempo em que articula gratidão, ela expõe publicamente os vínculos pessoais que sustentam a entrada de um novo nome no campo literário.

Ao solicitar a reinserção da dedicatória diretamente a Hamilcar de Garcia, responsável pela produção editorial da Globo, Ruth opera uma manobra sutil: recorre à amizade e ao reconhecimento pessoal como estratégias para negociar a permanência de um ato simbólico. A dedicatória desejada — “Este livro é para Amadeu Queiroz e Edgard Cavalheiro” — é direta, concisa, sem sentimentalismo, mas plena de significados. É, em si, uma cena pública de legitimação, que escapa às regras impessoais da edição para reafirmar os laços humanos e afetivos que, de fato, movem o campo.

Essa tensão entre pessoal e institucional, entre afeto e ética, estrutura a cena da estreia de Ruth Guimarães. Sua entrada na literatura brasileira não é apenas o início de uma trajetória autoral; é também um ato consciente de negociação, de reconhecimento dos mediadores e, simultaneamente, de afirmação de uma identidade literária própria. Como ela mesma pondera, “Decerto que ficam bons esses sentimentos ao Edgard, mas quanto a mim a questão não exige tamanha delicadeza. Estou do ‘outro lado’”. Esse “outro lado” é o da escritora que começa a demarcar sua voz no espaço público, mas ainda precisa passar por intercessores que modulam o que pode ou não ser impresso. A dedicatória torna-se, assim, um microcosmo das disputas de lugar, de afeto e de agência que envolvem o nascimento de uma obra.

Ao narrar os bastidores da publicação de *Água funda*, Ruth deixa claro que, mesmo em seus primeiros passos, sua voz já se fazia ouvir com lucidez, ironia e uma notável capacidade de atuar dentro das engrenagens editoriais sem se apagar nelas.

Além de expor a negociação em torno da dedicatória, a carta enviada a Hamilcar de Garcia descortina aspectos fundamentais do percurso editorial de *Água funda*.

Escrita com tom coloquial, ela nos permite acompanhar o trajeto do manuscrito, desde sua avaliação inicial até o momento imediatamente anterior à publicação.

Por ela, sabemos que o romance foi aprovado por um comitê editorial em São Paulo e, a partir disso, devolvido à autora para que o final fosse completado. “Faltava ainda uns 3-4 capítulos”, escreve Ruth, evidenciando que o livro ainda não estava integralmente finalizado no momento da aprovação. Trata-se, portanto, de um processo editorial relativamente flexível, em que a confiança no potencial da obra e o apoio dos mediadores permitiram que sua conclusão se desse já dentro da engrenagem editorial, como podemos ler:

A coisa principiou quando o meu livro – *Água Funda* – foi aprovado aqui em S. Paulo e me foi devolvido para acabá-lo. Como você talvez saiba, faltava ainda uns 3-4 capítulos. Aí aproveitei e acrescentei uma dedicatória. Antes de mandar os originais para Porto Alegre, o Edgard, de comum acordo com o Velho Amadeu, me “persuadiu” (pelo menos é o que ele pensa) a retirá-la.

Assim, a carta também informa que, ao ser remetido a Porto Alegre, sede da Editora Globo, os originais passaram pelas mãos de Edgard Cavalheiro e Amadeu de Queiroz. Quando Ruth afirma que o livro “está em suas mãos, Hamilcar, e prestes a sair”, ela oferece um dado cronológico importante para a reconstituição da cena autoral: a carta é datada de 15 de janeiro de 1946, o que indica que *Água funda* estava em fase final de produção editorial nesse momento — provavelmente já diagramado ou em vias de ser impresso.

Esse detalhe torna ainda mais urgente seu pedido: “Estou rezando para esta carta chegar a tempo e você me atender. Você vai ser um bom amigo e fazer isso, não vai? Um milhão de vezes obrigada. Abraços”. A autora espera que a carta chegue a tempo de modificar o volume antes de sua finalização gráfica, o que revela o nível de agilidade e informalidade das comunicações editoriais da época — uma prática bastante distinta do processo padronizado e digitalizado que viria a se tornar regra nas décadas seguintes.

A carta a Hamilcar, portanto, oferece um vislumbre da subjetividade da autora diante de sua estreia literária, além de constituir um rico documento do funcionamento interno da Editora Globo naquele momento histórico. Ela testemunha o trânsito de textos entre São Paulo e Porto Alegre, o papel de figuras intermediárias como Edgard

Cavalheiro ou Hamilcar de Garcia, além dos dilemas éticos e práticos que atravessam a publicação de uma autora estreante. Mais que isso: revela uma autora já ciente das engrenagens que movem o campo literário, e que, mesmo em sua primeira publicação, não hesita em agir estrategicamente para inscrever sua vontade e presença no objeto-livro.

A missiva mostra os primeiros passos de uma autora em formação, funcionando como documento revelador de um tempo em que os vínculos interpessoais, as negociações editoriais e os gestos de reconhecimento se entrelaçavam na constituição do campo literário. Nesse jogo entre bastidores e cena pública, Ruth Guimarães afirma sua entrada tanto como uma autora publicada, quanto como uma agente consciente dos dispositivos de mediação que tornam possível — e, muitas vezes, desafiante — o nascimento de uma obra.

Ao reconstituir a cena autoral de estreia de Ruth Guimarães, a carta mostra-se como veículo de comunicação, além de documento privilegiado para a análise da trajetória autoral e das articulações no campo literário. Ao lado do conteúdo explícito, a carta revela pistas sobre estratégias de inserção, expectativas quanto à recepção, modos de apresentação de si, e formas de negociação simbólica com figuras de prestígio. Permite observar como a autora constrói sua imagem perante os interlocutores, como elabora pedidos, oferece justificativas ou afirma seu pertencimento ao campo.

Além disso, o suporte epistolar revela as redes de sociabilidade e as mediações envolvidas na circulação das obras, evidenciando aspectos do jogo editorial — como a busca de legitimação, os impasses da publicação, e as condições materiais da produção literária. Assim, o material epistolar revela-se potente ferramenta para compreender a agência autoral, os dispositivos de reconhecimento e as dinâmicas de consagração, permitindo iluminar os bastidores do campo literário e enriquecer a análise crítica das trajetórias autorais.

A máquina de escrever, a folha timbrada, a assinatura a tinta preta: cada elemento torna-se vestígio de uma performance de autoria em construção.

Ruth Guimarães não conseguiu convencer os editores a incluírem a dedicatória pretendida no livro. O único elemento pré-textual, da edição de 1946, constitui-se no seguinte texto: “Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém aprendeu nada do seu misterioso sentido” (Guimarães, 1946, s.p.).

4.1.1 Lendo *Água funda* pelas cartas de leitores e leitoras

Concluída a etapa de estreia editorial de *Água funda*, sucedem-se os primeiros movimentos de divulgação na imprensa, que ampliam o alcance da obra e iniciam sua circulação entre os leitores.

Em 26 de janeiro de 1946, a *Revista do Globo* publica a reportagem “Descoberta de uma romancista”, escrita por Fernando Góes¹⁸², que apresenta Ruth Guimarães como um novo nome da literatura brasileira. Em 5 de maio, o periódico carioca *O Jornal* anuncia oficialmente o lançamento do romance pela Livraria do Globo, apresentando um trecho do primeiro capítulo e destacando a escritora como uma das revelações da temporada¹⁸³. Poucos meses depois, em 11 de agosto, um anúncio no *Diário Carioca* afirma que “*Água funda* está empolgando todos os leitores ao mesmo tempo que vem batendo um autêntico ‘record’ de vendas”¹⁸⁴ — uma frase que sintetiza o entusiasmo com que a obra começava a ser recebida.

Este é o ponto de partida para a nova etapa que se abre: a da recepção propriamente dita. Um sinal de que a obra não somente fora lançada, mas começava a produzir efeitos concretos de recepção. É a partir desse momento que se consolida a circulação mais ampla do romance, que passa a suscitar reações diretas de leitores e leitoras, como revelam as diversas cartas enviadas a Ruth Guimarães ao longo de 1946.

¹⁸² Fernando Góes. A descoberta de uma romancista. *Revista do Globo* (RS). 26 de janeiro de 1946.

¹⁸³ *O Jornal* (RJ), 5 de maio de 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/32900 Acesso em: 15 de abril de 2025.

¹⁸⁴ *Diário Carioca* (RJ), 11 de agosto de 1946. O jornal destaca o sucesso comercial de *Água funda*, afirmando que estava “empolgando todos os leitores”. Faz referência ao depoimento de Érico Veríssimo, que elogia a obra por sua riqueza de contato com “a terra e a vida”. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/25618 Acesso em: 15 de abril de 2025.

O interesse provocado por *Água funda*, visível tanto na imprensa quanto nas correspondências que chegam à autora — testemunhos espontâneos da leitura e de seus efeitos —, constitui o próximo foco da nossa análise: as marcas da recepção do público leitor nas cartas enviadas a Ruth Guimarães ao longo de 1946.

4.1.2 “Desejaria saber como você escreveu *Água funda*?¹⁸⁵”

Em 17 de agosto de 1946, João Cordeiro de Resende, morador de Pedralva, uma cidade do sul de Minas Gerais — que se chamava Pedra Branca à época em que Ruth Guimarães ali morou por uma temporada, ainda criança — escreve para encomendar dois exemplares de *Água Funda* diretamente com a autora:

Pedralva, ex-Pedra Branca, sul de Minas, 17 de agosto de 1946

Ruth Guimarães ,

Não encontrei seu livro “Água Funda” nas livrarias do Rio.

Sei porém que êle se encontra a venda no Rio Grande do Sul, porque consta do catálogo da Livraria do Globo, de Porto Alegre.

Ficaria muito grato se você me enviasse dois exemplares pelo reembolso postal para o meu endereço adiante marcado.

Venho acompanhando com interesse a sua vida literária e desejaria saber como você escreveu “Água Funda” criando figuras reais do cenário da minha terra se na ocasião que aqui residiu contava poucos anos de idade?

Cordialmente me despeço

João Cordeiro de Resende

O motivo de seu contato inicial vai além do interesse afetivo ou literário: ele expõe uma dificuldade concreta relacionada à circulação do livro. “Não encontrei seu livro ‘Água Funda’ nas livrarias do Rio. Sei porém que êle se encontra à venda no Rio Grande do Sul, porque consta do catálogo da Livraria do Globo, de Porto Alegre”, relata. Sua solução é recorrer ao reembolso postal, sistema de pagamento por correspondência bastante comum à época, pedindo que a própria Ruth providencie o envio dos exemplares.

¹⁸⁵ João Cordeiro de Resende à Ruth Guimarães, 17 de agosto de 1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Esse dado aparentemente pragmático — a dificuldade em encontrar o romance nas livrarias da então capital federal — revela informações significativas sobre os limites e a geografia da distribuição da obra. A situação descrita por Resende complementa as informações trazidas pela própria autora em sua carta de 15 de janeiro de 1946 a Hamílcar de Garcia, sobre a história da trajetória do livro. A menção de Resende ao catálogo da editora indica que *Água funda* estava, de fato, disponível e anunciado oficialmente, mas com alcance desigual. A presença no catálogo não implicava necessariamente sua presença física nas prateleiras das principais livrarias do país, o que sugere um circuito de circulação restrito e dependente de canais específicos, como o da própria editora e suas sucursais.

Essa situação reforça o papel ativo da autora na mediação entre o livro e os leitores. A carta de João Resende exemplifica um tipo de rede informal de circulação literária em que os leitores, mobilizados por um interesse genuíno pela obra, passam a atuar também como divulgadores, compradores e intermediários — papel que o próprio Resende assumirá mais adiante, ao solicitar mais exemplares para presentear amigos.

Além da encomenda, João Resende também lança uma pergunta à escritora: “Venho acompanhando com interesse a sua vida literária e desejaria saber como você escreveu *Água funda* criando figuras reais do cenário da minha terra se na ocasião que aqui residiu contava poucos anos de idade?”.

Ruth responde a carta do leitor, não tivemos acesso às cartas respostas de Ruth Guimarães aos leitores e leitoras que se corresponderam com ela, mas podemos apreender alguns elementos pelo ponto de vista dos rementes.

Ao questionar a capacidade da autora de recriar uma terra que conheceu de maneira tão breve, João Resende exemplifica a contestação sobre a legitimidade autoral: ele quer entender como essa representação tão verossímil é possível. Essa dúvida implícita provavelmente leva Ruth a reafirmar, em sua resposta, seu compromisso e domínio sobre o material cultural que representa, além de reforçar o caráter universal de suas imagens.

A reação de Resende ao ler *Água funda* — ao se deparar com figuras que parecem tiradas de sua própria experiência — revela o poder do livro de evocar cenários

e personagens familiares ao leitor. E é justamente essa familiaridade que o leva a escrever novamente, poucos dias depois, em 28 de agosto de 1946, quando responde a carta de resposta da autora¹⁸⁶:

Ruth Guimarães:

Comigo está a sua gostosa cartinha, cheia de pincelas vivas descrevendo a minha terra.

Você focalizou muito bem o cenário provinciano, mas, o cinema é de propriedade do Cel Macedo e não Goulart, este morreu na Capital Federal há já uns 4 anos.

A cidade não fica na baixada, fica mesmo no morro, as ruas transversais dão porém idéia de baixada porque são planas. Há também a loja do Bustameante, lembra-se? e outras.

João Resende retoma o contato com Ruth, agora em tom ainda mais afetivo e entusiasmado, compartilhando impressões detalhadas sobre o romance. A leitura o mobiliza a ponto de corrigir pequenas imprecisões (como a propriedade do cinema local), atualizar informações sobre pessoas mencionadas na narrativa e complementar a cena descrita com novos nomes e fatos. Com isso, ele tanto reconhece sua terra no livro, como também reivindica uma participação ativa no universo da obra, como alguém que pode ajudar a “completar” aquilo que Ruth iniciou ficcionalmente.

Ele menciona inclusive tragédias locais que atravessam o tempo da ficção e da memória, como o assassinato de Sant’Ana em 1928, a explosão da caldeira com vítimas, e até personagens reais e identificáveis — Zé Pedro, Choquinha, Fausto, Vicente Rosa — que, segundo ele, podem ser reconhecidos por trás das figuras do romance. Como lemos no trecho seguinte:

Aqueles fatos do Campestre (seria mesmo praga do homem que o S.V. mandara jogar no banheiro de sarnol?) a morte do Sant’Ana assassinado em 4-8-1928 pelo Juca Guerreiro e no dia 10 de setembro a explosão da caldeira com a consequente morte por asfixia e queimadura dos operários João Gomes e Eugenio Marçal.

Qual o Bugre a que você se refere, será o Argemiro?

Zé Pedro já não existe, a Choquinha está viva, pedindo esmola e rimando.

Mesmo através da ficção a gente identifica, no livro, as pessoas o fazendeiro Zé carreiro ainda com os 77 janeiros às costas; o Fausto também, o Antonio Olimpio, o Vicente Rosa, etc.

¹⁸⁶ João Cordeiro de Resende à Ruth Guimarães, 28 de agosto de 1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

O grau de envolvimento é tal que Resende se torna quase um personagem de volta, espelhado pelo livro, e se apresenta como poeta, ex-morador de São Paulo, funcionário do cartório local e antigo conhecido da família de Ruth:

Dentro do cenário que você pintou movia-se um poeta...

Que continua poeta, quem nasce assim morre assim, sonhando. Naquele tempo ele era jovem, hoje o seu cabelo começa a enlugar-se.

Você leu “Folhas que o vento leva?” livro que não deveria ser publicado e do qual hoje o poeta se envergonha.

Conheci muito seu pai, tenho registrada em meu cartório (sou Oficial do Registro Civil) uma irmã da romancista de Água Funda, de nome Cecília, nascida em 4-5-1925, mais nova 5 anos do que aquela. Conversei muito sobre a menina Ruth com o Benedito Nicodemos e a dona Carmem, su[a] ex-professora, no Campestre, lembra-se?

A carta de 28 de agosto oferece, assim, uma ampliação vívida do gesto presente na primeira carta: *Água funda* desperta no leitor não só o desejo de leitura e de diálogo, mas o impulso de reinscrição afetiva do texto na própria vida.

4.1.3 “Autorize a sucursal da Livraria do Globo ... a remeter para o meu endereço”¹⁸⁷

Dando sequência a carta, João Resende confessa: “Já acabei de ler *Água funda* e gostei muito. Há nele muita poesia, muita coisa diferente, nova, que revela o poder de quem o escreveu”, expressando entusiasmo com a leitura e reconhecimento da força literária da autora. No entanto, a maneira como obteve o exemplar reforça o cenário de circulação restrita: “O livro veio do Rio, mandou-mo meu cunhado, lá residente”, escreve, evidenciando que, mesmo após tentar adquirir o livro com a própria autora, foi preciso acionar sua rede de contatos pessoais para finalmente ter acesso à obra.

O comentário confirma, por um lado, a expectativa em torno do romance e, por outro, as dificuldades práticas enfrentadas por leitores interessados, como ele, que viviam fora dos grandes centros de distribuição editorial.

Ao final da missiva, Resende solicita um novo favor à autora: “Agora um obséquio, Ruth: autorize a sucursal da Livraria do Globo nessa praça, rua da Liberdade, 381, a remeter para o meu endereço, pelo reembolso, dois exemplares de *Água funda*;

¹⁸⁷ João carneiro de Resende à Ruth Guimarães, 28 de agosto de 1946.

são para dar a duas pessoas amigas, isso se não for difícil para você”. O pedido lança luz sobre o papel ativo do leitor como difusor da obra, revelando um sinal de admiração que se transforma em circulação concreta — ele deseja agora presentear terceiros com exemplares do livro.

Além disso, a solicitação de autorização da autora à sucursal indica que, mesmo com o livro presente em catálogos e filiais da editora, havia necessidade de mediação direta para viabilizar as vendas. Esse detalhe reforça as limitações operacionais do circuito editorial da época, bem como o grau de dependência de certos leitores da disponibilidade e da boa vontade dos autores — sobretudo quando se tratava de escritoras em início de carreira ou com pouca projeção institucional no mercado.

Esses elementos, quando considerados em conjunto com a carta anterior e com as informações expressas por Ruth em sua correspondência com Hamilcar de Garcia, ajudam a compor um quadro mais amplo da trajetória inicial de *Água funda*. A recepção calorosa de leitores como Resende convive, portanto, com os desafios estruturais de circulação, visibilidade e acesso, e lança luz sobre a posição relativamente periférica ocupada por Ruth Guimarães no sistema literário brasileiro da década de 1940, apesar da qualidade reconhecida de sua escrita.

*

Essas duas cartas de João Carneiro de Resende, enviadas com apenas onze dias de intervalo, revelam que *Água funda* não apenas impactou um leitor individual, mas desencadeou um processo mais amplo de reconhecimento e pertencimento. O romance mobiliza camadas de memória afetiva e territorial — com figuras e paisagens que remetem diretamente à Pedra Branca de sua infância —, ao mesmo tempo em que ativa o desejo de compartilhamento da obra com outros membros da comunidade.

A leitura de Resende evidencia como o livro extrapola os limites da ficção e se inscreve na história viva de uma coletividade, operando como testemunho e como espelho cultural. Ao acionar redes pessoais para adquirir e difundir exemplares do livro, o leitor se torna agente de sua circulação e de sua permanência, colaborando, ainda que informalmente, com a consolidação da obra no imaginário local.

Nesse sentido, as cartas testemunham, simultaneamente, a recepção calorosa de *Água funda* e os modos alternativos de circulação que se viabilizavam pela via epistolar, em contraste com as lacunas deixadas pela distribuição comercial tradicional. Assim, a trajetória do romance, tal como registrada nessas trocas, aponta para a potência de uma literatura que, mesmo nas margens do sistema editorial, consegue fundar vínculos profundos com seus leitores.

Na cena discursiva criada por essa troca de cartas, Ruth e Resende realizam um exercício de reconstrução mútua: ele reflete sobre as figuras do passado e confirma, com sua interpretação, a habilidade da autora de transformar memórias e histórias locais em um registro literário vívido e impactante, onde a narrativa de Ruth, impregnada de cultura oral e detalhes locais, ressoa na experiência do leitor, que mistura sua visão pessoal com a literária, numa obra que transforma identidade individual em coletiva.

A proposta de continuidade da correspondência por parte de Resende parece indicar o nascimento de uma relação que transcende o circuito autor-leitor para se constituir como um espaço de interlocução literária e afetiva.

Nesse pequeno arquivo epistolar, vemos se delinear um campo simbólico de reconhecimento, onde a autoria de Ruth é legitimada não por títulos ou consagrações institucionais, mas pela força com que sua escrita reverbera nos leitores que se veem, ou se revivem, em suas páginas.

4.1.4 “Grato pelo exemplar que me mandou”¹⁸⁸

Em 26 de setembro e em 6 de outubro de 1946, um antigo colega de estudos de Ruth Guimarães, residente em Guaratinguetá, também envia cartas à escritora para expressar sua opinião sobre o livro. As duas cartas enviadas revelam um outro tipo de vínculo ativado pela publicação de *Água Funda*: o da memória compartilhada, da admiração cultivada ao longo do tempo e da interlocução intelectual entre pares. Ainda

¹⁸⁸ Carta de leitor não identificado à Ruth Guimarães, 6 de outubro de 1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

que o nome do remetente não esteja plenamente identificado, o tom epistolar e a referência a uma convivência anterior — “velho companheiro de estudo” — evidenciam uma relação de longa data, que a consagração literária de Ruth reativa.

Na primeira carta, datada de 26 de setembro de 1946, o interlocutor comenta uma entrevista concedida por Ruth ao *Jornal de São Paulo* ¹⁸⁹, demonstrando familiaridade tanto com o conteúdo da conversa quanto com os textos que têm sido publicados sobre ela, como ele redige:

Ruth

Li a sua entrevista no “Jornal de São Paulo”, como tenho lido quanto tudo ou quase tudo que se vem entusiasticamente escrevendo a seu respeito. Será desnecessário dizer-lhe da satisfação produzida em mim por essas leituras.

O reconhecimento de sua trajetória aparece aqui sob a forma de uma confirmação de expectativas anteriores — “o prazer de não haver falhas a minha previsão relativa a sucessos da sua vida” —, como se a conquista literária da autora também simbolizasse um acerto pessoal de quem a conheceu em tempos de anonimato. Há, nessa correspondência, uma ambiguidade entre admiração e espelhamento: o elogio à “trajetória de triunfos” é também uma forma de inserção do remetente nessa história, como pode ser interpretada na leitura do fragmento:

Na entrevista há um ponto onde me passou que a reconhecida justeza do seu espírito foi embaraçada por um grande rasgo de [ilegível] necessidade. Se entre nós dois alguém deve alguma coisa ao outro, esse alguém sou eu.

E a dívida é constituída, além do mais, pelo prazer de não haver falhas a minha previsão relativa a sucessos da sua vida semelhantes aos que [ilegível] se estão desenrolando, com os aplausos de quantos a conhecem. Vê-se, desde logo, que se trata de uma positiva questão de egoísmo.

Que continue cada vez mais propícia a sua trajetória de triunfos é o que muito cordialmente o seu grato, velho companheiro de estudo e admirador sincero.

Na segunda carta, datada de 6 de outubro do mesmo ano, o tom é mais literário e analítico. O leitor comenta suas impressões sobre *Água funda*, texto que lhe foi

¹⁸⁹ *Jornal de São Paulo*, 22 de setembro, de 1946.

enviado com dedicatória, o que já indica a manutenção do vínculo entre ambos, como fica patente ao final da carta:

grato pelo exemplar que me mandou, da aludida publicação, e, de modo especial, pela dedicatória que imprime particular valor ao presente, faço votos para que continue a colher, cada vez mais, fastos louros.

Aqui, do meu cantinho, hei de como agora, tomar parte, de todo o coração, nas festas que lhe façam.

No texto epistolar, ele afirma que o livro o “agradou de fora a fora, muito e muito”, mas não deixa de apontar que esse agrado não foi uniforme, assumindo “uma ou outra discordância” de perspectiva, como ele afirma:

A leitura da sua Água Funda me agradou de fora a fora, muito e muito. Não lhe digo que esse agrado tenha sido assim igual, sem nenhum adelgaçamento. Ainda que eu vivesse demasiadamente agarrado á mentiras convencionais, não me utilizaria de nenhuma delas em conjuntura como esta. Conhece-me bem e eu, por minha vez, a conheço. Uma ou outra discordância, seja de que tamanho for, tem de haver entre o meu e o seu modo de sentir. O meu ponto de vista não pode libertar-se da fria ancianidade que me pesa contraposta a ardorosa mocidade que a felicita. Isso basta para não se estranhar tal ou tal atrito entre as nossas maneiras de encarar as coisas. Mas o que principalmente me importa é a impressão de conjunto que o seu livro me despertou e que me leva a considerar, em tudo a minha, razoáveis os louvores com que ele está sendo recebido.

É uma atitude de franqueza afetuosa, que reconhece a distância geracional (“a fria ancianidade que me pesa contraposta à ardorosa mocidade que a felicita”), mas que não compromete a admiração. Ao contrário, a divergência pontual parece tornar ainda mais sincera sua leitura e mais legítimo o louvor: “o que principalmente me importa é a impressão de conjunto que o seu livro me despertou e que me leva a considerar [...] razoáveis os louvores com que ele está sendo recebido”.

Nota-se, assim, a construção de uma crítica ponderada, revelando o papel de leitores-críticos que não estão apenas admirando a obra, mas participando ativamente do processo de reflexão sobre ela. Esse leitor reconhece o valor estético da obra e, ao mesmo tempo, se permite uma pequena ressalva, o que é revelador do papel complexo de leitores enquanto “co-participantes” na formação do discurso autoral.

Ruth é, então, posicionada na encruzilhada de narrativas que transitam entre a tradição oral e a construção literária, onde sua obra não é apenas um espelho de seu

ambiente cultural, mas também uma plataforma que reflete os debates e impressões subjetivas dos leitores sobre a literatura regional e suas representações.

Essas cartas lançam luz sobre um aspecto fundamental da recepção de *Água Funda*: seu poder de ativar não só leituras estéticas ou regionais, mas também memórias pessoais, redes afetivas e um sentimento de pertencimento compartilhado. O remetente participa, à sua maneira, das “festas” que celebram a autora, não com protagonismo, mas como testemunha comovida de um percurso que ele ajuda a registrar.

Ao final, sua assinatura — “do admirador de sempre” — funciona como marca de afeto e permanência, inserindo sua presença na trajetória de Ruth Guimarães, tanto como leitor quanto como parte do teatro social que a autora mobiliza com sua literatura.

4.1.5 “Aqui pelo Sul *Água Funda* está causando sensação¹⁹⁰”

A carta de Norinha, enviada de Itajubá a Ruth Guimarães em setembro de 1946, encerra o conjunto de cartas aqui analisadas com uma nota especialmente íntima e afetiva. Em contraste com os tons críticos ou memorialistas das cartas anteriores, esta missiva se inscreve no registro da familiaridade cotidiana, da amizade entre mulheres e do entusiasmo espontâneo diante do reconhecimento público de alguém próximo.

O livro *Água funda* ainda não havia chegado às mãos da remetente — “Ainda não recebi o seu prometido livro, estou ardendo de curiosidade” —, mas os efeitos de sua circulação já eram visíveis em Itajubá. Norinha comenta que o romance “está causando sensação” e relata que várias pessoas da cidade já conseguiram um exemplar ou a procuraram para emprestá-lo, como expresso no fragmento abaixo:

Querida Ruth,

Recebi dia 21 sua prezada cartinha e hoje o jornal as revistas [...] Ainda não recebi o seu prometido livro, estou ardendo de curiosidade. Aqui pelo Sul “Água Funda” está causando sensação, várias pessoas de Itajubá já conseguiram o livro e outras já me procuraram para que eu lhes emprestasse. Cotação com você é mato, hein?

¹⁹⁰ Norinha à Ruth Guimarães, 25 de setembro de 1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Ao dizer que a “cotação” da autora “é mato”, Norinha brinca com a linguagem informal do interior mineiro para registrar o prestígio crescente da amiga. O tom é de celebração afetuosa, mas também de testemunho: quem escreve quer deixar registrada a repercussão do livro no sul de Minas, constituindo-se, assim, como participante dessa história.

A carta é marcada por uma alternância entre assuntos do universo público e privado. Ao lado do comentário sobre o sucesso do livro, há referências a presentes trocados — um “vestido” e um “par de sapatos salto Luís XV que é um amor” —, aos desafios da vida profissional (“tenho andado ruim dos olhos”, “continuo ainda mais ou menos trabalhando de fato”) e a uma situação política tensa vivida na cidade, durante o “movimento comunista”, que teria provocado “patrulha à porta”. A escrita de Norinha costura essas experiências com leveza e humor, mesmo quando fala de medo: “raspei um medo que só você vendo! Não deve ser nada agradável morrer com uma bala na cabeça”.

É especialmente significativo que, em meio a essas experiências do cotidiano, Norinha mantenha como ponto alto da carta a troca de correspondência com Ruth e a expectativa pela leitura do romance.

O livro adquire valor não apenas literário, mas simbólico: ele é uma ponte entre amigas, um motivo de orgulho e uma extensão da intimidade que ambas compartilham. Ao final da carta, ela envia abraços à família, recomendações da madrinha e reforça o desejo de manter o vínculo ativo: “Espero receber sempre notícias suas e espero também ter o prazer de uma visitinha sua”.

Dessa forma, a carta de Norinha evidencia outra dimensão da recepção de *Água funda*: a sua inscrição nos circuitos da amizade, do reconhecimento entre mulheres e da partilha de conquistas em meio às dificuldades materiais da vida cotidiana. Essa leitura em rede, entre afeto e comunidade, fortalece a imagem de Ruth Guimarães tanto como escritora em ascensão quanto como figura central de uma constelação de afetos — alguém cuja trajetória mobiliza apoio, admiração, cumplicidade e orgulho entre os seus.

A resposta de Norinha sobre o sucesso de *Água funda* em Itajubá e o relato dos “louros” recebidos por Ruth nas cartas refletem o reconhecimento popular da obra e da

autora, o que contribui para sua legitimidade literária e também para um sentimento de pertencimento à sua comunidade. Essa recepção positiva e detalhada confirma o valor da obra no *campo literário* descrito por Bourdieu, onde as interações entre autores, leitores e críticos desempenham um papel essencial na definição e validação da posição do escritor.

4.1.6 “Já acabei de ler *Água funda* e gostei muito”¹⁹¹

As cinco cartas analisadas neste conjunto revelam facetas complementares da recepção de *Água funda* no ano de sua estreia. Vindas de diferentes cidades mineiras e paulistas, elas testemunham como o romance de Ruth Guimarães ultrapassou os limites do mercado editorial e da crítica especializada para se inscrever no cotidiano de seus leitores, em circuitos marcados pela afetividade, pelo pertencimento territorial e pela experiência compartilhada.

As cartas de leitores, amigos e familiares ajudam a formar a identidade autoral da escritora fortalecendo seu papel no campo literário. Através de suas respostas e da reflexão sobre as percepções de seus leitores, Ruth participa do que pode ser descrito como um “teatro social da literatura”, onde as trocas com leitores e críticos moldam tanto a obra quanto a própria imagem da autora. Além disso, a interação epistolar que se desdobra, além de fortalecer laços com seus leitores, ajuda a criar uma identidade autoral que é valorizada não só pela qualidade literária, mas também pelo senso de pertencimento e pela representatividade cultural que a obra evoca.

Nas cartas recebidas por Ruth, observamos a presença do desejo dos leitores de tanto conhecerem a história narrada em *Água funda* quanto de compreenderem como Ruth capturou as “figuras reais” e o “cenário” de Pedra Branca, terra da infância da autora. Isso mostra como Ruth é instigada a responder e a situar sua posição enquanto autora que recria, a partir de memórias e de uma pesquisa cuidadosa, a vida e o folclore de uma região de que ainda guarda imagens marcantes.

¹⁹¹ João Cordeiro de Resende à Ruth Guimarães, 28 de agosto de 1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

A construção da identidade autoral de Ruth Guimarães é reforçada pela forma como esses leitores confirmam seu papel como representante e cronista de sua terra, além de perceberem nela uma figura singular, que consegue, de certa forma, traduzir as histórias e a vida cultural do interior do Brasil para o universo literário.

As cartas de leitores evidenciam o impacto de *Água funda* como uma obra capaz de capturar o imaginário local e transformá-lo em literatura — uma transformação que é um dos maiores atributos da identidade autoral de Ruth. Na troca com João Resende, que identifica personagens do livro com figuras da vida real, temos o encontro da Ruth escritora e da Ruth memorialista, lidando com as demandas e curiosidades de leitores que a colocam no papel de cronista da memória local.

Assim, se nas cartas de João Carneiro de Resende é possível perceber o impacto do romance como catalisador de memórias, reencontros simbólicos e reconhecimento identitário, nas mensagens vindas de Guaratinguetá surgem ecos da convivência escolar, da admiração intelectual, do diálogo entre gerações e de projeções de futuros. Por fim, a carta de Norinha traz à tona a dimensão da amizade feminina e do apoio entre mulheres como força de sustentação mútua diante dos desafios do cotidiano, inclusive políticos.

A partir dessas escritas, *Água funda* emerge como objeto de leitura e simultaneamente como acontecimento vivido, como prática de comunicação, e como ponto de irradiação de sentidos compartilhados, reafirmando o papel da literatura como elo de pertencimento, de memória e de transformação das relações sociais.

Em síntese, ao inserir-se em um espaço de encruzilhada metodológica, onde o folclore e o regionalismo encontram a linguagem literária e os questionamentos dos leitores, Ruth Guimarães solidifica-se como uma ponte entre o campo da literatura brasileira e as tradições orais de sua terra. Dessa forma, ao longo da correspondência com seus leitores, Ruth Guimarães passa a ser vista como uma escritora, além de uma cronista de valores, símbolos, expectativas e memórias que pertencem à coletividade.

Além disso, as cartas permitem entrever o próprio trajeto do livro *Água funda* após seu lançamento: se em 17 de agosto ainda se registrava dificuldade para encontrar exemplares nas livrarias do Rio de Janeiro, em 26 de setembro já havia circulação ativa

na cidade de Itajubá, onde o romance causava “sensação” e era disputado por leitores. Esse intervalo de poucas semanas mostra, ao mesmo tempo, a eficiência dos circuitos informais de divulgação e empréstimo e a rápida adesão ao livro em regiões fora do eixo central da crítica e do mercado editorial.

Assim, a trajetória de *Água funda* narrada pelas cartas revela uma recepção calorosa, em expansão, marcada por afetos, reconhecimento e pertencimento — forças que reafirmam o papel do romance como acontecimento coletivo e cultural.

4.2 A construção da personagem

Tivemos um Luiz Gama. Tivemos um José do Patrocínio. Tivemos um Cruz e Souza. Tivemos um Lima Barreto. Tivemos um Theodoro Sampaio. Temos um Lauro Palhano. Mas só agora surgiu uma grande escritora da raça negra no Brasil. Ruth Guimarães é sem dúvida a grande descoberta literária de 1946 (25 de janeiro de 1947, *Revista da Semana*, RJ).

Oito meses após o lançamento de *Água funda*, em janeiro de 1947, o livro de Ruth Guimarães ainda continuava sendo discutido nos periódicos. No mês de janeiro houve, ao menos, três matérias publicadas na imprensa carioca. Álvaro Lins, no *Correio da Manhã* (3 de janeiro de 1947), analisa as estreias de autoras mulheres em 1946, principalmente a de Ruth Guimarães e de Maria Julieta Drummond¹⁹². Roberto Seidl, na revista *Careta* (25 de janeiro de 1947), destacou a poética do romance, elogiando a naturalidade com que Ruth Guimarães introduz comparações em seu texto, destacando que a autora cria imagens poderosas sem esforço aparente.

Na mesma data, 25 de janeiro de 1947, Nelson Vainer, na *Revista da Semana*, faz uma entrevista com Ruth Guimarães, reconhecendo-a como “a primeira grande escritora negra do Brasil”.

Ainda há pouco, ‘Água Funda’ era apresentada como uma das grandes obras literárias de 1946, em diversos inquéritos realizados por jornais diários sobre o movimento editorial do ano passado. Alvaro Lins, no seu reputado rodapé do ‘Correio da Manhã’, se ocupou do livro de Ruth

¹⁹² Publicou a novela *A busca*, em 1946, aos 17 anos. Maria Julieta era filha de Carlos Drummond de Andrade.

Guimarães com grande simpatia. A autora paulista vai assim se impondo à consideração dos nossos círculos literários, que são, graças a Deus, isentos de preconceito de raça predominantes em outros meios. REVISTA DA SEMANA confiou a Nelson Vainer a tarefa de entrevistar Ruth Guimarães em São Paulo e o resultado aqui está, nestas páginas, que revelam detalhes da carreira e da vida da primeira grande escritora negra do Brasil. (*Revista da Semana* (RJ), 25 de janeiro de 1947).

Nesta entrevista, podemos recolher algumas informações sobre as condições de produção da escrita de Ruth Guimarães:

Ruth é solteira. Vive só, num quartinho pouco maior que um bocejo. É um larzinho pobre, limpo, pitoresco, enfeitado de quadros e flores. Levanta-se às 6 horas. Não toma café, prefere chá, que ela mesma prepara. Depois de um passeio pela várzea, volta ao quartinho, onde escreve das 7 às 10 horas. Funcionária autárquica, entre as 12 no serviço, saindo às 18. Uma vez por semana vai ao cinema, mas prefere o teatro, 'porque tem um sentido mais humano e mais próximo e é mais arte do que o cinema'. Gosta da melhor música, mas prefere o pior do mundo (25 de janeiro de 1947, *Revista da Semana*, RJ).

Ficamos sabendo que Ruth procurava estabelecer uma rotina de escrita. Seguindo a entrevista, podemos ainda levantar o momento ao qual a autora Ruth Guimarães atribui o reconhecimento de sua vocação literária:

Só no quarto ano do Grupo Escolar é que comecei a fazer composições. Algumas saíram muito compridas, cheias de adjetivos, mas saiam naturalmente, sem outro adjetivo que o de tirar boa nota. Isso para que me deixassem brincar em paz depois.

- E ninguém reparou algo de excepcional no seu modo de escrever?

- Sim, houve quem reparasse. Quando percebi, comecei a escrever com cuidado, adquirindo logo reputação de menina inteligente.

- Gostava de recitar?

- Às vezes. Um dia, numa festa escolar, tinha declamado uns versos de Olegário Mariano:

‘Nasci numa velha casa solarenga e bela

E nessa casa branca havia

Um pé de não me lembro de que

E ao fundo dela

Um rio d’água clara que corria...”

E por aí a fora... em versos muito sonoros. A música dos versos ficou na minha cabeça uma porção de tempo, e um dia, lembrando-me mais particularmente da casa grande da fazenda onde passei a primeira infância – de 3 a 8 anos – escrevi também uns versinhos muito sentidos e muito chorados sobre a minha casa.

- Foi então que se revelou o seu talento literário?
- Acho que sim. Se não eu não teria tido coragem de levar esses versos à redação do jornalzinho local.
- E foram aceitos?
- Tive que esperar toda a semana para sabê-lo.

[...]

- Chegou o domingo. Milagre dos milagres: os meus versinhos de pé quebrado estavam na primeira página, com umas vinhetas torcidas em volta. E na outra página vinha a história da minha ida à redação e grandes cumprimentos 'à inteligente menina de nosso grupo escolar' e outras coisas mais, das quais não me lembro.

[...]

- Continuou versificando?

- Se continuei! Era de ver a minha atividade... Não sei donde saiu um exemplar de 'Água Corrente', do Olegário¹⁹³, e durante uns seis meses, fui um verdadeiro papel carbono dele...

- A que mais se dedicava então: à 'literatura' ou à leitura?

- Lia muito, com nove anos de idade, li a coleção inteira de Machado de Assis, sem entender patavina do sentido. Os anos foram passando, 'como canôa em água funda'. Aos doze anos imitava Cassiano Ricardo. Escrevendo estas coisas, com a mais absoluta inconsciência:

'... o mar subiu aos céus, dando boléus de ondas verdes e o céu, dando risadas de sol, entrou no mar...'

e até hoje não sei se esses versos são do Cassiano ou meus. Aos 15, tinha o livro de Guilherme de Almeida embaixo do travesseiro. Namorava, amava, suspirava, tudo em termos guilherminos... (25 de janeiro de 1947, *Revista da Semana*, RJ).

A entrevista de Ruth Guimarães revela aspectos essenciais de seu despertar literário e de sua busca de uma identidade autoral desde a infância. A rotina disciplinada que ela estabeleceu na fase adulta — acordando às 6 horas para caminhar, escrevendo das 7 às 10 horas, e trabalhando no serviço público no período da tarde — reflete um comprometimento com a escrita que começou cedo em sua vida. Desde o quarto ano do Grupo Escolar, Ruth já demonstrava um talento precoce para a escrita, que lhe rendeu reconhecimento entre colegas e professores. Ela relembra composições longas e adjetivadas, que escrevia "sem outro adjetivo que o de tirar boa nota" para poder brincar depois, mas logo a habilidade foi notada, e seu esforço começou a ser mais

¹⁹³ Olegário Mariano. *Água Corrente*. Rio de Janeiro 1917 - 1a. Ed.

intencional: “Sim, houve quem reparasse. Quando percebi, comecei a escrever com cuidado, adquirindo logo reputação de menina inteligente”.

Esse incentivo escolar contribuiu para que Ruth consolidasse uma imagem de si mesma como escritora em potencial, reforçando um pacto com a escrita e o compromisso com a apuração literária. O processo era também dialógico, respondendo a apreciações de professores, algo que já na infância moldava a percepção de Ruth sobre seu valor intelectual.

Ela conta que começou a ler autores como Olegário Mariano e, impressionada com os versos de “Nasci numa velha casa solarenga e bela...”, de *Água Corrente*¹⁹⁴, tentou replicar o estilo. Por vários meses, suas próprias composições imitavam o ritmo de Mariano. Esse processo de apropriação, onde absorvia a cadência e a estética dos versos que lia, exemplifica o modo como a música dos versos e a leitura moldavam seu estilo inicial, servindo como aprendizado na construção de sua própria voz. A sonoridade e a força das palavras de Mariano não só ficaram “na cabeça por uma porção de tempo”, como marcaram uma fase da escrita de Ruth em que ela “era um verdadeiro papel carbono dele”. Nesse sentido, *Água Funda*, seu primeiro romance, pode ter encontrado raízes não apenas temáticas, mas sonoras e imagéticas, nas experiências literárias iniciais de Ruth.

Essa influência se estendeu a outros autores importantes: aos doze anos, lia e imitava Cassiano Ricardo, e, aos quinze, tinha Guilherme de Almeida “*embaixo do travesseiro*”. No decorrer da entrevista, Ruth menciona seu fascínio por Almeida: “Namorava, amava, suspirava, tudo em termos guilherminos...”, evidenciando como o processo de criação literária estava imbuído das leituras que trazia consigo. Ela mesma reflete sobre a intensidade desse processo de imitação, afirmando que, “de tanto copiar, decorar, declamar, eu não sabia mais o que era meu ou o que era de Guilherme de Almeida”. Essa ambiguidade entre a própria voz e a dos autores consagrados por ela admirados mostra como Ruth, ainda jovem, navegava entre a apropriação e a busca de autenticidade.

¹⁹⁴ Livro de poesia. A 1ª edição desta obra é de 1917. O prefácio de Olavo Bilac é um facsímile de carta manuscrita por ele, datada de 1918.

A entrevista ainda sugere o reconhecimento de Ruth como uma “grande escritora da raça negra no Brasil”, uma posição de destaque sublinhada pelo jornalista Nelson Vainer na *Revista da Semana* (1947), ao compará-la com nomes importantes como Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto. A afirmação de Vainer de que Ruth seria “a grande descoberta literária de 1946” demarca sua importância não só como uma jovem e promissora escritora, mas também como uma figura representativa da literatura negra no Brasil. Com essa expressão pública de consagração, a trajetória de Ruth passa a ser marcada pela imagem de uma “estreante segura” e “já feita”, uma jovem madura que representava, por meio de sua escrita, uma nova possibilidade literária e social.

4.2.1 Retratos e uma personagem?



IMAGEM 1. FONTE: REVISTA A SEMANA, JAN.1947.



IMAGEM 2. FONTE: REVISTA A SEMANA, JAN. 1947.



IMAGEM 3. FONTE: REVISTA A SEMANA, JAN. 1947.



IMAGEM 4. FONTE: REVISTA A SEMANA, JAN. 1947.

Observamos nas imagens as poses que a revista *A Semana* (1947)¹⁹⁵ selecionou para compor a persona imagética de “uma escritora negra brasileira que triunfa”. Notamos que as fotos procuram transmitir a imagem de uma jovem séria, tranquila, que lê confortavelmente em uma cadeira de balanço, ao lado de um canteiro de plantas e ervas. Com vestidos sóbrios, escrevendo em uma escrivaninha ou sorrindo na sacada de seu quarto, por detrás de seus óculos, as fotografias ajudam a reforçar o retrato da personagem literária construída pela crítica e estabelecida pela recepção momentânea na imprensa da época: a da jovem escritora madura.

Embora Ruth Guimarães tenha declarado em entrevista a Mario Medeiros Silva¹⁹⁶ que: “Eu me divertia... e ninguém me perguntou se eu era preta, se eu era branca, nem pedia retrato” (Entrevista, 2009), ao acompanharmos os movimentos e as linhas de força da recepção inicial do livro *Água funda*, notamos que a questão racial foi, além de pautada, também encenada.

Logo no momento do lançamento do livro, em 26 de maio de 1946, Homero Senna em seu artigo para *O Jornal* (RJ)¹⁹⁷, faz um depoimento que ajuda a esclarecer melhor essa questão:

NO PRELO E NAS LIVRARIAS
ATIVIDADES LITERÁRIAS
Notícia de Uma Romancista

No último número da “Revista do Globo”, de que é diretor o sr. Justino Martins publica uma reportagem muito interessante sobre a jovem e talentosa romancista negra Ruth Guimarães, cujo livro de estréia ‘*Água funda*’, de que o JORNAL divulgou há dias um capítulo, tem despertado a maior curiosidade em todos os críticos literários da capital e dos Estados.

[...]

Conversando diversas vezes com a romancista, que é reservada e esquiva, em ocasiões diferentes – primeiro no escritório da Livraria do Globo, em São Paulo, depois numa gafieira, onde foram fazer,

¹⁹⁵ Uma escritora negra que triunfa. *Revista da Semana* (RJ). 25 de janeiro de 1947. Entrevista a Nelson Vainer.

¹⁹⁶ SILVA. Mário Augusto Medeiros da. Os acontecimentos de Ruth Guimarães (1920-2014): alcances e limites para uma intelectual negra em São Paulo. *Cadernos pagu* (65), 2022:e226510. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/xKKMB7mF3sKvD4xKkYMmChF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 24 out. de 2024.

¹⁹⁷ SENNA Homero. Notícia de uma romancista. *Jornal O Jornal* (RJ), 26 de maio de 1946, Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/33237. Acesso em 24 out. de 2024

juntamente com o repórter Fernando Góes, umas fotografias com negros, e por fim, num bar da Praça da Sé, Justino Martins conseguiu saber muita coisa da vida de Ruth Guimarães.

O crítico conta que houve um esforço em montar um cenário que se ajustasse a personagem. A gafieira, o bar na Praça da Sé, os figurantes negros dessa paisagem cultural urbana, acomodariam perfeitamente a imagem, em construção, da jovem escritora negra. Foram as formas que a publicidade literária encontrou para modalizar o campo imagético que melhor capturaria as expectativas do público.

Sobre os cenários escolhidos, como no caso da gafieira, Ruth Guimarães escreve, dois anos depois, em artigo para um jornal da imprensa negra paulista, o seguinte:

Certa noite a orquestra afro-brasileira de Abigail de Moura [sic] deu um concerto no Conservatório Dramático Musical de São Paulo e já vinha do Rio precedida de fama de excelente orquestra, especialista em folclore negro. Não falemos de quanto a palavra folclore pode ser elástica, nem que a orquestra se limitou a tocar música populeasca, – como batuque, de ritmo e música já contaminados, como sambas, marchas, e frevos, sendo que o frevo é tão música negra quanto eu sou chinesa. [...] Trata-se, isso sim, da espécie de retrato de negro que Abigail Moura nos deu em duas horas de concerto... No que ele apresentava de mais genuinamente negro, só falava de escravidão, em senzala, em gemidos de escravo, sob o látigo do feitor. Isso é o negro de há cinquenta, sessenta anos atrás, ou mais talvez. É um negro fictício, que não existe, bom, resignado, sofredor, romântico e idealizado por escrevinhadores de novelas baratas. [...] Já é tempo de, ao se falar em negro, estilizar o preto da Barra Funda, das gafieiras, o preto pedreiro, o preto das macumbas do Rio, o preto maquinista, o preto formado em medicina, o preto dando murro e contribuindo para o progresso. O negro Velho, o negro Leônidas, os negros Bento de Assis, pai e filho (Guimarães, 1948:4) (Silva, 2022, p. 15).

Há uma dualidade na posição de Ruth Guimarães. Ao mesmo tempo que ela critica a representação do negro atrelada à escravidão e à figura do “sofredor romântico,” ela sugere uma alternativa igualmente enquadrada em um imaginário cultural específico, como o “preto da Barra Funda” ou “das gafieiras.” Essa ambiguidade revela que, embora ela questione os estereótipos mais antigos e passivos, acaba por concordar com uma forma de atualização que também é seletiva e estilizada.

A encenação promovida por Fernando Góes, ao incluir a gafieira e os personagens negros no cenário, parece se alinhar à sua proposta de um retrato moderno do negro – embora isso também implique uma outra camada de

estereotipização. Esse paradoxo evidencia como as tentativas de representar identidades negras na literatura e na mídia da época ainda oscilavam entre estereótipos antigos e novos, buscando modos de romper com o passado, mas sem escapar completamente das limitações do imaginário social.

Como destaca Mário Augusto Silva, chama a atenção o movimento oscilante de Ruth Guimarães entre a afirmação dos direitos da população negra — em sintonia com uma demanda por modernidade e cidadania — e a permanência de certos pressupostos estereotipados, como a ideia de que o problema do negro estaria nele próprio, devendo, assim como outros grupos étnicos migrantes, vencer unicamente por mérito pessoal, como se o racismo estrutural não constituísse uma variante específica e determinante.

Essa perspectiva, segundo ele observa, atravessa toda a trajetória da autora e pode ser percebida tanto em entrevistas concedidas em seus últimos anos de vida quanto em participações públicas marcantes, como durante a 3ª Bienal Nestlé de Literatura, em 1986, ou no Encontro de Gerações promovido pelo Museu Afro-Brasil de São Paulo. Em uma dessas ocasiões, registrada também pelo *Jornal do Conselho da Comunidade Negra* (1986, p. 12), Ruth Guimarães redigiu um texto que leu diante de colegas escritores e do público presente:

[...] Negra eu sou, o que não é nenhuma originalidade neste país. Negra e escritora, o que já constitui um modo singular de ser, dadas as circunstâncias. Também sou escritora regional e, como caipira, a única. [...] Também sou professora. [...] Não tenho alunos brancos e pretos. Tenho alunos. [...] A minha máquina de escrever é uma arma. [...] Eu venho aos negros da minha terra, meus irmãos, pregar o orgulho. [...] Eu disse que não entendo de queixumes e lamúrias. Há solução para a população negra desta terra. Temos que aprender. Lugar de negro não é no botequim. É na escola. Não é na cozinha. É na escola. Não é na macumba. É na escola. Não é no sambódromo, como espetáculo. É na escola. [...] Eu venho aos negros pregar o orgulho: de sua pele de bronze ou de ébano. Do seu trabalho, da sua inteligência, de sua bondade, de sua alegria, do seu samba, de seu lugar no mundo. Sem escola e sem orgulho, o que nos resta? Porteiro, contínuo, cama, cozinha, fundo de quintal e porta dos fundos. Resta apenas ir para onde nos empurram. [...] Não queremos bondade, nem tolerância, nem paternalismo. Não queremos que falem por nós. Apenas escutem (Silva, 2022, p. 16).

A citação de Ruth Guimarães, proferida décadas após sua estreia literária, aprofunda e complexifica as tensões já perceptíveis em sua relação com a identidade

racial e o campo literário. Ao se apresentar como “negra e escritora”, “regional” e “caipira”, Ruth assume múltiplas posições de enunciação que rompem com os estereótipos monolíticos e desarticulam o lugar subalternizado historicamente reservado ao sujeito negro na literatura. Seu discurso é afirmativo, pedagógico e politizado, apontando a escola e o orgulho como caminhos de emancipação, em oposição aos espaços de marginalização simbólica.

No entanto, sua fala também carrega ambivalências – ao negar o “botequim”, a “macumba” ou o “sambódromo” como lugares legítimos de presença negra, repete, em parte, uma lógica assimilacionista que desautoriza práticas culturais afro-brasileiras fundamentais na construção da identidade coletiva negra.

Por fim, entre as imagens encenadas pela imprensa e as performatizações discursivas de uma identidade negra, emerge o autorretrato mais íntimo de Ruth Guimarães, numa entrevista concedida por ela aos 29 anos:

De modo geral, sou uma criatura silenciosa, pouco afeita a falar ou a escrever de mim, coisa que não me deixa muito à vontade. [...] Sem dúvida sei o que quero, e o que não me parece clara é a maneira de atingir o fim. Assim, há certa massa confusa de sentimentos, de percepções e não alcanço bem como realizar-me. [...] Eu já repeti uma porção de vezes que quero escrever sempre e morrer de velha. E se repito desta maneira, com essa ênfase, com esse medo de querer convencer, não é que queira convencer disso a ninguém, mas a mim mesma. Não estou muito certa de o conseguir, pois quero escrever sempre, mas cada vez melhor, e quero ser sincera e firme e honesta. Talvez não tenha talento suficiente para chegar ao fim. Tenho boa vontade, vocação, o que não basta. Estou estudando duramente, o que também não basta. E, como uma das personagens do meu *Água Funda*, sou teimosa e dura como as mulas velhas, e talvez isso também não baste (Letras e Artes, 1949: 10). (Silva, 2022, p. 17).

Diferente da jovem tranquila fotografada em sua cadeira de balanço ou da escritora engajada que prega o orgulho racial em encontros públicos, aqui ela se apresenta como uma “criatura silenciosa,” insegura quanto ao próprio caminho, tomada por uma “massa confusa de sentimentos” e pela dúvida sobre sua realização como escritora. Essa confissão, publicada em 1949, evidencia o conflito entre vocação e reconhecimento, desejo e realização, firmeza e hesitação.

A autora que deseja “escrever sempre e morrer de velha” confessa temer não bastar, ainda que afirme sua teimosia — “como as mulas velhas” de seu próprio romance. Nesse gesto, Ruth Guimarães nos oferece um retrato inacabado e

profundamente humano: entre o ideal e o fracasso, entre o papel atribuído pela crítica e o espaço que ela mesma busca construir, sua figura literária se desenha no intervalo entre os retratos que lhe tiraram e aquele que, silenciosamente, ela tentava compor de si.

4.3 “Descoberta de uma romancista”¹⁹⁸ — recepção crítica na imprensa¹⁹⁹

No dia 26 de janeiro de 1946, a *Revista do Globo*, sediada em Porto Alegre²⁰⁰, publica a reportagem que apresenta pela primeira vez ao público brasileiro a história da jovem escritora Ruth Guimarães. Essa reportagem recebeu o título “Descoberta de uma romancista” e foi assinada por Fernando Góes.

Os subtítulos em destaque na matéria pontuam, demarcam e antecipam algumas linhas temáticas que a crítica desenvolverá ao longo dos nove meses de debate sobre o livro na imprensa brasileira, principalmente na imprensa carioca²⁰¹, sendo eles: Os literatos da drogaria; O entusiasmo de Amadeu de Queiroz e a opinião de Jorge Amado; Um romance no crivo; Biografia desinteressante por culpa de Wilde; A apresentação de um livro *Água funda*; E a sua autora Ruth Botelho Guimarães.

Observando a ordem dos subtítulos, ela nos revela um movimento que parte do respaldo de um grupo literário, depois pelo acolhimento de figuras literárias consagradas, passa pelo crivo da crítica para, só então, chegar ao livro e à sua autora.

Quatro meses depois, em 5 de maio de 1946, o periódico carioca *O jornal* anuncia a estreia da escritora Ruth Guimarães e noticia o futuro lançamento do romance *Água*

¹⁹⁸ Fernando Góes. A descoberta de uma romancista. *Revista do Globo* (RS). 26 de janeiro de 1946.

¹⁹⁹ Para acompanhar as referências dos periódicos e os links para acesso das fontes primárias, consultar a lista de Críticas de estreia de *Água funda*, nos anexos desta tese.

²⁰⁰ A *Revista do Globo*, fundada em 5 de janeiro de 1929 pela Editora Globo, de Porto Alegre (RS), foi uma das mais influentes publicações culturais do Brasil até 17 de fevereiro de 1967. Conhecida por seu enfoque abrangente nas áreas de literatura, artes e ciências, a revista trouxe ensaios, críticas e colaborações de autores renomados, como Erico Verissimo, que estreou na literatura brasileira publicando o conto “O ladrão de gado” nesta revista. Ao longo de seus anos de publicação, a *Revista do Globo* desempenhou papel central na divulgação do modernismo no sul do país e contribuiu para a formação de uma rede literária nacional, funcionando como um elo importante entre o mercado editorial gaúcho e o restante do Brasil.

²⁰¹ Das 16 matérias levantadas sobre o romance que saíram em 1946, 11 foram publicadas por periódicos do Rio de Janeiro.

funda pela Livraria do Globo²⁰², trazendo, além disso, a publicação de um trecho do primeiro capítulo da obra²⁰³.

Para uma jovem estreante de 26 anos, Ruth Guimarães surge no texto jornalístico caracterizada como uma escritora que domina com maestria o idioma, o estilo e a técnica do romance, e sua estreia é pareada a estreias importantes no campo da ficção brasileira daquele ano, como o livro de contos *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Nessa apresentação, a imagem inicial veiculada pelo anúncio do periódico é bastante positiva para a escritora. *O Jornal*, que tinha como linha editorial “revelar novos autores”, já prevê que *Água funda* não passaria despercebida pela crítica literária, como podemos ler a seguir:

Ruth Guimarães, de quem a Livraria do Globo, de Porto Alegre, lançará dentro em breve o volume '*Água funda*', é uma estreante que surge com absoluto domínio do estilo e da técnica do romance. E, de fato, só é estreante porque '*Água funda*' é o seu primeiro livro. Mas poucos escritores feitos manejam o idioma e sabem aproveitar os recursos de sua imaginação com a segurança da jovem romancista que a Livraria do Globo vai apresentar ao público brasileiro, neste ano que está sendo fértil em auspiciosas estreias no terreno da ficção: Logo depois de '*Sagarana*' anuncia-se '*Água funda*'. – E O JORNAL, fiel à sua orientação de revelar os autores novos, sente prazer em publicar a seguir, em primeira mão, um capítulo desse romance que não passará, por certo, despercebido aos olhos da crítica (*O Jornal*, 5 de maio de 1946).

É importante notar no texto o destaque à questão da imaginação, porque ela nos remete ao lançamento da obra *Úrsula* e a estreia de Maria Firmina dos Reis. Assim, se o tema da imaginação literária emergiu como termo do diálogo estabelecido entre o prólogo do romance *Úrsula* e as apreciações críticas produzidas no contexto de divulgação do livro, em sua pré-estreia em 1857 e em sua estreia em 1860, ou seja, nos termos do diálogo entre crítica e obra, e com o intuito de demarcar o caráter ficcional do texto no momento em que o gênero romance estava nascendo no Brasil; de outro modo, no contexto de meados do século XX, em 1946, praticamente noventa anos após

²⁰² A Livraria do Globo foi criada em 23 de dezembro de 1883, em Porto Alegre, por Laudelino Pinheiro de Barcellos e Saturnino Alves Pinto. Em 1928, com a criação da editora, a Livraria se transformou na maior editora do país e se tornou um importante ponto de encontro cultural. Em 1986, a editora foi vendida à Rio Gráfica (RGE), de Roberto Marinho, a qual passou a adotar o nome Editora Globo. Funcionou como editora até 1988 e, como livraria, até 2007.

²⁰³ Antes disso, de acordo com Cecília Marinho, em sua tese de doutorado *A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX*, defendida no departamento de Literatura Brasileira da USP, em 2023, o romance *Água funda* recebeu notas de anúncio nos periódicos *Visão Brasileira*, *Vamos ler*, *O Jornal* e *Correio da manhã*, a partir do mês de março de 1946.

o primeiro anúncio de *Úrsula*, percebemos que o interesse da imprensa literária sobre a temática da imaginação, procura agora ressaltar os usos dessa habilidade ou desse recurso. Deste modo, o texto do anúncio adverte: “poucos escritores feitos [...] sabem aproveitar os recursos de sua imaginação com a segurança da jovem romancista”. Assim, a imaginação literária aparece na breve apreciação como elemento de propaganda de um bom livro de ficção.

Além disso, é relevante também olhar para a imagem da autora representada no texto. Notamos que o anúncio estabelece uma segmentação entre escritores estabelecidos (“escritores feitos”) e escritores estreantes, mas situa Ruth Guimarães em um entremeio que borra as fronteiras dessa classificação, incutindo certa ideia de maturidade a sua figura, pois ela “só é estreante porque ‘*Água funda*’ é o seu primeiro livro”. Com isso, a imagem construída para apresentar Ruth Guimarães ao público é a imagem de uma jovem madura, estreante segura e consciente do domínio de uma técnica, que poucos escritores só alcançariam ao longo do tempo, enquanto estivessem “se fazendo”.

Depois deste anúncio de 5 de maio, em meados do mês, no dia 19 de maio de 1946, “vem a público a primeira crítica do romance” *Água funda* (Marinho, 2024, p.146-147)²⁰⁴, escrita por Nelson Werneck Sodré e publicada no periódico *Correio Paulistano*. É um texto longo que ocupa cinco colunas no final da página 6 do jornal, com continuação na página seguinte.

Nelson Sodré inicia a sua crítica fazendo algumas considerações sobre o processo de desenvolvimento literário brasileiro da época, identificando nele algumas etapas. A primeira, ele caracteriza nos termos de um surto literário após a revolução de 1930; a segunda, ele distingue como sendo uma fase intercalar, compreendendo o período entre 1935 e 1945; e a terceira fase estaria localizada naquele presente de 1946, como sendo o início de um novo surto literário, nas suas palavras: “semelhante àquele que ocorreu após a revolução de 1930, embora mais amplo e mais profundo. Há já sinais

²⁰⁴ Como Cecília Marinho pode verificar em suas pesquisas “depois desse anúncio do dia 5, é em 19 de maio que vem a público a primeira crítica que despontou sobre o romance. É possível então concluir que o lançamento teria acontecido em meados de maio”. MARINHO, Cecília F. S. *A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado). Pós-Graduação de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024, p. 146-147.

evidentes dessa maturação expressiva. O aparecimento, agora, de um livro como ‘Água Funda’ comprova isso tudo” (*Correio Paulistano*, 5 de maio de 1946). A crítica de Sodré levanta pontos elogiosos da obra e afirma a importância do livro no cenário literário que, segundo ele, estaria em reconfiguração.

Mais prevenido do que pronto a admirar, antes cuidadoso em encontrar deficiências e descaldas, encetamos a leitura do romance em questão (Ruth Guimarães, ‘Água Funda’, Livraria do Globo, Porto Alegre, sem data, 201 páginas). Nada no romance, nada mesmo, revela uma autora de vinte e seis anos. Ele é uma obra importante na nossa vida literária, traz alguma coisa que, certamente não é nova, mas que, neste romance, tem vitalidade singular. Acima de tudo, a maturidade, a segurança de quem fugiu às tentações, aos efeitos faceis, ao colorido artificial e literário. [...]Nessa narração, cheia de poesia, mas impregnada de realidade, há muito do que permanece na memória, após a leitura. Se a condição necessária e indispensável à permanência do interesse em torno de uma obra está na sua comunhão com a terra, a gente e o tempo, nada se pode exigir a mais deste romance.

Vemos que o romance é acolhido por Werneck Sodré com entusiasmo, como um texto que revitaliza a cena literária e que impressiona, acima de tudo, pelas marcas de maturidade e segurança presentes na jovem autora, que fugiu do trivial ao entrelaçar poesia e realidade a partir do equilíbrio entre os fios narrativos delineados nas representações da terra, da gente e do tempo. Podemos notar como essa crítica reafirma a imagem da jovem estreante madura e segura, configurando uma primeira cenografia literária na qual Ruth Guimarães é inserida, como uma das protagonistas da cena, diferente de Maria Firmina, que foi retratada pela imprensa como uma autora totalmente isolada.

Antes, para fundamentar a sua apreciação da obra, Nelson Sodré realiza uma longa reflexão sobre o desenvolvimento da crítica literária no Brasil e sobre os processos de estreias e lançamentos de romancistas no país. O trecho é longo, mas para atender os interesses analíticos desta tese, é importante citá-lo:

O processo das estréas literárias, em nosso meio, é por vezes singular. Nenhuma por certo, mais atordoante do que a de Euclides. Mas Euclides, estreante solitário, sem bafejo inicial de corrente ou de grupo, teve a singularidade de surgir com um estudo complexo, em que havia filões de origem variada, calcados num acontecimento relativamente recente, analisado de forma até então desconhecida entre nós. Até que ponto a parte da campanha militar ajudou nessa estréia curiosa, a

atoarda que se levantou em torno dela? [...] A crítica a 'Os Sertões', como se sabe, foi fraquíssima, e é ainda hoje possível acompanhá-la através de um folheto que a editora lançou, posteriormente, reunindo aquilo que apareceu na imprensa, quando foi lançada a obra. [...] Parece, entretanto, que não foi qualquer característica de valor apenas, o motivo dessa singularidade [...] Entre elas, também, a estreiteza da crítica existente, um embrião de crítica, quase noticiário de livros, ou pouco mais. E principalmente a singularidade de Euclides não estar ligado a grupo algum dos poucos existentes, em torno dos quais se manipulava o noticiário literário da época. Já a estreia do sr. José Americo de Almeida teve características inteiramente diversas. Tínhamos alguma coisa parecida com o que deve ser a crítica literária sistemática, existia um público capaz de, com a atenção despertada, consagrar uma obra. [...] O rodapé de Alceu Amoroso Lima, entretanto, teve o condão de alertar o público para o grande livro que era 'A Bagaceira' [...] Conjugava-se, nesse ponto, a autoridade do crítico e o valor da obra em apreço (*Correio Paulistano* (SP), 19 de maio 1946).

Nesta análise, Werneck Sodré oferece uma reflexão profunda e contextualizada sobre os processos de lançamento de obras no Brasil. Ela destaca a singularidade das estreias de grandes autores como Euclides da Cunha e José Américo de Almeida, oferecendo um panorama sobre a relação entre o público, a crítica e o impacto das obras literárias em diferentes épocas. Sodré usa como exemplo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, para demonstrar a fragilidade da crítica literária à época, que se limitava a um "embrião de crítica", um espaço reduzido a quase um noticiário de livros.

Essa perspectiva é importante para a argumentação desta tese porque Sodré revela a transformação que ocorre na crítica literária brasileira, da ineficiência em captar o valor de obras de grande impacto cultural até o fortalecimento do espaço crítico com obras como *A Bagaceira*. A análise de Sodré reforça a ideia de que as condições de recepção de uma obra são determinantes para seu reconhecimento e consagração, e que isso envolve uma complexa relação entre a crítica e o público. Ele prossegue demonstrando um passo a passo no caminho das estreias literárias:

O caminho natural das estréas, entretanto, em nosso país, é muito chão e muito trivial para que mereça observações particulares. O estreante, em regra, vem solidamente apoiado em algum prefaciador eminente, ou recebe, com a preparação antecipada, o sadio elixir de menções posteriores já engatilhadas, capazes de conferir-lhes, senão valor e importância, pelo menos uma notoriedade de momento, que engana a muitos e dá a quase todos a ilusão de glória. Muito desses prefácios, ou dessas articulações de consagração posterior, são devidas a uma

gentileza mal entendida, à velha contribuição da cordialidade, a que somos tão gratos os brasileiros, à bondade vulgar que sempre se presta a dar. O elogio gratuito é pecado a que talvez brasileiro algum escapará. Nem dele escapou Silvio Romero, habitualmente severo, responsável por prefácio de livro não lido (ibid.).

O trecho apresenta uma visão bastante crítica e irônica sobre os processos que geralmente acompanham as estreias literárias no Brasil, sugerindo uma espécie de *roteiro* previsível no lançamento de obras. O autor descreve uma fórmula que envolve prefaciadores renomados e elogios antecipados, destinados a criar uma "ilusão de glória" para o autor estreante, muitas vezes sustentada por mecanismos externos ao valor intrínseco da obra. Essa lógica, de acordo com o autor, é fruto de uma "gentileza mal entendida" e da cordialidade brasileira, que se manifesta em elogios superficiais ou "gratuitos", sem relação real com o conteúdo da obra.

A análise que o autor faz pode ser vista como uma denúncia ao sistema literário, onde a consagração de uma obra ou autor parece, muitas vezes, não decorrer de um julgamento criterioso da crítica, mas sim de articulações sociais e culturais, muitas vezes artificiais. O autor ainda ironiza o fato de até mesmo críticos mais rigorosos, como Silvio Romero, não escaparem desse "pecado", ao prefaciar livros não lidos.

Essa crítica, além de sugerir um passo a passo para as estreias, também abre uma reflexão sobre os mecanismos de validação literária e a superficialidade que pode permear o processo de consagração, algo que reverbera em outros momentos da história literária e que ajuda a contextualizar os caminhos percorridos por autoras como Ruth Guimarães, e a compreender em quais redes se apoiaram.

Desde há algum tempo os que se interessam pelas publicações novas, entre nós, passaram a saber que existia uma romancista em São Paulo bafejada da simpatia de alguns escritores. Uma editora tratou de comprar-lhe os originais, e a revista respectiva lançou a entrevista reveladora²⁰⁵. Achava o sr. Edgard Cavalheiro que a obra merecia atenção particular. E o sr. Amadeu de Queiroz se surpreendera na leitura desses originais, que iriam mostrar ao país alguma coisa de interessante. É calejado da profissão e prevenido contra toda espécie de propaganda, tais preparativos acabam calando, de alguma maneira. Certo é que a opinião de um Edgard Cavalheiro e de uma Amadeu de Queiroz merece fé. Até onde teria, mesmo inconscientemente, agido a situação do

²⁰⁵ Entrevista publicada na Revista do Globo em 26 de janeiro de 1946. Ver BOTELHO, J.M. BOTELHO, J. *Histórias da Casa Velha*. São Paulo: Reformatório, 2022. p. 185.

diretor da sucursal paulista da casa editora que tomara a si a obra, e a larga bondade, feita de experiencia e de simpatia humana, do consagrado romancista de 'A voz da Terra'? (ibid.).

O trecho apresenta uma análise crítica sobre o processo de legitimação da obra *Água Funda*, de Ruth Guimarães, evidenciando os bastidores de sua publicação e recepção. Há uma ênfase na forma como a obra foi introduzida no mercado literário, com figuras literárias influentes como Edgard Cavalheiro e Amadeu de Queiroz atuando como mediadores da expectativa em torno do lançamento. A opinião desses dois críticos é tratada com seriedade e confiança, uma vez que ambos possuíam experiência e reconhecimento no campo literário, o que ressalta o peso das vozes críticas na construção do “ambiente” literário que cerca a obra de um estreante.

O autor menciona que, mesmo prevenido contra a publicidade literária que acompanhava a obra, a leitura de *Água funda* trouxe uma surpresa positiva. Isso é significativo, pois mostra que, mesmo quando há uma campanha de antecipação, a qualidade da obra pode transcender as estratégias promocionais e falar por si mesma. Seguindo a leitura da crítica, Sodré pondera que,

Há em 'Água Funda', traços admiráveis, que não caberiam nesta crítica. Falou-se, antes de seu aparecimento, para criar ambiente, em Mario de Andrade e em 'Macunaima'. A associação desses nomes, o do inquieto contador de história da nossa gente e o da romancista que agora aparece [...] chegou a chocar-nos um pouco, antes da leitura do livro. É evidente que as identidades são distantes, entre uma e outro. A principal delas está o gosto pelos motivos folclóricos, na vida que lhes consegue dar (Ibid.).

Nesse sentido, o texto reflete um contraponto entre o impacto da promoção inicial e o valor literário da obra, destacando que, apesar das associações prévias com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Água Funda* se distingue em sua maturidade e autenticidade, sem recorrer a “efeitos fáceis” ou artifícios estilísticos.

Encaminhando-se para a conclusão, Nelson Werneck Sodré afirma que:

O que existe de grande, de esplendido em 'Água Funda', por isso mesmo, é o Brasil. Uma terra triste de um povo triste, como dizia Paulo Prado, triste 'daquela austera e vil tristeza', lembrada por Capistrano, mas encantado na terra, apagado e humilde, cheio de presságios e de credices, animando, para encher o vazio de sua existência paupérrima, tudo que o rodeia as coisas e os animais, dando-lhes um papel na existência, e intenções e dores e mágoas, e alegrias também; inquieto

de pouco, agitando-se à toa, por causas que sua imaginação cria e recria. O quadro do Brasil que 'Água Funda' mostra é real por isso mesmo. Sua poesia que vem da vida, liga-se ao 'misterioso sentido' que ninguém pressente, ou melhor, que só pressentem os que, como a romancista, sabem ver as coisas, ainda as mais apagadas(ibid.).

Na conclusão de Nelson Sodré sobre * gua funda*, a obra de Ruth Guimarães é apresentada como uma metáfora profunda do Brasil, capturando a essência de um país "triste", mas simultaneamente enredado em suas belezas e mistérios. O que torna a obra de Guimarães grandiosa, segundo Sodré,   sua capacidade de enxergar o que há de poético na simplicidade e no mistério que permeiam a vida rural brasileira. Para ele, a autora revela um Brasil real, com suas dores e alegrias, onde "a poesia que vem da vida" e está conectada a um "misterioso sentido" que poucos conseguem pressentir. Sodré, portanto, conclui que o poder de * gua funda* reside em sua representação honesta e profundamente poética do Brasil.

O trecho final da crítica de Sodré enaltece a capacidade de Ruth Guimarães em capturar o "Brasil real", ressaltando o olhar sensível da autora, que consegue ver a poesia nas "coisas mais apagadas" e pressentir o "misterioso sentido" da vida ligado à "sua poesia que vem da vida".

Esse elogio à sensibilidade da "poesia que vem da vida", embora positivo, pode ser lido, à luz de Showalter (1994), como parte de um padrão de avaliação que privilegia a intuição, a sensibilidade e o naturalismo na escrita de mulheres. O texto pode sugerir que Guimarães está em sintonia com as paisagens e o "povo triste" do Brasil rural porque sua escrita estaria profundamente enraizada em sua própria experiência vivida ou em uma percepção natural do mundo.

Showalter argumenta que a produção das mulheres tende a ser vista pelos críticos homens predominantemente na chave do reflexo autobiográfico ou do testemunho pessoal, desconsiderando, muitas vezes, a complexidade de sua composição literária e a possibilidade de ser uma obra est tica e crítica em si mesma.

Essa perspectiva pode ser conferida na primeira frase da crítica que Antonio Candido faz ao romance, em 18 de setembro de 1946 quando ele afirma que a "melhor

qualidade do romance de estreia da sr. Ruth Guimarães é o tom pessoal”²⁰⁶. Entretanto, Candido reconhece que Ruth Guimarães possui as qualidades básicas de ficcionista - estilo harmonioso e capacidade a narrativa – mas considera que ela negligencia a principal – o trabalho de composição. Ele conclui que Ruth é boa escritora, esplêndida narradora, mas não é boa romancista:

Terminada a leitura, ficamos com a impressão de que, se a sra. Ruth Guimarães possui duas qualidades básicas de ficcionista – estilo e capacidade narrativa –, falta-lhe uma outra, por ventura mais importante: composição. Por isso, essa boa escritora, essa esplêndida narradora, não é uma boa romancista. Tenho a impressão de que ela não sentiu plenamente as possibilidades do seu livro, pois desperdiçou totalmente alguns dos personagens mais ricos ((Candido, *Diário de São Paulo*, 18 de setembro de 1946).

Assemelha-se, em alguma medida, à crítica inicial à Maria Firmina dos Reis que apontou também alguns “desperdícios”, lamentando: “É pena que o acanhamento mui desculpável da novela escripta não desse todo o desenvolvimento a algumas cenas tocantes, como as da escravidão” (*Jornal do Comércio*, 4 de agosto de 1860). Ainda, de acordo com Candido, diferente de *Macunaíma*, que ele considera uma obra aberta, com uma dimensão poética que extrapola a realidade, *Água funda* seria uma obra fechada, em que o folclore aparece como elemento pitoresco e sem dimensão poética, resultando apenas em colagem de crendices, provérbios e ditos,

Dessa transfusão da realidade atual no folclore, e destes na realidade atual resulta o significado de ‘Macunaíma’, verdadeira encruzilhada a que vêm parar tantas linhas de força da nossa realidade cultural e de onde se projetaria outras tantas, para o infinito da virtualidade poética. Isto é, ‘Macunaíma’ é um livro aberto e além da realidade.

‘Água Funda’, pelo contrário, é um livro fechado, o folclore, de que usa a autora principalmente na forma de crendices, provérbios e ditos, concorre na qualidade de elemento pitoresco e não como dimensão poética. (Ibid.).

Contrapondo-se a isso, a crítica de Álvaro Lins para o jornal *O Correio da Manhã* comenta a produção das mulheres que estreavam naquele momento, louvando as qualidades “escandalosamente superiores às masculinas” de suas ficções:

A contar pelos sinais, que são os livros publicados, dentro de pouco tempo os nomes femininos poderão sobrepujar os masculinos no nosso movimento literário. E não tanto pela quantidade, mas principalmente

²⁰⁶ CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária”, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 de setembro de 1946, republicada em 24 de novembro de 1946 – O Jornal (RJ),

pela qualidade. É o que se verifica, por exemplo, na produção dos estreantes de 1946. Com exceção da obra do sr. Guimarães Rosa, que representa um caso raro, as estreias femininas desse ano, em matéria de ficção, foram escandalosamente superiores às masculinas. E se as deixei para o último destes artigos, em que estamos registrando o aparecimento de romances, novelas e contos, quando deveriam ter figurado no primeiro deles, foi para que a conclusão neste terreno não se apresentasse de todo pessimista. Não há, aliás, nenhuma gentileza em tal constatação. [...] Por outro lado, nada existe de mais penoso e constrangedor do que o espetáculo de literatas espevitadas, em geral poetisas, flores de enfeite da sublitteratura, que colocam fotografias nos livros, que exibem as suas pessoas acima dos seus escritos, que se afogam no ridículo pela sofisticação de atitudes. As estreantes de 1946 estão completamente fora desta galeria grotesca, sendo que uma delas é uma autêntica escritora [...] (*Correio da Manhã*, 3 de janeiro de 1947).

Como preconizado no anúncio de 5 de maio de 1946, o livro *Água funda* não passou “despercebido aos olhos da crítica”. A análise da recepção inicial de *Água funda* destaca a diversidade de opiniões e enfoques oferecidos pelos críticos da época. É interessante observar que as críticas se distribuem entre elogios fervorosos e reservas significativas, apontando questões estruturais e temáticas, o que configura uma recepção crítica multifacetada.

Desde o anúncio de pré-publicação em *O Jornal*, a expectativa sobre a qualidade da obra era alta, com os primeiros críticos aclamando a estreia de Ruth Guimarães como uma escritora promissora, destacando seu domínio técnico. Além de Nelson Werneck Sodré e Antonio Candido, outros críticos avaliaram o romance. Assim, se Sodré enfatizou o amadurecimento expressivo da autora, Candido e Brito Broca²⁰⁷ apresentaram uma leitura mais rigorosa, com Brito classificando a obra como “invertebrada” e Candido reconhecendo as qualidades de estilo, mas apontando a perda de ritmo e equilíbrio narrativo na segunda parte do romance.

A crítica de Candido é particularmente significativa, pois questiona a organização da obra e sua capacidade de aproveitar o material disponível, uma opinião que contrasta com as percepções mais generosas de outros críticos, como Machado Filho²⁰⁸ e Paulo Oliveira Lima²⁰⁹, que valorizaram a simplicidade poética e a naturalidade da linguagem utilizada pela autora.

²⁰⁷ Brito Broca, *A Manhã* (RJ), 08 de setembro de 1946.

²⁰⁸ Aires da Mata Machado Filho. *Diário de Notícias* (RJ), 17 de novembro de 1946.

²⁰⁹ Paulo Oliveira Lima, *Vamos Ler* (RJ), 28 de novembro de 1946.

As críticas subsequentes, após 1946, mantiveram essa divisão de opiniões. Álvaro Lins²¹⁰, por exemplo, apontou a falta de fluidez emocional na obra, comprometendo, em sua visão, a revelação da personalidade da autora, enquanto Roberto Seidl²¹¹ e Carlos David²¹² continuaram a elogiar a plasticidade do estilo e a contribuição poética de *Água funda* para a literatura brasileira.

De maneira geral, a obra foi saudada por sua inovação e autenticidade, embora tenha recebido críticas severas quanto à sua estrutura. A recepção multifacetada de *Água funda* reflete os desafios enfrentados por uma romancista estreante em um cenário literário dominado por expectativas convencionais e estilos estabelecidos. A construção fragmentária, o uso do folclore e a aproximação com o regionalismo modernista fizeram da obra um ponto de interesse tanto para críticos favoráveis quanto para aqueles mais exigentes, como *Candido* e *Brito*. O diálogo crítico estabelecido pela recepção de *Água funda* contribui, portanto, para uma compreensão mais ampla do impacto inicial da obra e de Ruth Guimarães no campo literário brasileiro.

4.3.1 “Só é estreante porque *Água funda* é o seu primeiro livro”²¹³

A análise das cenografias autorais revela um teatro social complexo, no qual Ruth Guimarães emerge como protagonista, com sua estreia literária inserida em uma rede de discursos e expectativas que a posicionam dentro da cena literária brasileira. A ideia de cenografia autoral pode ser entendida como a configuração discursiva que circunscreve a autora em relação ao campo literário e às dinâmicas sociais que permeiam sua recepção. Essa configuração é constituída pela maneira como Ruth Guimarães é apresentada à crítica e ao público, e pelo espaço que lhe é dado ou negado no palco do sistema literário.

A partir do anúncio no *O Jornal*, Ruth Guimarães é representada como uma estreante segura, dominando técnica e estilo com um grau de maturidade que transita

²¹⁰ Álvaro Lins, *Revista da Semana* (RJ), 25 de janeiro de 1947

²¹¹ Roberto Seidl, *Careta* (RJ), 25 de janeiro de 1947 p. 32 e 38.

²¹² Carlos David, *Suplemento Letras e Artes, A Manhã* (RJ), 04 de maio de 1952.

²¹³ *O Jornal*, 5 de maio de 1946.

entre o reconhecimento de sua juventude e a elevação a um patamar comparável ao de autores mais consagrados. Essa primeira cenografia autoral construída pela crítica é notável: a escritora é inserida em um espaço entre ser estreante e já estar "feita", com a mesma habilidade de "escritores feitos". O cenário está cuidadosamente montado, associando seu nome a Guimarães Rosa ou a Mário de Andrade e criando expectativas elevadas para sua estreia. Esse posicionamento, no entanto, difere de cenografias autorais da escritora Maria Firmina dos Reis, cuja estreia foi tratada de forma isolada e desprovida de referências de autoridade literária comparáveis, e assim construindo uma imagem mais isolada no campo.

Nelson Werneck Sodré contribui para uma segunda cenografia autoral ao oferecer uma crítica mais elaborada, posicionando Ruth Guimarães no contexto de um novo "surto literário" no Brasil pós-1930, e destacando sua obra como uma confirmação dessa nova fase expressiva. A crítica de Sodré é importante porque introduz Ruth Guimarães como uma autora emergente, e como alguém que, através de *Água Funda*, estabelece uma comunhão com o Brasil profundo — o "Brasil triste" de Paulo Prado — e com um tempo e espaço rurais que transcendiam o mero registro regionalista, adquirindo valor universal.

Ao explorar as dinâmicas cenográficas que envolvem Ruth Guimarães, não apenas em sua estreia, mas também nas recepções críticas que sua obra recebeu, abre caminho para uma compreensão mais refinada de como as escritoras são inseridas no teatro social da literatura brasileira, e como seus textos podem ser simultaneamente exaltados e subestimados dentro desse cenário.

A análise das cenografias autorais do momento de estreia de *Água Funda* de Ruth Guimarães oferece camadas complexas que mostram como a recepção de uma obra literária pode moldar a figura da autora e a forma como seu texto é interpretado e enquadrado no campo literário. As cenografias autorais aqui definem a imagem da autora, mas também estabelecem uma relação entre crítica e obra, delineando como Ruth Guimarães é percebida no palco da literatura.

Na crítica de 1946, Candido já inicia estabelecendo uma distinção entre Ruth Guimarães e suas contemporâneas, que sucumbiriam às "histórias neo-realistas e sentimentais":

Num momento em que as nossas ficcionistas não resistem ao fascínio do livro de sucesso, à costumeira história neorealista e sentimental, a jovem escritora ouviu apenas a sua vocação e, sem preocupar-se com moda ou tendências de público, escreveu uma obra que percebemos impulsionada por nítida exigência interior, 'Água Funda', graças a essa impressão, refresca agradavelmente a nossa sensibilidade e revela uma escritora que poderá atingir um nível literário de primeira ordem (Candido, *Diário de São Paulo*, 18 de setembro de 1946).

Nesse primeiro momento, a crítica constrói uma cenografia autoral em que Ruth é representada como uma autora que segue sua "exigência interior", distanciando-se das "modas" literárias do período. Essa imagem inicial é de uma autora íntegra, que escreve movida por uma vocação autêntica, o que sugere uma artista comprometida com uma visão pessoal e estética, afastada dos "fascínios" do mercado.

Entretanto, ao longo da crítica, Candido elabora uma cenografia mais ambígua. Embora reconheça o estilo expressivo e o domínio técnico de Guimarães — destacando seu uso de provérbios e sua capacidade de síntese —, ele questiona sua capacidade de aproveitar o potencial pleno de seus personagens e da narrativa como um todo. Essa crítica sugere uma cenografia autoral que a coloca em uma espécie de limbo: uma escritora talentosa, porém imatura, incapaz de extrair todas as possibilidades de sua própria criação. Ao afirmar que Ruth Guimarães "não é uma boa romancista", Candido sugere que seu controle técnico é insuficiente para estruturar adequadamente uma obra mais coesa, ou seja, falta-lhe o "equilíbrio" na narrativa.

Aqui, podemos observar uma tensão interessante entre a imagem da "estrelante promissora" e a figura de uma autora que ainda precisa "plasmá-las à sua vontade", pois ele se pergunta:

Será porque a sra. Ruth Guimarães transpôs histórias acontecidas, como insinua no início, não tendo tido força para plasmá-las à sua vontade? Como quer que seja, vejo em 'Água Funda' certa incapacidade de avaliar as possibilidades da ficção, ao lado da incapacidade de equilibrar as partes da narrativa numa urdidura mais sábia (*Diário de São Paulo*, 18 de setembro de 1946).

Um reconhecimento parcial de seu talento ao mesmo tempo que uma limitação é imposta à sua maturidade literária. Candido parece abrir espaço para que Ruth Guimarães, eventualmente, atinja "um nível literário de primeira ordem", mas também delimita as fronteiras do que ele acredita que ela conseguiu alcançar com *Água funda* naquele momento.

Quando Candido, em 2003, redige o prefácio da edição de *Água funda* publicada pela editora Nova Fronteira²¹⁴, observamos uma significativa mudança de perspectiva. A autora, antes criticada pela "justaposição" de narrativas como retalhos mal organizados, agora é vista com olhos mais generosos. O que antes parecia um erro de estrutura agora se torna uma "qualidade de composição", revelando uma mudança nas estratégias críticas e, conseqüentemente, uma reformulação da cenografia autoral de Ruth Guimarães. A escritora, que inicialmente foi colocada como promissora, mas imatura, é agora exaltada por sua habilidade em "inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito" — um equilíbrio difícil de alcançar e, nesse sentido, um testemunho de sua maturidade artística.

Este livro exprime bem o equipamento cultural e a visão de mundo de Ruth Guimarães, prosadora de qualidade e conhecedora profunda da cultura popular brasileira. É um romance, mas escrito como se fosse prosa fiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de casos. Esta primeira impressão é justa, mas não deve esconder do leitor o que há neste livro de composição deliberada, de técnica bastante complexa, rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos. O que à primeira vista pode parecer meio solto vai se revelando bem travejado, regido por um intuito fabulativo que dá ao todo a necessária coerência, sem a qual não se instaura a verossimilhança.

[...]

Nada disso em 'Água funda', caracterizado pela elaboração arte-ficial de uma linguagem que obedece à disciplina da gramática e, ao mesmo tempo, parece sair da boca do povo rústico. Isso se chama literatura e consiste em inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito, fazendo do livro obra que tem o timbre das realizações cheias de personalidade (Candido, 2003, p.14).

Essa mudança de tom entre as críticas de 1946 e 2003 não reflete apenas um amadurecimento da própria Ruth Guimarães enquanto escritora, mas também revela o amadurecimento do campo literário e da crítica de Candido, que, ao longo dos anos, revisita e reconstrói sua leitura sobre *Água funda*. Esse contraste nas críticas demonstra que as cenografias autorais são maleáveis, afetadas tanto pela trajetória da autora quanto pela evolução das percepções críticas. Na primeira crítica, Guimarães é uma

²¹⁴ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, pp. 7-11.

promissora autora com limitações estruturais; já na segunda leitura, Candido reconhece a sofisticação técnica e narrativa que antes subestimara.

Por fim, uma outra cenografia autoral é estabelecida ao longo do prefácio de 2003, onde Ruth Guimarães se torna a "mestre da narrativa" que, ao seguir o estilo de "contadores de caso", constrói uma obra que "prende" o leitor. Agora, ela é vista não mais como a jovem escritora que "desperdiça" seu material, mas como alguém que manipula com maestria os elementos narrativos, criando uma obra que parece simples, mas revela complexidade técnica.

Com isso, pude ter essa alegria rara que é ler de novo um bom livro como se nunca o tivesse lido e, portanto, ter uma experiência praticamente inédita. Ruth Guimarães nos prende porque tem a capacidade de representar a vida por meio da ilusão literária, graças à insinuante voz narrativa que inventou e desperta a credibilidade do leitor, introduzindo o no mundo dos "Olhos d'água", com a sua história de fazendeiros, empresários, trabalhadores, ao longo das gerações, segundo o ritmo eterno de prosperidade e decadência, alegria e tristeza, guiados pela mão cega de um destino que regula o jogo de todos nós entre o bem e o mal (Ibid., p.18).

Ao revisitar *Água funda*, Candido, para além de reescrever a crítica do romance, reconfigura a própria imagem de Ruth Guimarães no imaginário literário brasileiro, concedendo-lhe um lugar de destaque e ressignificando sua estreia como um ponto central na literatura regionalista e folclórica do país.

4.4 A encenação por trás da cena

Silvio D'onofrio (2020) ²¹⁵ no artigo "Uma romancista negra na imprensa brasileira dos anos 1940", que é um desdobramento de sua tese de doutorado ²¹⁶ formula a hipótese de que a roda da Baruel ²¹⁷ parecia servir como posto de

²¹⁵ D'ONOFRIO, Silvio. Ruth Guimarães: Uma romancista negra na imprensa brasileira dos anos 1940. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 189-203, jan./abr. 2020.

²¹⁶ D'ONOFRIO, Silvio Cesar Tamoso. *Grupo da Baruel e a intelectualidade paulista nos anos 1940*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação de História Social, USP, São Paulo, 2017.

²¹⁷ Roda Baruel foi um grupo de sociabilidade literária que se reunia na Farmácia Baruel, em São Paulo, liderado por Amadeu de Queiroz, romancista e ensaísta da época. Este espaço era frequentado por escritores, jornalistas e intelectuais interessados em discutir literatura e arte, promovendo uma importante troca de ideias e contribuições para o cenário literário paulistano. A farmácia, além de seu papel comercial, se tornou um ponto de encontro de debates intelectuais informais, que alimentavam a produção cultural do período. Faziam parte do Grupo da Baruel, principalmente: Edgard Cavalheiro,

encaminhamento ao trabalho intelectual para jovens aspirantes à carreira literária. Para D'onofrio, “um dos casos que aparentemente tiveram impulso em sua carreira profissional frequentando a drogaria Baruel foi o da escritora Ruth Guimarães”. (D'Onofrio, *ibid.*, p. 191).

Para desenvolver sua hipótese, o pesquisador empreendeu uma pesquisa arquivística e examinou cartas e documentação pessoal dos integrantes do grupo literário do qual Amadeu de Queiroz era um dos principais integrantes, além de escritor, Amadeu era farmacêutico e proprietário da farmácia Baruel, onde aconteciam as rodas de conversas literárias. Assim, Sílvio D'onofrio explica que nos escritos memorialísticos inéditos de Amadeu de Queiroz, *Manicuera*²¹⁸, ele encontrou um relato sobre um episódio que elucidaria questões sobre a trajetória autoral de Ruth Guimarães.

Eu me desanimava vendo tanta gente assim de talento, cheia de ideias e de movimento, moços que poderiam vir a ser os grandes de uma literatura imensa, desamparados, perdidos irremediavelmente, por falta de instrução, de meio literário, de mentor que, por amor às letras, e admiração pelo talento, pacientemente os guiasse pelo caminho certo. [...] Muitas vezes conversei longamente sobre tudo isso com Mário de Andrade – outro como eu com relação à boa vontade de ajudar os novos – e concluíamos invariavelmente que esse era o nosso dever. Vem a propósito contar-se o caso da estreia de Ruth Guimarães, que não se deu como foi relatado pela imprensa e como corre nos meios literários. Encontrei-me num concerto com Mário de Andrade e, de passagem, ele me disse sem mais comentários: “– Mandei-lhe uma escritora novíssima – tenha paciência com ela”. Alguns dias depois, fui procurado pela novíssima, moça de óculos, retraída, falando pouco: o indispensável para expor o que pretendia – era Ruth Guimarães Botelho – como se apresentou. Até aquele momento não a conhecia nem de vista, nem de nome, não sabia da sua existência. [...] Então lhe perguntei, por simples curiosidade, se não tinha algum outro trabalho escrito, e ela me respondeu com firmeza e simplicidade: ‘– Tenho um romance’. Ora, eu que sempre fui curioso dessas coisas e gosto de procurar o que os outros evitam achar, pedi os originais para ler e, no dia seguinte, ela voltou com eles. Com a minha habitual disposição encetei a leitura e, ao chegar à página quatro, voltei atrás para reler com toda a atenção, e assim fui indo – avançando e retrocedendo – até o fim

Fernando Góes, Jamil Almansur Haddad, James Amado, Joaquim Maciel, Mário da Silva Brito, Mário Donato, Nelson Werneck Sodré, Paulo César da Silva, Rossine Camargo Guarnieri, Sérgio Milliet, entre outros.

²¹⁸ Queiroz, Amadeu de. *Manicuera*. Manuscrito inédito. São Paulo, 1951, p. 57-60. Acervo. Academia Paulista de Letras, Obras Raras, Fundo Amadeu de Queiroz, pasta 13.2, doc. 03.

do romance, alcançado em poucas horas. Não encontrei nele o que censurar, suprimir, acrescentar – a escritora havia escrito um romance, e dizendo isto tenho dito tudo. Só não gostei do título: chamava-se “Mãe d’água”, ou “Mãe do ouro”, não me lembro bem. [...] Não descobri nem emendei, não corrigi nem apadrinhei a escritora Ruth Guimarães, encontrei-a moça de vinte anos e já romancista (D’Onofrio, 2020, p. 193).

Nesta versão de Queiroz, de 1951, podemos perceber certos deslocamentos com relação a narrativa predominante nas críticas, matérias e entrevistas publicadas pela imprensa literária, no momento do lançamento do livro, cinco anos antes. Como podemos ver expressamente no anúncio abaixo:

RUTH GUIMARÃES – ‘ÁGUA FUNDA’ – LIVRARIA O GLOBO – P. ALEGRE

Ruth Guimarães é uma descoberta literária de Edgard Cavalheiro e Amadeu de Queiroz. Nasceu em Cachoeira, às margens do Paraíba, no Estado de São Paulo, e tem apenas 26 anos. Passou a infância na roça, numa fazenda no sul de Minas e logo ao começar a escrever seu desejo teria sido recompor artisticamente as impressões desse período de existência. Daí o romance ‘Água funda’ com que ela hoje se apresenta ao público. (Jornal A Manhã, Suplemento Letras e Artes, 8 de setembro de 1946).

Amadeu de Queiroz constrói um novo enredo para a cena que reposiciona, na história do encaminhamento do livro *Água funda*, a figura de Mário de Andrade - outro como e[le] com relação à boa vontade de ajudar os novos – e concluíam[...] invariavelmente que esse era [um] dever. De tal modo, segundo Queiroz, ele teria encontrado Mário de Andrade em um concerto e que este teria lhe dito de passagem “– Mande-lhe uma escritora novíssima – tenha paciência com ela”.

Assim, Ruth Guimarães teria o procurado com alguns originais, os quais não lhe agradaram. Curioso por outros textos, ficou sabendo que Ruth já tinha um romance pronto; assim, combinaram de ela entregar-lhe os originais, o que aconteceu no dia seguinte. Depois de ler o livro em algumas horas, entusiasmado com a qualidade do romance, repassou os originais ao Edgard Cavalheiro, que encaminhou para publicação pela editora da Globo, em Porto Alegre, passando antes pela leitura de agentes e escritores, como Jorge Amado.

Fernanda Rodrigues de Miranda (2019), em sua tese de doutorado *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade*

*nacional confrontada*²¹⁹, segue essa versão recuperada por Dónofrio, apoiando-se na narrativa da carta ficcional que Ruth Guimarães publica em 1993, na coletânea *Cartas a Mário de Andrade*²²⁰, na qual ela o narra o início de sua amizade com o escritor:

Mário

Esta é a segunda carta que lhe escrevo. Preciso me justificar por tê-lo procurado em certa ocasião, impertinente, com algumas obrinhas de somenos, quando você costumava estar tão ocupado, e quando tão pouco tempo lhe restava para viver.

[...]

Estou falando da drogaria Baruel e ainda não pus estes comentários na devida ordem.

Eu queria contar para você da Baruel, onde encontrei o Amadeu de Queiroz. Você um dia me perguntou: Conhece aquele farmacêutico? O carimbamba da drogaria Baruel? E como eu olhasse para dentro, a ver se encontrava o homem na lembrança: É uma criatura muito vivida. Ele sabe das coisas, está na área em que você está, interiorana e rural. Como é mesmo o nome dele?

[...]

É muito fácil encontrar a Baruel, eu passo por lá todos os dias. Na última esquina da Rua Direita, como quem vai para a Sé...

Não vai contar para ele que esqueci o nome dele!

Da próxima vez que passei pela Baruel, à noitinha, entrei. [...] Entrei e por lá fiquei, isto é, passei todo dia, dali em diante, para a prosinha do costume, em que aprendi e aprendi e aprendi (Lucas, 1993, p. 59-63).

Guimarães conta praticamente a mesma história contada por Queiroz. Mas Ruth, que em 1993 já era uma velha contadora de casos de 73 anos, adverte em sua carta ficcional: “Estou falando da drogaria Baruel e ainda não pus estes comentários na devida ordem”. E seguindo essas referências, a pesquisadora Fernanda Miranda (2019)²²¹ pôde inferir que:

Recém chegada à cidade de São Paulo, Ruth escreveu e enviou uma missiva a Mário de Andrade, em 1940, reportando-lhe a pesquisa que estava produzindo acerca do demônio e de suas tradições orais mineira e paulista, o modernista encaminhou a jovem à ‘Roda Baruel’ [...] Mário

²¹⁹ MIRANDA, Fernanda. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. Tese [Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa], USP, São Paulo, 2019.

²²⁰ GUIMARÃES, Ruth. “Essa é a segunda carta que lhe escrevo”. In: *Cartas a Mário de Andrade*. Organização Fábio Lucas, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

²²¹ MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. Tese [Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa], USP, São Paulo, 2019.

indicou à jovem escritora que procurasse especialmente por Amadeu de Queiroz, o mais velho entre os membros do grupo da Baruel, que certamente se interessaria por seus manuscritos. Ruth aceitou a recomendação e tornou-se frequentadora da Roda, por meio desse grupo, deu-se a sua estreia no mundo citadino de circulação de textos, com um primeiro poema publicado no jornal [O ROTEIRO, jornal do grupo Baruel] (Miranda, 2019, p. 85, colchetes no original).

Talvez Ruth possa ter lido o depoimento de Queiroz, já que ele faz um comentário sobre a escrita de suas memórias em uma carta de 26 de junho de 1951, em que escreve:

Não tenho o que dizer dos nossos amigos e colegas a não ser que vão bem de negócios e saúde. De letras nada sei – ando por longe já meio cansado delas, mas, por despedida estou escrevendo um livrinho de notas sobre passagens da minha passageira vida literária: chama-se - “Manicuêra” – o que foi mandioca, ou, restos venenosos do mai.

E me despeço agradecendo o presente do livro e pedindo que dê lembranças minhas ao José.

Sempre o seu amigo velho

Amadeu de Queiroz²²²

Assim, seguindo a advertência de Ruth Guimarães, vamos, então, fazer o esforço de colocar as coisas numa devida ordem.

4.4.1 “Não escrevi mais nem uma linha sequer durante dois anos”²²³

O poema “Caboclo” publicado no jornal *Roteiro*, mencionado no trecho pela pesquisadora Fernanda Miranda (2019), foi divulgado em 5 de maio de 1939, no número de estreia do periódico da roda da Baruel. Ele foi veiculado “em local de destaque, no canto superior esquerdo da página nove” (D’onofrio, 2017, p 198).

Nove anos depois daquela menina de dez anos ter levado os seus poemas à redação do jornal *A Notícia*, da cidade de Cachoeira Paulista, a história mais ou menos se repete. Em entrevista ao *Jornal de São Paulo*, em 22 de setembro de 1946, Ruth Guimarães detalha que,

²²² Amadeu de Queiroz à Ruth Guimarães, 26 de junho de 1951, *Histórias da Casa Velha* (2022), p. 226.

²²³ *Jornal de São Paulo*, 22 de setembro, de 1946.

- Nem bem cheguei a S. Paulo me desdobrei em atividade. Fiquei excepcionalmente trabalhadora. Arranjei emprego num escritório no Largo do Arouche e aí, um dia, sem mais nem menos, apanhei uns papéis e fui levar ao Cid Franco. Fiquei toda palpitante de ansiedade, esperando o veredito dele. Você pode calcular o que ele me disse? Levantou os olhos da papelada, muito tranquilamente, cumprimentou, mandou-me sentar, olhou outra vez para os papéis, olhou para mim muito sério e perguntou:

- 'Quantos anos você tem?'

E me mandou ao Cavalheiro. Na saída, falou: "Se você estudar, penso que vai longe. Esse amigo que você vai ver é um crítico. Ele vai ajudar você."

Provavelmente, Ruth tinha 18 anos, nessa ocasião, já que em maio de 1939, um mês antes dela completar 19 anos, "Caboclo" sai no *Roteiro*, editado por Edgard Cavalheiro.

Em 26 de maio de 1946, Homero Senna já havia mencionado esse encontro de Ruth e Cid Franco, mas em sua apreciação, o crítico amplia um pouco mais a visada fazendo entrar em cena também Mário de Andrade e Amadeu de Queiroz.

Ruth não esquecia a Literatura. Nas poucas horas de folga que o trabalho lhe deixava escrevia poemas e contos. Contos e poemas que, lidos pelo poeta paulista Cid Franco, chegaram ao conhecimento de Edgard Cavalheiro, que publicou alguns em 'O Roteiro', um jornal muito bem feito que se publicava na capital paulista mas que infelizmente teve vida curta. Depois conheceu Mário de Andrade, com que andou estudando folclore. Mário porem não chegou a ler '*Água funda*'. E Justino Martins observa: 'Coube a Amadeu de Queiroz conhecer o romance de Ruth em primeira mão [...] Daí para o seu lançamento pela Livraria do Globo o caminho não foi difícil. (*O Jornal*, 26 de maio de 1946).

As pesquisas de Silvio D'onofrio confirmaram que Ruth Guimarães escreveu ao menos três vezes para o jornal cultural do grupo da Baruel.

O primeiro texto de Ruth Guimarães publicado em *Roteiro* foi também sua primeira publicação depois de adulta. O segundo texto, intitulado "Machado de Assis"²²⁴, foi escrito a pedido, "como indicam os dizeres 'para *Roteiro*', logo após o nome da autora". É uma crítica que "aponta a timidez descritiva, concernente às belezas

²²⁴ Guimarães, Ruth. Machado de Assis. *Roteiro*: quinzenário de cultura, São Paulo, ed. 4, 21 jun. 1939, p. 4. Arquivo Edgard Leuenroth, Centro de Pesquisa e Documentação Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp.

naturais da cidade do Rio de Janeiro, na obra do consagrado escritor do Cosme Velho” (D’Onofrio, 2020, p. 199).

O terceiro texto é o conto “Na caserna...”²²⁵ que “apresenta um diálogo irônico, entre um sargento e os recrutas do seu batalhão, passado no ambiente de um quartel”, presente na seção intitulada “Página da Mulher”, que tinha por “redatoras, em alguns dos números do jornal, Alice Guarnieri, Margarida Izar e Olga Biar. [...] Interessa notar, no entanto, a existência de uma página feminina, feita por elas e para elas, em um periódico especializado na crítica às artes” (Ibid., p.198-199).

Entretanto, em *Manicuera*, como mostra D’Onofrio, Amadeu de Queiroz relata uma história diferente. Ele conta que encontrou Mário de Andrade num concerto e que, de passagem, Mário teria dito que havia lhe mandado uma escritora novíssima, pedindo-lhe paciência com ela. Queiroz afirma enfaticamente que “até aquele momento não a conhecia nem de vista, nem de nome, não sabia da sua existência”. Amadeu Queiroz complementa que,

Cheio de entusiasmo por ter dado com um verdadeiro talento, procurei o Edgard Cavalheiro, crítico de longa prática, conciso e desabotoado, ao mesmo tempo representante da livraria do Globo, de Porto Alegre. Conte-i-lhe o caso da moça e do romance, disparei-lhe em cheio o meu entusiasmo, ele também me disparou um olhar de espanto porque, tanto ardor assim, da minha parte, era de se espantar! Guardou os originais que lhe confiei, depois leu o romance e, a seu pedido, outras pessoas leram, inclusive o Jorge Amado, que andava por aqui e que foi até o meio [...] e todos, por fim, sem discrepância, gostaram do livro. A escritora foi chamada, recebeu os merecidos cumprimentos de vários escritores, assinou um contrato com a Globo e o romance foi publicado com o título de *Água funda*. O resto é sabido. (D’Onofrio, 2020, p. 193).

Há, portanto, aqui uma encenação. Se Ruth Guimarães havia contribuído com poesia, crítica e conto nos três primeiros números de *Roteiro*, como Queiroz poderia nunca a ter conhecido nem de vista, nem de nome, nem de existência? Se, provavelmente, Cid Franco a tinha encaminhado para Edgard Carvalheiro, como este poderia também não a conhecer?

²²⁵ Guimarães, Ruth. Na caserna... *Roteiro*: quinzenário de cultura, São Paulo, ed. 6, 20 jul. 1939, p. 10. Arquivo Edgard Leuenroth, Centro de Pesquisa e Documentação Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp.

A própria Ruth elucida detalhes dessa relação e sugere que os dois - ela e Edgard - mantinham uma relação bem próxima, antes mesmo da parceria firmada a partir do primeiro número do *Roteiro*, em maio de 1939:

Nunca precisei de Edgard que ele não estivesse à minha disposição todo sorridente. 'Vamos ver, agora. Que é que você quer?' Geralmente nada fazia, mas animava, parecia que levava a sério o que eu escrevia, não ensaiava para dizer que isso ou aquilo não prestava, e foi o primeiro a publicar versos meus, no antigo 'Roteiro'. E note-se que eu era de um atrevimento insuportável e malcriada a mais não poder.²²⁶

As pesquisas de Sílvio D'onofrio também trouxeram à luz algumas cartas trocadas entre os membros do grupo Baruel, no momento de criação e edição do *Roteiro*, revelando alguns detalhes importantes dos bastidores do jornal que nos ajudam a reconstituir a cena.

Em carta de maio de 1939, mês de lançamento do *Roteiro*, Amadeu de Queiroz escreve para David Antunes²²⁷

Não temos notícias que valham a pena. O que há sobre letras, você conhece pela imprensa... Por falar nisso, mandei remeter a você, um número de *Roteiro*, um jornal literário que acaba de sair aqui. [...]

Mas o jornal deveria ter ficado melhor, pelo menos, esperavam por isso; contudo, para primeiro número, não está mau. Tomara que o número seguinte saia como desejamos.

[...]

Se os negócios forem por diante e o Maciel se aprumar de uma vez, estaremos com o nosso amigo arranjado e com uma editora amiga.

[...] Em tempo: é escusado lembrar que as colunas de *Roteiro* estão às suas ordens e que, para nós, a sua colaboração será motivo de orgulho e satisfação (D'onofrio, 2017, p. 128).

A partir desta carta, Sílvio D'onofrio deduz que Amadeu de Queiroz possa ter participado do jornal literário *Roteiro*, desde o seu primeiro número, de forma mais gerencial, colaborando também na direção do periódico, e não apenas como redator, como sempre é apontado.

²²⁶ GUIMARÃES Ruth. Revelação literária de 1946. Entrevista. *Jornal de São Paulo*, 22 de setembro de 1946.

²²⁷ David Antunes, romancista e jornalista paulistano, foi um dos integrantes de destaque na Roda Baruel nos anos 1940. Ele nasceu em Santa Branca (SP), em 1891, e faleceu em Campina (SP), em 1969. Utilizou o pseudônimo Iago Joé. Sua obra inclui o romance *Bagunça* (1932), *Incenso e pólvora* (1937) e *Briguela* (1945). Antunes participou ativamente do jornal *Roteiro*.

Portanto, a afirmação de Queiroz, em *Manicuera*, de que não sabia da existência de Ruth Guimarães em 1946, se fragiliza. Até porque Ruth Guimarães participou, ao menos, de dois números seguintes do *Roteiro*: da edição 4, em 21 de junho e da edição 6, em 20 de julho de 1939.

O próprio Mário de Andrade foi consultado na ocasião de edição dos primeiros números do *Roteiro*, como atesta uma carta de 16 de agosto de 1939, de Fernando Góes a Mário:

Roteiro tem saído uns números ruinzinhos, eu sei, mas não leve isso a mal. Agora é que estamos a tomar pé na coisa e você vai ver que desse número que vai sair no dia 20 em diante ele vai melhorar bastante. E depois, você sabe, nenhum de nós tem prática de fazer jornais, e a tipografia do bicho fica lá nos infernos, fica lá em Curitiba, e não há meio de nós nos livrarmos dessa paginação provinciana e acanhada. Mas vou dar um jeito. A turma aqui nos abandonou, Mário isso é, nós brigamos uns com os outros, você sabe como é essa coisa. [...] Enfim, eu lhe peço também para falar com o Drummond de Andrade, com Murilo Mendes e mais alguns mineiros que você conhece aí, e lhes fale desse nosso número dedicado a Minas, e lhes peça umas coisas, faça essa por nós, Mário (D'onofrio, 2017, p. 128).

Após essas primeiras publicações em 1939, Ruth afirma que não escreveu mais, ela guardou o exemplar do jornal com seu poema e interrompeu a sua escrita por dois anos:

A história da poesia publicada no “O Roteiro”, a primeira publicada aqui em São Paulo agora nos faz rir, de tão boba, mas quase me fez chorar. Primeiro de alegria. Depois... Foi assim: o Edgard telefonou avisando que havia aparecido um poema meu no jornal, e foi até lá, no Largo do Arouche, levar um jornal para mim. Fiquei contentíssima. Passei o dia todo desejando ir para casa. Levei o jornal dobradinho, mas quando passei pela Praça da República, lembrei, de repente, que não havia ninguém a quem eu gostasse de mostrar o jornal, e me senti isolada, louca por ter feito tanta bobagem, e não sabia nem o que fazer. Tinha alcançado de um certo modo, o que queria e sabia que seria como eu quisesse, até que quisesse, mas não sabia o que eu tinha nas mãos

Cheguei à minha casa, guardei o jornal no fundo da mala e não escrevi mais nem uma linha sequer durante dois anos. Tinha horror a lápis, papel, máquina e jornais. Um dia encontrei o Fernando Góes e disse-lhe que nunca mais escreveria. Por quê? À toa. Nunca mais escrevo.

O Fernando sempre caçoava de mim fazia as piores críticas a tudo o que eu escrevia. [...] Você não pode parar de escrever. Você nasceu pra isso.

Um dia, quando você vir, sua mão estará escrevendo sozinha, independente de sua vontade. [...] O 'Roteiro' continuou publicando coisas minhas que estavam com o Edgard. Depois de dois anos, uma bela tarde, sem mais nem menos, escrevi uma página inteira. Amassei e joguei no lixo. Meia hora depois estava de joelhos diante do cesto de papéis, procurando a folha. Achei-a, continuei e saiu 'Água Funda' (*Jornal de São Paulo*, 22 de setembro, de 1946).

De fato, Ruth pensou em desistir. Em 1941, Ruth escreve pedindo emprego a Agostinho Ramos²²⁸:

Prezado Sr:

Venho à presença de V. S. solicitar-lhe o obséquio de informar-me se posso contar com a generosidade de V. S. no sentido de me arranjar colocação na Prefeitura, ou em qualquer repartição onde V.S. exerça influência.

Estou trabalhando em uma Companhia em São Paulo, mas prefiro ir para essa localidade, devido à idade avançada de meus avós; temo que algo desagradável aconteça, e eles estão sozinhos com as crianças. V.S. me compreende, não é verdade?

Desejo que V.S. não leve em conta esse motivo, de ordem puramente particular, mas conto para advogar minha causa, com dois anos e tanto de prática em assuntos de contabilidade em geral, correspondência comercial e bastante prática em datilografia.

Agostinho Ramos foi professor de Ruth Guimarães em Cachoeira Paulista²²⁹ Ruth não conseguiu colocação na prefeitura, continuou em São Paulo e arranhou emprego no Laboratório Torres, "uma potência farmacêutica da época" (Botelho, J.M. Botelho, J., p.157).

4.4.2 Fala-se sempre a verdade na escrita testemunhal?

A análise de D'onofrio sobre as cartas e outros documentos memorialistas da época aponta para uma função documental que pode esclarecer os bastidores da produção do *Roteiro* e as redes de apoio e crítica mútua que circundavam a jovem Ruth Guimarães. A leitura desses documentos parece revelar detalhes do funcionamento e

²²⁸ Agostinho Vicente de Freitas Ramos (1893-1979) nasceu em Bananal (SP) e passou a residir em Cachoeira Paulista em 1916, cidade da qual foi quatro vezes prefeito. Historiador, professor, orador, conferencista de prodigiosa memória, articulista, cronista, repentista, poeta, teatrólogo, mitólogo, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, da Academia de História de São Paulo e do Instituto de Estudos Valeparaibanos. Patrono da cadeira n. 1 da Academia Cachoeirense de Letras e Artes.

²²⁹ Em carta a autora, de 8 de agosto de 1967, Ramos afirma: "É de imaginar a Ruth (minha ex-aluna) professora de ginásio, escritora, participante de coquetéis".

das relações entre os membros da *Roda da Baruel*, como Amadeu de Queiroz, Edgard Cavalheiro e outros, com Ruth Guimarães — mas os relatos e depoimentos nem sempre se alinham perfeitamente, como observado nas inconsistências entre os registros de Ruth, Amadeu e Edgard.

Esse cenário traz à tona uma reflexão sobre a confiabilidade e as omissões possíveis na escrita testemunhal. Como indica a própria Ruth ao descrever sua jornada, o testemunho é filtrado por uma série de intenções, sentimentos e autopercepções.

Ruth confessa, em meio ao relato sobre seu entusiasmo inicial e o posterior isolamento e dúvida, que guardou o jornal com seu poema e parou de escrever por dois anos. Esse ato de guardar o jornal no fundo da mala ilustra, além de uma ruptura pessoal, uma releitura de si mesma e da cena que enfrentava, onde a própria percepção de sua trajetória literária parecia instável. Assim, sua decisão de parar e seu retorno à escrita dois anos depois refletem uma encenação de autopercepção — um posicionamento autoral de recuo e recomeço.

Além disso, as divergências entre o relato de Amadeu e o depoimento de Ruth sobre os primeiros passos de *Água Funda* ilustram uma prática comum nos textos memorialísticos: a reconstrução da verdade sob a influência de diferentes memórias, intenções e recepções de cada ator envolvido. Como bem observa D’Onofrio, as cartas podem ser “documentos de bastidor” e iluminar a cena literária, mas também podem moldar uma narrativa autoral em que os fatos se misturam às intencionalidades do autor ou da autora.

Essa característica nos remete a uma questão maior: a de que as verdades contidas nas cartas, memórias e diários são, em última instância, projeções pessoais que formam o teatro social. Em última instância, o ato de escrever cartas, diários, ou memórias é um ato de escolha narrativa, onde realidade e ficção se entrelaçam em um contínuo processo de autodefinição.

Finalmente, com relação ao encontro de Ruth Guimarães com Mário de Andrade, uma carta de 1944 desvenda toda a encenação — elaborada por Amadeu de Queiroz em 1951 e confirmada por Ruth Guimarães em 1993 — por trás da cena literária modernista dos anos 40. Lemos na carta que:

S. Paulo, 19-IV-1944

Sra. Ruth Botelho Guimarães

[...]

Eu creio que o material que a Sra. colheu precisa e poderá ser muito bem utilizado. Aliás talvez, até já esteja bem utilizado e com método, porque infelizmente nada sei sobre a Sra., se é apenas amadora, ou é estudante de algumas de nossas escolas superiores. E nem a Sra. me expôs na sua carta, qual é a organização do seu livro, quais os assuntos dos capítulos, nada. Pode bem ser, portanto, que num simples capítulo de introdução, por ser introdução apenas, a Sra. tivesse dado uma visão geral do assunto com a sua ressonância no povo, com leveza, e depois, nos capítulos seguintes, metodizasse e aprofundasse criticamente o material colhido.

[...]

Caso a Sra. esteja de acordo, lhe peço para me telefonar para 5.5410, qualquer dia, das 12 às 13 horas. Mas só depois do dia 25, pois já estou com as horas tomadas até esse dia.

Entre o dia 25 e 31 deste, pois nos começos do mês próximo devo estar no Rio até 12 ou 15.

Muito cordialmente,

Mário de Andrade

A carta é uma resposta de Mário de Andrade à primeira missiva que a aspirante a folclorista e escritora envia ao “mestre de Andrade”²³⁰. Nela fica patente que o encontro entre os dois se dá por iniciativa da autora, dois anos antes da publicação de *Água funda*.

4.5 “Sei que é audácia em demasia, dirigir-lhe esta”²³¹ — uma autora em formação

Ruth Guimarães envia a primeira carta a Mário de Andrade cinco anos após a sua colaboração no *Roteiro*. A correspondência entre Ruth e Mário revela as estratégias epistolares da autora para se inserir no campo literário. Na primeira carta, de 18 de abril de 1944 — datilografada em papel timbrado do Laboratório Torres, escritório em que a jovem Ruth trabalhava em expediente alternado ao do seu emprego como servidora

²³⁰ Expressão utilizada por Moacir Werneck de Castro em carta à Mário de Andrade. Cf. MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007, p.60.

²³¹ Ruth Guimarães a Mário de Andrade, 18 de abril de 1944. Acervo MA-C-CPL3605-1 e 3, IEB-USP.

pública do IPASE (Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado de São Paulo) — ela inicia um diálogo que revela uma postura ao mesmo tempo respeitosa e ousada.

Prezado sr.:

Naturalmente sei que é audácia em demasia, dirigir-lhe esta. No entanto, V.S. é como um velho amigo, com quem me habituei a conversar, atravez dos seus livros, e de quem já conheço a bem humorada conformidade.

Sinto-me acanhada em aborrece-lo, certamente, pois sei que V.S. tem muito que fazer e que pensar; mas sinto-me também encantada em estar falando com V.S., que é tão querido e tão admirado, principalmente pelos novos²³².

Nada sei e nada entendo, decerto, mas sabe que penso muitas vezes na dura beleza de sua carreira de renovador?

O trecho “Naturalmente sei que é audácia em demasia, dirigir-lhe esta” demonstra como Ruth reconhece o status de Mário e a posição inicial de distância em relação a ele. Com humildade estratégica, Ruth, que ainda não era autora de *Água funda*, afirma se sentir “encantada em estar falando” com Mário, a quem chama de “querido e tão admirado”, especialmente “pelos novos,” o que sinaliza sua identificação como aspirante no campo literário.

Essa percepção de Ruth, de que Mário de Andrade fosse uma figura tão querida pelos novos, alinha-se ao posicionamento do jovem poeta Paulo Armando no artigo “Agora ficamos sós” (1945), publicado pouco depois da morte do autor, e que foi analisado por Marcos Antonio de Moraes, em seu trabalho *Orgulho de jamais aconselhar* (2007)²³³. De acordo com Moraes, o jovem poeta deseja

postular duas atitudes de Mário que o particularizavam em relação aos seus companheiros da geração modernista: a capacidade de estabelecer vínculos fraternos de amizade, filtrados pelo debate intelectual, e de expressá-los com prodigalidade através das cartas (Moraes, 2007, p.23).

Para Moraes, essa definição de Paulo Armando sobre a amistosidade de Mário apoia-se na

²³² Ibid.

²³³ MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.

predisposição a um equilíbrio de valores que permite a igualdade nas relações de camaradagem entre um intelectual pródigo e a mocidade desejosa de compartilhar dúvidas” (Moraes, 2007, p.23)

Essa predisposição fica evidente na troca de correspondência iniciada com a jovem aspirante à escritora, no entanto, essa percepção pode ser contrabalançada pelos argumentos presentes no ensaio “Mario de Andrade e os moços” (1946), de Moacir Werneck de Castro que, segundo Moraes, tenta desmontar esse mito definindo a suposta camaradagem caridosa do autor nos termos da expressão de uma “generosidade interessada” (ibid., p.59).

Nessa dinâmica, Mário de Andrade oferece amizade, doação de saber e um possível nivelamento entre gerações em troca de experiências de convívio que constituiriam novos aprendizados para o escritor maduro, que desfrutava “o papel do espectador de experiências ‘em construção que ele podia acompanhar, orientar e digamos, filar também’” (ibid., p.61).

Desse modo, acreditando na disposição de “renovador” de Mário de Andrade e segura da interlocução que ele mantinha com a juventude, o posicionamento respeitoso de Ruth vem seguido de um pedido direto e confiante: “podia, por favor, ajudar-me a encontrar o ‘diabo brasileiro’?”

A minha dificuldade é a seguinte:

Estou escrevendo um trabalho sobre “O Diabo no Folclore Brasileiro.” – é este exatamente o título. Tenho bastante material colhido por mim na tradição oral das gentes paulista, mineira e naturais da baixada fluminense; e tenho também vontade de acertar, e amor ao que estou fazendo. Depois de ter somado o que tenho, verifiquei que “não tenho alguma coisa”. E como tudo o que vale a pena ser feito, vale a pena ser bem feito, estou procurando base. O caso é que não sei, francamente, onde firmar-me

[....]

Vou fazer o pedido depressa, antes que perca a coragem: podia, por favor, ajudar-me a encontrar o “diabo brasileiro?” Estou fascinada por esse chifrudo bandoleiro e tudo o que tenho manuseado é interessantíssimo. Queria uma indicação, qualquer coisa que me permitisse a remontar às origens.

Ruth mostra já possuir um projeto literário, mas revela também as lacunas do trabalho, indicando sua disposição para “remontar às origens.” Nesse pedido, Ruth mostra seu interesse em um tema que ecoa o nacionalismo crítico do modernismo,

aspecto que também ajuda a atrair o interesse de Mário, um intelectual central do movimento e que assumia, na correspondência, o papel de pedagogo a essa primeira carta.

Mário de Andrade responde à Ruth no dia seguinte, 19 de abril de 1944²³⁴ e adota uma postura crítica, oferecendo orientações metodológicas e recomendando que Ruth “organize” melhor seu trabalho para que seja mais útil aos “sociólogos” e “folcloristas,” além do grande público:

Acabo de receber e ler a sua carta e o seu primeiro capítulo sobre o Diabo. Antes de mais nada, lhe agradeço muito com as referências generosas que a Sra. faz à minha pessoa e a confiança que depositou em mim. Mas por causa desta confiança e do que a Sra. Acredita que eu possa ser, me vejo obrigado a lhe confessar com lealdade que não pude apreciar muito a feição que, por este capítulo, a Sra. parece dar ao seu livro. O material aproveitado é quase sempre de grande interesse, mas eu creio que não foi aproveitado com muito método. Folclore é uma ciência com métodos próprios, como a Sra. bem sabe, e aí é certo que a feição literária, que foi dada a este capítulo, pode divertir “esteticamente” a um grande número de leitores; aos sociólogos, aos folcloristas, aos estudiosos o seu livro será pouco útil e eles lamentarão, por certo, tanto material desperdiçado (Botelho, J.M. Botelho, J., 2022, p.165).

Esse retorno, ainda formal, indica a seriedade com que ele leva o pedido de Ruth e, ao mesmo tempo, impõe padrões mais elevados para o trabalho dela. Nesse ponto, Mário assume o papel de um mentor exigente, colocando Ruth em uma posição de aprendizado. A resposta dele reforça o conceito de que, no universo epistolar, “a carta existe para que o discípulo se dirija ao mestre,” em busca de reconhecimento (Santiago, 2006, p. 65)²³⁵.

Segundo Marcos Moraes (2003)²³⁶, a correspondência de Mário de Andrade se delinea, desde 1922, por um desejo de ser útil aos interlocutores. Esse “princípio de utilidade” acabaria se convertendo em uma verdadeira “profissão de fé intelectual” para o autor de *Macunaíma*, mas que só ganharia corpo algum tempo depois, como aponta:

a partir de 1923 (e mais ostensivamente depois de novembro de 1924), esse desejo de atuar nos destinos culturais do Brasil ganha novos

²³⁴ BOTELHO, J.M. BOTELHO, J. *Histórias da Casa Velha*. São Paulo: Reformatório, 2022, p. 165.

²³⁵ SANTIAGO, Salviano. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa!* Ensaio literários. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

²³⁶ MORAES Marcos Antonio de. “Abrileirar o Brasil” (Arte e literatura na epistolografia de Mario de Andrade). In: *Caravelle*, n°80, 2003. Arts d'Amérique latine: marges et traverses. pp. 33-47.

contornos, com a descoberta de uma estratégia persuasiva nos domínios da epistolografia. A partir desse momento, a correspondência de Mário de Andrade poderá ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista, pois a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico. Essa perspectiva didática revelará, então, um plano de sedução intelectual, sobretudo nas cartas endereçadas aos jovens escritores, artistas plásticos e músicos. (Moraes, 2003, p. 37).

Essa pedagogia da carta, voltada especialmente para jovens escritores e artistas, articula crítica estética e amizade intelectual. Quando Ruth Guimarães lhe escreve, cerca de vinte anos depois do início desse projeto epistolar, Mário já domina plenamente essa prática de formação — esse “ato pedagógico epistolar”. A jovem escritora é, portanto, acolhida nesse laboratório maduro escuta e orientação, numa experiência que, embora marcada pela proximidade da morte do escritor, oferece à autora iniciante um raro acesso ao diálogo com um dos principais intelectuais do modernismo, como lemos abaixo:

Eu terei muito prazer em auxiliá-la, para que a Sra. valorize ao possível o seu trabalho de colheita. Sei é que a Sra. não é dessas pessoas apressadas e mais ou menos levianas, que pensam que folclore é pra gente se divertir. Tenho algum material sobre o assunto que até lhe ceder, em parte, porque certamente não o poderei aproveitar como a Sra., pois não sou especialista do Diabo nem dos diabos. O melhor seríamos ter uma entrevista mais prolongada, para que eu possa lhe sugerir algumas orientações possíveis.

Na resposta, Mário de Andrade reafirma seu papel de mestre ao combinar acolhimento generoso e rigor intelectual. Ao dizer que teria “muito prazer em auxiliá-la”, ele valida o esforço de Ruth e reconhece o valor de seu trabalho em andamento. No entanto, a frase seguinte — “Sei é que a Sra. não é dessas pessoas apressadas e mais ou menos levianas” — funciona como uma advertência sutil: Mário estabelece um limite claro entre a curiosidade genuína e o diletantismo, reiterando que o folclore, para ele, exige método, seriedade e compromisso com a pesquisa.

Sua disposição em ceder parte de seu próprio material e a sugestão de uma “entrevista mais prolongada” revelam o desejo de acompanhar de perto a formação daquela jovem pesquisadora. Trata-se, como destaca Moraes, de uma prática já consolidada de pedagogia epistolar, em que o gesto de orientar vem atravessado pela expectativa de rigor e pela aposta no potencial do outro.

Assim, após dois meses de estudos, Ruth Guimarães endereça a segunda carta à Rua Lopes Chaves, mais uma vez, datilografada no papel timbrado do Laboratório Torres.

O assunto do texto epistolar recai sobre o relato do andamento da sua pesquisa. A carta inteira pode ser lida como uma tentativa de se inscrever como autora em meio à rede de mediações simbólicas e editoriais. Ruth ensaia um ethos de pesquisadora rigorosa: relata as leituras feitas, os caminhos investigativos, as descobertas, sempre com uma mescla de modéstia e astúcia. Ela escreve:

São Paulo, 2 de Junho de 1944

Ilmo Sr. Mário Andrade
Rua Lopes Chaves, 546
CAPITAL

Prezado sr.:

Estimo que não esteja ocupado demais e que tudo lhe esteja correndo muito bem.

Gostaria de enviar-lhe o que considero melhor, isto é, os ‘Diabos violeiros’. Esta mais interessante e coordenado, mas não está acabado. Falta a etiologia, vamos dizer, do Mané do Riachão. Nele, partindo do diabo violeiro, aqui do Sul de Minas, fui parar nas bacanais da antiguidade clássica, passando pelos sabás da península Ibérica, e pelas bruxas do paiz basco, que cantavam (imagine!) o mesmo versinho que o meu diabo canta. Parei nas bacanais. Não tenho fôlego para ir mais adiante. Ia dizer, “por enquanto”, mas penso que é vaidade em demasia. E acabo de descobrir a curiosa bifurcação de uma lenda Catalã, que de um lado, deu uma espécie de saci, e do outro o Malazarte. Não resisto à tentação de contar que, atrás do saci, também já fui parar longe, partindo daqui da lenda de Jaci-Taperê²³⁷.

À medida que a correspondência com Mário de Andrade avança, é possível notar transformações sutis, porém significativas, na escrita epistolar de Ruth Guimarães. No trecho em que apresenta seu projeto “Diabos violeiros”, percebe-se o desenvolvimento de uma pesquisa mais articulada, e a maior segurança na relação com o interlocutor.

A jovem autora, que antes hesitava em fazer um pedido, agora compartilha com certa intimidade e prazer narrativo os caminhos percorridos por sua investigação. “Fui parar nas bacanais da antiguidade clássica, passando pelos sabás da península Ibérica, e pelas bruxas do paiz basco”, escreve Ruth, articulando erudição e humor, enquanto

²³⁷ Ruth Guimarães a Mário de Andrade, 02 de junho de 1944. Acervo MA-C-CPL3607-1 e 3, IEB-USP.

demonstra domínio de seu objeto. A menção ao “versinho” repetido por bruxas bascas e pelo seu próprio diabo evidencia não só um olhar comparativo, mas também o encantamento com as interseções culturais que o tema sugere.

Neste ponto da correspondência, Ruth já não se apresenta apenas como alguém que pede um caminho, mas como quem partilha uma descoberta. O tom da carta revela um deslocamento importante: da insegurança inicial à enunciação de um pensamento que, embora inacabado (“falta a etiologia, vamos dizer, do Mané do Riachão”), já se coloca como interlocutor de Mário. A autora se reconhece no ato de construir — com esforço, mas também com entusiasmo — um saber em trânsito, que oscila entre o popular e o mítico, o regional e o ancestral.

A frase final — “Não resisto à tentação de contar que, atrás do saci, também já fui parar longe, partindo daqui da lenda de Jaci-Taperê” — Ruth reitera o movimento de sua pesquisa: parte de uma figura do imaginário brasileiro e desemboca em ramificações longínquas, reafirmando, no plano do conteúdo, sua disposição em “remontar às origens” e, no plano da forma, o uso da carta como espaço de partilha intelectual e afetiva.

Nesse ato, aproxima-se ainda mais do modelo de troca defendido por Mário de Andrade: um intercâmbio epistolar que articula “crítica [...] e amizade intelectual” (Moraes, 2003), como já visto. Aqui, no entanto, é Ruth quem passa a conduzir a narrativa. Mesmo mantendo o humor e a deferência, ela afirma sua autoria e o prazer que encontra no processo de pesquisa. A inquietação diante do inacabado se junta à confiança em partilhar um achado.

O deslocamento do “podia, por favor, ajudar-me a encontrar o diabo brasileiro?” para o “não resisto à tentação de contar...” revela um avanço expressivo: a autora em formação já não solicita apenas a escuta, mas propõe um diálogo. Há, nesse ponto, uma performance consciente de quem constrói, no entrelaçamento entre oralidade, mitologia e arquivo, um lugar legítimo para si no campo literário — um campo que reconhece Ruth como aprendiz, mas que já não a confina nesse papel.

O ato de “ir parar longe” é, portanto, mais que metáfora: é imagem precisa de uma escrita em trânsito, marcada pela escuta dos mitos e pela escuta da crítica, mas que avança, firme, em direção a uma poética própria.

Ruth dramatiza seu percurso investigativo com entusiasmo e surpresa, construindo uma voz pesquisadora que associa erudição, oralidade e fabulação. A imagem da travessia — do Sul de Minas até o País Basco e a Antiguidade clássica — opera como uma cartografia simbólica de sua potência como narradora-pesquisadora. Ela nos mostra, que sabe articular comparações transatlânticas e intertextuais, compondo um ato de escrita que ultrapassa os limites regionais e folclóricos. Aqui, a carta funciona quase como um ensaio narrado.

Ao dizer que não tem “fôlego para ir mais adiante”, ou ao reconhecer que o entusiasmo com novas pistas pode ser “ vaidade em demasia”, ela constrói uma persona de humildade intelectual, mas ao mesmo tempo reafirma sua agência investigativa e criativa. Ruth Guimarães dá sequência à carta relatando o aproveitamento das leituras sugeridas pelo amigo orientador:

Encontrei, conforme indicação sua, o Manuel de Folklore de Emile Nourry e uma iconografia de Anita Seppilli, - Rev. do Arq. Municipal. A "Gênese dos Mitos" não achei e creio que até é melhor. Se vou encontrar o assunto mastigado, é bem provável que fique com preguiça de procurar e concluir por mim, ou com medo de discordar das conclusões de alguma sumidade.

Aprendi com Emile Nourry a distinguir folclore de etnografia e a sistematizar. Li Folclore de João Ribeiro, Ensaio sobre o folclore brasileiro - de Joaquim Ribeiro, Folklore de España - de Joaquim Maria de Navascúedas, uma quantidade enorme de Histórias da Literatura - Ronald Carvalho, Sílvio Romero, Edouard Périé, José Veríssimo - Li Lindolfo Gomes, Gustavo Barroso, Couto de Magalhães, Juvenal Galeno, e mais: "Ramiana" - "Contos fantásticos" de Hofman, Andersen, Grimm. Agora estou estudando mitologia greco-romana, mitologia comparada e lendo a Bíblia. Gostaria da sua aprovação, ou desaprovação, para a orientação que estou seguindo.

Neste trecho, Ruth performa uma subjetividade autora em formação, mas já marcada por firmeza investigativa e consciência metodológica. A lista minuciosa de leituras, que abrange desde tratados fundacionais de folclore e literatura até textos bíblicos e mitologia comparada, é mais do que um inventário: é uma forma de autoafirmação intelectual e de insubordinação sutil.

Ao dizer que *não* encontrou a “Gênese dos Mitos” e que talvez seja “até melhor”, Ruth rejeita a passividade da leitura “mastigada” e declara, com alguma ironia, o risco de se deixar intimidar por “alguma sumidade”. Há aqui um movimento claro de diferenciação: ela se posiciona como alguém que prefere construir seu próprio caminho interpretativo, ainda que busque, ao final, a “aprovação, ou desaprovação” de Mário. Essa ambivalência entre a busca de reconhecimento e a recusa de certa submissão às fontes aponta para a construção de uma postura autoral em trânsito, que negocia espaço no campo literário com lucidez, ousadia e desejo de interlocução crítica.

A autora encerra a carta escrevendo:

Descobri que o meu trabalho está dentro da divisão de Joaquim Ribeiro e compreende justamente a zona primitiva de mineração. E está dentro da divisão em ciclos, de Gustavo Barroso (ciclo do diabo), embora ache que essa divisão é sumarisíssima e incompleta. Aliás isso não importa, porque não é de divisões que estamos tratando. Minha intenção é dar-lhe uma ideia geral do aproveitamento das minhas leituras.

O senhor que é o melhor homem do mundo vai me desculpar a maçada.

Grata e amiga

Ruth B. Guimarães

À medida que correspondência avança, a cenografia epistolar se desenvolve, refletindo a crescente proximidade entre eles, nesta despedida elogiosa ela faz questão de frisar que Mário “é o melhor homem do mundo”, tolerante com aqueles, como ela, iniciam um caminho novo na vida.

Assim, na carta de 17 de setembro de 1944²³⁸, Ruth se dirige a Mário como “Prezado amigo,” e a saudação inicial “Prezado sr.” dá lugar a um tom mais amistoso. Esse avanço também aparece nas despedidas; Ruth passa de “Admiradora” para “Grata e amiga,” indicando o desenvolvimento de uma amizade. Nesse estágio, Ruth sente-se mais à vontade para compartilhar detalhes do processo criativo de seu trabalho, confidenciando suas dificuldades e descobertas literárias com o folclore. Nesse sentido, talvez seja significativo o fato desta ser a única carta manuscrita deste conjunto.

²³⁸ Ruth Guimarães a Mário de Andrade, 17 de setembro de 1944. Acervo MA-C-CPL3606-1, IEB-USP.

Além disso, o tom menos formal e a inclusão de pequenos detalhes pessoais, como perguntar se ele descansou bem em Belo Horizonte, consolidam a carta como um espaço de cumplicidade e troca mútua, como podemos ler:

Prezado amigo:

Descansou bastante em Belo Horizonte? Estimo que sim e que esteja bem disposto.

Incluo a esta terminologia de que lhe falei e mais o sací. O senhor vai me desculpar estarem ambos mal cuidados é que não tenho muito tempo e só de olhar perdi a coragem de passar tudo a limpo outra vez. E também ficarão assim provisoriamente apenas. Com essa conversa de folclore descobri foi o motor contínuo. Nada do que escrevo tem fim.

O “inferno” é que está, finalmente, chegando a uma feição definitiva. Quando estiver bem pronto, passado e correto, levo-o aí outra vez. Está bem? Telefonarei qualquer doa destes.

Cordialmente,

Ruth Guimarães

Essa gradual mudança na linguagem e na abordagem epistolar indica como Ruth conquista seu espaço de interlocução e validação também no campo literário.

Prova disso é a lista que Mário de Andrade organiza para presentear algumas pessoas com exemplares da edição de 1944 do romance *Amar, verbo intransitivo*, introduzida pelo seguinte cabeçalho: “Obras completas/ Exemplares dados avulsamente dentre os 30 que me são cedidos pelo Editor/ *Amar, verbo intransitivo*”. O nome de Ruth Guimarães é segundo de uma lista numerada de 23 pessoas, sendo sucedido por nomes de autores conhecidos como: “4 – Manuel Bandeira/ 5 – Carlos Drummond [...] 7 - Camargo Guarnieri [...] 11- Henriqueta Lisboa [...] 19- Cecília Meireles”²³⁹, supondo que essa ordenação possa sugerir o apreço de Mário por Ruth.

Outra mostra da amizade crescente entre os dois, são os cartões enviados por Ruth Guimarães ao autor de *Macunaíma*, em dezembro de 1944. Os dizeres do cartão natalino apontam a intensidade atribuída a essa amizade, que é explicitada nas

²³⁹ Lista de doação de exemplares da edição de 1944 do romance *Amar, verbo intransitivo*. Acervo MA-ESC-026 – IEB-USP. A imagem desta lista pode ser conferida nos anexos desta tese.

seguintes palavras: “ao amigo mais que amigo que já tive, desejos de feliz natal. Que Deus o ajude agora e sempre”²⁴⁰. Ao final ela rubrica à tinta.

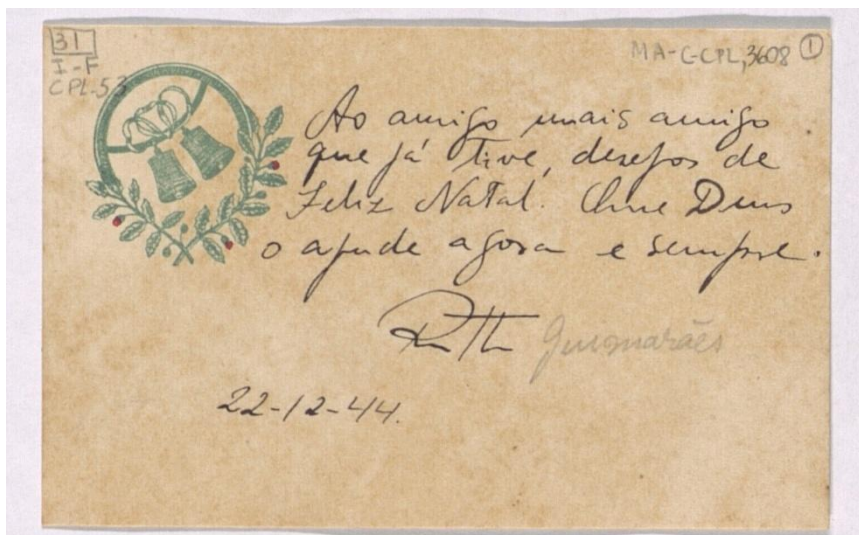


IMAGEM 5. BILHETE DE NATAL A MÁRIO DE ANDRADE, 22/12/44. ACERVO MA-C-CPL3608-1 IEB-USP.

Essa dinâmica inicial é essencial para compreendermos a trajetória de Ruth no campo literário como um processo de aprendizado, autodescoberta e validação, onde o apoio crítico do mestre se torna uma plataforma para seu desenvolvimento.

Em suma, a correspondência entre Ruth e Mário Andrade se configura como uma das estratégias fundamentais que Ruth utilizou para se posicionar no campo literário. Ela desenvolve, ao longo das cartas, um diálogo com um mentor literário, onde passa de iniciante respeitosa a interlocutora mais autônoma. As trocas epistolares ajudam a compreender como Ruth se apropria do gênero epistolar não só para obter orientação, mas também para se constituir como autora, confirmando a tese de que as cartas foram, para Ruth, espaços híbridos e encruzilhados que permitiram a articulação entre literatura e vida, estabelecendo as bases para suas obras publicadas, como *Água funda* e *Filhos do medo*.

²⁴⁰ Bilhete de Natal a Mário de Andrade, 22/12/44. Acervo MA-C-CPL3608-1 IEB-USP. As imagens dos cartões podem ser conferidas nos anexos desta tese.

4.5.1 “Recebo a sua carta com atraso”²⁴¹

Na mesma época em que trocava cartas com Mário de Andrade, o interesse de Ruth Guimarães pela questão do demônio levou-a a se corresponder também com Afrânio Peixoto²⁴², que no dia 8 de julho de 1944, do Rio de Janeiro, remete-lhe uma missiva na qual indica algumas referências de leitura, provavelmente a pedido da própria Ruth, já que ele escreve: “Minha Senhora: Recebo a sua carta com atraso, porquê foi ter a Academia, mau lugar que não frequento, embora acadêmico... Tem razão no que me diz, os endemoniados são doentes, mentais e nervosos, sumariamente fornecidos pela histeria.”²⁴³

A carta de Afrânio Peixoto a Ruth Guimarães, oferece outra perspectiva sobre a rede de intelectuais com quem Ruth dialoga em busca de apoio e direcionamento em sua pesquisa sobre o folclore e temas associados à bruxaria e ao diabo. Peixoto se apresenta, assim como Mário de Andrade, como um interlocutor disposto a fornecer referências bibliográficas e teóricas para ajudar Ruth, mas sua abordagem é distintamente marcada por uma visão mais científica e patológica do fenômeno que Ruth explora, descrevendo as crenças demonológicas como “formas actuais da demonopatia” que são variantes da “eterna histeria.”

Enquanto Mário de Andrade incentiva Ruth a aplicar uma metodologia mais rigorosa e científica ao seu trabalho sobre o diabo no folclore, a carta de Peixoto reforça essa expectativa com uma orientação psiquiátrica, como podemos observar:

149, Paisandú, Rio, 8 de julho de 1944

Minha Senhora:

Recebo a sua carta com atraso, porquê foi ter a Academia, mau lugar[?] que não frequento, embora acadêmico... Tem razão no que me diz, os endemoniados são doentes, mentais e nervosos, sumariamente[?] fornecidos pela histeria. Se não tivesse em reimpressão, oferecer-lhe-ia, no 2º volume de minha “Medicina

²⁴¹ Afrânio Peixoto à Ruth Guimarães, 8 de julho de 1944, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

²⁴² Afrânio Peixoto (1876–1947) foi médico, professor e importante crítico literário brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras, sua obra engloba romances, ensaios, peças de teatro e estudos históricos. Destacou-se pela análise de obras literárias brasileiras, influenciando o campo da crítica literária com enfoques positivistas e biológicos, característicos de seu tempo. Afrânio Peixoto formou-se em Medicina, em 1897, em Salvador, defendendo uma tese sobre Epilepsia e crime. Em 1902, muda-se para o Rio, para ser inspetor de Saúde Pública e em 1904, passa a Diretor do Hospital Nacional de Alienados. Após concurso, torna-se professor de Medicina Legal da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (1907).

²⁴³ Afrânio Peixoto à Ruth Guimarães, 8 de julho de 1944, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Legal: Psicopatologia forense” me vejo obrigado a lhe confessar com lealdade que não pude apreciar muito a feição que, por este capítulo, a Sra. parece dar ao seu livro. O material aproveitado é quase sempre de grande interesse, mas eu creio que não foi aproveitado com muito método.

[...]

demônios, incubos, súcubos, lobishomens, [...] etc. etc, hoje nas[?] política, totalitarismo, comunismo, nazismo, facismo, foot-ball, espiritismo... Fans, torcedores, conspiradores, adeptos... etc. são formas actuais da demonopatia, da bruxaria, da feitiçaria de outras horas, mês ricuedo[?], comum da eterna[?] histeria... Esta noção é fundamental.

[...]

aconsehar-lhe-ia a leitura de minha “Fruta do Mato”, romance de bruxaria e ordens[?] aninhadas[?] tanto que o tradutor francês lhe pos a crime de “sortiléges”.

Que mais? Que me mande outras ordens. Seu maior[?] criado e muito respeitoso compatriota

Afrânio Peixoto

Ele descreve a demonologia popular como um reflexo das patologias nervosas e menciona seu livro *Medicina Legal: Psicopatologia forense*, no qual teoriza que as manifestações como a bruxaria e o satanismo podem ser vistas como representações de desequilíbrios emocionais e neurológicos. Além disso, ao recomendar *Fruta do Mato*, um de seus próprios romances que trata de bruxaria, Peixoto abre a possibilidade de uma análise do tema a partir de uma narrativa híbrida, que mescla literatura com a exploração de distúrbios psicológicos e culturais.

No caso de Mário, Ruth encontrou uma figura mais aberta à interpretação do folclore como uma prática cultural e simbólica que, mesmo carecendo de método em sua pesquisa inicial, poderia ser sistematizada e elevada ao status de “ciência do folclore.” Em contrapartida, Peixoto mostra-se interessado em encorajar uma leitura patológica da crença popular no diabo, o que restringe o espaço para uma abordagem que compreenda tais manifestações como elementos culturais e literários em sua complexidade.

Assim, o diálogo com Mário de Andrade coloca Ruth em contato com uma corrente que valoriza o folclore como uma fonte literária e artística legítima, enquanto Peixoto a conduz a uma visão científica que vê essas crenças como sintomas de uma histeria cultural ou social. Essa complexidade da abordagem do folclore, tanto como um

estudo literário e cultural quanto como um objeto de patologização, transparece no enredo de *Água funda*.

No romance, Ruth Guimarães retrata a vida rural e as práticas culturais que se entrelaçam com o cotidiano dos personagens, evidenciando a presença do folclore e das crenças como parte vital da experiência humana. Em vez de tratar as crenças populares como patologia, *Água funda* explora essas tradições como um componente legítimo da identidade cultural, diferindo, assim, da abordagem reducionista de Peixoto. A correspondência com esses dois intelectuais, portanto, ajuda a moldar a abordagem de Ruth sobre o folclore e ilustra o seu esforço para construir uma narrativa que equilibre a autenticidade cultural com o rigor literário, fundamental para a realização de seu projeto autoral.

4.5.2 “Queria uma indicação... que me permitisse a remontar às origens” – projeto literário

Tenho bastante material colhido por mim na tradição oral das gentes paulista, mineira e naturais da baixada fluminense; e tenho também vontade de acertar, e amor ao que estou fazendo. Depois de ter somado o que tenho, verifiquei que “não tenho alguma coisa”. E como tudo o que vale a pena ser feito, vale a pena ser bem feito, estou procurando base. O caso é que não sei, francamente, onde firmar-me [...]

Queria uma indicação, qualquer coisa que me permitisse a remontar às origens.

Ruth Guimarães a Mário de Andrade, 18 de abril de 1944

A partir da concepção de Marcos Antonio de Moraes (2006)²⁴⁴ sobre os dados circunstanciais como chaves interpretativas para a compreensão do projeto literário de um autor, podemos entrever, na correspondência de Ruth Guimarães, os contornos de uma poética que se esboça muito cedo, e que se ancora, de modo consciente, em um desejo declarado de rigor, pertencimento e reconstrução de uma memória cultural.

Ruth escreve a Mário de Andrade não somente em busca de conselhos técnicos, mas como alguém que está em processo de constituição de um projeto literário que

²⁴⁴ MORAES, Marcos Antonio de. Mario de Andrade: epistolografia e processos de criação. Vitória: *Manuscrita*, n. 14, 2006. p 65-70.

deseja coerente, embasado e legitimado. Como ela afirma em sua carta: “Queria uma indicação, qualquer coisa que me permitisse a remontar às origens.”

Essa busca das origens, reiterada em outros trechos, como quando menciona o desejo de “somar” e “firmar-se”, não se refere a uma nostalgia idealizada, mas à tentativa de construir uma literatura enraizada na tradição oral das gentes paulistas, mineiras e fluminenses, ao mesmo tempo em que ela reivindica o direito de sistematizá-la, organizá-la e elevá-la ao estatuto de literatura erudita.

Ruth não rejeita a erudição: ao contrário, ela a busca com afinco, mas deseja que essa erudição sirva como instrumento para valorizar o que é da ordem do oral, do popular, do vivido — ou, como ela diz, daquilo que “ainda não é alguma coisa”. Há aqui, portanto, uma consciência aguda sobre o estatuto de sua matéria-prima e a necessidade de traduzi-la para um espaço de legitimidade literária.

A própria formulação “não tenho alguma coisa” carrega uma tensão entre abundância e insuficiência — ela possui um corpus rico, mas ainda não dotado de forma, de método, de fundamentação que lhe permita construir uma obra que esteja à altura do valor que ela reconhece nesse acervo. Fato com que concorda o próprio Mário de Andrade em resposta a essa carta que autora lhe envia, quando ele se vê “obrigado a lhe confessar com lealdade que não p[ô]de apreciar muito a feição que, por este capítulo, [ela] parece dar ao seu livro. O material aproveitado é quase sempre de grande interesse, mas [ele crê] que não foi aproveitado com muito método”.

Quando Antonio Candido publica a sua crítica à estreia do romance *Água Funda*, ele afirma algo semelhante:

o terreno explorado pela senhora Ruth Guimarães pode ser novo apenas quanto à área e o material nela colhido, não quanto a maneira de aproveitá-lo [...] vejo em ‘*Água funda*’ certa incapacidade de avaliar as possibilidades de ficção [...] o resultado - me parece — é que a sr. Ruth Guimarães não aproveitou plenamente o belo material que teve na mão (*O Jornal*, 24 de novembro de 1946).

Essa postura de Ruth Guimarães reflete a ética do trabalho literário, mas também o cuidado com o lugar que ela deseja ocupar no campo intelectual. Ruth não quer apenas “escrever bem”: ela quer escrever com base, com raízes, com valor cultural reconhecível: “tenho também vontade de acertar, e amor ao que estou fazendo [...] E

como tudo o que vale a pena ser feito, vale a pena ser bem feito, estou procurando base” — Por isso, sua procura por Mário ou por Peixoto revela-se menos um pedido de socorro e mais um movimento de filiação e legitimação de uma trajetória autoral que ela já vislumbra — e que será realizada, com vigor, em *Água Funda*.

O romance, de fato, pode ser lido como o desdobramento dessa intenção: uma ficção tecida a partir da memória coletiva, estruturada sobre a oralidade e os mitos populares, mas atravessada por um olhar que busca compreender, interpretar e dar forma literária a esse material. Ao remontar às origens, Ruth não as congela em um passado imobilizado, mas as atualiza no presente da narrativa. Nesse ato, ela tanto “recolhe” tradições, como uma pesquisadora folclorista faria, quanto fabula a partir delas, cria, transforma — deslocando-se, assim, do lugar da mera reprodutora para o de autora.

Seu projeto literário, portanto, nasce da escuta atenta do mundo popular, mas também da escuta atenta de si mesma como autora em formação — uma autora que negocia com os intelectuais de seu tempo, que absorve orientações sem se submeter passivamente a elas, que deseja transformar coisas soltas em literatura, e que compreende o valor político e estético de contar a história das gentes caipiras a partir de dentro.

A “remontagem às origens”, nesse sentido, é menos uma postura arqueológica e mais uma operação criadora, um projeto literário enraizado na ética da palavra e no direito de fabular um Brasil profundo, como realizará em obras como: *Água Funda*, *Filhos do Medo*, *Mulheres Célebres*, *As Mães na Lenda e na História*, *Lendas e Fábulas do Brasil*, *Dicionário da Mitologia Grega*, *O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira*, *Grandes Enigmas da História*, *Medicina Mágica: As simpatias*, *Lendas e Fábulas do Brasil*, *Crônicas Valeparaibanas* e *Contos de Cidadezinha*.²⁴⁵

²⁴⁵ *Filhos do Medo*. Porto Alegre, Editora Globo, 1950; *Mulheres Célebres*. São Paulo, Editora Cultrix, 1960; *As Mães na Lenda e na História*. São Paulo, Editora Cultrix, 1960; *Líderes Religiosos*. São Paulo, Editora Cultrix, 1961; *Lendas e Fábulas do Brasil*. São Paulo, Editora Cultrix, 1972; *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Editora Cultrix, 1972; *O Mundo Caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo/Instituto Nacional do Livro, 1974; *Grandes Enigmas da História*. São Paulo, Editora Cultrix, 1975; *Medicina Mágica: As simpatias*. São Paulo, Global Editora, 1986; *Lendas e Fábulas do Brasil*. São Paulo, Círculo do Livro, 1989; *Crônicas Valeparaibanas*. São Paulo,

4.6 “Rutilando, como audaz peregrina das letras”²⁴⁶ – maturidade autoral

José Paulo Paes e Agostinho Ramos foram amigos e parceiros de trabalho de Ruth Guimarães. As cartas que endereçaram à autora revelam tanto a proximidade pessoal quanto a admiração literária que Ruth cultivava com seus pares. Esses documentos ilustram a força de suas conexões no meio intelectual e também destacam as expectativas e percepções que seus colegas tinham sobre sua obra e sobre as especificidades de sua identidade literária, que transitava entre temas populares, históricos e míticos.

Na carta de 6 de setembro de 1963, José Paulo Paes expressa afeto e uma profunda consideração pela vida e obra de Ruth. Ele demonstra preocupação com o nascimento do filho de Ruth, Olavo, e transmite, de forma descontraída, um incentivo para que ela aproveite um tempo de repouso e reflexão longe da máquina de escrever, que, segundo ele, “deveria enferrujar mais um pouco”, como se lê:

Querida Ruth:

Eu e Dora ficamos satisfeitos à beça em saber que a chegada do seu oitavo chegou sem maiores contratempos. Imaginamos (e como!) o medo que você não deve ter passado. Mas o importante é que tudo corresse bem e que você já esteja novamente em forma. Temos uma lembrancinha para o Olavo, que entregaremos à sua mãe, tão logo esta se resolva a honrar-nos com uma visita, sempre esperada e sempre bem-vinda.

[...]

Prolongue o seu repouso, cheire as suas laranjeiras, dê milho aos seus cabritos e cuide de suas galinhas. Deixe a máquina enferrujar mais um pouco. Quando estiver devidamente entediada dessa paz bucólica, volte então à liça e faça-nos “Os Grandes Mistérios da História”, que os queremos publicar logo em 1964.²⁴⁷

A relação entre Paes e Ruth ultrapassa o âmbito estritamente profissional, evidenciada pelo uso de expressões de carinho como “um milhão de venturas ao Olavo” e o tom afetivo ao endereçar-se à família de Ruth. Esse vínculo se aprofunda com o incentivo literário, em que Paes expressa o desejo de ver o próximo livro de Ruth

Centro Educacional Objetivo/Fundação Nacional do Tropeirismo, 1992; *Contos de Cidadezinha*. Lorena, Centro Cultural Teresa D’Ávila, 1996; Vestuário. São Paulo, Donato Editora Ltda., Volume, s.d.

²⁴⁶ Carta de Agostinho Ramos à Ruth Guimarães, 8 de agosto de 1967.

²⁴⁷ José Paulo Paes à Ruth Guimarães, 6 de setembro de 1963. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

publicado pela Editora Cultrix, indicando a expectativa dos editores em relação à obra *Os grandes mistérios da história*.

Sua carta evidencia o respeito e a admiração pelo talento literário de Ruth, além da expectativa de que ela continue produzindo textos que articulem seu interesse por história e mistério. Assim, a carta de Paes coloca Ruth no teatro social das letras brasileiras como uma autora já reconhecida, cuja pausa não deve ser definitiva, mas, ao contrário, apenas um intervalo breve antes de retomar a “liça” literária, sugerindo que o meio editorial e crítico já a considerava uma voz indispensável no campo literário.

A carta de Agostinho Ramos, de 8 de agosto de 1967, reforça a ideia de Ruth como uma escritora multiforme, que combina uma vasta gama de interesses e saberes em sua produção. Ramos destaca a versatilidade de Ruth ao comentar suas publicações em *A Folha de S. Paulo*, onde ela abordava, segundo ele, “literatura, filosofia, história, folclore e agora descamba para um novo setor - a feitiçaria”, como podemos ler:

Ruth

Sua assinatura, na coluna que lhe pertence em ‘A Folha de São Paulo’, desperta interesse que se generaliza por aí afóra, principalmente entre seus conterrâneos.

Todos consideram sua capacidade de observar e captar e na retransmissão você envolve literatura, filosofia, história, - folclore e agora descamba para um novo setor - a feitiçaria.

Quando da publicação de seu livro – ‘Água Funda’ – um deputado amigo disse: me: esta Ruth é senhora de um estilo novo.

Raquel de Queiroz, há tempo, n’O Cruzeiro’, citou seu nome como escritora de altos méritos.

Se não falha a memória, quando Ungaretti esteve em São Paulo, da outra vez, você o entrevistou. A seguir, tivemos de sua lavra ‘Os filhos do medo’. Em ‘Mulheres célebres’ você traça o perfil de Penélope, a fiel esposa de Ulisses, com maestria invulgar.

Alfonse Daudet, na sua tradução, se incorpora a linhagem de Maupassant, Wild e Eça, empalmadores do conto universal.²⁴⁸

Nessa observação, Ramos exalta a capacidade de Ruth de transitar entre diferentes temas e de envolver o leitor numa experiência rica e multifacetada. Ao rememorar o impacto de *Água funda* e o reconhecimento da crítica, com destaque para a menção de Raquel de Queiroz sobre os méritos de Ruth, Ramos evidencia o lugar que

²⁴⁸ Agostinho Ramos à Ruth Guimarães, 8 de agosto de 1967. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Ruth ocupava no campo literário como uma autora cuja obra captava a realidade popular brasileira com profundidade. Ele também a conecta a escritores consagrados, como Ungaretti e Daudet, para enfatizar sua importância literária e o alcance de sua obra em vários veículos culturais de destaque, como *O Cruzeiro* e *Manchete*.

Outro ponto interessante na carta de Ramos é o tom ambivalente ao tratar do interesse de Ruth pela feitiçaria. Ao mesmo tempo que se diz entusiasta do tema, Ramos sugere uma percepção mística da autora, construindo-a como uma figura literária que poderia se metamorfosear em uma “feiticeira” que, embora afastada das formas de macumba, incorpora elementos de um universo mágico e popular brasileiro:

No Suplemento Literário de “O Estado” na “Folha” no “Cruzeiro” na “Manchete”, você sempre rutilando, como audaz peregrina das letras – vale dizer – da estética e da beleza.

Agora, sua velha tendência – ser feiticeira.

Eu gostei, porque, também, não estou fóra dessa faixa.

“Quod Natura dat, nemo negare potest” (esse latim é do livro do Artur Rezende).

A feiticeira a que você se referiu, pode ser autóctone na África, mas é realmente brasileira: é o feitiço, “a coisa feita”, a mandinga, a pomba, a quiamba, o picuman, a unha de gavião (unharigaviô), o pica-pau chanchan, a cobra “corá” a fruta da samambaia, São Cipriano, São Benedito.

Nada de macumba estilizada, com madrugã, Josefina Baker, Exú, Ogum, Orixás, Iemanjá.

Em nossa feitiçaria vale o “tinhoso” o “pé de pato” o “capeta” o “pererê” o “capora”, o fumo “pixuá”, o “Pedro Botelho” (cuidado com o nome).

Os paradoxos existem e os extremos se chocam.

É de imaginar a Ruth (minha ex-aluna) professora de ginásio, escritora, participante de coquetéis – desejar agora montar uma – tenda num fundo de grotã, casa de sapé, oratório enfeitado – quebrar a pena, empurrar um ramo de losna, ou de alecrim cheiroso, benzer os enfermos, fazer ‘mesinha’, invocar São Cipriano, - arranjar casamento, preparar um ‘despacho’ com galo preto depenado e a defumar com Guiné ou ramo de arruda as senhoras que esperam ‘délivrance’...

Estas cousas, ‘não se aprende Senhor na fantasia, sonhando, imaginando ou estudando, senão vendo, tratando e pelejando’ (Ibid.)

Em um tom um tanto irônico, ele imagina Ruth em uma “tenda num fundo de grotã”, praticando rituais e benzeduras, como se ela própria fizesse parte do universo encantado e misterioso que permeia suas crônicas e romances. Essa visão de Ruth como uma “audaz peregrina das letras” e, simultaneamente, uma feiticeira literária, atribui a

ela um caráter mítico, conectando sua obra à ancestralidade, ao misticismo e à cultura popular. Dessa maneira, a carta sugere que Ramos vê Ruth como uma guardiã do saber popular, alguém que incorpora e recria os saberes e práticas da cultura brasileira em sua escrita.

A análise dessas cartas reforça a presença de Ruth Guimarães no teatro social da literatura brasileira, onde sua identidade autoral é negociada e complexificada através das percepções de seus pares.

Se Paes lhe confere o título de cronista com forte compromisso histórico, Ramos a situa em uma posição única no campo literário, capaz de integrar literatura, filosofia e feitiçaria em sua narrativa. Essa correspondência revela, portanto, uma dupla faceta de Ruth: de um lado, uma autora de sucesso no campo editorial, vista como cronista, historiadora e literata; de outro, uma escritora enraizada no imaginário popular e no folclore, imbuída de um “feitiço” que se estende para além da página, dialogando com a dimensão mística da cultura brasileira.

Esses documentos, assim, destacam as dinâmicas entre a identidade autoral de Ruth e a construção de sua persona literária, que seus pares reconheciam como singular, versátil e essencial ao cenário literário do período. As cartas de José Paulo Paes e Agostinho Ramos a Ruth Guimarães revelam tanto a proximidade pessoal quanto a admiração literária que Ruth cultivava com seus pares.

4.6.1 “Literatura profética de ficção” no rascunho de uma carta

O pesquisador Alckmar Luiz dos Santos analisa o romance *Água Funda* no artigo *Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães*²⁴⁹, sob uma perspectiva em que a narrativa e a profecia se entrelaçam e constroem uma dinâmica temporal que desafia a linearidade. Sua análise identifica dois tipos de narrativa profética, distinguindo aquelas com estrutura dogmática, que se apoiam numa lógica externa ao texto, das que integram o conteúdo profético ao próprio tecido narrativo, criando um “tempo ficcional” que

²⁴⁹ SANTOS, Alckmar Luiz dos. “Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães”. *Etudes Romanesques*, v.8, p.159 - 170, 2004.

incorpora passado, presente e futuro simultaneamente. Ele faz uma análise aprofundada da forma narrativa de Ruth Guimarães.

Após ler o estudo, a autora de *Água funda* rascunha uma carta ao pesquisador — datilografada em papel sulfite mas, como rascunho, toda rasurada, corrigida e com acréscimos feitos a tinta — externando as impressões de sua leitura:

Foi dos momentos mais felizes, aquele em que recebi o seu trabalho sobre *Água Funda*. Li e ouvi muita coisa sobre esse meu livro, até de algumas notabilidades de crítica, como Sergio Milliet e Antonio Cândido [sic], mas nenhuma crítica ou resenha teve a acuidade demonstrada em seu trabalho. O livro não está mais na moda, o regionalismo já era, os acontecimentos diegéticos, se acontecimentos eram, têm mais de cinquenta anos. E ter esse livrinho estudado assim não somente me trouxe satisfação e orgulho, como também me emocionou, bastante, porque o amigo não foi buscar nele as metáforas, a poesia, nem o meu conhecimento de paineiras e passarinhos, mas surpreendeu a alma dos protagonistas, com seu pacote genético de angústias e incertezas, e com aquela desconfiança, aquele pavor de alguma coisa metafísica que não chega a ser Deus, mas significa o destino.

E vem me contar da literatização, se é que essa palavra pode significar alguma coisa, na literatura profética de ficção, no caso de *Água Funda*.

[...]

E eu que jamais tinha reparado nessas raízes místicas, pra mim simplesmente folclore.

O que funcionou para o meu crescimento como escritor, é a análise dos meus próprios processos narrativos. Realmente, foi tão natural eu contar dessa maneira, à minha moda, que nem me dei conta de que tinha inventado um processo.

Água Funda tem cinquenta anos. Mas a nossa vocação mítica e mística vai em frente, com muito boa aceitação do irmão brasileiro, o pobre diabo embalado por um sonho. V.g. Paulo Coelho e mais e o jogo de bicho que não morre.²⁵⁰

Na carta, provavelmente de 1996 — ano em que *Água funda* completou 50 anos, como indicado no texto epistolar —, Ruth Guimarães expressa a profunda satisfação e emoção ao receber a análise crítica sobre *Água Funda*, descrevendo esse momento como um dos mais felizes:

“Foi dos momentos mais felizes, aquele em que recebi o seu trabalho sobre *Água Funda*. Li e ouvi muita coisa sobre esse meu livro, até de algumas notabilidades de

²⁵⁰ Rascunho de carta de Ruth Guimarães a Alckmar Luiz dos Santos. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

crítica, como Sergio Milliet e Antonio Cândido [sic], mas nenhuma crítica ou resenha teve a acuidade demonstrada em seu trabalho.”

Essa frase que abre a carta revela um reconhecimento tácito do quanto Ruth valoriza a leitura de Alckmar, que, segundo ela, alcança uma profundidade que outras críticas, embora respeitáveis, não conseguiram.

Ela também menciona a atemporalidade do livro, ao dizer que *Água funda* “não está mais na moda, o regionalismo já era.” Esse comentário sugere um distanciamento temporal do contexto original da publicação e um reconhecimento do aparente esgotamento do regionalismo na literatura brasileira. No entanto, para Ruth, a análise de Alckmar transcende essa questão de relevância temporal, evidenciando a persistência dos temas universais e atemporais da obra.

O crítico, conforme Ruth aponta, “não foi buscar nele as metáforas, a poesia, nem o meu conhecimento de paineiras e passarinhos, mas surpreendeu a alma dos protagonistas, com seu pacote genético de angústias e incertezas, e com aquela desconfiança, aquele pavor de alguma coisa metafísica que não chega a ser Deus, mas significa o destino.” Esse elogio sublinha a capacidade de Alckmar de ir além das superfícies poéticas ou das descrições naturais para captar a essência mítica e trágica da vida sertaneja, presente na obra.

Alckmar, conforme Ruth reconhece, entende *Água funda* como uma espécie de “literatura profética de ficção.” Esse conceito ressoa com a ideia de que o romance está impregnado de uma noção de destino e de forças transcendentais que, ainda que não nomeadas, orientam a trajetória dos personagens.

Ao se referir a essa característica, Ruth revela sua surpresa: “E eu que jamais tinha reparado nessas raízes místicas, pra mim era simplesmente folclore.” Essa admissão indica que a autora compreendia sua própria obra de maneira mais ligada ao retrato da cultura e das tradições populares, sem perceber a dimensão mística que sua escrita poderia evocar.

Ao escrever *Água funda* com naturalidade, “à minha moda,” como Ruth descreve, ela “não se deu conta de que tinha inventado um processo.” A análise de

Alckmar se torna, assim, um espelho que permite a Ruth reconhecer a estrutura narrativa e simbólica que, talvez de maneira inconsciente, ela desenvolveu em sua obra.

4.6.2 A “praga” em Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus

Na carta, Ruth menciona a presença de elementos de religiosidade mítica, os quais ela antes considerava apenas “folclore.” Entre essas manifestações, está a ideia de “praga,” que em *Água funda* opera como um elemento de maldição e também de destino, ressoando como uma força inescapável na vida dos personagens. Essa visão se alinha com o tratamento do tema por Carolina Maria de Jesus em seu diário, especialmente quando esta registra uma “praga” direcionada aos favelados e as trágicas consequências para a família de quem a proferiu.

Em *Quarto de Despejo*, Carolina narra a fala de uma moradora que, ao negar água aos favelados, amaldiçoa-os, desejando-lhes uma “enchente para matar esses pobres cacetes” (Jesus, 1960, p. 56-57). Eventualmente, ocorre uma enchente que tira a vida do neto da mulher que havia lançado a praga. Carolina interpreta a tragédia como um “holocausto” e como uma forma de justiça divina que “repreende” o orgulho e a maldade da família. O caso teria acontecido em 1958:

8 DE JUNHO

O que eu sei é que a praga dos favelados pega [cf. Ruth]. Quando nós mudamos para a favela, nós iamos pedir água nos vizinhos de alvenaria. Quem nos dava água era a Dona Ida Cardoso. Treis vezes ela nos deu água. Ela nos disse que nos dava água só nos dias uteis. Aos domingos ela queria dormir até mais tarde. Mas o favelado não é burro. Mas foi vacinado com sangue de burro. Um dia foram buscar água e não encontraram a torneira do jardim, onde os favelados pegava água. Formou-se uma fila na porta da Dona Ida. E todas chamavam:

—Eu queria água para fazer a mamadeira. Meu Deus, como é que nós vamos fazer sem água?

Nois iamos noutras casas, batíamos na porta. Ninguém respondia. Não aparecia ninguém para nos atender, para não ouvir isto:

—A senhora pode nos dar um pouco d'água?

Eu carregava água da rua Guaporé. Do depósito de papel. Outros trazia água do Serviço, nos garrafões.

Uma tarde de terça-feira. A sogra de Dona Ida estava sentada e disse:

—Podia dar uma enchente e arrazar a favela e matar estes pobres cacetes. Tem hora que eu revolto contra Deus por ter posto gente pobre no mundo, que só serve para amolar os outros.

A Tina da Dona Mulata, quando soube que a sogra da Dona Ida pedia a Deus para enviar uma enchente para matar os pobres favelados, disse:

—Quem há de morrer afogado há de ser ela!

Na enchente de 49 morreu o Pedro Cardoso, filho de Dona Ida. Quando eu soube que o Pedrinho havia morrido afogado pensei na decepção que teve a sua avó que pedia água, água, bastante água para matar os favelados e veio água e matou-lhe o neto. E para ela compreender que Deus é sobrio. E o advogado dos humildes. Os pobres são criaturas de Deus. E o dinheiro é um metal criado e valorizado pelo homem. (...) Se Deus avisasse a Dona Ida que ela por não nos dar água ia perder o seu filho para sempre, creio que ela estaria nos dando água até hoje. O Pedro pagou em holocausto o orgulho de sua avó. E a maldade de sua mãe. E assim que Deus repreende. (Jesus, 1960, p.56-57).

Para ambas as autoras, a “praga” possui uma dimensão ética e mítica: é a expressão de uma maldição que reverbera na vida de quem a lança e, de maneira trágica, nos que a recebem. Em *Água funda*, o efeito das pragas e dos desejos malignos se manifesta nos destinos inevitáveis dos personagens, aproximando a narrativa de uma “literatura profética.” Já na obra de Carolina Maria de Jesus, a praga é um recurso moral que denuncia a injustiça social e a vulnerabilidade dos pobres perante as forças sociais que tentam subjugar-los. Em ambos os contextos, a praga adquire uma complexidade narrativa: não é apenas um desejo ou uma maldição, mas um ponto de articulação entre as esferas do cotidiano e do sobrenatural, onde o destino dos humildes é pautado pelo conflito entre a esperança de ascensão e a cruel realidade da exclusão.

4.7 “Duas Palavras”²⁵¹ para quem escreve

A escrita de Ruth Guimarães, em seus contornos mais íntimos e autorreflexivos, revela-se como um espaço privilegiado de indagação sobre a autoria, o tempo e os destinatários da palavra literária. Ao longo de sua trajetória como mulher escritora, Ruth não apenas construiu uma obra sensível às histórias e aos modos de vida dos “simples”, como também refletiu sobre o lugar de onde escreve e para quem escreve.

²⁵¹ GUIMARÃES, Ruth. Duas palavras. In: *Contos de Cidadezinha*. São Paulo: Editora Gioconda, 2014

Entre o ato de narrar e a postura de justificar essa própria narrativa, sua voz emerge marcada por inquietações sobre o pertencimento, a escuta, o tempo e a responsabilidade ética da escrita.

As seções seguintes exploram duas dessas inflexões autorreflexivas: na primeira delas, examina-se a condição de mulher escritora e os atravessamentos simbólicos e materiais que tornam a escrita um desafio em contextos de invisibilização e exclusão. Na segunda, é o prefácio de *Contos de Cidadezinha* que serve como matéria de análise, revelando uma Ruth que interroga as razões e os destinos de sua escrita, aproximando a criação literária de uma forma de existência e de testemunho.

4.7.1 “Escreve-se e parece que se o fez para um deserto”²⁵² - a condição de mulher escritora

A condição de mulher escritora, desde o século XIX, de Maria Firmina dos Reis, e especialmente no Brasil do século XX, esteve atravessada por silêncios, solidões e obstáculos persistentes. Para Ruth Guimarães, essa experiência não foi diferente: sua inserção no campo literário se deu em meio a tensões entre reconhecimento e invisibilização, entusiasmo e cansaço.

A carta enviada à jornalista e escritora Regina Helena de Paiva Ramos, em 1993, redigida à mão, revela as memórias da trajetória literária de Ruth, como também uma reflexão aguda sobre o lugar reservado às mulheres na literatura e na cultura. Esse documento epistolar, marcado pela franqueza e pelo tom confessional, ilumina aspectos da subjetividade da autora e permite compreender como ela elaborava, por meio da palavra escrita, um testemunho da experiência de escrever desde as margens.

Na carta, ela escreve:

Cachoeira Paulista, 30-VI-1956

Querida Regina Helena:

²⁵² Ruth Guimarães à Regina Helena de Paiva Ramos. 30 de agosto de 1956. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Sua carta foi a mais linda e a mais consoladora das surpresas. Você que escreve deve saber quanto se debate o escritor, sem ressonância, sem estímulo. Escreve-se e parece que se o fez para um deserto, ou pior, diante de um paredão de pedra e silêncio. É como se nadássemos num rio de óleo negro, ao longo de muralhas. Um grito nos é devolvido, tal qual foi dado. Como disse o Pequeno Príncipe, de Saint Exupéry, quando veio à terra e conheceu em primeiro lugar o deserto: “Este planeta é todo seco, pontudo e salgado”. Ninguém fala bem e ninguém fala mal. Nem adianta ir como Santo Antônio, pregar aos peixes, pois a nossa pregação é escrita e aqui nem gente sabe ler, quanto mais os peixes.

Mas quem disse que eu não a conheço?

Aos sábados, na página feminina, você fulge como uma joia. De há muito leio com gosto as suas crônicas, não somente sociais, mas sociológicas, abordando assuntos de real interesse, com uma compassiva ternura. Eu nem a filiaria à crônica social, mas à crônica “tout court”. Aquela de uma Eneida, funcional, combatente, à de uma Raquel, à de um Rubem Braga. Você ainda não tem segurança no “métier”, nem a serenidade deles (nem a idade). É impetuosa, apaixonada, contraditória, atirando-se contra moinhos de vento, com esses belos impulsos da extrema juventude. Mas você lhes tem o espírito e é o que vale. Técnica é coisa que se adquire. Que as fadas lhe preservem essa loucura do bem, Regina Helena!

Sua carta me fez ver que não estou nadando em óleo negro, nem gritando diante de paredões de pedra e silêncio, nem me batendo contra ridículas trincheiras de travesseiros de paina. Deus lhe pague!

Um grande abraço

Ruth Guimarães

Nesta carta, Ruth Guimarães oferece uma reflexão intensa sobre a condição do escritor, em especial da mulher escritora, destacando o isolamento e a sensação de falta de ressonância que muitos escritores enfrentam. A metáfora que ela usa — “nadássemos num rio de óleo negro, ao longo de muralhas” — sugere a profundidade do desânimo e da solidão que acompanha o processo criativo, em que as palavras parecem ecoar sem encontrar um ouvinte. Ruth descreve a criação literária como um esforço árduo, que, por vezes, pode parecer infrutífero, comparando essa experiência à aridez descrita pelo Pequeno Príncipe ao deparar-se com um deserto: um “planeta todo seco, pontudo e salgado.” Tal imagem ressalta como a obra pode ser recebida com

indiferença ou silêncio, refletindo a dificuldade que escritoras e escritores têm de encontrar apoio, reconhecimento e diálogo com seu público e com seus pares.

Ruth ainda faz uma referência à própria Regina Helena, enfatizando seu talento e a autenticidade de sua escrita, elogiando suas crônicas como "joias" que destacam temas de interesse sociológico e social com uma "compassiva ternura." Ao traçar esse paralelo entre Regina e nomes consagrados como Eneida, Raquel de Queiroz e Rubem Braga, Ruth não só valida a contribuição de Regina como cronista, mas também expõe um ideal literário feminino, onde a voz da mulher pode — e deve — tratar de temas universais e complexos, transcendendo o que é comumente reservado à crônica social feminina. Esse elogio é também um reconhecimento do potencial de Regina para a crônica "tout court," sugerindo que as mulheres têm o direito e a capacidade de se expressar com profundidade e de se posicionar em gêneros literários que, historicamente, foram restritos aos homens.

O comentário de Ruth sobre Regina Helena ser "impetuosa, apaixonada, contraditória," traça uma visão de juventude que é simultaneamente vigorosa e transformadora, onde a autora jovem se encontra em um movimento contínuo de autodescoberta e construção. Ruth vê nesse perfil uma "loucura do bem," algo que transcende o domínio técnico, afirmando que o espírito da escrita está mais no ímpeto do que na perfeição, como uma expressão de identidade que não se deixa delimitar por barreiras técnicas ou sociais. Esse reconhecimento é, para Ruth, uma celebração de uma literatura que dá voz às mulheres em meio a desafios e resistências, onde cada escritora, ao construir sua trajetória, está também ampliando o espaço da literatura e literária no campo literário.

Por fim, ao reconhecer que a carta de Regina Helena trouxe alívio e apoio, Ruth revela como as escritoras encontram na leitura e no diálogo um respiro em meio ao que descreve como um "paredão de pedra e silêncio." Esse tipo de troca epistolar, além de reforçar a união entre mulheres escritoras, sugere ainda um apoio mútuo e uma compreensão empática que fortalece a resistência e a perseverança no cenário literário, onde frequentemente elas são marginalizadas.

Atitude que Maria Firmina dos Reis teria ensaiado em seu “Prólogo”, em 1859, quando convoca as mulheres a publicarem os seus textos, almejado que o acolhimento do seu romance *Úrsula* pudesse “servir de incentivo para outras” mulheres.

4.7.2 “Então, será para mim mesma que escrevo?”²⁵³ - o prefácio de *Contos de Cidadezinha*

Em “Duas Palavras”, prefácio de *Contos de Cidadezinha* (2014), Ruth Guimarães utiliza o espaço prefacial para uma reflexão multifacetada sobre a autoria e sobre as razões que a levam a escrever:

Quem escreve, escreve para quê, para quem? Para quando?
Indago de mim mesma e encontro numerosas respostas, possivelmente nenhuma correta.
Para obter honra e glória?
Para dizer tudo o que penso?
Para me aproximar do semelhante?
Para tentar derrubar o muro que separa um ser de outro ser?
Para justificar esta minha existência?
Para aprender o sortilégio da vida, que, de outro modo, não alcanço?
(Guimarães, 2014, p. 4)²⁵⁴.

Diferente de uma mera introdução, este prefácio estabelece uma ponte direta entre a atividade de criação e a justificação de sua própria presença no mundo. Logo no início, Ruth afirma: “Apenas duas palavras, dando as razões de ter escrito estes contos e que são, ao mesmo tempo, a justificação da minha presença no mundo. Eu escrevo.” Nessa declaração, a autora parece afirmar que a escrita não é apenas um ofício, mas uma forma de existência, um meio de inscrever-se no tempo e na vida.

Ruth questiona para quem, por quê e para que escreve, levantando perguntas que ela mesma considera impossíveis de responder de maneira definitiva. Essas questões ressoam com uma busca de um sentido existencial para a escrita, não como uma atividade utilitária, mas como um ato que, em sua essência, expressa uma

²⁵³ GUIMARÃES, Ruth. *Contos de Cidadezinha*. São Paulo: Editora Gioconda, 2014.

²⁵⁴ Op. cit. GUIMARÃES, Ruth, 2014.

necessidade interna. As perguntas que ela levanta – "Para obter honra e glória? Para dizer tudo o que penso? Para me aproximar do semelhante?" – são desdobramentos de uma inquietação que relaciona a escrita à comunhão e à transcendência, aproximando a autora de figuras com motivações similares, como a cientista Marie Curie, de quem Ruth cita uma carta à sobrinha.

Permitam-me falar de uma carta da cientista Marie Curie a sua sobrinha Hanna Szalay, em 13 de janeiro de 1913. Conta da criação de bichos-da-seda das filhas, comentando as lagartinhas "tão ativas, tão conscienciosas". Fala de sua aparência com elas, por causa da dedicação paciente a um fim único. Divaga: "Eu também era uma lagarta. Trabalhava sem ter a menor certeza de que lá estava o certo, mas sabendo que a vida é um instante, que nada deixa atrás de si [...] arremata a cartinha assim: "Que cada um de nós fie o seu casulo sem perguntar por que, nem para que fim."

Será, então, que escrevo para, terminado o fiar incessante do casulo, um dia emergir, ente alado, leve, cujo ambiente é a amplidão, livre afinal do cárcere que, por mim mesma, construí e fechei?

Então, será para mim mesma que escrevo? (Ibid., p. 5).

Na carta de Curie, Ruth encontra uma metáfora poderosa para a criação literária: a imagem da lagarta tecendo seu casulo, sem certezas, guiada apenas por uma força interna. Ruth adapta essa metáfora à sua experiência de escrita, perguntando-se se, "terminado o fiar incessante do casulo, um dia emergir, ente alado, leve, cujo ambiente é a amplidão." A comparação entre a escrita e o casulo se torna uma metáfora para o processo criativo como uma jornada de autotransformação, mesmo que essa metamorfose nunca se complete.

Ao refletir sobre seu público-alvo, Ruth revela um compromisso com a simplicidade e a acessibilidade. A autora afirma: "Ah! Eu conto histórias para quem nada exige, e para quem nada tem. Para aqueles que conheço: os ingênuos, os pobres, os ignaros, sem erudição nem filosofias. Sou um deles." (Ibid.) Aqui, Ruth coloca-se ao lado dos marginalizados e dos excluídos da sociedade letrada, posicionando-se não como uma voz elitista, mas como alguém que deseja representar os "simples" e ser "o porta-voz dos seus anseios." Esse posicionamento reforça uma ética autoral profundamente vinculada à empatia e à inclusão, característica que aproxima sua escrita de uma literatura socialmente engajada, mas expressa de maneira poética e introspectiva.

Ruth também reflete sobre a temporalidade de sua escrita, perguntando-se se escreve “para hoje? Que é quanto dura uma crônica de jornal? Para amanhã? Para daqui a um ano? Para daqui a uma década [...]?” Essas questões revelam uma preocupação com a efemeridade do ato de escrever, um reconhecimento de que, uma vez publicada, a obra torna-se autônoma, escapando do controle da autora. Ela observa: “Depois de passado a limpo, depois de pronto para ser publicado, dado à luz, não o perfilho mais.” (Ibid.)

Esta reflexão lembra as ideias de Alckmar Luiz dos Santos e sua leitura de *Água Funda*, na qual Ruth também refletia sobre a autonomia do texto literário, seu poder de sobreviver além do tempo de sua criação e de alcançar outras gerações, ainda que “fora de moda” ou desconectado de tendências literárias vigentes.

Por fim, Ruth declara que não sabe exatamente o que seu livro representa e, ainda assim, afirma: “Do que dou testemunho, certamente, é que eu estava mesmo aqui, enquanto os escrevia.” Esta última frase sintetiza o caráter existencial e testemunhal da escrita para Ruth Guimarães. Escrever torna-se, para ela, um ato de presença, uma forma de comprovar sua própria passagem pelo mundo e de deixar vestígios que falem de sua experiência e de seu olhar sobre a vida.

Esse prefácio, portanto, posiciona Ruth como uma autora profundamente consciente da complexidade e do mistério do ato de escrever. O espaço prefacial é utilizado para transformar suas histórias em um testemunho pessoal, compartilhado com seus leitores, a quem ela oferece não apenas contos, mas um pedaço de sua própria existência, entrelaçado à vida dos que descreve. Assim como Maria Firmina dos Reis em *Úrsula* e Carolina Maria de Jesus em *Clíris*, Ruth usa o prefácio para refletir sobre a autoria como uma forma de resistência, comunhão e autotranscendência, mantendo-se fiel ao propósito de representar os “simples” e registrar suas “acontecências” como legítimos fragmentos da condição humana.

4.8 Consagração e retirada de cena

Em 18 de setembro de 2008, Ruth Guimarães toma posse na cadeira 22 da Academia Paulista de Letras. Em seu discurso, ela percorre, de maneira autobiográfica

e comovente, a trajetória que a conduziu ao reconhecimento e à consagração. O discurso, com uma narrativa simples e despretensiosa, evoca momentos fundamentais de sua juventude em São Paulo, reafirmando o significado da escrita e da persistência em seu processo de formação como autora. Ruth pronuncia:

Eu não tinha 18 anos e vim para São Paulo, para abrir caminho na vida. E isto me palpitava obscuramente escrever. Sozinha. Arranjei trabalho modesto de datilógrafa correspondente, em uma casa comercial, do outro lado do Arouche. Ali, todas as tardes, passeava Dalva de Oliveira, com seu menininho. Peri tinha dois anos. Um dia, atrevidamente, fui procurar Abner Mourão, no defunto *Correio Paulistano*. Não sei porque Abner me recebeu. Entreguei-lhe uns papéis, ele leu, pachorrentamente. Pôs os dois cotovelos sobre a mesa, me encarou por um momento e disse o que considerei ser o maior elogio da minha vida: ‘Foi você MESMO que escreveu isso aí?’.

Até agora aquele MESMO me contenta. A vaidade e a esperança precisam de pouco, para florescerem. Pois aquele MESMO me levou a Edgard Cavalheiro, que, na época, editava um jornalzinho literário. O cavalheiro publicou o meu trabalho.

E eu ignorei completamente o isso aí...

Podeis imaginar meu alvoroço. Às seis horas eu saí com o jornalzinho apertado contra o peito. E pensava e ria, e andava mais depressa ou mais devagar, pensando, lembrando. Cheguei à praça da República e de repente me lembrei que não tinha ninguém mesmo, para mostrar o meu jornalzinho, o meu trabalho, publicado entre vinhetas

[...]

De tanto copiar, decorar, declamar, eu não sabia mais o que era meu ou o que era de Guilherme de Almeida.

[...]

Faz minutos que estou falando e não disse tudo a que vim e que é o mais importante. Que vim de longe e que me acenaram. Que me comovem esses gestos amigos de aprovação. E que demoro a confiar, a aceitar que foi a mim mesma, a peregrina, a viandante, que esta casa de alta cultura abriu as portas e acolheu. Nada mais excelso, nada mais puro poderia me acontecer (Botelho, J.M. Botelho, J., 2022, p. 349-356).

Ruth relembra, por exemplo, o impacto que causou ao ser acolhida no ambiente literário paulista. Em seu relato, a autora menciona um episódio emblemático em que entrega alguns textos para Abner Mourão, jornalista do *Correio Paulistano*. Quando ele pergunta: “Foi você MESMO que escreveu isso aí?”, Ruth confessa que aquele “MESMO” foi o que bastou para nutrir sua esperança e sua vaidade. Esta breve declaração de Mourão, aparentemente casual, tornou-se um dos maiores estímulos que ela recebeu para seguir na escrita, e, na leitura do discurso, o “MESMO” ganha ênfase, sugerindo o

desejo de validação de uma jovem escritora em um campo marcado por reservas e seletividades.

Esse primeiro reconhecimento, para Ruth, tem menos a ver com os detalhes técnicos do que escreveu e mais com o ato de “ser vista” como escritora. A alegria de ver seu trabalho publicado pela primeira vez é descrita em uma cena de quase solidão, quando, já com o jornal em mãos, ela sai pelas ruas, “pensando, lembrando”, até perceber que não havia ninguém a quem pudesse compartilhar sua alegria. A imagem reforça um contraste entre o mundo interior da jovem Ruth, que transborda entusiasmo, e o silêncio ao redor, numa cidade em que ela ainda não tinha laços. Esse episódio, representado como uma primeira experiência de consagração pessoal, evidencia o isolamento inicial e o caminho difícil para uma mulher negra e jovem no campo literário paulista dos anos 1940.

O discurso também aborda a complexidade da construção de uma voz própria em meio às influências literárias e culturais. Ao relatar seu contato com o trabalho de Guilherme de Almeida, Ruth admite: “De tanto copiar, decorar, declamar, eu não sabia mais o que era meu ou o que era de Guilherme de Almeida.” (assim lia e imitava Cassiano Ricardo; ou transformara-se em papel carbono de Olegário Mariano). Esta passagem revela um processo de assimilação em que a própria identidade literária é desafiada e diluída pelas leituras e memórias de outros autores. A confusão entre sua própria voz e a de Almeida ilustra, ainda, a forma pela qual uma escritora em formação pode lutar para demarcar o que lhe pertence no campo das influências e na consolidação de um estilo autoral.

Ao concluir, Ruth expressa, em uma espécie de epifania final, a emoção e a surpresa de ser acolhida em um espaço de “alta cultura” como a Academia Paulista de Letras, dizendo: “Nada mais excelso, nada mais puro poderia me acontecer.” Nesse momento, ela reafirma o seu papel de “peregrina” e “viandante”, indicando um longo percurso de esforços, fracassos e conquistas que culmina com o acolhimento institucional. O termo “viandante” remete à ideia de um caminhar incessante, de uma busca constante, características que marcaram sua trajetória autoral e de vida.

Este discurso reflete, então, não só uma consagração, mas um ciclo que se encerra em reconhecimento. Ao rememorar sua trajetória, Ruth oferece um testemunho de resiliência e de construção autoral que articula experiência e memória, confirmando seu pertencimento ao espaço literário e reafirmando, pela última vez, sua identidade como uma escritora que, sozinha e determinada, “abriu caminho na vida”.

Ruth Guimarães falece cinco anos após tomar posse na Academia, em 21 de maio de 2014, em Cachoeira Paulista, aos 93 anos. Na ocasião, Antonio Candido envia uma carta de condolências a Joaquim Maria Botelho, o quarto filho da escritora. Na carta, ele escreve:

S.P. 16. 6. 14

Caro Joaquim Maria

Soube da triste notícia por um e-mail (não tenho computador), enviado a minha filha Laura pelo jornalista Filipe Manoukian, sabendo de minha amizade com sua mãe pedia um pronunciamento. Enviei-o por minha filha e ontem recebi o jornal, que vocês também devem ter recebido.

Certificando-me que o meu texto foi publicado, escrevo-lhe para dizer que senti muito a morte de sua mãe. Você sabe como eu a estimava e admirava e como eram antigas e cordiais as nossas relações. É com afetuosa solidariedade que abraço pesaroso você e seus irmãos.

Antonio Candido

A trajetória de Ruth Guimarães, marcada por um longo caminho de persistência, sensibilidade e resistência, encontra na homenagem de Antonio Candido um gesto final de consagração e afeto. Ao enviar uma carta de condolências à família da escritora, poucos dias após sua morte, Candido reafirma a admiração que nutria por sua obra e sua figura, e também reconhece publicamente o valor de uma autora que, mesmo diante de obstáculos sociais e institucionais, construiu uma voz literária singular e duradoura.

O tom pessoal e sereno da carta sublinha o vínculo de respeito e estima entre os dois escritores, sugerindo que a presença de Ruth no campo literário ultrapassou os limites da publicação e da visibilidade, para se tornar uma referência afetiva e intelectual sólida. Assim, a despedida de Antonio Candido pode ser lida como um último gesto de acolhimento — discreto, mas profundamente simbólico — a uma escritora que, como ela mesma afirmou, abriu caminho sozinha e foi, enfim, reconhecida entre seus pares.

Ao longo de sua trajetória, Ruth Guimarães delineou, com delicadeza e firmeza, um projeto literário profundamente enraizado na escuta das vozes populares, na observação atenta do cotidiano e na afirmação de uma perspectiva autoral que resistiu, silenciosamente, às exclusões impostas pelo campo literário.

Sua estreia, marcada pela publicação precoce e pioneira de *Água Funda*, revela uma autora já consciente das potências narrativas de sua formação oral e de seu pertencimento cultural. Na maturidade, a densidade de sua escrita se amplia, incorporando o trabalho com contos, crônicas, traduções e estudos sobre o folclore, sem perder o vínculo com os temas que sempre lhe foram caros: o enraizamento, a ancestralidade, a linguagem viva das ruas e da mata.

Suas cartas — como as que trocou com Regina Helena de Paiva Ramos, Hamilcar de Garcia, Mário de Andrade, José Paulo Paes e também com leitores e leitoras de *Água Funda* — funcionam como registros íntimos de uma escritora que pensava o ofício literário para além do livro, inscrevendo nele uma ética da escuta, da espera e da partilha. Por meio delas, somos convocados a acompanhar tanto os marcos de sua consagração quanto as hesitações, silêncios e negociações que moldaram seu percurso.

As cenografias autorais que emergem ao longo deste capítulo — da jovem estreante que busca reconhecimento na cidade grande, à escritora consagrada que retorna ao interior e assume uma postura de mediação cultural — revelam uma autora em constante elaboração de si, atravessada por tensões entre centro e margem, tradição e invenção.

Ao fim, quando Ruth se define como “viandante” — aquela que atravessa, aprende e resiste —, ela nos oferece uma chave poderosa para compreender sua trajetória: a de uma autora que, mesmo nas margens, soube construir um lugar duradouro na literatura brasileira.

5 ATO 3 – CAROLINA MARIA DE JESUS

5.1 Estreia

No dia 5 de maio de 1960, como de costume, Carolina Maria de Jesus se levanta às cinco horas da manhã.²⁵⁵ Porém, desta vez ela não se levanta para buscar água na torneira, mas sim para preparar as roupas dos seus filhos para irem à livraria Francisco Alves²⁵⁶ e assinar o contrato de edição do seu diário - *Quarto de Despejo* -, o seu primeiro livro publicado. Antes, ela pega um saco e sai. Sai sem comer porque está sem açúcar para o café e nem tem dinheiro para o pão. Cata latas, ferros, vidros e uns metais; vende-os por 22 cruzeiros e então compra pães e ganha algumas lenhas. Volta para casa, apronta as coisas, espera os filhos voltarem da escola e saem.

No caminho, Carolina está eufórica. A todas as pessoas que encontra ela diz orgulhosa: “hoje vou assinar contrato com a Livraria Francisco Alves para editar o meu livro” (Jesus, 1961, p.11)²⁵⁷. Era tamanho o arrebatamento que, por um instante, perdeu-se de sua filha caçula de seis anos, Vera Eunice, que havia ficado para trás emburrada porque quando passaram no empório para comprar sanduíches, o pão já havia acabado e ela ainda estava com fome. Carolina a encontrou aos prantos, pouco tempo depois, acolhida por algumas mulheres em uma loja.

Restituída a filha, antes de se dirigir à livraria, Carolina ainda precisa passar no juizado para receber o dinheiro que o pai de Vera Eunice lhe enviava com certa regularidade. Recebe do tesoureiro, comenta a assinatura do contrato com a editora e se despede. No trajeto, compra quibe e empadinhas para as crianças que sorriem quando ela aparece com um embrulho nas mãos. Ela vê no relógio que já são 16 horas. Pouco depois, Carolina Maria de Jesus chega, enfim, à livraria Francisco Alves.

²⁵⁵ Essa recomposição narrativa do período que compreende o dia da assinatura do contrato de edição e o dia do lançamento de *Quarto de despejo* (05/05 a 16 /08/1960), fundamenta-se no livro de Carolina Maria de Jesus, *Casa de alvenaria*. Livraria Francisco Alves. São Paulo, 1961. Ela foi inspirada na recomposição narrativa dos dias que antecederam a morte de Mário de Andrade, elaborada por Marcos Antonio de Moraes em “*Orgulho de jamais aconselhar*”: a epistolografia de Mario de Andrade e seu projeto pedagógico, em 2002.

²⁵⁶ Fundada no Rio de Janeiro, no final do século XIX, pelo livreiro português Francisco Alves D’Oliveira.

²⁵⁷ JESUS, Carolina Maria. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

Na entrada, Carolina pergunta por Paulo Dantas²⁵⁸, a recepcionista interfone e ele autoriza que Carolina suba de elevador. Cyro Del Nero, capista e ilustrador do futuro livro *Quarto de despejo*, aparece e cumprimenta Carolina. Surge também Lélío de Castro Andrade, diretor gerente da editora Francisco Alves, ao qual Paulo Dantas apresenta a escritora. Aos poucos Carolina de Jesus vai se ajustando ao cenário, como ela mesma atesta: “Conversamos e fui perdendo o acanhamento, tinha a impressão de estar no céu. A minha côr prêta não foi obstáculo pra mim. Nem os meus trajes humildes. Foram chegando repórteres, entrevistaram-me e fotografaram-me e ficaram lendo trechos do diário” (Ibid., p. 14).

Apesar disso, Carolina tinha consciência de sua liminaridade. De que estava numa encruzilhada. E de que pertencia a um “entre-lugar”, a partir do qual, deveria negociar e representar papéis. Deste modo, a escritora observa a livraria cheia de repórteres e fotógrafos e enquanto ela lê um trecho do diário no qual ela estava enfraquecendo porque passava fome, um repórter do jornal *Última hora* reagiu compadecido dando a ela 20 cruzeiros. Em sua mente, relembra outro momento: “Quando eu entrava na livraria e estava conversando com a caixa, um senhor deu-me 10 cruzeiros – tomou-me por mendiga. A caixa disse-me: - Pega!” (ibid.).

Audálio Dantas²⁵⁹ chega às 17h30, com alguns agentes de televisão para filmar o momento da assinatura do contrato. Às 18 horas, Carolina se despede de Lélío que lhe dá um cartão para que ela depois o procure. Antes de se retirar da sala, Carolina aproveita para comentar com Lélío Andrade que está preparando outros livros... E antes de sair de vez da livraria, ela ainda posa para algumas fotos na frente da vitrine.

No dia seguinte, 6 de maio, Carolina Maria de Jesus estava nos jornais e era a “sensação do bairro” (ibid., 16). No dia 7 após o almoço, dois agentes da TV Tupi a procuram em seu barracão e a convidam para participar do programa de Heitor Augusto²⁶⁰. No programa, falam sobre o processo de favelização a partir da metáfora literária construída por Carolina, e ela pôde explicar porque representava os pobres

²⁵⁸ Escritor e jornalista sergipano. Coordenador de edições da Livraria Francisco Alves Editora. Foi editor de *Quarto de despejo* e autor da orelha da primeira edição do livro.

²⁵⁹ Jornalista Audálio Dantas, que editou *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*.

²⁶⁰ Durante a década de 1960, um dos pioneiros na defesa dos direitos do consumidor, apresentou o programa *Telex do Consumidor* (Tupi).

moradores das favelas como trastes velhos de um quarto de despejo da cidade de São Paulo.

Dois repórteres do jornal carioca *O Globo* visitam Carolina de Jesus no dia 9 de maio para uma entrevista. Eles a interrogam sobre as dificuldades encontradas para acessar as editoras. Ela lhes conta que cansada de suplicar às editoras brasileiras, certa vez chegara a enviar manuscritos originais para o *The Reader Digest*, nos Estados Unidos, que os devolveu. Este fato teria ocorrido um ano antes, em 16 de janeiro de 1959, episódio que ela registrou em *Quarto de despejo*:

...Fui no Correio retirar os cadernos que retornaram dos Estados Unidos. (...) Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O *The Reader Digest* devolvia os originais. A pior bofetada para quem escreve é a devolução de sua obra.

Para dissipar a tristeza que estava arroxendo a minha alma, eu fui falar com o cigano. Peguei os cadernos e o tinteiro e fui lá. Disse-lhe que tinha retirado os originais do Correio e estava com vontade de queimar os cadernos (Jesus, 1960, p. 147-148).

A ideia de tentar contatos fora do país lhe ocorreu dois meses antes, em novembro de 1958:

5 DE NOVEMBRO

...Passei no empório, vendi um litro para o senhor Eduardo por 3 cruzeiros para pagar o ônibus. Quando cheguei no ponto de ônibus encontrei com o Toninho da Dona Adelaide. Ele trabalha na Livraria Saraiva. Disse-lhe:

— Pois é, Toninho, os editores do Brasil não imprime o que escrevo porque sou pobre e não tenho dinheiro para pagar. Por isso eu vou enviar o meu livro para os Estados Unidos. Ele deu-me vários endereços de editoras que eu devia procurar (Jesus, 1960, p.128).

Carolina sempre que encontrava agentes ligados ao campo editorial, procurava estabelecer alianças.

Seguindo a saga de exposição da autora e de divulgação do livro, no dia 14 de maio, Carolina Maria esteve novamente nos estúdios da TV Tupi. No dia 16, foi a vez de conhecer a emissora Record e participar do programa de J. Silvestre²⁶¹. Neste dia, Carolina confessa a si mesma porque começou a escrever o seu diário: “Estou ansiosa

²⁶¹ Apresentou o programa inaugural da TV Tupi, em 1950. Na ocasião da participação de Carolina Maria de Jesus, J. Silvestre apresentava um programa homônimo, considerado o primeiro programa no estilo talk show da televisão brasileira.

para ver este livro, porque escrevi no auge do desespero. Tem pessoas que quando estão nervosas xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu *diário*” [sic] (Jesus, 1961, p.22, grifos no original). Compreendemos, aqui, que Carolina Maria de Jesus escreve o seu diário para sobreviver, para resistir à miséria e também para dar forma estética ao seu desespero.

Em 17 de maio, Carolina de Jesus se reúne com o repórter José Hamilton²⁶² e com Gil Passareli²⁶³ para encontrarem o gerente da Edições O Livreiro, na própria editora. Carolina fica feliz porque o gerente lhe dá a prerrogativa de levar os livros que quisesse, de presente. Hamilton José a orienta na escolha.

Seis dias após a primeira participação na TV Record, Carolina vai novamente aos estúdios da emissora, em 22 de maio, só que desta vez para encontrar Durval de Souza e Vicente Leporace e participar do quadro infantil *Grande Gincana Kibon*, um programa de grande audiência, respectivamente, dirigido e apresentado por eles²⁶⁴. No programa ela deixa uma mensagem às crianças e recebe uma caneta de ouro como reconhecimento por ser considerada a maior revelação literária do momento.

Depois disso, provavelmente, Carolina tem uns dias de folga nessa intensa agenda de promoção do livro. Pois após 17 de maio, só dali a 15 dias ela voltará a anotar em *Casa de alvenaria* - o diário que ela já estava, concomitantemente, produzindo para ser lançado no ano seguinte, em 1961, também pela Francisco Alves, com prefácio de Audálio Dantas; e no qual podemos acompanhar detalhes do processo de divulgação e promoção do livro *Quarto de despejo*; as dinâmicas da imprensa; a dinâmica do processo editorial do livro; o processo de construção e de exposição de sua imagem autoral; e o desenvolvimento da recepção de momento de *Quarto de despejo*.

Quarto de despejo também foi um diário que, em sua maior parte, foi escrito com a intenção de ser publicado. Ele começou a ser escrito por Carolina Maria de Jesus em 15 de julho de 1955 e foi interrompido em 28 de julho, 13 dias depois, contando com

²⁶² José Hamilton Ribeiro começou a trabalhar na rádio bandeirantes em 1956 e mais tarde foi para o jornal da Folha de S. Paulo.

²⁶³ Fotógrafo, parceiro de coberturas de José Hamilton Ribeiro na *Folha de S. Paulo*.

²⁶⁴ O programa Grande Gincana Kibon, foi um programa infantil de grande sucesso, exibido pela TV Record entre os anos de 1955 e 1966, aos sábados, domingos e quartas-feiras. Criado e dirigido por Durval de Souza, era comandado por Vicente Leporace.

12 entradas, porque ela pulou o dia 26 de julho. Mas depois que Carolina conhece o repórter Audálio Dantas, em abril de 1958, ela retoma a escrita em 2 de maio de 1958, assim, seu diário passa a ser escrito também para um público. Como podemos confirmar lendo a entrada do dia 16 de outubro de 1958: “...Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora eu vou modificar o início da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia.” [sic] (Jesus, 1960, p.121). Portanto, Carolina escreve seu diário para sobreviver, resistir, refletir, desabafar, performar a escrita, mas também para encenar a si própria para um grande público.

Enfim, após 15 dias de pausa, Carolina encontra espaço para escrever. No dia 3 de junho ela delibera para si: “Estou escrevendo e pretendo continuar a escrever”. Quando Carolina Maria estava escrevendo, ela se sentia “encaixada dentro de seu ideal” porque o seu “sonho era escrever” (Jesus, 1961, p. 26).

Carolina também pode ter passado os 14 dias seguintes cuidando de seus projetos literários, escrevendo seus poemas, ou contos, ou romances, ou dramas, ou provérbios, letras de músicas...

Seguindo o tempo, no dia 17 de junho, vemos Carolina de Jesus parar para conversar com um jornaleiro que lhe mostra uma matéria sobre ela que havia acabado sair no jornal carioca *Última Hora*. Carolina compra dois jornais e lê na primeira página:

Carolina vai deixar a favela. Publicará mais três livros. Humilde mulher de côr 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 seu sonho é uma vida descende longe da favela. (Ibid., p. 26).

Depois de ler, Carolina reflete: “O repórter José Roberto Penna quer dizer que tenho a metade da cultura”. As posições que podia ocupar como sujeito liminar, repercutiam como ponderações no seu texto diarístico.

11 dias depois, Carolina participa do programa de Fernando Soares²⁶⁵, na Rádio Gazeta, no dia 28 de junho. Neste mesmo dia, Audálio Dantas a visita porque havia concluído o prefácio para o *Quarto de despejo*. Carolina está meio brigada com Audálio

²⁶⁵ Diretor de programação da Rádio Gazeta.

neste momento, achando que ele se interpõe demais em seus projetos artísticos e literários, tolhendo-lhe as ideias, querendo restringi-la apenas à publicação de diários, enquanto ela quer mais. Quer publicar poesia, contos, romances, teatro, quer cantar nas rádios, quer atuar em espetáculos. Por isso, ela trata Audálio com certa indiferença. Ele entrega o prefácio a ela. Ela o lê. Ela avalia que o prefácio agrada por estar de acordo com a narração do livro. Mais animada, ela quebra o clima de indiferença e aproveita e mostra a Audálio o seu drama concluído – “A senhora perdeu o direito”. Carolina tentava a todo momento encaminhar suas outras produções.

Em 2 de julho de 1960 - há um mês e meio do lançamento de *Quarto de despejo*, Carolina Maria de Jesus vai até a redação do *Cruzeiro* encontrar Audálio Dantas que a coloca a par dos andamentos do processo editorial do livro. Ele informa a ela que a tiragem da segunda edição será de 10 mil livros e a da terceira será de 30 mil exemplares; e que ela receberá mais de 500 mil cruzeiros pelos direitos autorais. Na sequência, entra Elias Rayde para conversar com Carolina e fazer o texto da reportagem do *Mundo ilustrado*²⁶⁶. Mais tarde, conversando com um conhecido, Carolina faz uma confissão: “eu não gosto do *diário*. Eu não sei o que é que eles acham no meu *diário*. Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados” (Jesus, 1961, p. 28, grifos no original).

No dia 7 de julho, Carolina Maria de Jesus recebe o primeiro pagamento da editora. Na livraria Francisco Alves, toda uma cena é montada para a assinatura dos documentos:

Carolina se senta numa mesa circundada pelos filhos, Audálio Dantas e Lélcio Andrade. Um fotógrafo registra o momento da assinatura do contrato e do recebimento do “dinheiro que já estava preparado”, o qual Carolina conta “com nervosismo extremo”. (Ibid., p 30). Essa seria mais uma das cenas montadas que introduz Carolina Maria de Jesus na cenografia literária paulista, a ser exposta na imprensa como a pré-estreia de uma autora que se inseria no campo literário brasileiro da década de 1960, a

²⁶⁶ A revista *Mundo Ilustrado* foi uma publicação semanal brasileira que circulou entre as décadas de 1950 e 1960, destacando-se como uma das revistas ilustradas mais populares de sua época. Fundada em 1952 pela Editora O Cruzeiro, a mesma responsável pela famosa revista *O Cruzeiro*, a *Mundo Ilustrado* se concentrou em cobrir uma ampla gama de temas, incluindo cultura, entretenimento, política, esportes, moda e cotidiano. Com isso, tornou-se um registro importante da sociedade e dos acontecimentos daquela época no Brasil.

partir da imagem autoral da escritora negra periférica, demarcada pelas linhas de gênero, raça e classe.

Quando Carolina lê no contrato que receberia, enfim, 40 mil cruzeiros pelos direitos autorais, ela reflete sobre o seu trabalho: “Fico pensando o que será ‘Quarto de Despejo’, umas coisas que escrevi há tanto tempo para desafogar as misérias que enlaçava-me igual o cipó quando enlaça nas árvores, unindo todas” (Ibid., p. 29). Carolina Maria de Jesus compreendia o seu diário como um desabafo; um desafogar-se de situações opressoras e limitantes. Assim, o diário funcionava para aliviar as suas tensões e, ao mesmo tempo, para que ela pudesse exercitar a sua escrita e a sua imaginação literária.

Em 27 de julho, apareceram em sua casa um fotógrafo e uma repórter dos *Diários Associados* de Porto Alegre, que nem disseram seus nomes à Carolina, mas que chegaram para entrevistá-la. A escritora logo aproveita para mostrar aos dois os sambas que estava compondo e que almejava gravar. Mas o repórter a desencoraja dizendo que as profissões são divididas, que escritor é escritor, cantor é cantor e que escritor não pode cantar. Carolina de Jesus, uma vez mais, tenta cavar oportunidades. Ela reforça, sempre que possível, aos agentes da imprensa ou aos agentes literários a diversidade de sua produção, procurando não ficar restrita ao rótulo de escritora de diários.

Finalmente, no dia 13 de agosto, Carolina Maria de Jesus pega em suas mãos o seu livro pronto. Paulo Dantas e Audálio Dantas vão até o seu barracão para lhe entregar um exemplar:

— Como vai de vida, Dona Carolina?

— Vou indo bem

O repórter desembulhou os livros e deu-me um. Fiquei alegre olhando o livro e disse:

— O que eu sempre invejei no livro foi o nome do autor.

E li o meu nome na capa.

Carolina Maria de Jesus.

Diário de uma favelada.

QUARTO DE DESPEJO

Fiquei emocionada. O repórter sorria:

— Tudo bem, não é Carolina?

— Oh! sim. Tudo bem.

É preciso gostar de livros para sentir o que eu senti

[...]

Fiquei lendo meu livro “Quarto de despejo” até as 3 da manhã. Quando terminei a leitura eu disse:

—Deus ajude o repórter!

Fiquei tão emocionada que não dormi (itálico no original).

Carolina lê seu nome na capa do livro exatamente um ano e dois meses depois dela ter recebido um bilhete de Audálio com a promessa de que o diário seria editado.

8 DE JUNHO [de 1959]

...Quando cheguei e abri a porta, vi um bilhete. Conheci a letra do repórter. Perguntei a Dona Nena se ele esteve aqui. Disse que sim. (...) O bilhete dizia que a reportagem vai sair no dia 10, no Cruzeiro. Que o livro vai ser editado. Fiquei emocionada.

O senhor Manoel chegou. Disse-lhe que a reportagem vai sair 4ª feira e que o repórter quer levar o livro para imprimir.

—Eles ganham dinheiro nas tuas costas e não te pagam. Eles estão te embrulhando. Você não deve entregar-lhe o livro. Eu não imprecionei com as ironias do senhor Manoel. (Jesus, 1960, p.162).

Ao contrário do contexto literário de Maria Firmina dos Reis, que demandava uma postura cautelosa, Carolina Maria de Jesus já podia celebrar abertamente o valor de ver seu nome na capa de um livro, revelando uma satisfação e um orgulho pela autoria que Firmina não reivindicava explicitamente.

Enquanto Firmina recorreu ao anonimato e à cautela no prólogo de *Úrsula*, afirmando que sua obra não derivava de " vaidade de adquirir nome", mas do desejo de contribuir à literatura como mulher, Carolina, em *Quarto de despejo*, revela uma trajetória que permite e até exige a valorização pública da autoria. Ruth Guimarães, por sua vez, transitou entre esses dois cenários: sua estreia com *Água funda* foi recebida com uma visibilidade que a vinculava ao imaginário da "primeira escritora negra brasileira", mas, diferentemente de Carolina, ela necessitou moderar a exposição de sua identidade para equilibrar sua inserção em um campo ainda controlado por expectativas rígidas sobre gênero e raça.

Nas três situações, nota-se o quanto a afirmação do nome do autor, para mulheres negras, envolve negociações distintas com o campo literário, marcando fases de evolução que correspondem tanto à consagração quanto à cautela.

Retomando as cenas de estreia de Carolina de Jesus, no dia 15 de agosto, a escritora sai de casa para levar um pouco de terra do Canindé para ser colocada na vitrine da livraria, de forma a ambientar o cenário de lançamento do livro. Aqui, observamos a montagem de uma cenografia que buscava acomodar a figura literária imaginada para a autora Carolina Maria de Jesus pelos agentes editoriais da Francisco Alves. Montavam um cenário para que a autora imaginária representasse seu papel.

Havia na frente da vitrine, também, um grande painel com uma pintura de Carolina e da favela no qual lia-se: “*Esta favelada – Carolina Maria de Jesus – escreveu um livro*”. A escritora se emociona ao vê-lo içado acima das portas da livraria: “Que espetáculo deslumbrante! O povo e os carros paravam para ver o meu retrato galgando. Eu tinha a impressão de que era eu que subia para o céu. [...] Hoje está chovendo e os pingos da chuva salpicam o meu quadro” (Ibid., p. 35).

Carolina Maria podia confrontar a imagem que criavam para ela com a autora imaginária que ela mesma havia elaborado para si - a qual extrapolava a figura exótica que dava o seu depoimento sobre as condições de vida das classes populares marginalizadas e alçava outras identificações: Carolina Maria se via como poeta. Uma poeta periférica:

5 DE JUNHO [de 1958]

...Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na Assembléia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo. (Jesus, 1960, p.54).

Carolina era essa poeta comovente e idealista do lixo e da favela, leitora e expectadora crítica das atuações políticas das elites.²⁶⁷ Por isso mesmo, Carolina

²⁶⁷ Essa condição interlaça as questões de raça e gênero, sobretudo se nos apoiarmos Lélia Gonzales (1984), quando ela diz: Ora, na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação [...] por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações [...] neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244, p.225.

também divulgava seu livro por conta própria, nos lugares periféricos que ela julgava importantes que o seu livro circulasse.

Dessa maneira, em 14 de agosto, ela sai para lavar e passar roupas, mas leva o seu livro e o mostra para D. Nenê e também para Dora, quando vai ao seu barraco, para usar o ferro de passar elétrico emprestado. Mais tarde, vai para a cidade. Entra nos bares e mostra a todos o seu livro. Perguntam-lhe: “– Já está a venda?”. Responde: “– Já, na Livraria Francisco Alves.” (Jesus, 1961, p. 33). Volta para a favela. Quando chega no ponto final do bonde, mostra o seu livro para os conhecidos. No caminho, avisa os vizinhos de alvenaria que ia aparecer na televisão com Dona Bibi Ferreira. E dessa forma, Carolina também lança mão de sua própria rede para promover a sua obra.

Em 18 de agosto, véspera do lançamento, sai uma entrevista da autora no jornal *Diário da Noite*. E no mesmo dia, ela é entrevistada por Carlos de Freitas²⁶⁸ na livraria Francisco Alves, na presença de Lélío Andrade:

“Aí vai a entrevista:

Pergunta — Carolina, o que você acha e como sente a transformação de sua vida?

Resposta — Eu estou alegre e agradeço a colaboração dos que auxiliou-me na divulgação do meu livro. É o meu ideal concretizado.

P. — Que você acha da campanha eleitoral?

R. — Espero que o governo eleito colabore com o povo, porque os nossos políticos só se interessa pelo povo nas campanhas eleitorais. Depois divorciam-se dos humildes.

P. — Que você acha do governo Fidel Castro?

R. — Adoro o Fidel Castro. Ele faz bem defender Cuba. Os países tem que ser independentes. Cada um deve mandar na sua casa.

P. — E se a senhora fôsse governador, o que fazia?

R. — Queria dar impulso na lavoura, construir casas com todo conforto e colocar os favelados. Eles trabalhavam nas lavouras e teriam mais conforto moral e físico. [sic] (Ibid., p. 37-38).

Essa entrevista revela que o contexto de discussão política da época, de certa forma, respaldou a associação entre agentes literários e agentes da imprensa para

²⁶⁸ Editou e publicou artigos nas revistas *Mosaico* e *América Latina* e no jornal *O Piquete*. Participou da Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop), militou no Partido Socialista Brasileiro (PSB). Foi um dos fundadores e dirigentes da O. (Ó Pontinho), do Comando de Libertação Nacional (Colina) e da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares).

acomodar a divulgação da obra de Carolina de Jesus, a partir de sua temática social, mas que passava ao largo das considerações dos elementos estéticos presentes no texto.

Por fim, em 19 de agosto, o livro é oficialmente lançado. Carolina acorda mais cedo que de costume neste dia. Levanta-se às quatro horas para carregar água e deixar o almoço pronto para as crianças, pois ela precisa passar toda a manhã na livraria, dando entrevistas à imprensa e autografando livros. Ao meio dia ela volta, arruma os filhos que a esperavam em casa e sai novamente para a livraria, desta vez levando também as crianças. Às 15 horas tomam o ônibus e, ao descerem na rua Líbero Badaró, já começam a ouvir os comentários sobre *Quarto de despejo*. Assim que entram na livraria, Carolina fica emocionada com o movimento de pessoas e já vai recebendo livros para autografar.

Não fica nervosa vendo a multidão. Fica alegre. Para uns, ela faz dedicatória com frases longas, para outros, só cordialidades. Os filhos Vera Eunice, José Carlos e João José percorriam a livraria. São tantos livros para Carolina autografar que ela nem vê as horas passarem. Os agentes do jornal *Última Hora* buscam alguns moradores de favelas para fazer uma reportagem na livraria. Esses moradores ficam abismados vendo Carolina, “preta, tratada como se fosse uma imperatriz” (Ibid., p.40). Às 16 horas, chega Dr. João Batista Ramos, ministro do trabalho durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek, advogado e jornalista que tinha acabado de ser nomeado naquele mesmo ano de 1960. Carolina autografa um livro para ele e ele sai para dar continuidade à sua agenda e participar de um programa de rádio.

Chama a atenção o fato dos agentes do *Última Hora* improvisarem outro cenário dentro daquele teatro social da literatura que se configurava no lançamento de *Quarto de despejo*. A estratégia foi a de recrutar figurantes oriundos das favelas, fundindo as dimensões de realismo do jornalismo investigativo, que havia sido acolhido no Brasil no final dos anos 1950 (Perpétua, 2000, p. 51) às dimensões de uma literatura que era apresentada, de certa maneira, como crônica da periferia e inaugurava a recém-criada coleção *Contrastes e Confrontos*, da editora Francisco Alves (Silva, 2011, p. 259).

Essa cena faz lembrar o episódio em que Fernando Góes leva Ruth Guimarães a uma gafeira para fazer fotos com alguns negros e montar, também, uma encenação.

Fernando Góes, inclusive, foi um dos poucos escritores a comparecer no lançamento de Carolina. “O Fernando Goes chegou por último. Não cumprimentou-me. [...] quando iniciou o debate o escritor Fernando Goes foi o primeiro a falar. Disse que a verba de um favelado não dá para êle viver numa casa condigna” (Ibid., p. 43). Com relação a participação de escritores no lançamento de Carolina, Mário Medeiros da Silva (2011) destaca em sua pesquisa de doutorado *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica*²⁶⁹ que os jornais repercutiram a ausência significativa de escritores, ou seja, dos pares de Carolina, e aludiram até a possibilidade de boicote:

No dia 20 de agosto de 1960 Carolina Maria de Jesus apareceu, pelo menos, 10 vezes em jornais da imprensa do sudeste. Os textos destacam o lançamento, que se tornou um acontecimento aparentemente incomum na cena literária paulistana. [...] os jornais não deixaram de notar, apesar de ‘o povo ter invadido a livraria’, a significativa ausência de mais escritores (‘Escritores boicotaram’). Jamil Haddad, Fernando Góis, Maria de Lurdes Teixeira, o crítico Mário da Silva Brito, o sociólogo Clóvis Moura seriam um dos poucos a terem comparecido à ‘estranha revolução’, assinalada pela reportagem do *Diário de São Paulo* (Silva, 2010, p.111)²⁷⁰.

O próprio Fernando Góes, como vimos, compareceu, mas ignorou a escritora.

Carolina Maria de Jesus estreia na cena literária brasileira apresentada a partir da imagem de autora favelada e periférica que publica um gênero literário, de certa forma, também periférico com relação ao cânone literário – o diário. De certo modo, Carolina de Jesus emerge na cena literária da década de 1960, exibida como escritora, que apresenta ao público brasileiro o diário como a obra de arte possível para uma autora negra periférica.

Por fim, ao analisarmos o período que espacia a assinatura do contrato de edição do livro de Carolina e o lançamento oficial de *Quarto de despejo*, momento registrado pela autora em seu segundo diário publicado, *Casa de alvenaria*, podemos examinar questões tais como: as relações entre cenografia e imaginação editorial; a negociação da identidade autoral em público; performance e profundidade literária; e o conflito de autoria e controle editorial.

²⁶⁹ SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica*. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

²⁷⁰ SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira (1960-77)*. *Afro-Hispanic Review*. Vol. 29, n. 2, 2010, p. 109-126.

Assim, compreendemos que o cenário montado para o lançamento do livro, com a “terra do Canindé” e o grande painel exibindo Carolina como “favelada”, constitui um teatro social muito específico. Essa cenografia reforça a identidade pública de Carolina como “autora periférica”, criando uma personagem de “escritora realista” que dialoga com o imaginário coletivo. Há um ponto de cruzamento interessante aqui entre as construções de autor imaginário e de identidade marginalizada – Carolina é moldada pelo mercado editorial como uma representante “autêntica” de uma realidade marginalizada.

Contudo, Carolina não se restringe ao papel esperado. Ela utiliza cada espaço de interação, seja com jornalistas, escritores, ou figuras da elite, para enfatizar que também escreve poesia, teatro, e que deseja cantar. Esse processo é uma forma de resistência ao “entre-lugar” em que foi colocada, onde se espera dela uma literatura única e rotulada. Sua tentativa de navegar entre diversos papéis revela um constante ato de negociação com o campo literário e com as expectativas limitantes de raça e classe.

A interação de Carolina com a mídia se aproxima de uma performance teatral – ela se mostra adaptável, e ao mesmo tempo reativa, aos cenários em que é colocada. Isso, por si só, fortalece a leitura de sua obra e de sua postura pública como uma “performance de identidade.” Esse conceito dialoga com a noção de “performance do tempo espiralar” de Leda Maria Martins, onde o passado e o presente se entrelaçam, mostrando como Carolina carrega a vivência da favela e da exclusão enquanto ganha um espaço no cenário literário nacional.

Por outro lado, a tensão entre Carolina e Audálio Dantas sobre o direcionamento de sua obra reflete um desejo profundo de autonomia autoral. Esse aspecto é crucial, pois sugere que, para Carolina, o reconhecimento público deveria ir além de um estereótipo literário limitado ao gênero do diário. Esse ponto também se associa ao conceito de *autor imaginário* pois há uma tentativa dos editores de moldá-la como uma “escritora documental” enquanto ela reivindica a multiplicidade de suas produções.

5.2 “Todos os dias eu recebo cartas de vários países”²⁷¹ — a cena epistolar em *Casa de alvenaria*

Dois meses após o lançamento do diário *Quarto de despejo*, no dia 17 de outubro de 1960, Carolina Maria de Jesus recebe a visita de um admirador, Jacob Garcia Filho, que lhe pede versos para gravar discos: “Chegou um senhor que veio pedir-me para escrever uns versos para ele gravar uns discos que está dessimpregado. [...] Ele escreveu-me uma carta, pretendia enviar-me. O seu nome é Jacob Garcia Filho, reside na Rua da Gloria 878.” (Jesus, 2021, p. 78-79)²⁷².

Essa menção, embora breve, sugere que a escrita de cartas havia se tornado uma prática comum na nova rotina da autora de *Quarto de despejo*: seus leitores e leitoras, seus admiradores e admiradoras não apenas a procuravam pessoalmente, mas também buscavam a correspondência como meio de aproximação e colaboração artística. Dessa forma, o episódio aponta para a circulação do nome de Carolina em novos circuitos culturais e artísticos, inclusive na música.

Com sua ascensão social, Carolina também passa a ser procurada por pessoas conhecidas à procura de ajuda financeira. Dessa forma, as cartas e bilhetes mencionados em *Casa de alvenaria* explicitam, ainda, as estratégias que Carolina utiliza para gerir os seus recursos.

Em 24 de outubro de 1960, por exemplo, para contornar uma situação em que um conhecido lhe pedia uma quantia emprestada, a autora revela que seu dinheiro estava sob os cuidados de Audálio Dantas, a quem havia delegado a gestão de seus negócios e, significativamente, o recebimento de sua correspondência internacional.

24 DE OUTUBRO DE 1960

Levantei as 6 horas. Fiz cafe vou lavar as roupas. Varri a casa. As onze horas chegou o Rubens. Disse-me que conseguiu 170 contos emprestado com o seu tio, e quer que eu lhe empreste 180 mil cruzeiros que ele quer comprar um caminhão.

[...] O João disse-me para eu não dar-lhe dinheiro. O meu dinheiro está com o Audálio, eu dei permissão para ele nos meus negocios.

²⁷¹ *Casa de alvenaria*, 2021, p. 235.

²⁷² A partir daqui, todas as referências às citações do diário *Casa de alvenaria* serão indicadas, nesta seção, apenas pela indicação das páginas.

— E você não tem medo dele roubar-te?

— Não. O Audalio é correto. Tudo que ele faz consulta-me. As cartas da Europa vem endereçada a ele. O que eu sei dizer... depois que o Audálio resolveu proteger-me, todos querem dar palpites (p. 92).

Essa passagem é fundamental para compreender a estrutura de apoio que se formou em torno de Carolina. A escolha de centralizar a correspondência estrangeira no endereço de Audálio revela a confiança estabelecida entre ambos, mas também indica a crescente importância internacional que a escritora começava a assumir, tendo em vista as traduções de *Quarto de despejo* e os interesses editoriais externos, como ela mesma anota, tempos depois, em 6 de dezembro de 1960: “Todos os dias eu recebo cartas de vários países” (p. 235).

Além disso, a sequência do texto diarístico revela o envio de um bilhete de Carolina a Ronaldo de Moraes²⁷³, redigido para tentar resolver de forma imediata a solicitação de empréstimo que recebia de Rubens²⁷⁴: “Escrevi um bilhete para o Ronaldo dar-lhê os 3.500. Depois ele acerta com o Audálio, porque eu queria ficar só com meus filhos que já me dá muito trabalho” (p. 92).

O bilhete, aqui, aparece como instrumento prático e ágil de gestão de sua vida financeira cotidiana, se considerarmos que já no dia seguinte Carolina anota: “o Rubens disse-me que o Ronaldo não deu-lhe o dinheiro. Que o Audalio leu o bilhete e disse-lhe que entregava-lhe dinheiro na presença do João” (p.94). Dias após, em 16 de novembro de 1960, podemos ver o uso semelhante que Carolina de Jesus faz da forma bilhete: “Escrevi um bilhete para o Audálio, pedindo dinheiro que estou doente” (p. 172).

Apesar desse dinamismo dos bilhetes, no dia 25 de outubro de 1960, a atividade epistolar de Carolina ganha novo fôlego e complexidade. Seu dia começa com o recebimento de um telegrama de Lelio de Castro Andrade: “As 10 horas recibí um telegrama do dr. Lelio: Favôr comparecer urgente Lélio” (p. 93).

O telegrama, veículo de comunicação urgente, detalha, em *Casa de alvenaria*, encontros e planejamentos de viagens que começavam a ocupar a vida de Carolina, como podemos acompanhar nas seguintes entradas:

²⁷³ Fotógrafo da revista *Cruzeiro*.

²⁷⁴ “O preto Roberto Rubens de Almeida” (p. 86) era conhecido de Carolina Maria de Jesus e frequentava sua casa.

02 DE DEZEMBRO DE 1960

Quando cheguei no hotel, passei um telegrama para o Audálio.

Senhor Audálio Dantas. O governador ²⁷⁵ pediu-me para ficar. Sigo amanhã dia 3.

02 DE DEZEMBRO DE 1960

As onze horas chegamos em Recife. Quando chegamos no hotel passei um telegrama para o David St Clair. Ela vae viajar para os Estados Unidos. Vae de avião. Eis o texto do telegrama:

Desejo-te feliz viagem e breve regresso. Carolina Maria de Jesus.

Essa movimentação dinâmica aponta como bilhetes e telegramas organizavam sua agenda de escritora em circulação nacional, revelando um perfil ativo e estratégico na condução de sua carreira, além de revelar os modos como Carolina reforçava suas redes de contato.

Assim, no dia 25 de outubro, vemos que antes de atender a urgência anunciada no telegrama de Lelio Andrade, Carolina se vê obrigada a resolver alguns problemas com um repórter do jornal *Última Hora* que acabava de chegar em sua casa:

[...] O João saiu e voltou dizendo que a reportagem do *Última Hora* estava procurando-me.

— Mande-o entrar

[...]

Mostrei-lhe o telegrama da livraria, se ele ia levar-me na livraria em primeiro lugar ou se iam na *Última Hora*?

—Vamos na *Última-Hora* (p. 96; 98).

Depois da reunião na redação do *Última Hora*, Carolina e o repórter seguem para a Francisco Alves, para encontrar Lelio de Castro:

Quando saímos o repórter conduziu-me ate a livraria Francisco Alves. A dona Adelia estava na caixa. Subi as escadas e fui falar com o dr. Lelio de Castro.

— Quaes são as novidades?

Ele disse-me:

— Eu vou viajar o dia 2 de 11. E você disse no teu bilhete, que vinha aqui na livraria o dia 2. Eu quero avisar as tuas atividades nestes dias. Dia 7 você vae ao Rio. Vae hospedar-se no Hotel Serradôr. Eles convidou-te. Fiquei surpreendida e comovida, com o convite, e agradeço o Hotel Serrador. Dia 11 vou no Rio Grande do Sul.

²⁷⁵ Carolina de Jesus refere-se a Leonel Brizola, que à época campanha de lançamentos de *Quarto de despejo*, era governador do Rio Grande do Sul.

— No Rio você vae de ônibus. No Rio Grande do Sul, vae de avião (p. 98-100).

Nesta conversa Lelio Andrade explica a urgência do encontro: uma alteração na agenda de reuniões. Na ocasião, Lelio ainda faz referência a um certo bilhete que Carolina Ihe havia enviado — o qual ela registrara em seu diário na semana anterior, no dia 18 de outubro, dizendo: "Deixei um bilhete para o doutor Lélío avisando — que vou na cidade só o dia dôis de novembro, para combinar-mos quando é que dévo ir no Rio" (p. 82-83).

No entanto, Lelio Andrade tinha viagem marcada e ficaria fora entre 2 e 11 de novembro, precisava antecipar a reunião para dar ciência à autora da sua agenda de viagens de divulgação de *Quarto de despejo*.

Assim, esses registros mostram que a circulação de bilhetes e telegramas era essencial para a efetiva gestão dos inúmeros compromissos públicos da escritora. Embora, compreensivelmente, Carolina demonstre desconforto com essa agenda intensa de compromissos, o que fica evidente na recusa a um convite registrada por ela neste mesmo dia:

Recebi outro convite para o dia 10. Mas o dia 10 estou no Rio de Janeiro. A jornalista que convidou me telefonou para o Dr. Lelio porque meu nome já estava incluído no convite. Fiquei horrorizada com o novo curso de minha vida. E disse-lhe que vou no Rio, dia 7, e volto dia 10, e o dia 11 vou ao Rio Grande do Sul (p. 98).

A urgência do encontro com Lelio Andrade, solicitada no telegrama, prenuncia ainda uma série de movimentações relacionadas à defesa pública da imagem de Carolina, que se dá após a publicação de uma reportagem na revista *Time*, assinada pelo jornalista David St. Clair— que estava traduzindo *Quarto de despejo* para o inglês — e que move o encadeamento da conversa, levando Lelio de Castro a prosseguir a reunião perguntando à Carolina:

— O que que ha com o reporter do Time?

— Acho que foi mal entendido da minha parte. O senhor acha que a reportagem do Time está prejudicando-me?

— Está beneficiando-te. Por intermédio da reportage do Time você conseguindo 13 traduções. O jornalista David S.t Clair está beneficiando-te (p.100).

Carolina havia interpretado as reportagens de St. Clair na *Time* como difamatórias, fato que ela deixa bem explícito no diário no momento em que registra a visita de uma colega que vai a sua casa neste mesmo 25 de outubro: “Estou zangada com o David St. Clair, porque as reportagens dele está desfavorecendo-me. Eu não sei ler o inglês. Eu olhava a reportagem com ódio” (p.95). Talvez, intuindo que pudesse ter feito uma leitura equivocada por não ter domínio da língua estrangeira, Carolina fica preocupada com o telegrama de Lélío e anota:

Fiquei preocupada, mas não vou na cidade porque preciso custurar umas blusas para os filhos. Eu estava varrendo a casa quando o preto Ruben chegou, dizendo que a cidade estava agitada com a reportagem que eu fiz contra o David St Clair, que o Audálio chegou da Argentina. Quando leu o artigo no Última Hora ficou furioso dizendo que o David está auxiliando-me. Que o Audálio perguntava a todos se eu estava na cidade.

[...] O Juvenal veio dizer-me que viu a minha carta no Última Hora, contra os norte-americanos. E se eu havia recebido um telegrama. Recibi. Mostrei o telegrama para ele. Comecei costurar, para acalmar o meu espírito” (p. 94; 95).

É que em resposta às possíveis ofensas, Carolina se antecipa e redige uma carta à redação do jornal *Última Hora*, defendendo sua honra. O jornal rapidamente acolhe a carta endossando a polêmica, provavelmente, objetivando os lucros com o aumento das vendas que a controvérsia promoveria. Por isso, Carolina recebe a visita da equipe de reportagem em sua casa:

A senhora enviou uma carta para o Última Hora?

— Enviei.

— Nós publicamos.

— Eu sei.

— Nós arranjamos um advogado para defender-te.

— Eu li (p. 95).

A carta, escrita de próprio punho, com três laudas, é transcrita na reportagem e no próprio diário:

Vou processar o jornalista do Time David St. Clair pelos disparates que escreveu em sua reportagem, para os americanos.

[...] Os americanos estão habituados a ferir a sensibilidade dos pretos —

Não prova.

Lendo a reportagem que o Jornalista dos Estados Unidos fez para mim, fiquei horrorizada, com os disparates que ele escreveu para mim. Ele

disse que eu tive mais de 30 empregos, e que eu não parava nos empregos porque saía a noite para dormir com os homens. Ele mentiu e não pode provar isto que escreveu.

[...] saía a noite para ir as redações de jornais, principalmente ao O dia, onde bons amigos como Chico Sá me ensinava o português. Saía muito, também para ir aos teatros pois gosto de dramas. O que não admito. — É que um jornalista estrangeiro venha me atacar e diminuir visando a minha moral. É sabido que os norte-americanos não gosta dos pretos e quando escrevem [**] eles é para diminuir-los.

[...] Ele me disse que ia para os Estados Unidos ver a sua mãe, e que quando voltasse se eu tivesse novo livro com sucesso maior, me levaria também para lá, pretendo recusar este convite, porque não gosto dos norte-americanos. Acho-os desumanos demais.

— Transcrito de Última Hora do dia 22 de outubro 1960 (p.96-97).

A carta é um gesto performativo: o protesto contra a reportagem de David St. Clair — que Carolina julga expô-la de forma sensacionalista e difamatória — não é apenas uma defesa pessoal, mas uma recusa pública às práticas editoriais que exotizam, sexualizam ou inferiorizam sujeitos negros (“Os americanos estão habituados a ferir a sensibilidade dos pretos”, “É sabido que os norte-americanos não gosta dos pretos e quando escrevem [...] eles é para diminuir-los”).

Por meio desta carta, Carolina não apenas protesta contra a possível violência simbólica sofrida, mas também reivindica o direito de narrar a história pelo seu ponto de vista. Assim, mesmo que equivocada, neste contexto a prática epistolar assume uma dimensão política: torna-se meio de enfrentamento das estruturas raciais e midiáticas que, ao seu ver, tentavam subordinar sua voz. Ao inscrever essa carta no diário, Carolina tensiona os limites entre o relato privado e o discurso público.

No episódio seguinte, que encaminha a conclusão dessa longa entrada de 25 de outubro, Carolina relata um encontro com Audálio Dantas para esclarecer o mal-entendido envolvendo o jornalista e tradutor David St. Clair:

Fui falar com o Audálio, estava chovendo. O Audálio estava esperando-me, não peguei na mão dele porque estava nervosa e confusa com o meu gesto indelicado com o David [**] disse-lhe que mandei o João [**] a carta na Última-Hora porque eu li um artigo com uns comentários dessairosos. O Audálio disse-me que o David St Clair não é racista, que ele está traduzindo o meu livro. Que ele vem a São Paulo para esclarecer o mal entendido. (p. 100).

A cena, aparentemente simples, revela múltiplas camadas das tensões que atravessam a inserção de Carolina no campo literário. A atitude de enviar uma carta à redação da *Última Hora* após ler comentários que julgou desairosos demonstra que Carolina buscava atuar ativamente na construção e na defesa de sua imagem pública, consciente de que sua trajetória literária não se esgotava na publicação de seus livros, mas se prolongava na maneira como era percebida e comentada pela imprensa.

Nesse contexto, Audálio Dantas se posiciona mais uma vez como mediador, procurando tranquilizá-la e reafirmar os vínculos necessários à continuidade dos projetos editoriais em curso, como a tradução de *Quarto de despejo*. Sua intervenção, ao afirmar que David St. Clair "não é racista" e que viria pessoalmente a São Paulo para esclarecer o ocorrido, evidencia que, para além das dinâmicas do mercado, Carolina precisava navegar em um terreno atravessado por disputas simbólicas, tensões raciais e descompassos culturais.

O episódio, assim, exemplifica como o teatro social da literatura exigia de Carolina a constante negociação de seu lugar enquanto autora: na imprensa, nas relações editoriais, nas mediações culturais que condicionavam a circulação de sua obra para além das fronteiras nacionais.

A sequência de eventos narrados na entrada de 26 de outubro de 1960 dá prosseguimento às articulações epistolares e midiáticas em que Carolina se vê envolvida. Logo ao chegar à cidade, ela vai ao encontro de Audálio Dantas, que a orienta a subir até a redação sob a justificativa de que precisava responder às cartas que haviam chegado do estrangeiro: "Quando chegamos à redação eu queria voltar para Osasco. Ele disse-me para eu subir até a redação, ele disse-me que ia responder as cartas que chegaram do estrangeiro" (p. 106).

Porém, vemos que ele, efetivamente, fará isso no dia seguinte: "Quando chegamos na cidade estava chovendo. Fomos para a redação. O Audalio estava escrevendo, respondendo as cartas que vem do estrangeiro" (p. 110). Essa breve menção reforça a dimensão internacional que *Quarto de despejo* começava a alcançar e destaca, mais uma vez, a posição de Audálio como intermediador fundamental entre Carolina e os circuitos mais amplos de circulação de sua obra.

Ao mesmo tempo, a narrativa se detém no processo de reparação simbólica iniciado após o mal-entendido anterior. Carolina relata ter se encontrado com Lelio de Castro Andrade para apresentar David St. Clair e também para redigir uma carta de retratação destinada à revista *Time*. "Eu estava nervosa, mas escrevi o artigo para o Taime. Peço desculpas ao Taime. Relatei que devido a minha deficiência de cultura provoco algumas falhas" (p. 107).

A grafia fonética de "Time" como "Taime" e a confissão sobre sua deficiência de cultura e desconhecimento da língua inglesa revelam, de forma tocante, tanto sua consciência das barreiras que precisava superar quanto a fragilidade da posição em que se encontrava.

O gesto de pedir desculpas e reconhecer suas limitações públicas é apresentado por Carolina com dignidade e também com uma percepção aguda da importância estratégica daquele movimento: ela faz questão de mencionar que, graças à divulgação feita pela *Time*, seu livro já contava com treze traduções:

Que o Taime divulgando-me na Europa consegui 13 traduções. É que o reporter David St. Clair está traduzindo o meu livro. Que o Dr. Lélío de Castro Andrade disse-me, que as reportagens do Taime está beneficiando-me. Que eu não conheço o idioma inglez. Mostrei a carta para o Dr. Lélío ele gostou e disse que esperava pelo meu gesto. Que eu vou longe. Agradeceu-me por ter incluído o seu nome no artigo. Despedimos do Dr. Lélío e saímos da livraria. O David St. Clair disse-me: — Será que eu sou tão distinto como você diz? — Para mim... é (p. 107-108).

Mais uma vez, o teatro social da literatura impunha a Carolina exigências performativas que ultrapassavam a escrita dos livros: era preciso gerir sua imagem, responder aos códigos de legitimidade internacional, corrigir desvios percebidos e reforçar alianças.

A reação de Lelio, que elogia a carta e diz "esperava pelo meu gesto", confirma que havia uma expectativa tácita de que Carolina se enquadrasse nas normas de comportamento exigidas para garantir a continuidade de seu sucesso editorial.

A despedida amistosa e a troca afetiva com David St. Clair — "Será que eu sou tão distinto como você diz? — Para mim... é" — introduzem uma nota de calor humano em meio à formalidade das negociações, mostrando que, apesar das pressões, Carolina

procurava manter uma relação pessoalmente significativa com aqueles que, de algum modo, cruzavam seu caminho no campo literário.

No dia 28 de outubro de 1960, a narrativa epistolar ressurgiu, agora de maneira mais breve, mas ainda reveladora da dinâmica de circulação de *Quarto de despejo* e da crescente rede de interlocuções que Carolina precisava administrar.

Ela relata: "Dêixei uma carta para o Dr. Lélío, de um senhor de Uberlândia, que pede o livro e um recado para ele avisando que fui autografar livros e não tinha" (p. 115). A carta, enviada por um leitor de outra cidade, indica não apenas o interesse crescente pela obra, mas também as dificuldades práticas enfrentadas por Carolina na lida com a demanda espontânea do público.

Ao registrar o episódio, Carolina evidencia o papel da correspondência como meio de gestão de sua atuação literária e da sua imagem pública. Mais do que comunicação pessoal, essas cartas configuravam-se como instrumentos de mediação entre a autora e um público leitor em expansão — assim como aconteceu no caso de Ruth Guimarães. Além disso, necessidade de transmitir um recado para Dr. Lélío — informando sobre a falta de exemplares para autógrafo — também sugere o imprevisto e a precariedade das condições em que Carolina operava, mesmo após o sucesso editorial de seu livro.

Nesse contexto, a cena epistolar ganha novas nuances: as cartas não apenas remetem a negociações formais e estratégias de legitimação, como nos episódios anteriores, mas passam a compor também o cotidiano de uma autora que, repentinamente projetada no circuito literário, precisa administrar expectativas e solicitações de leitores, mesmo sem infraestrutura editorial plenamente disponível.

No dia seguinte, 29 de outubro de 1960, a dimensão epistolar volta a ocupar espaço na narrativa de *Casa de alvenaria*, agora reforçando a internacionalização do nome de Carolina e também o modo como ela reflete sobre a própria relação com a escrita. Ela registra: "Recibi duas cartas dos Estados Unidos. Vou ver se estudo o inglez. Recibi uma carta do interior. A missivista diz que estudou o curso ginásial mas não gosta de escrever. Sinto não poudier dizer o mesmo" (pp. 117-118).

A menção às cartas vindas dos Estados Unidos reafirma a expansão de sua visibilidade para além das fronteiras brasileiras, alimentada pelas traduções e reportagens internacionais que ela própria reconheceria como marcos de sua trajetória. O comentário sobre a necessidade de estudar o inglês revela a consciência de Carolina sobre a barreira linguística que limitava, em alguma medida, sua capacidade de interação direta com o público estrangeiro, assim como expõe seu desejo de superar essa limitação.

Já a carta recebida do interior do Brasil — enviada por uma mulher que estudou o curso ginásial mas não aprecia a escrita — oferece a Carolina um contraste que ela registra com sutileza e ironia. Ao afirmar que "sinto não poder dizer o mesmo", Carolina reafirma a escrita como necessidade vital em sua existência. Mais uma vez, a carta não é apenas um objeto de comunicação, mas um ponto de partida para que a autora articule reflexões sobre sua posição enquanto escritora e sobre a função da escrita em sua vida, constituindo-se como cena reveladora do entrelaçamento entre experiência pessoal e construção de identidade autoral.

A cena epistolar reaparece em *Casa de alvenaria* na entrada de 1º de novembro de 1960, reforçando a importância que Carolina atribui ao gesto da escrita, ao poder da palavra publicada e à circulação de discursos. Ela relata:

Estava escrevendo quando o capitão Ribeiro chegou com suas filhas. [...] Ele deu-me a Hora que publicou a sua carta dia, e deu-me a sua carta que já foi publicada em todo Brasil. Eis a carta do capitão Ribeiro [...] Adimirei a carta do Capitão. É uma flexa na Assembleia porisso transcrevi-a para o meu Diário (p. 127; 131).

Neste trecho, observa-se não apenas o reconhecimento da circulação pública da carta, publicada na imprensa e difundida nacionalmente, mas também a valorização subjetiva que Carolina confere ao documento. Ao transcrevê-lo para seu diário, ela preserva a carta como parte de sua própria narrativa de vida, absorvendo o gesto de apoio do capitão Ribeiro como algo digno de memória pessoal. A metáfora empregada — "uma flexa na Assembleia" — sugere a potência simbólica da carta enquanto instrumento de intervenção política e crítica social.

Assim, a carta do capitão, integrada ao diário, amplia o repertório de cenas epistolares em que a escrita é não apenas um meio de comunicação, mas também uma

forma de resistência e inscrição histórica, reafirmando o papel da palavra como mediadora das relações de poder e como vetor de legitimação da autora no espaço público.

Em 11 de novembro de 1960, a cena epistolar se reativa no diário maneira particularmente reveladora, evidenciando as dinâmicas de autoridade e confiança que atravessam as relações profissionais de Carolina. A autora registra a chegada de Carlo Moyses²⁷⁶, portador de um bilhete escrito pelo editor Lelio de Castro Andrade:

São Paulo 11-11-1960

Cara Carolina

Espero que compreenda a presença do Carlos Felipe Moyses aí no Rio, o qual deverá promover o seu retorno à São Paulo, tendo em vista compromisso inadiável para amanhã. Já comuniquei ao Barbosa Mello dessa necessidade, prometendo fazê-la voltar logo ao Rio.

Sei que você confia em mim e por isso tomei a liberdade de enviar o Moyses, o qual a a ajudará em tudo. Por favôr, me ajude da mesma forma que a tenho ajudado em tudo, na medida de minhas possibilidades. O Carlos Felipe Moyses me representa aí no Rio. Receba os agradecimentos e o abraço de seu editor camarada — Lélío (p. 162-163).

Este bilhete, entregue pessoalmente, articula um pedido e, ao mesmo tempo, uma reafirmação dos laços de lealdade entre Carolina e seu editor. A escolha da forma epistolar para essa comunicação urgente reforça a formalidade da solicitação, mas também carrega um tom de cumplicidade, perceptível nos termos "camarada" e "confia em mim", que reiteram a tentativa de estabelecer uma relação de parceria.

A mediação da carta, nesse contexto, aparece como mecanismo para validar ações em curso (o deslocamento de Carolina), ao mesmo tempo em que preserva, de maneira escrita e registrada, a confiança mútua invocada na relação editorial.

Assim, o bilhete de Lelio Andrade integra a galeria de documentos que Carolina vai incorporando ao seu diário, compondo uma tessitura de pequenos contratos de convivência e trabalho, nos quais a palavra escrita adquire força de pacto simbólico.

Na entrada de 13 de novembro de 1960, a cena epistolar adquire uma tonalidade íntima e afetiva. Carolina relata um episódio de tensão familiar com seu filho João, que expressa seu desconforto em ser identificado como "filho de poeta". Diante da situação,

²⁷⁶ Funcionário da Livraria Francisco Alves. Poeta, atuou como professor de literatura portuguesa na Universidade de São Paulo.

a autora se mobiliza, escrevendo uma carta destinada a Dom Helder Câmara²⁷⁷, com o objetivo de solicitar auxílio para conseguir uma vaga escolar para João:

"Eu estava nervosa, porque o João havia discutido comigo, dizendo que tem pavôr de ser filho de poeta. Eu escrevi uma carta para levar para o Dom Helder, para arranjar um colégio para o João" (p. 167).

A escrita da carta surge, nesse contexto, como instrumento de mediação não apenas social, mas também emocional. Por meio dela, Carolina tenta reequilibrar a relação com o filho, agindo para resolver uma necessidade prática que poderia amenizar o conflito. A carta destinada a uma autoridade religiosa respeitada, como Dom Helder, evidencia ainda a rede de apoio que Carolina busca ativar em momentos de vulnerabilidade, valendo-se da força simbólica da escrita como ponte entre mundos — o da literatura e o das urgências cotidianas.

Essa passagem confirma a versatilidade da prática epistolar no diário, que ora opera na esfera pública, ora na esfera privada, sempre como meio de agir sobre a realidade imediata.

Na entrada de 23 de novembro de 1960, Carolina volta a refletir sobre o sentido e as consequências de escrever seu diário, agora ampliando a tensão entre escrita, recepção e risco pessoal. A prática epistolar se inscreve novamente no cenário narrado, evidenciada pelas cartas que Carolina continua a receber, tanto de leitores quanto de editoras internacionais, como ela mesma relata: "Tenho recebido cartas do globo, agradeço aos que me escrevem. [...] Todos os dias chegam cartas de editor internacional, que quer traduzir o livro" (p. 184-185).

Essas cartas configuram um espaço dinâmico de trocas e confirmações da projeção de *Quarto de despejo* no cenário nacional e internacional. A própria autora se declara "habismada" com a repercussão do livro, demonstrando como a cena epistolar participa da percepção do impacto de sua obra no mundo:

²⁷⁷ Dom Hélder Câmara foi bispo auxiliar do Rio de Janeiro, um dos fundadores da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e destacado defensor dos direitos humanos durante a ditadura militar brasileira. Atuou em favor de uma Igreja comprometida com os pobres e com a prática da não violência ativa.

O Audalio está amável, atencioso. Nos não esperavamos este sucesso do livro. Todos os dias chegam cartas [...] Até eu estou habismada com a repercussão do livro! Tem pessoas que jogam livros fora, ou quêmamos. Aconselho o povo a ler, a lêitura, é o adubo da alma, fortifica o carater. E o que é forte triunfa. (p. 185).

Nesse contexto, a carta também aparece como símbolo do reconhecimento e da legitimação de sua voz literária e social. Percepção que a autora reforça treze dias depois, quando anota: “Todos os dias eu recebo cartas de vários países” (p. 235).

Ao lado desse reconhecimento, contudo, Carolina explicita o temor de que, ao escrever criticamente sobre a burguesia, possa sofrer represálias. A menção à incentivo coercitivo de Audálio Dantas, que a orienta a continuar escrevendo o diário (“sêja feita a vontade do Audálio”), revela como a própria continuidade do projeto literário é mediada por relações de confiança e imposição, muitas vezes formalizadas ou sustentadas pela prática da comunicação epistolar:

Levantei as 6 horas. Não estou tranquila com a ideia de que dêvo escrever o meu Diario da vida atual. Escrever contra a burguesia, eles são poderosos, pode destruir-me. Eles querem ser ricos.

[...]

Estes dias eu não estou escrevendo, estou pensando, pensando, pensando. Quando escrevi contra os favelados fui apedrêjada. Escrevendo contra a burguesia podem enviar-me um tiro. Mas o Audálio diz que eu devo escrever Diario, sêja feita a vontade do Audálio (p. 184-185).

Assim, essa entrada evidencia como as cartas, recebidas e enviadas, tornam-se parte integrante do processo de legitimação e de fortalecimento pessoal da autora, funcionando como provas de que sua voz encontra ressonância, mesmo diante dos riscos e receios que sua posição social e a crítica embutida em sua escrita lhe impõem.

Na entrada de 9 de dezembro de 1960, a prática epistolar volta a se inserir na narrativa do diário a partir da chegada de um bilhete deixado por Paulino Rolim de Moura, livreiro da Penha:

Os filhos disseram-me que o senhor Paulino Rolim de Moura veio procurar-me e deixou-me um bilhete:

9-12-1960

Dona Carolina, Boa tarde!

Infelizmente, depôis que a senhora esteve em nóssa livraria, na penha, as coisas começaram a andar mal. Logo no segundo dia, a prefeitura nos

obrigou a mudar de lugar e agora nos cortam a luz, deixando-nos no escuro! Precisaria sim do seu apoio para resolver esse caso. Posso contar com êle?

Lêia esse boletim e conclua sobre o assunto que, para nós penhenses, é de suma importância! O operário só pode ir a livraria durante a noite.

Sem mais,

O muito obrigado do Paulino Rolim de Moura. (p. 239).

Essa carta — ou, nas palavras de Carolina, bilhete —, de caráter urgente e apelativo, revela como Carolina era reconhecida não apenas como autora de sucesso, mas também como figura pública capaz de mobilizar apoios e exercer influência em conflitos sociais e políticos locais. A solicitação de ajuda feita por Paulino, após a repressão à livraria, inscreve Carolina em uma rede de solidariedade comunitária que ultrapassa a esfera literária. O episódio teria acontecido dias antes, em 26 de novembro de 1960 Carolina faz anotações a respeito:

O livreiro Paulo Rolim de Moura, veio queixar-me que a prefeitura quer fechar a sua livraria na Penha. Pediu-me para eu ir falar com um político, para deixa-lo em paz. Disse-lhe que sinto imensamente o que lhe fazem porque quem persegue um livro, está perseguindo-me. Se eu fora advogada defenderia os livros. Ele disse-me que fui autografar num dia e a prefeitura expulsou-o no outro. Atribuía-me, a causa de suas complicações. Citei que não tenho prestígio com os políticos porque eu não os bajulo.

[...] — Vae Dona Carolina! A senhora consegue tudo! Ate o sol te atende!

Sorri achando graça. Quem sou eu! Um colibri falar com uma águia. Eu cancei de explicar-lhe a nulidade de minha interferência. Ele despediu-se tristonho. O senhor Paulo Rolim de Moura já escreveu um livro... (p.186-187).

Mesmo com Carolina explicitando ao livreiro a sua “nulidade” frente aos ataques institucionais e às lideranças políticas — praticamente quinze dias após essa conversa — Paulino Moura continua apostando em sua efetiva intervenção ao reafirmar a força de influência e de representatividade que a autora de *Quarto de despejo* começava a suscitar nas pessoas.

No bilhete, a referência explícita à dificuldade enfrentada pelos operários ("O operário só pode ir a livraria durante a noite") reforça a dimensão social de sua atuação, situando sua figura pública como potencial defensora dos direitos populares. Como ela mesma confirma: “Se transcrevi as reclamações justas do senhor Paulino Rolin de Moura

é porque gosto de livros e, quem perseguir um livro pode contar com meu desprezo! [...] Meus parabéns ao senhor Paulino Rolin de Moura” (p. 241)

Esse episódio reforça o modo como, em *Casa de alvenaria*, a circulação de bilhetes e cartas não apenas documenta fatos e relações, mas também constrói a própria imagem de Carolina como sujeito de intervenção pública, num contexto em que a palavra escrita — seja no livro, na imprensa ou na correspondência — adquire um peso político decisivo.

A última entrada que compõe esse conjunto de registros sobre a circulação epistolar em *Casa de alvenaria* data de 13 de dezembro de 1960. Após chegar a Recife de avião, Carolina relata uma entrevista em que, entre perguntas sobre comunismo e sua vida pessoal, surge uma referência significativa ao tema das cartas:

"Devo ir ao Japão, não sei quem respondeu carta em Japonês. Possivelmente irei à China e à Rússia." (13 de dezembro de 1960).

O comentário, aparentemente breve e casual, revela uma expansão do alcance internacional de sua obra e imagem pública. Mais uma vez, a correspondência funciona como um marcador do crescimento de sua projeção para além das fronteiras nacionais, ao mesmo tempo em que evidencia as dificuldades linguísticas e institucionais enfrentadas por Carolina nesse processo de internacionalização. A resposta descontraída ("não sei quem respondeu carta em Japonês") sugere tanto a surpresa com o interesse estrangeiro quanto certa distância em relação às mediações editoriais que começavam a conduzir sua carreira.

Esse registro final reforça o papel central das cartas na trama da vida literária de Carolina Maria de Jesus durante o ano de 1960, consolidando-os como peças fundamentais para entender tanto a construção de sua autoria quanto as redes de circulação de sua obra no Brasil e no exterior.

Assim, o diário *Casa de alvenaria*, também publicado pela Francisco Alves, é não apenas o registro da experiência cotidiana de Carolina Maria de Jesus após o sucesso editorial de *Quarto de despejo*, lançado em 19 de agosto de 1960, mas também um testemunho importante da intensa circulação epistolar que marcou a nova fase de sua

trajetória literária — já que em *Quarto de despejo* há apenas 2 menções a cartas²⁷⁸ — e que revela a emergência de uma autora que, ao mesmo tempo em que celebrava a conquista de espaços, enfrentava novos desafios e negociava seu lugar no campo literário.

A análise dos registros epistolares na edição *Casa de alvenaria* – Osasco, evidencia como as cartas, bilhetes e telegramas atravessam o diário de Carolina Maria de Jesus, funcionando como elementos estruturantes da narrativa de sua experiência como autora publicada.

A reconstituição da cena epistolar descrita no texto diarístico, permite vislumbrar os contornos do projeto literário e editorial de Carolina, suas estratégias de atuação e o perfil que assume como missivista: uma mulher atenta aos seus negócios, consciente da importância da comunicação escrita para a manutenção de sua carreira, e estrategicamente inserida em uma rede de contatos mediada por agentes como Audálio Dantas, Lélío de Castro Andrade²⁷⁹, David St. Clair²⁸⁰.

As trocas epistolares, frequentemente registradas ou reescritas no próprio diário, operam como dispositivos de mediação simbólica, espaços de negociação identitária e instâncias de afirmação autoral. Ao registrar essas trocas, Carolina não apenas documenta seu processo de inserção no campo literário e editorial, mas também expõe as tensões, incertezas e deslocamentos que a acompanham nesse percurso.

A escrita diarística torna visível uma autora em trânsito — ou na *encruzilhada*: entre a favela e os salões de autógrafos, entre a solidão da escrita e a mediação de editores, jornalistas e tradutores, entre o português coloquial e as expectativas do mercado internacional.

As cartas recebidas do Brasil e do exterior, as cartas que escreve para autoridades, jornalistas e instituições, os bilhetes que troca com editores e leitores, e

²⁷⁸ Na edição de 1960: em 4 de julho de 1958 há menção a uma carta deixada à Dona Mara, para resolver o problema de um empréstimo de livro não devolvido; e em 9 de junho de 1959 há outra menção a cartas enviadas ao pai de Vera Eunice, sem referência aos conteúdos, mas com a seguinte anotação: “Obrigado pelas cartas. Te agradeço porque você me protege e não revela o meu nome no teu diário” (p. 163).

²⁷⁹ Sócio da Editora e Livraria Francisco Alves e diretor da sucursal paulistana.

²⁸⁰ Jornalista norte-americano, repórter do *New York Times* e da revista *Times* que se tornou amigo da escritora.

mesmo os telegramas que anunciam compromissos e deslocamentos, revelam uma intensa rede de comunicação que reposiciona Carolina em relação aos circuitos literários, midiáticos e sociais.

Essas cartas — ao lado de telegramas, bilhetes, recados e respostas — configuram uma cena epistolar ampla e reveladora, que permite entrever os modos como a autora lida com a projeção pública de sua figura, com as exigências do mundo editorial e com os vínculos afetivos e institucionais que se desenham em sua trajetória.

Por fim, a cena epistolar em *Casa de alvenaria* não se reduz a um dado periférico do texto: ela constitui um espaço simbólico em que se negociam sentidos de autoria, reconhecimento e pertencimento. A análise desse conjunto de entradas permite compreender como Carolina utiliza as cartas para construir legitimidade, buscar apoio, contestar silenciamentos e refletir sobre os efeitos — por vezes ambivalentes — de sua inserção no circuito literário e midiático nacional e internacional.

Nesse cenário, as cartas revelam-se documentos táticos de afirmação e resistência, registrando o esforço contínuo de Carolina para afirmar sua voz e seu lugar no mundo das letras, em meio às oportunidades e disputas que marcam sua trajetória.

5.3 Autora imaginária – ou uma personagem se olhando no espelho?

Quando relia a carta lia apenas este trecho: ‘aqui ninguém sofre!’
comecei pensar na cidade de São Paulo ininterruptamente. Que bom ir
rever as colegas das anedotas jocosas.

Minhas amiguinhas deixavam o interior e não mais voltavam. A cidade
de São Paulo era a sucursal do paraíso. Algum dia irei. (Carolina Maria
de Jesus, 1994).

Contrastando com texto da epígrafe, em 10 de agosto de 1960, o jornal *O Globo* publica uma matéria de divulgação do lançamento do livro *Quarto de despejo* com o seguinte título: “Deus me livre, isso aqui é a sucursal do inferno”. Além de promover a venda do livro, a reportagem divulga também outros projetos literários de Carolina Maria de Jesus, como podemos ler,

D. Carolina Maria de Jesus, a escritora revelação da favela do Canindé, terá seu livro lançado em setembro próximo. E, enquanto não recebe seus direitos autorais, prossegue em sua rotina, quase alheia a fama, que se avizinha: revolvendo monturos – à cata de papéis e ferro-velho – para garantir o sustento e escrevendo seus contos e poesias.

[...]

D. Carolina escreve aos borbotões. Quando não está entregue aos seus afazeres, ao seu ganha pão, não perde um minuto. Em qualquer pedaço de papel vai lançando o que lhe vem à cabeça. Escreve sobre tudo. Até pensamentos. É rápida em suas conclusões. Dias antes, lera um livro sobre noções de higiene e escreveu na capa o pensamento que lhe veio à mente:

‘Às vezes pensamos que estamos edificando uma obra-prima e estamos edificando nossa ruína’.

Os poemas, os contos e os romances (inacabados) foram escritos em cadernos escolares e em todo o tipo de papel que lhe caísse em mãos. ‘Quarto de despejo’, o diário da favela que será proximamente editado, é o resultado de cerca de vinte cadernos manuscritos. Os livros que lê também são catados no lixo.

Seu primeiro livro concluído data de 1944: ‘Clíres’ (palavra de origem africana que significa ‘Flôres’). Além do diário, que foi iniciado no ano em que se mudou para a favela, concluiu também, um livro de contos e novelas e tem dois romances iniciados (‘A Mulher Diabólica’ e ‘Maria Luisa’). Tendo achado outro dia uma peça teatral, decidiu escrever uma também: ‘Você que casar comigo?’. Aliás, ela sempre gostou de espetáculos teatrais. Sempre que aparece um pavilhão no Canindé, ela vai cantar para os favelados e leva seu ‘vestido elétrico’, uma vestimenta vermelha, com soquetes para pequenas lâmpadas coloridas, que são ligadas à corrente, no momento da apresentação. (*O Globo*, 10 de agosto de 1960)²⁸¹.

O contraste entre a epígrafe e a matéria do jornal *O Globo* evidencia a complexidade da relação de Carolina Maria de Jesus com São Paulo, cidade que, aos olhos de sua juventude, aparecia como “sucursal do paraíso”, mas que, na sua vida adulta e escrita madura, revela-se também um espaço de sofrimento e contradição. No primeiro trecho, que alude a uma carta de Carolina, a cidade surge idealizada, destino das “amiguinhas” e lócus de uma possível ascensão pessoal. São Paulo aparece como um lugar promissor, um ponto de fuga do interior, onde ela projeta uma renovação de vida e de acesso a novas possibilidades.

²⁸¹ Os jornais consultados nesta seção estão organizados no site *Vida por Escrito*, disponível em: <https://www.vidaporescrito.com/hemeroteca-c1lh>. Acesso em 06 out. 2024.

No entanto, em 10 de agosto de 1960, a matéria do jornal inverte essa expectativa ao reportar que Carolina considera São Paulo a “sucursal do inferno”. Nessa nova imagem, não há traços de uma cidade acolhedora; em vez disso, vemos um ambiente hostil e degradante.

A autora já não é a jovem cheia de esperanças em busca de um ideal urbano, mas sim uma escritora que vivencia a rotina da sobrevivência, em meio ao lixo e às ruínas do sistema urbano que sublinha sua condição de exclusão social. Esse contraste sugere uma desilusão com o “paraíso” que a cidade prometia, na qual Carolina se encontra à margem de uma promessa que nunca se concretiza, presa em uma posição liminar entre a expectativa e a dura realidade.

A matéria do *O Globo* realça, ademais, o incessante impulso criador de Carolina. Ao descrever sua produção literária — contos, poemas, romances inacabados e até peças teatrais — o texto ilustra o ímpeto criador e a persistência da autora em se expressar e em registrar a vida cotidiana de maneira autêntica. Essa disposição literária contrasta com a simplicidade dos materiais de escrita improvisados que Carolina usava: papéis descartados e cadernos encontrados no lixo. A cena descrita reforça a força de uma voz autoral que não se cala, mesmo com as condições materiais adversas, e que se traduz em uma escrita resiliente e multiforme, tornando-se testemunho das dificuldades enfrentadas na favela.

Em seu papel de escritora e moradora da favela, Carolina de Jesus ocupa uma posição peculiar dentro do teatro social da literatura: ela é simultaneamente protagonista e observadora de uma experiência que narra e ressignifica.

A metáfora do “vestido elétrico” mencionado na reportagem, que Carolina utiliza em apresentações teatrais no Canindé, pode ser lida como uma imagem performática, em que ela se coloca no centro de sua própria narrativa social. Ao se “iluminar” com pequenas lâmpadas em seu “vestido elétrico”, Carolina literalmente transforma-se em uma figura visível e resplandecente, rompendo o anonimato que o espaço da favela lhe impõe. Esse gesto carrega uma potência estética e simbólica, aproximando-se da ideia de “performance” em Leda Maria Martins, em que Carolina passa a expressar, por meio de sua atuação, uma identidade autoral construída a partir da resistência e da agência própria de quem transforma a marginalidade em uma forma de autoexpressão.

A trajetória de Carolina Maria de Jesus, portanto, é marcada pela ambivalência de sua relação com São Paulo, passando da idealização juvenil a uma visão crítica e desencantada da cidade. Esse movimento revela o percurso da autora na busca de afirmação literária e cidadã, em um espaço que, embora hostil, é também o território de sua criação e resistência.

Dando sequência ao texto do *O Globo*, destacamos um trecho que discute a relação entre realidade e imaginação na produção textual de Carolina de Jesus:

D. Carolina afirma que não gosta de solidão. Sua literatura, exceto o diário da favela – não é o retrato das situações que vivenciou ou ouviu contar, mas a expressão de sua fantasia. [...] Perguntada sobre a favela do Canindé, exclamou:

- Deus me livre! E acrescentou:

- Isto aqui é a sucursal do inferno. Ela não sabe se um dia terá outros trabalhos transformados em livro. Aliás, não parece muito preocupada com isso. O seu desejo é escrever, é dar largas à imaginação (*O Globo*, 10 de agosto de 1960).

Carolina procura se afirmar como uma autora também de ficção ao defender que a sua literatura, para além do diário, não está fundada no esforço de descrição da realidade tal como um retrato. De modo diferente, a escritora assegura a sua produção textual enquanto expressão de sua “fantasia”, como fruto de um trabalho de composição artística elaborada a partir de sua imaginação literária.

Carolina aproveita a agenda de divulgação de *Quarto de despejo* organizada pela Francisco Alves para cavar espaços, com os jornalistas, para a exposição dos títulos de seus textos prontos e de manuscritos inacabados, como os citados na reportagem “Clíris”, livro de poemas concluído; “Você quer casar comigo?”, peça de teatro; ou “A Mulher Diabólica” e “Maria Luisa”, romances iniciados. Com essa tática, Carolina vai deixando registrado os rastros e vestígios de seu projeto literário.

Os textos manuscritos de Carolina Maria de Jesus perfazem 56 cadernos com oito romances, três peças teatrais, dois livros de poemas, contos, pensamentos, textos humorísticos, letras de música²⁸² e podem ser pensados como espaços em que Carolina podia encenar a sua identidade autoral.

²⁸² De acordo com Sérgio Barcelos e Raffaella Fernandez: Romances: *Dr. Silvio*, *Dr. Fausto*, *Diário de Marta* ou *A mulher diabólica*, *Rita*, *O escravo*, *A Felizarda*, *Maria Luiza* e um sem título. Teatro: *A Senhora Perdeu*

Além disso, mais uma vez, é possível acompanhar como a imprensa brasileira discutiu a temática da imaginação literária nos episódios de estreias de autoras negras, já que esse debate se fez presente também nas estreias de Maria Firmina dos Reis e de Ruth Guimarães.

Comparativamente, se no caso de Maria Firmina o fundamental era demarcar a relevância da dimensão da imaginação para a emergência da forma romance, distanciando a leitura da obra de abordagens testemunhais; e se no caso de Ruth Guimarães importava já à imprensa destacar a segurança e desenvoltura com que a autora aproveitava os recursos de sua imaginação, assumindo que essa habilidade fazia da autora uma boa escritora; no caso de Carolina Maria de Jesus a situação se inverte: é a própria autora que busca convencer os agentes literários e os agentes da imprensa da legitimidade da sua imaginação; ela procura sobrepor sua perspectiva às linhas de força das apreciações críticas que insistiam em vender a imagem autoral da escritora a partir da ideia de uma literatura de testemunho.

Essa dinâmica, levava Carolina, insistentemente, a apresentar os outros gêneros literários aos quais ela se dedicava.

Em outra matéria publicada também pelo jornal *O Globo*²⁸³, em agosto de 1960, é possível identificar um destaque aos efeitos estéticos suscitados na experiência de leitura de *Quarto de despejo*:

Carolina Maria de Jesus mora em São Paulo, na favela do Canindé, barraco 9 da rua A. Há 46 anos ela nasceu em Minas, na cidade de Sacramento. Ficou na escola até o segundo primário. Lá aprendeu a ler e a gostar de ler. Carolina mora na favela mas não é igual aos outros. Ela passa fome, dorme em cama de tábua, carrega lata de água na cabeça, mas escreve também. Conta a vida da favela: a sua e a dos companheiros de um jeito simples que toca no fundo do coração. Dos meninos pobres que moram no alto do morro Carolina escreve:

‘Vi um menino mexendo no pé. Fui ver o que havia. Era um espinho. Retirei um alfinete do vestido e tirei o espinho do pé do menino. Ele foi mostrar o espinho para o seu pai. O menino olhou, que olhar! Pensei: arranjei mais um amiguinho...’

o Direito!, *Obrigado Senhor Vigário* e *Se eu Soubesse*). Livro de Poemas: *Clíris* e *Um Brasil para os brasileiros*.

²⁸³ Fonte: Site *Vida por Escrito*. Disponível em <https://www.vidaporescrito.com/hemeroteca-c1lh>. Acesso em 06 out. 2024.

Este trecho é do livro de Carolina. Livro que foi lançado sexta-feira última, e que se chama 'Quarto de Despejo' (*O Globo*, agosto de 1960a).

A reportagem caracteriza o estilo narrativo de Carolina como uma forma simples de contar “que toca no fundo do coração”. Ou seja, é possível pensar, a partir dessa apreciação, que houve momentos na recepção do livro *Quarto de despejo* em que a função literária do texto caroliniano foi evocada. De acordo com a reportagem, Carolina teria a capacidade de provocar sensações estéticas profundas a partir da simplicidade narrativa de seu texto literário.

Em geral, o livro foi recebido tanto como documento quanto como expressão literária. As apostas de sucesso editorial, entretanto, fundamentaram-se na certeza do ineditismo do assunto e, de alguma maneira, também da forma: a narrativa dia-a-dia da realidade social periférica, que performava um hibridismo do relato e do literário, observável na cobertura do *O Globo*:

‘Quarto de Despejo’ deverá obter enorme êxito no Rio. Sua característica de narrativa dia-a-dia, de flagrantes de uma realidade que se impõe, faz com que o livro possa, pelo menos, ser considerado um depoimento e sirva, no sentido gideano da palavra, de exemplo para os que desconhecem o assunto. (*O Globo*, agosto de 1960).

Apesar disso, de acordo com Mário Medeiros da Silva (2011), o diário de Carolina de Jesus suscitou variadas opiniões que escrutinaram os conteúdos políticos da obra; os limites do texto literário; a literatura como forma de resistência social; ou ainda, as especulações em relação a autenticidade da autoria do livro, como pode ser lido a seguir:

Sobre o livro em si, as mais variadas opiniões foram expressas em diferentes espectros políticos do momento. Algumas, a editora julgou importante para compor a orelha do livro: ‘*Haverá quem grite comunismo diante de um livro como este[...]*’ (Dom Helder Câmara); ‘*Não sei se Quarto de Despejo é, rigorosamente falando, uma obra literária; mas é um livro que marca e empolga*’ (Luís Martins); ‘*[...] Ninguém esperava que a favela, afundada na lama, estivesse preparando a sua resposta*’; (J.Herculano Pires) ou, finalmente, ‘*Tampouco têm razão os que não acreditam na autenticidade do livro e desconfiam que tudo não passa de uma chantagem[...] só um gênio seria capaz de se colocar no lugar de uma favelada e fingir a vivência dos episódios que ela narra*’ (Ferreira Gullar) (Silva, 2011, p. 272-273, itálico no original).

Enfim, a partir desse recorte sobre o debate suscitado durante os primeiros acolhimentos do livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, na cobertura do

jornal *O Globo*, compreendemos que as estratégias editoriais de lançamento oficial do livro e as táticas desenvolvidas por Carolina contribuíram para o desenvolvimento de uma cenografia autoral complexa e multifacetada.

Carolina Maria de Jesus constrói uma posição autoral que transita entre o testemunho autobiográfico e a ficção literária, utilizando, de maneira engenhosa, as oportunidades de visibilidade pública para reivindicar uma identidade de escritora que ultrapassa a função de cronista das condições periféricas. A autora se apresenta como alguém que também tem domínio sobre o imaginário e sobre as estruturas de gêneros literários diversos, como contos, peças e romances. Este movimento autoral aponta para uma busca de Carolina em desafiar a moldura de “escritora favelada” e expandir sua presença no cenário literário como uma autora versátil, reivindicando uma capacidade criadora que não se restringe a uma única temática ou a uma narrativa de caráter documental.

A comparação com as estratégias cenográficas adotadas por Maria Firmina dos Reis e Ruth Guimarães revela as nuances desse processo. No caso de Firmina, a autora trabalha uma cenografia focada na criação ficcional que inaugura a literatura antiescravista no Brasil, enquanto Ruth Guimarães se posiciona como uma autora segura de sua habilidade criativa, com reconhecimento imediato da imprensa quanto à sua destreza imaginativa.

Em contraste, Carolina Maria de Jesus enfrenta um contexto em que precisa reafirmar repetidamente o valor de sua produção ficcional e poética, buscando convencer um público e uma crítica que, inicialmente, a circunscrevem a um discurso de “realismo social.” Essa necessidade de reafirmação contínua reflete tanto o preconceito presente no campo literário quanto a própria resiliência de Carolina em buscar o reconhecimento de sua ampla identidade autoral.

Desse modo, a cenografia autoral de Carolina Maria de Jesus emerge como um ato de resistência cultural e literária, em que a autora se esforça para ser reconhecida não apenas como uma voz representativa da favela, mas como uma escritora que explora múltiplas dimensões do fazer literário. A sua estratégia de disseminação de manuscritos, títulos e projetos inacabados constitui um método deliberado de inscrever

na memória pública sua ambição literária e suas múltiplas faces de criação, desafiando, assim, os estereótipos que restringem sua obra a um simples relato de pobreza e marginalidade.

Em última análise, a cenografia autoral de Carolina se projeta como um espelho que reflete a potência de uma subjetividade literária rica e multifacetada, evidenciando a sua presença como uma autora de pleno direito no teatro social da literatura.

5.3.1 “Depois fomos na redação e fotografaram-me”²⁸⁴ — Retratos da personagem

O livro de Carolina Maria de Jesus, assim como o livro de Maria Firmina dos Reis, contou com uma divulgação anterior ao seu lançamento oficial, isto é, uma divulgação de pré-estreia.

Dois anos antes de *Quarto de despejo* vir a lume, em 9 de maio de 1958, Audálio Dantas assinou uma reportagem publicada no jornal *Folha da noite* sob o título “O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria De Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive”²⁸⁵, que, de acordo com Elzira Divina Perpétua (2000) em *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*²⁸⁶, “foi o primeiro texto no qual o nome de Carolina se encontra vinculado à escrita testemunhal sobre a miséria favelada. [...] *Quarto de Despejo* começa então a nascer para o público” (Perpétua, 2000, p. 52).

Elzira Perpétua evidencia o papel crucial que as reportagens iniciais, especialmente aquelas escritas por Audálio Dantas, desempenharam na construção da imagem pública de Carolina Maria de Jesus e no sucesso editorial de sua obra. Segundo ela, desde a primeira reportagem, publicada em 1958 na *Folha da Noite*, a narrativa jornalística destaca Carolina como uma figura singular: mulher, mãe, catadora de papel e favelada, que “escreve o mundo sórdido em que vive.”

²⁸⁴ *Casa de alvenaria*, 1961, p. 165.

²⁸⁵ DANTAS. O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive. *Folha da Noite*, 9 de maio de 1958.

²⁸⁶ PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. Tese de doutorado não publicada, Programa de Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da UFMG: 2000.

Esse título inicial sugere o caráter “sem retoques” de sua escrita, posicionando-a como uma cronista legítima das realidades da favela e autenticando seu ponto de vista como algo inovador para os leitores urbanos e de classe média. Esse retrato reforça sua condição marginal, mas também seu potencial como uma voz que fala diretamente de dentro da favela para o “mundo de fora,” promovendo sua identidade como uma observadora perspicaz das dinâmicas de pobreza e exclusão social.

Perpétua destaca que as fotos publicadas com a reportagem corroboram a narrativa construída em torno de Carolina, retratando-a no cotidiano da favela, ora entre seus filhos e utensílios modestos, ora em poses de leitura e escrita. Essas imagens são cuidadosamente escolhidas para transmitir uma imagem de autenticidade e legitimidade, conferindo à sua escrita um aspecto de “reportagem vivida.” Ao legitimar Carolina como “favelada falando da favela,” Dantas dá voz a uma autora que o público leitor tende a ver como “insólita,” dada sua origem marginalizada.

5.4 “O que será que eles escreveram a meu respeito?”

Um ano após essa reportagem inicial, em junho de 1959, o jornal *O Cruzeiro* publica a segunda matéria de pré-estreia de *Quarto de despejo* intitulada “Retrato da favela no diário de Carolina”²⁸⁷, matéria também assinada por Audálio Dantas. Nela, Dantas recua a estreia de Carolina Maria de Jesus a 1937, ano em que a autora chega de Minas em São Paulo. Segundo ele, neste momento Carolina faz sua “estreia na favela” e sendo estimulada pela solidariedade marginal inicia lá a sua “fase poética”:

Carolina Maria de Jesus tem 45 anos de idade: ‘23 anos de miséria na roça e 22 anos de miséria na cidade’, conforme ela mesma define a sua vida. Nasceu no interior de Minas (Sacramento) e está em São Paulo desde 1937, ano em que ‘estреou’ na favela. Sozinha, sem experiência, encontrava todas as portas fechadas. Até que conheceu outros miseráveis, que lhe estenderam a mão. Foi na favela, onde vive até hoje, que encontrou um pouco de solidariedade. E, como marginal, começou a preocupar-se com o problema de outros marginais. Entre os papéis, que apanhava no lixo, sempre encontrava revistas velhas, livros dilacerados. Lia tudo. Um dia, tentou uns versos, achou bom e começou a sua ‘fase poética’ (*O Cruzeiro*, 20 de junho de 1959)

²⁸⁷ DANTAS, Audálio. Retrato da favela no diário de Carolina. *O cruzeiro*, 20 de junho de 1959.

Carolina registra esse episódio no seu diário:

10 DE JUNHO [de 1959]

Hoje eu não vou sair porque o barraco está muito sujo. Eu vou limpá-lo. Varri o assoalho e as teias de aranha. Pentiei os meus cabelos. Os filhos foram na escola. Quando os filhos chegaram, almoçaram. O João foi levar almoço para a Vera. Eu disse para ele olhar se a reportagem havia saído no *Cruzeiro*. Eu estava com medo da reportagem não ter saído e as pessoas que eu avisei para comprar o *Cruzeiro* dizer que eu sou pernóstica.

O João quando retornou-se disse que a reportagem havia saído. Vasculhei os bolsos procurando dinheiro. Tinha 13 cruzeiros. Faltava 2. O senhor Luis emprestou-me. E o João foi buscar. O meu coração ficou oscilando igual as molas de um relógio. O que será que eles escreveram a meu respeito? Quando o João voltou com a revista, li — Retrato da favela no Diário da Carolina.

Li o artigo e sorri. Pensei no repórter e pretendo agradecê-lo. (...) Troquei roupas e fui na cidade receber o dinheiro da Vera. Na cidade eu disse para os jornaleiros que a reportagem do O *Cruzeiro* era minha. (...) Fui receber o dinheiro e avisei o tesoureiro que eu estava no O *Cruzeiro*.

[...]

—Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês. E eu vou contar ao repórter (Jesus, 1960, p.163-164).

No dia seguinte a matéria ainda repercute:

11 DE JUNHO

Levantei e fui carregar água. Depois fui fazer compras. Troquei os filhos, eles foram para a escola. Eu não queria sair, mas estou com pouco dinheiro. Precisei sair. Quando circulava pelas ruas o povo abordava-me para dizer que havia me visto no O *Cruzeiro*.

...Eu fui na banca e comprei uma revista. Mostrei para o farmacêutico. Eu comprei outra revista e fui levar para o José do Bar dos Esportes. Ele comprou a revista, Eu passei na banca e comprei outra. Mostrei para o sapateiro. Ele sorriu. (...) Passei no empório do José Martins e falei se ele queria ler a revista.

—Deixa aí. Depois vamos ler. ...Dei jantar para os filhos e sentei na cama para escrever. Bateram na porta. Mande o João ver quem era e disse:

—Entra, negra!

—Ela não é negra, mamãe. É uma mulher branquinha e está com o *Cruzeiro* na mão.

Ela entrou. Uma loira muito bonita. Disse-me que havia lido a reportagem no O *Cruzeiro* e queria levar-me no Diário para conseguir auxílio para mim.

...Na redação, eu fiquei emocionada. (...) O senhor Antonio fica no terceiro andar, na sala do Dr. Assis Chatobriand. Ele deu-me revista para

eu ler. Depois foi buscar uma refeição para mim. Bife, batatas e saladas. Eu comendo o que sonhei! Estou na sala bonita. A realidade é muito mais bonita do que o sonho.

Depois fomos na redação e fotografaram-me. (...) Prometeram-me que eu vou sair no Diário da Noite amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que a minha vida estava suja e agora estão lavando (idem, p. 165).

Nas entradas de 10 e 11 de junho de 1959, Carolina Maria de Jesus relata os efeitos da publicação da matéria "Retrato da favela no Diário da Carolina" em *O Cruzeiro*, evidenciando o impacto dessa exposição pública em seu cotidiano e na construção de sua imagem autoral. Em 10 de junho, ela descreve o nervosismo e a expectativa em relação ao conteúdo da reportagem, registrando seu receio de que o texto a apresentasse de forma negativa.

O ato de adquirir a revista, com recursos próprios e auxílio de terceiros, demonstra tanto o seu desejo de acessar a representação que os outros faziam dela quanto a sua tentativa de controlar sua própria narrativa. Ao longo do relato, Carolina celebra a publicação e utiliza a revista como um objeto de legitimidade, apresentando-a a diferentes membros da comunidade como forma de ratificar sua identidade autoral emergente. A narrativa indica como a visibilidade midiática começa a transformar Carolina em uma figura reconhecível, ao mesmo tempo em que reafirma seu lugar de origem — a favela, cuja realidade ela desejava expor ao público mais amplo.

No dia seguinte, 11 de junho, Carolina percebe a repercussão de sua presença na mídia, com pessoas da comunidade abordando-a para comentar sobre a reportagem. Esse reconhecimento público reitera seu papel de "porta-voz" da favela, tornando-a uma representante dos moradores da periferia e alguém capaz de denunciar as condições de vida que testemunha.

O encontro com a "mulher loira" que a leva ao *Diário da Noite* intensifica essa dimensão pública e insere Carolina em um espaço simbólico, marcado pela opulência das salas de redação e pela presença de figuras influentes. Sua emoção ao experimentar um "banquete" na redação representa a ascensão de uma catadora de papel ao "centro" da vida urbana. Ao final, Carolina reflete que "a realidade é muito mais bonita do que o sonho", uma afirmação que sugere a complexa relação entre sua vida cotidiana,

marcada pela exclusão, e a nova possibilidade de inclusão e visibilidade proporcionada pelo reconhecimento midiático e literário.

A segunda reportagem, publicada em *O Cruzeiro* em 1959, reforça a escolha de Dantas pelo diário como forma narrativa principal de Carolina. Elzira Perpétua (2000) sugere que, ao enfatizar o diário, a reportagem também promove Carolina como testemunha autêntica das condições de vida da favela.

A imagem de Carolina com “mesa de caixote, caderno e lápis” e com “lata d’água na cabeça” reforça a ideia de que sua escrita emerge da própria experiência de pobreza, estabelecendo uma estética de resistência e autenticidade, que se torna peça central da narrativa midiática em torno de sua obra (Perpétua, 2000, p. 56).



IMAGEM 6. FOTOS DE AUDÁLIO DANTAS. O RETRATO DA FAVELA NO DIÁRIO DE CAROLINA. O CRUZEIRO, 20 DE JUNHO DE 1959.



IMAGEM 7. DETALHE: CAROLINA COM LATA D'ÁGUA NA CABEÇA.



IMAGEM 8. FOTOS DE AUDÁLIO DANTAS. O RETRATO DA FAVELA NO DIÁRIO DE CAROLINA. O CRUZEIRO, 20 DE JUNHO DE 1959.

Com a publicação de *Quarto de Despejo*, a narrativa construída ao longo das reportagens ganha ainda mais força. A obra de Carolina é posicionada pela imprensa como um "depoimento cruciante" e "documento social," atribuindo-lhe um valor sociopolítico que transcende a esfera literária. (Ibid., p. 61).

Essa recepção reflete um desejo da época de vincular a literatura a temas sociais, ecoando a intenção de Dantas de fazer da escrita de Carolina uma forma de "reportagem." A visão de Perpétua sobre esse processo mostra como a mídia e o

mercado editorial se entrelaçam para configurar a recepção e o significado público de uma obra literária. Dessa forma, *Quarto de Despejo* torna-se não apenas um livro, mas um símbolo de uma nova forma de crônica urbana que traz a favela para o centro do debate cultural e político.

O estudo de Elzira Divina Perpétua investiga as primeiras reportagens sobre *Quarto de Despejo*, publicadas por Audálio Dantas, mostrando como elas foram essenciais na introdução de Carolina no cenário literário brasileiro. As reportagens enfatizam aspectos sociais da favela e destacam Carolina como "cronista urbana" de um mundo invisibilizado. (Ibid., p. 54). Com isso, Perpétua sugere que o enfoque da mídia foi na realidade retratada e menos nos valores estéticos ou autorais de sua escrita. Além disso, Perpétua indica como as fotos e legendas associadas a Carolina – muitas vezes em cenas de pobreza, na favela ou ao lado de seus filhos – consolidaram a imagem de "autora favelada" no imaginário popular, fixando-a em um "entre-lugar" em que a experiência vivida é valorizada em detrimento da literariedade.

A análise evidencia um movimento de transição na compreensão de *Quarto de Despejo* na crítica brasileira. Perpétua observa que a crítica inicial, ao destacar a vivência e não a autoria de Carolina, alicerçou a imagem da autora exclusivamente como representante de um coletivo marginalizado, sem reconhecer a singularidade de sua voz.

Ampliando essa análise podemos pensar como a desvalorização literária se enraíza em preconceitos de gênero, classe e raça, perpetuados pela mídia e pelo mercado editorial. Em última análise, é possível pensar que a obra de Carolina Maria de Jesus inaugura uma nova epistemologia no campo literário, forçando uma revisão das próprias bases que definem a "literariedade" e desafiam o cânone.

A presente pesquisa contribui para esse debate ao aprofundar a compreensão da cenografia autoral de Carolina Maria de Jesus, revelando como sua obra constrói uma identidade autoral complexa que transcende o papel de porta-voz de uma coletividade marginalizada. Exploramos a forma como Carolina negocia constantemente sua imagem autoral ao apresentar-se, ao mesmo tempo, como escritora testemunhal e como autora de uma ficção elaborada, num esforço para escapar das imposições de identidade única que lhe foram atribuídas.

Nosso estudo enfatiza como *Quarto de Despejo*, longe de se limitar a uma representação documental da vida nas favelas, utiliza estratégias narrativas sofisticadas que evidenciam uma autoconsciência autoral, expandindo as possibilidades estéticas e discursivas da literatura brasileira e reafirmando a agência de Carolina no campo literário.

5.5 “Carolina, você é poetisa!” — prólogo “Minha Vida”²⁸⁸

A edição do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, de 8 de novembro de 1960, publica a reportagem “Carolina no Rio: descobri que minha doença era verso”, na qual Carolina de Jesus declara:

- ‘Logo que cheguei a São Paulo, vinda do interior, fiquei confusa com a agitação da cidade grande. Comecei a forçar o meu pensamento e nasceram umas ideias esquisitas, tanto que pensei estar ficando doida. Então consultei um médico do Hospital das Clínicas [...] e ele me disse que eu era normal. Fui para casa, comecei a escrever tudo o que pensava e senti que escrevendo fazia sumir a confusão na minha cabeça. Mostrei meus escritos a um moço e fiquei sabendo que aquilo era poesia. Aí eu pensei: agora descobri a doença que tenho, é verso.’

[...]

O meu pensamento literário se manifestou no dia 31 de janeiro de 1937. A gente no interior tem aquela vida apática; quando cheguei a São Paulo em 1937 (e lá a gente é obrigada a pensar com intensidade, pois tem de guardar nome de ruas, telefones e tantas coisa mais) tive que fazer trabalhar minha cabeça. Foi um tal de Luís Catapano quem me disse que meus escritos eram versos, e me aconselhou a levar tudo aos jornais. Fiz o que ele mandou e a ‘*Fôlha da Manhã*’ fez uma reportagem comigo. E lá me disseram, você é poetisa, Carolina: E eu perguntei: com que remédio se cura isso? Os jornalistas riram e fizeram a reportagem comigo

[...]

Carolina está escrevendo novo diário, e vai publicar em setembro próximo, pela livraria Francisco Alves, uma antologia de ‘contos, poesia e provérbios’ que escreveu ‘há muito tempo, antes mesmo de ‘Quarto de Despejo’ (*Tribuna da Imprensa*, 8 de novembro de 1960)..

Na matéria, Carolina descreve o impacto do ambiente urbano de São Paulo em sua vida e mente literária. Ela relembra sua chegada à cidade em 1937, época em que

²⁸⁸ *Tribuna da Imprensa* (RJ), 8 de novembro de 1960.

sentiu a confusão mental desencadeada pela adaptação à vida urbana e a atribuiu inicialmente à loucura. O tumulto da metrópole contrastava intensamente com a quietude do interior, o que a forçou a “fazer trabalhar a cabeça” em meio a tantas novas exigências: nomes de ruas, números de telefone, e “tantas coisas mais.”

Esta transformação, registrada na memória da autora, marca o início de uma consciência literária, uma vez que a atividade de pensar intensamente deu origem a “ideias esquisitas” — que ela, então, desconhecia serem versos. A confusão dissipava-se enquanto Carolina escrevia, revelando a descoberta de que sua “doença” era, na verdade, poesia.

A referência ao jovem Luís Catapano, que teria confirmado a natureza literária de seus textos, representa para Carolina a entrada no campo literário urbano, embora sob a perspectiva de uma doença literária: a poesia como algo que lhe acometia sem escolha. A situação descrita por Carolina, em que ela questiona “com que remédio se cura isso?” e provoca risos nos jornalistas, ilustra a dissonância entre sua experiência poética intuitiva e o reconhecimento formal, já que seu trabalho não se enquadrava nos modelos de produção poética valorizados.

Carolina também menciona estar escrevendo um novo diário e preparando uma antologia composta de “contos, poesia e provérbios” para publicação pela Livraria Francisco Alves, evidenciando sua intenção de solidificar uma trajetória autoral mais ampla, que remontava a produções anteriores à criação de *Quarto de Despejo*.

A narrativa da autora sobre sua formação literária foi registrada no prólogo “Minha vida”²⁸⁹, concebido por Carolina como uma introdução à sua primeira obra poética, e que assume valor central na construção de sua identidade literária. Essa produção, tal como indicada em sua fala ao *Tribuna da Imprensa*, aponta para a expansão da percepção de Carolina acerca de sua produção literária, além do diário e

²⁸⁹ De acordo com Levine e Meihy, esse é “um texto original de Carolina Maria de Jesus. Uma versão posterior, intitulada ‘Um Brasil para os brasileiros’, foi publicada na França e depois integrou a versão do *Diário de Bitita*”. Posteriormente, em 2019, o texto aparece como prólogo da edição de *Clíris: poemas recolhidos*, organizado por Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. A versão que utilizamos nesta pesquisa está no livro *Cinderela Negra*, publicada como texto avulso. Ver: LEVINE, Robert M.; MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* / Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 171.

da denúncia social, delineando uma busca pela consolidação de sua identidade autoral multifacetada.

Assim, no dia 5 de maio de 1958, Carolina escreve em seu diário: “passei o resto da tarde escrevendo, terminando o meu livro *Clíris*” (Ferreira, 2022, p. 20)²⁹⁰.

Clíris era o livro de poemas que a autora estava compondo. No dia seguinte, 6 de maio, Carolina complementa: “De manhã não fui buscar água. Mande o João carregar. Eu estava contente. Recebi outra intimação. Eu estava inspirada e os versos eram bonitos e eu esqueci de ir na Delegacia. Era 11 horas quando eu recordei do convite do ilustre tenente da 12ª Delegacia” [sic] (Jesus, 1960, p. 30). Escrevendo poesia, Carolina ligava-se a outras camadas da realidade; desligava-se dos problemas.

Nota-se que era este livro de poemas que Carolina estava concluindo que viria acompanhado do prefácio autógrafo “Minha vida”. No prefácio a escritora encena-se uma autora apresentando seu livro a um público. Ela inicia assim o prólogo: “Nesta primeira obra poética que apresento, desejo relatar aos ilustres leitores como foi que percebi minhas aptidões para a poesia. Quando completei sete anos, a minha saudosa mãe enviou-me a escola” [sic] (Levine; Meihy, 1994, p. 172).

Carolina havia interrompido seu diário em 28 de julho de 1955 e retomado em 2 de maio de 1958, após conhecer Audálio Dantas, um mês antes, em abril, e após ele ter demonstrado interesse em ajudá-la a publicar seus escritos. O impulso renovado para escrever se estende além do diário e encontra eco na produção de *Clíris*, onde Carolina se autoconstruía como autora imaginada. A introdução desse projeto poético mostra como ela se situa estrategicamente diante de um “ilustre leitorado” ao narrar sua jornada literária.

Carolina deixou duas versões manuscritas para o seu livro de poemas – uma intitulada *Clíris* e outra intitulada *Um Brasil para os Brasileiros*. Para Amanda Crispim Ferreira, em seu estudo *A poesia de Carolina Maria de Jesus* (2022), essas diferentes

²⁹⁰ De acordo com a pesquisadora Amanda Crispim Ferreira, esse trecho foi excluído por Audálio Dantas do material publicado em *Quarto de despejo*. Cf. FERREIRA, Amanda Crispim. em *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022, p. 20.

versões permitem acompanhar as mudanças nos textos, as escolhas da escritora e compreender as várias fases da autora Carolina Maria de Jesus.

Segundo ela, Carolina apresenta uma poesia marcada pelo uso diferenciado da linguagem. É uma linguagem híbrida e experimental, um misto do que conseguiu apreender nos dois anos de acesso à educação institucionalizada e do conhecimento da linguagem alheia, dos poetas canônicos que leu e do que apreendeu de maneira autodidata. Assim, a pesquisadora conclui que Carolina demonstrava uma consciência autoral, experimentando e modificando sua expressão de acordo com sua visão e audiência, promovendo uma autoformação autoral progressiva (Ferreira, 2022, p.18-19).

A leitura que Carolina faz sobre o seu papel como autora se reflete de modo especialmente pungente em sua relação com a poesia, vista como simultaneamente inspiradora e perturbadora.

A narrativa de Carolina sobre o "pensamento poético", que surge compulsivamente como um fluxo criativo incontrolável, revela uma ambiguidade: enquanto a criação poética é para ela um ato de resistência e autoconhecimento, também representa uma fonte de desconforto e inquietação, associada inclusive à fome e ao desgaste físico. Esse processo a leva a tentar escapar da poesia através da atividade constante, indicando uma relação complexa e ambivalente com a produção literária, que é ao mesmo tempo libertadora e exaustiva.

Minhas vizinhas foram comprar a folha de manhã. [...] Enquanto os outros me admiravam, sou uma coisa que me entristecia e me preocupava. Eu lutava para ficar livre do pensamento poético que me impedia o sono. Percebi que andar de um lado para o outro o pensamento poético dissipava um pouco. Quando sentia fome as ideias eram mais intensas, comendo algo eu notava que diminuía, E passei a ter medo da fome. Passei a trabalhar de pressa, andar com rapidez, não parava um segundo para me cansar, deitar e adormecer logo. Não posso sentar por longo tempo. É que se eu ficar sem mover-me, os versos começam a surgir. Tenho que estar em atividade ininterruptamente e quando desperto deixo o leito [sic] (Meihy; Levine, 1994, p. 188-189).

A descoberta da poesia é recontada de forma reflexiva e humorada, quando Carolina rememora o momento em que um jornalista a identifica como poetisa. Em sua descrição, o impacto do termo “poetisa” evoca o temor da inadequação cultural e educacional, visto que ela se autoidentificava como “semi-alfabetizada.”

Esse sentimento de inadequação não apenas é pessoal, mas é reforçado pelo próprio campo literário, que Carolina confronta ao buscar reconhecimento como autora, especialmente em um meio que hesitava em incluir uma mulher negra e favelada como produtora legítima de literatura, como podemos confirmar na seguinte passagem:

E a senhora pretende escrever alguns livros? Fiquei orrorizada interiormente e o meu coração acelerou-se. Então a poetisa tem que escrever livros? Eu não tenho condição para ser escritora. Não estudei. [...] Eu transpirei por saber que eu era poetisa, e não tinha cultura e era semi-alfabetizada [sic] (Meihy, Levine, 1994, p. 187).

Carolina percebe a contradição de ter o “pensamento poético” sem ter condições formais de ser escritora. Sua preocupação com a falta de escolaridade demonstra o conflito que atravessava seu caminho para o campo literário, marcado pela resistência em assumir a posição de intelectual. Em um novo contexto, essa tensão entre seu talento natural e a falta de formação formal continua evidente.

Ao reconstruir esse percurso, Carolina se revela uma autora que, embora tenha sido conduzida por circunstâncias e validações externas, se apropria do espaço literário e o remodela, escrevendo-se de dentro para fora, ainda que no entre-lugar da invisibilidade e da subalternidade social. De tal modo, Carolina afirma-se:

Os queridos leitores vão observar que meus versos são femininos e masculinos. Mas quem escreve este livro é Carolina Maria de Jesus. Por eu ser preta alcunharam-me de ‘poetisa negra’ (Meihy; Levine, 1994, p. 186).

O trecho selecionado, em que Carolina afirma que seus versos são “femininos e masculinos” e identifica-se como “poetisa negra,” expõe uma estratégia de autorrepresentação consciente. Aqui, Carolina evidencia uma dualidade: ela se apropria do epíteto “poetisa negra,” imposto por uma sociedade que a vê como exótica e marginalizada, mas transforma essa denominação em um espaço de enunciação legítimo.

Ela reconhece que, enquanto escritora negra, sua autoria é constantemente confrontada e limitada por estereótipos raciais, de gênero e de classe. Contudo, sua declaração subverte essa imposição ao estabelecer uma autoridade literária que ultrapassa esses limites, reafirmando sua identidade autônoma e multifacetada.

Ao afirmar que seus “queridos leitores” observarão a dualidade de sua escrita, Carolina reivindica uma identidade autoral que foge ao estereótipo unidimensional de uma escritora marginalizada. Ela tanto escreve para documentar a vida na favela quanto para explorar a poética de suas vivências, afirmando a complexidade de sua autoria e recusando o aprisionamento em uma única categoria.

Assim, a cenografia autoral de Carolina Maria de Jesus emerge como um território de resistência e autoafirmação, posicionando-a como uma escritora que, ao contrário de ser apenas uma “porta-voz da favela,” é uma criadora literária que reivindica, com clareza e força, seu lugar singular e legítimo na literatura brasileira.

Desse modo, no texto “Minha Vida,” Carolina Maria de Jesus constrói uma narrativa autobiográfica que segue um fluxo de experiências significativas e de eventos que compõem sua trajetória. A narrativa inicia em Sacramento, onde aparece D. Maria Leite, figura que marca o ponto de partida de sua história. Com o ingresso na escola, Carolina também recebe seu nome formal, um dos primeiros marcos de sua identidade.

A escrita se aprofunda ao descrever o processo de alfabetização, ressaltando as aulas mistas e o método didático de sua professora. Logo depois, Carolina aborda a mudança da cidade para uma fazenda, onde continua a desenvolver sua competência na leitura. Essa habilidade, acompanhada de uma vida de fartura, contrasta com as experiências em Uberaba, onde ela convive com colonos italianos e a família do fazendeiro.

A interação racial e social entre brancos e negros, um tema que permeia sua obra, também se revela, evocando, por exemplo, o comportamento de Túlio em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, que após receber a alforria pelas mãos de Tancredo, resolve segui-lo como prova de gratidão. Nessa fase, Carolina observa seu nome e a condição de ser leitora como marcos identitários importantes. Em seguida, ela relata o trabalho na casa da fazenda, onde acalenta o desejo de “ficar branca” para melhorar de condição.

Carolina volta então a Sacramento, onde narra uma vida regrada pela necessidade de comprar os mantimentos em quilos. Logo depois, mudam-se para uma fazenda em Franca, São Paulo. De lá, ela e sua mãe decidem fugir para a cidade. Em Franca, Carolina começa a trabalhar para diversas famílias, mas, em 1937, decide deixar

a cidade em busca de novas possibilidades e se despede de uma amiga em uma carta, anunciando sua partida para São Paulo em 31 de janeiro daquele ano.

Ao chegar na Estação da Luz, ela sente uma desordem mental crescente e um desejo irreprimível de escrever, que a leva a compor seu primeiro verso. A partir desse ponto, Carolina começa a reconhecer suas qualidades poéticas. O comentário positivo de uma freira a quem dedicou seu primeiro poema revela que, mesmo de forma intuitiva, ela já possuía uma capacidade lírica. Refletindo sobre essa descoberta, Carolina passa a se dirigir a seus leitores como "queridos leitores", lembrando dos primeiros leitores de sua obra, incluindo a freira, Luiz Capatano e o jornalista Willy Aureli, que a incentivaram em sua jornada. Inclusive, o que ela narrou ao *Tribuna da Imprensa*, em 8 de novembro de 1960, é uma síntese da narrativa apresentada no prólogo "Minha Vida", como conferimos a seguir:

No ano de 1940, manifestou-se em mim, as minhas ideias literárias. Fiquei apreensiva com aquela fusão mental.

As vezes eu saía vagando sem destino para distrair-me um pouco e descongestionar a mente. Quando eu escrevia tinha a impressão que o meu cérebro normalizava-se. Quem me dera ser sempre assim? O meu desejo era escrever, mas não lia os meus escritos. Um jovem o Luiz Catapano vendo-me escrever diariamente ficou curioso pensando que eu era louca. Porque existem vários tipos de loucuras. Para certificar-se quis ver o que eu escrevia. Entreguei-lhe assim que ele solicitou-se. [...] Ele leu e disse-me:

‘Porque é que você não apresenta isto para um jornalista. Ele te orientará. [...] Várias pessoas começaram a insistir para eu ir apresentar os meus escritos para os intelectuais.

Dia cinco de fevereiro de 1941, eu fui na redação das Folhas, na rua do Carmo. Falei com o distinto jornalista Sr. Vili Aureli.

Mostrei-lhe meus escritos e perguntei o que era aquilo que eu escrevia. Ele olhou-me minuciosamente, sorriu e respondeu-me:

Carolina, você é poetisa! Levei um susto, mas não demonstrei. O meu coração acelerou-se, como se fosse um cavalo de corrida. Pensei: ele disse que eu sou poetisa, que doença será esta? Será que isto tem cura?

[...]

Ele leu meus versos e deu preferência ao Colono e o Fazendeiro (Meihy, Levine, 1994, p. 186-187).

A autora se interroga então sobre o significado de ser poeta, associando a experiência poética a uma espécie de "doença" ou condição única que ela não

compreendia completamente, e busca referências em poetas como Casimiro de Abreu para compreender seu impulso de escrever.

Eu hei de saber o que é ser poetisa e quais são as vantagens ou desvantagens que existem para um poeta.

Pensava profundamente em minha vida que estava começando a preocupar-me.

Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que o poeta escreve livros. Pedi:

- Eu quero um livro de poeta –

O livreiro deu-me:

- Primavera, de Casimiro de Abreu.

E assim fiquei sabendo o que era ser poeta. Cheguei em casa com o espírito mais tranquilo. Fiquei sabendo que as palavras cadenciadas eram rimas (ibid., p. 188).

A narrativa culmina com a publicação de seu primeiro poema, uma realização que fortalece sua ligação entre poesia, texto e corpo, confirmando sua percepção de uma aptidão inata para a criação literária e o papel que a escrita ocuparia em sua vida. E Carolina conclui: “Não sou alegre, nem triste, apenas vivo [...] Eu procuro demonstrar uma alegria que estou bem longe de sentir, mas a vida deve ser adornada com o amor e a bondade, a integridade” (Ibid., p. 189).

5.5.1 “Dia cinco de fevereiro de 1941, eu fui na redação das Folhas”²⁹¹ — a jornada literária

Na reportagem de pré-estreia de 1959, Audálio Dantas sugere que a “descoberta” de Carolina Maria de Jesus como autora teria sido inédita e tardia: Carolina, retratada como uma poetisa desconhecida, encontrava portas fechadas nos jornais e editoras paulistas, que, ao saberem que era preta, recusavam-se a receber seus manuscritos:

Alguém viu os seus escritos e disse que eram bons, que ela procurasse os jornais. Carolina iniciou uma peregrinação pelas redações, mas nem sempre encontrava alguém com disposição para ler os seus cadernos. Dos jornais passou às editoras. Nunca chegou a ser recebida. Desistiu, mas não parou de escrever (*O Cruzeiro*, 20 de maio de 1959)²⁹².

²⁹¹ Meihy, Levine, 1994, p. 187.

²⁹² A transcrição da matéria pode ser acessada no site da Editora Figas.

Contudo, como soubemos, a entrada de Carolina no campo literário precede esse momento, remontando à década de 1940, com registros de suas iniciativas para compartilhar sua produção escrita. Um exemplo significativo dessa busca ocorreu em 25 de fevereiro de 1940, quando Carolina, então com 26 anos, faz a sua primeira aparição na imprensa, 18 anos antes de ser “descoberta” por Audálio Dantas, em uma entrevista conquistada e concedida ao jornalista Willy Aureli, na *Folha da Manhã*.

Nessa reportagem, intitulada “Carolina Maria, poetisa preta,” Aureli apresenta Carolina com uma mescla de exotismo e desdém, típica da imprensa de seu tempo, ao caracterizar a autora com traços de estereótipos raciais e sociais. Aureli relata o desconforto dos jornalistas ao receberem mulheres “metidas a literatas,” descrevendo Carolina como uma “poetisa exótica” cuja presença causou estranhamento e ironia na redação. A linguagem de Aureli revela tanto o espanto quanto o fascínio que a figura de Carolina evocava:

Carolina Maria, poetisa preta

Willy Aureli.

[...] todas as vezes que [...] de exótico’ surge nos umbrais da redação, o secretário do jornal, circunvagando o olhar pelas mesas, trata de me descobrir a fim de ‘empurrar’ o artigo para o meu lado...

— Você entende dessas coisas — diz, a título de explicação.

E eu, por ‘entender dessas coisas’, lido com os fatos mais disparatados deste planeta, desses que chovem, quando um mortal menos o espera, pela redação adentro...

Sábado, por exemplo, apareceu uma poetisa. É bom que os leitores saibam: os jornalistas têm verdadeiro pavor às mulheres metidas a literatas, poetisas, declamadoras! Portanto, à voz de que uma fazedora de versos estava à espera de ser recebida produziu-se um vácuo imediato.

Eu vinha entrando nesse momento, e o secretário, que estava de saída, com um sorriso demasiadamente camarada interpelou-me:

— Você quer atender uma senhora?

— Pois não...

A senhora foi introduzida. Dois olhos rutilando nas órbitas brancas, duas genuínas jabuticabas irrequietas a nadar no leite dos bulbos. Mais abaixo, dentro de um negror profundo, um sorriso alvar, um traço claro numa noite escura: os dentes níveos numa boca jovem.

Em suma, um belo espécime de mulher negra. Boa estatura, elegante mesmo, porte rainha Sabá, assim como a descreve Haggard.

— Sou poetisa...

— Sente-se, por favor...

— Faço versos... Ninguém, porém, me leva a sério!

— Como assim?

— Ando pelas redações, e quando sabem que sou preta mandam dizer que não estão...

Eis-me às voltas com meu ‘caso exótico’ e trato de me sair às mil maravilhas, ainda mais que o horário aperta e tenho encontro marcado (*Folha da Manhã*, 25 de fevereiro de 1940)²⁹³.

Mesmo sendo reconhecida como talentosa, Carolina enfrenta a desvalorização de seu trabalho por parte de uma imprensa e sociedade que não enxergam seu valor literário para além da dimensão exótica e subalterna que a envolvia.

Carolina descreve ao jornalista a origem de sua escrita poética como algo inevitável: versos que “brotavam sozinhos” em sua mente, compondo, de maneira autodidata, uma produção diversificada que incluía cantos amorosos, odes, e reflexões sobre a vida popular.

— Sei não... minha cabeça está cheia de versos. Brotam sozinhos, e eu coloco-os no papel... Outros aproveitam do meu saber. Há discos com poesias de minha lavra. Mas o que adianta reclamar? Eu produzo e outros lucram... (Ibid.)

Esse momento de afirmação identitária encontra um ponto de inflexão ao longo de suas interações com o jornalista e outros leitores de sua obra, nos quais começa a se ver como escritora.

Outros jornais e revistas registrariam seu nome nos anos seguintes, incluindo o poema em homenagem a Getúlio Vargas, publicado no jornal *O Defensor* em 1950, e uma matéria em *Última Hora* (1952), intitulada “Poetisa negra no Canindé”, que destacava a precariedade de sua habitação no Canindé.

Esses registros na imprensa da década de 1940 e 1950 revelam um caminho autoral traçado pela própria Carolina antes de sua “descoberta” pública em 1958. Ela já navegava os espaços da mídia, testando a resiliência de seu talento frente à invisibilidade e aos limites impostos pela exclusão social e racial.

²⁹³ Transcrição de Sérgio Barcellos Ximenes. Disponível em: <https://medium.com/@sergiobximenes/a-entrevista-prof%C3%A9tica-de-willy-aureli-com-carolina-maria-de-jesus-em-1940-142d9264fce3>. Acesso em 11 de nov. 2024.

Ao contrastarmos a trajetória de Carolina Maria de Jesus e Ruth Guimarães, percebemos uma diferença significativa nas peregrinações de ambas em busca de legitimação literária através da imprensa.

Ruth Guimarães, ao percorrer redações em busca de jornalistas que validassem sua produção, encontrou certa abertura, sendo rapidamente reconhecida por seu talento como escritora e sua habilidade imaginativa. A crítica rapidamente reconheceu nela uma voz promissora, atribuindo-lhe o lugar de autora que dominava a forma narrativa e o estilo literário.

Carolina Maria de Jesus, por outro lado, enfrentou barreiras mais rígidas, sendo lida através das lentes da exclusão social e racial, o que limitava as possibilidades de sua aceitação como escritora plena. Sua experiência de “peregrinação” pelos espaços da mídia era marcada pelo descrédito, pela relutância das redações em reconhecer seu valor literário e, em última instância, pela dificuldade de ultrapassar o estigma associado à sua condição social. Enquanto Ruth foi rapidamente integrada ao cenário literário, Carolina precisou construir sua identidade autoral a partir do enfrentamento da invisibilidade imposta pela estrutura de exclusão, negociando continuamente sua legitimidade como escritora em um espaço que insistia em vê-la apenas como cronista de uma realidade marginal.

A construção de uma cenografia autoral para Carolina Maria de Jesus revela a complexidade de uma escritora que, ao mesmo tempo em que assume seu lugar de fala como “poetisa negra,” confronta os rótulos que tentam enclausurá-la em uma posição subordinada.

Comparando essa cenografia com a das escritoras Maria Firmina dos Reis e Ruth Guimarães, torna-se evidente que cada uma utiliza uma cenografia autoral como resposta às condições e desafios específicos de suas inserções no campo literário.

Maria Firmina, por exemplo, ao publicar *Úrsula* no século XIX, cria uma cenografia que evidencia o seu papel pioneiro como mulher e autora negra, inserindo-se na literatura brasileira em um período em que vozes negras eram ainda mais raramente ouvidas. Firmina se posiciona, de forma mais sutil, em um cenário que

permite questionar a opressão racial e de gênero, mas sem confrontar diretamente os padrões dominantes, o que reflete as condições restritas da época.

Já Ruth Guimarães, em *Água funda*, lança mão de uma cenografia autoral que resgata e celebra a cultura popular brasileira, construindo uma autoria que dialoga com as raízes culturais e a oralidade, ao mesmo tempo que insere temas de denúncia social.

No caso de Carolina Maria de Jesus, porém, sua cenografia autoral assume um tom radicalmente distinto e combativo, moldado pela experiência direta da exclusão e pela luta constante para validar sua obra e seu valor intelectual frente a uma sociedade racista e classista.

5.6 “Não tenho tempo para escrever”²⁹⁴

Após o sucesso de lançamento de *Quarto de despejo*, em agosto de 1960, a agenda de Carolina Maria de Jesus passa a ser muito intensa e a sua jornada — que antes era marcada por peregrinações em redações de jornais em busca de interlocução e validação de sua escrita, passa agora a ser impulsionada por uma movimentação frenética de lançamentos, divulgações e compromissos editoriais que acabam por inviabilizar as condições de produção dessa escrita.

Já em 6 de setembro, a autora recebe o diploma de membro honorário da Academia Paulista de Letras da Faculdade de Direito da USP, em reconhecimento ao impacto de sua obra. Carolina registra detalhes desse momento em seu diário *Casa de alvenaria*:

6 DE SETEMBRO DE 1960

Levantei as 5 horas preparei a refeição matinal para os filhos trocamos, tomamos o trem e dirigimos para São Paulo, chegamos as 10 horas na estação.

[...]

Fui para O Cruzeiro falar com o Audalio. Ele estava escrevendo, sentei e disse-lhe que o reporter David Sts. Clier foi gentil. As sete horas dirigimos para a faculdade de Direito. Encontramos o escritor Paulo Dantas [...] Quando chegamos na faculdade, os estudantes estavam nos

²⁹⁴ *Casa de alvenaria*, 2021, p. 61.

esperando. Fizeram hola para eu entrar e filmaram-me. Fui introduzida na sala de honra. Que belêza. A sala é bem ornamentada. O senhor Valdir apresentou-me ao publico e disse que ia receber o meu diploma de membro honorariom da academia da Faculdade de Direito. Que aquele diploma estava reservado ao escritor Jean Paul Sastre. Mas, devido o escritor francês ter muitos compromissos não lhe foi possivel comparecer, eles ressoveram ofereçer-me, e disse: — A França tem Sastre. Nos, temos a Carolina!

[...]

Eu recitei na faculdade, as poesias, “Noiva de maio” e “O colono e o fazendeiro” (Jesus, 2021, p. 45; 51; 55)²⁹⁵.

O registro diarístico revela, com detalhes e emoção, a percepção de Carolina sobre o reconhecimento que começa a receber como escritora, e evidencia a intensidade simbólica desse momento de consagração pública que insere a autora em espaços tradicionalmente reservados às elites letradas.

A forma como narra o episódio revela, por um lado, sua consciência do ineditismo daquela situação e, por outro, o modo como interpreta o prestígio que começa a lhe ser atribuído. A substituição simbólica de Jean-Paul Sartre por Carolina Maria de Jesus na cerimônia explicita uma inflexão importante no reconhecimento institucional da autora, bem como sinaliza os deslocamentos que sua presença começa a produzir no campo cultural brasileiro. Esse reconhecimento marca o início de uma circulação intensa da autora pelo país, conforme mostram os compromissos subsequentes que consolidarão sua projeção nacional.

Dessa forma, seguindo a agenda, no início de novembro, mais precisamente no dia 2, o livro *Quarto de despejo* é lançado no Rio Grande do Sul, ocasião em que a autora é recebida pelo então governador Leonel Brizola. Poucos dias depois, em 7 de novembro, Carolina viaja ao Rio de Janeiro para promover a obra, intensificando sua presença no circuito editorial e midiático do país. Já no dia 14 de novembro, ela é recebida pelo prefeito de São Paulo, Ademar de Barros, que lhe promete a criação de uma comissão para construção de moradias destinadas aos moradores da favela do Canindé. Em 13 de

²⁹⁵ Jesus, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria* – Volume 1: Osasco (Cadernos de Carolina) (Portuguese Edition). Companhia das Letras. Edição do Kindle.

dezembro, ocorre o lançamento do livro em Recife, marcando a consolidação nacional de sua trajetória literária.

No entanto, o ritmo intenso da campanha de divulgação do livro começa a conflitar com o ideal da autora estreante que era — escrever — Carolina, que já estava escrevendo um novo diário com previsão de publicação para o ano seguinte, passa a ficar sem tempo para se dedicar à escrita, como relata diversas vezes em *Casa de alvenaria*.

Entre 17 de outubro e 12 de dezembro de 1960, Carolina de Jesus registra com frequência, em seu diário, o esgotamento físico e emocional causado pela sobreposição de compromissos públicos e responsabilidades domésticas. Ao mesmo tempo em que celebra a oportunidade de conhecer novas cidades brasileiras e ampliar a circulação de *Quarto de despejo*, Carolina lamenta não ter tempo para escrever ou ler — ações que entende como centrais à sua identidade autoral.

Nas entradas de 17, 22 e 29 de outubro, bem como nas de 1º, 2 e 17 de novembro, a escritora narra como precisa madrugar para conseguir algum momento de leitura ou escrita, pois o restante do dia é absorvido por tarefas domésticas, pelos cuidados com os filhos e pelas obrigações de sua agenda editorial.

17 DE OUTUBRO DE 1960

Não tenho tempo para escrever o meu Diário devido os convites que venho recebendo de varias cidades do interior para autografar livros. Convites que atendo com todo prazer porque vou conhecer algumas cidades do Brasil. Eu estou cansada. Não tenho tempo para ler (p. 61)²⁹⁶

22 DE OUTUBRO DE 1960

Levantei as 3 horas para ler e escrever, porque durante o dia eu não tenho tempo (p. 89).

29 DE OUTUBRO DE 1960

Levantei as 6 horas. O João levantou cedo e saiu para a rua. Ele podia varrer o quintal para mim, porque eu não tenho tempo. Devido eu escrever a noite amanheço indisposta (p. 116).

²⁹⁶ A partir daqui, todas as referências às citações do diário *Casa de alvenaria*, nesta seção, serão indicadas apenas pela indicação das páginas.

1º DE NOVEMBRO DE 1960

Despertei as 4 horas e fui escrever, porque eu não tenho tempo de escrever durante o dia. Tenho que cuidar da casa. Estou preparando as roupas para eu ir no Rio de Janeiro com os filhos. O Dr. Lélío disse-me que eu vou hospedar no Hotel Serrador, que eles convidou-me. Não vou pagar as diárias. Ouvi dizer que este hotel não acêita preto, que não acêitou a Marian Anderson¹² dos Estados Unidos. Os meus filhos não conhecem disciplina (ibid., p. 124).

2 DE NOVEMBRO DE 1960

Levantei as 3 horas para escrever, e ler um pouco, porque não tenho tempo durante o dia — porque os meus filhos rênham muito (ibid., p. 132).

17 DE NOVEMBRO DE 1960

Levantei as 4 horas, lavei a cosinha, limpei o quintal, não tenho tempo para escrever. Os filhos brigam muito, não obedece-me. Fico nervosa, e a falta de ar reaparece. Tenho que cozinhar, porque os filhos não gostam da comida de Dona Maria, ela salga demais. Ela não bebe nos meus copos. Não come nos meus pratos. Tem nôjo de negro. É a necessidade que a obriga a trabalhar para mim (ibid., p. 174).

A tensão entre a exigência pública de sua figura de autora e as condições precárias de sua vida privada ganha ainda mais nitidez quando a autora relata os conflitos com a funcionária contratada, que expressa atitudes racistas e recusa-se a usar os utensílios da casa.

No dia 18 de novembro, Carolina parte para São José do Rio Pardo, onde é homenageada, mas escreve que não consegue responder às cartas recebidas nem retomar sua rotina. Essa sensação de descompasso, bem expressa na expressão — "ainda não normalisei a minha vida" —, se repete em 12 de dezembro, quando diz que ganhou muitos livros, mas não consegue lê-los, comparando-se a um gato rodeado de ratos que não tem tempo para devorá-los, como lemos a seguir:

18 DE NOVEMBRO DE 1960

Levantei as duas horas preparando as bagagens, vamos em São José do Rio Pardo. Vou ver a ponte que o infausto Euclides da Cunha construiu.

[...]

Não escrevo para o senhor Thercio porque não tenho tempo, ainda não normalisei a minha vida. Os meus agradecimentos ao povo de São José do Rio Pardo, pelas homenagens, e o carinho com que tratou-me.

12 DE DEZEMBRO DE 1960

[...] Eu ganhei muitos livros, mas não tenho tempo de ler. Tenho a impressão que sou um gato que ganhou muitos ratos e não tem tempo de devora-los (ibid., p. 248-249).

Esses relatos evidenciam o paradoxo vivido pela autora: à medida que sua imagem pública se projeta com força na cena literária, sua prática cotidiana de escrita, enquanto atividade que lhe conferiu visibilidade, vai sendo cerceada.

Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada, o segundo livro de Carolina Maria de Jesus, é lançado pela Francisco Alves em novembro de 1961, mas com menor impacto sobre a cena editorial²⁹⁷.

Deste modo, em 1961, Carolina cumpre uma programação de lançamentos pela América Latina, que ainda repercutem a obra *Quarto de despejo*. Com isso, Carolina visita a Argentina entre 15 a 24 de novembro, onde é agraciada com a Orden Caballero del Tornillo. Em 12 de dezembro ela viaja ao Uruguai, e de 17 a 29 deste mês, encerra a trajetória de viagens internacionais no Chile²⁹⁸.

Ainda em dezembro de 1961, acontece o lançamento do disco de músicas de Carolina Maria de Jesus – também intitulado *Quarto de despejo*, em que a própria autora canta suas composições, reafirmando sua atuação como artista múltipla, como ela sempre reivindicou.

Durante esse período, *Quarto de despejo* passa a ser traduzido para diversos idiomas: Em 1961 é traduzido na Dinamarca, Holanda e Argentina. No ano seguinte é traduzido na França, na Alemanha Ocidental, Suécia, Itália, Checoslováquia, Romênia, Inglaterra, Estados Unidos e Japão. Em 1963, ganha uma tradução na Polônia. No ano seguinte é traduzido na Hungria, e em 1965, em Cuba, perfazendo um total de 15 traduções.

²⁹⁷ JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

²⁹⁸ Cf. site Carolina Maria de Jesus, organizado pela pesquisadora Fernanda Rodrigues de Miranda, disponível em: <https://carolinamariadejesus.ims.com.br/biografia/> Acesso em 20 de abril de 2025.

5.7 Saindo de cena enquanto constrói a cena – o projeto editorial nas cartas de Carolina²⁹⁹

De modo geral, durante a década de 1960, Carolina tentou manter sua presença literária de forma independente, lançando por conta própria seu romance *Pedaços da fome*³⁰⁰, em 30 de agosto de 1963, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo; e posteriormente o livro *Provérbios*³⁰¹ — um conjunto de conhecimentos condensados que fazem referência a uma forma literária muito presente nas culturas africanas³⁰².

Assim, Carolina busca sair de cena como diarista para ocupar a cena como autora, embora o faça de maneira fragmentada e sob condições adversas que desafiam a continuidade de seu projeto literário.

Essa passagem de lugar, do diário à vitrine pública, marca também uma reconfiguração de sua presença na cena literária. Ainda que enfrentando obstáculos, Carolina segue publicando e circulando com sua obra. No entanto, sem o apoio editorial necessário, suas tentativas de publicar de forma independente não alcançaram a mesma repercussão de sua primeira obra.

Após essa jornada literária, o ano de 1976 marca um momento crucial na trajetória de Carolina Maria de Jesus, pois representa seu esforço renovado para consolidar sua posição como escritora, após um longo período de invisibilidade na cena editorial. Treze anos após o lançamento de *Quarto de despejo*, Carolina volta a figurar no mercado editorial com uma reedição desse livro pela Ediouro. Essa nova edição sinaliza um desejo latente de Carolina em resgatar sua visibilidade como autora e retomar seu ideal de publicar suas obras.

Neste momento, as cartas constituem material fundamental para compreender o retorno da autora de *Pedaços da Fome* e *Provérbios* à cena editorial, pois podemos acompanhar as estratégias e os processos de negociações que culminaram no

²⁹⁹ As imagens dos manuscritos das cartas podem ser acessadas nos anexos desta tese. As transcrições mantêm a ortografia de Carolina Maria de Jesus.

³⁰⁰ JESUS, Maria Carolina. *Pedaços da fome*. Prefácio de Eduardo de Oliveira. São Paulo: Áquila, 1963.

³⁰¹ Ibid., *Provérbios*. São Paulo: [s. n.], 1963.

³⁰² Cf. Portal Carolina Maria de Jesus. Disponível em: <https://carolinamariadejesus.ims.com.br/obra-mais-livros/>

relançamento de *Quarto de despejo*, nossa hipótese é de que essa nova edição tenha saído, provavelmente, como resultado direto desse ato epistolar caroliniano.

Nas cartas, a autora articula memórias de publicação, denúncias de silenciamento e expectativas de circulação futura — compondo, nesse entrelugar, uma verdadeira cenografia do livro e de si enquanto autora. Em cada correspondência, Carolina constrói seu próprio projeto editorial: aquele em que sua voz permanece viva, desafia as estruturas do mercado e reivindica o direito à palavra e à permanência.

5.7.1 “Quando eu puder, quero mandar imprimir-lo do jeito que escrevi”³⁰³

Sete anos após aos seus últimos lançamentos — *Pedaços da fome* e *Provérbios*, em 1963 —, Carolina de Jesus protagoniza, em 1971, um documentário sobre sua vida chamado *Favela: a vida na pobreza*, realizado pela diretora alemã Christa Gottmann-Elter. No entanto, a exibição do filme é proibida pela censura militar brasileira.³⁰⁴

Um ano antes, Carolina também estava envolvida em outro projeto cinematográfico. O cineasta carioca Gerson Tavares³⁰⁵ pretendia realizar uma obra audiovisual híbrida, entre ficção e documentário, a partir da trajetória da autora. Tavares detinha os direitos de filmagem de *Quarto de despejo* e, à época, buscava financiamento internacional, negociando com o produtor francês Michel Gast, da *Société Nouvelle de Doublage* (SND), com quem manteve troca de correspondências ao

³⁰³ Carolina Maria de Jesus a Gerson Tavares, 31 de dezembro de 1970 (1). Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

³⁰⁴ Cf. site Carolina Maria de Jesus, organizado pela pesquisadora Fernanda Rodrigues de Miranda, disponível em: <https://carolinamariadejesus.ims.com.br/biografia/>. Acesso em 20 de abril de 2025.

³⁰⁵ Pintor e cineasta, estava desenvolvendo um projeto para traduzir *Quarto de despejo* para a linguagem cinematográfica, mas, de acordo com Rafael de Luna, “com o aumento à repressão a um cinema crítico e questionador após o AI-5, Gerson se espelhou na produção de filmes como *Dragão da Maldade* contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha, 1969) ou *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971) para buscar financiamento internacional para o seu novo projeto. Planejando levar às telas, num misto de ficção e documentário, o livro ‘Quarto de despejo: diário de uma favelada’, de Maria Carolina de Jesus, Gerson adquiriu os direitos de filmagem da obra e trocou cartas com a autora, mas não conseguiu concretizar a pretendida coprodução internacional”. LUNA, Rafael. Projeto Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares. *Blog Preservação audiovisual*. 23 de setembro de 2015. Disponível em: <https://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2015/09/projeto-resgate-da-obra-cinematografica.html>. Acesso em 11 nov. de 2024.

longo do segundo semestre de 1970 ³⁰⁶. Gerson Tavares também manteve correspondência com Carolina de Jesus.

Assim, em 31 de dezembro de 1970, a autora de *Quarto de despejo* redige uma carta ao cineasta. Ao escrever a Gerson Tavares, Carolina não só narra a origem da favela do Canindé e outros aspectos da vida marginalizada que retrata em sua obra, mas também expressa um olhar crítico sobre os processos editoriais, as negociações para traduções e os desafios para consolidar sua posição como autora. Ela inicia sua carta de quatro lauda escrevendo o seguinte, em uma folha pautada de caderno:

Senhor Gerson Tavares

Desejo-lhe felicidade no ano que se inicia. E agradeço-lhe o cartão que enviou-me. Escrevo-lhe, para relatar-lhe, como é que surgiu a favela do Canindé.

Em um primeiro movimento, Carolina compartilha a história da favela, fazendo uma cronologia da instalação da população marginalizada no Canindé e atribuindo ao poder público a prática de confinamento dos pobres e marginalizados em um espaço segregado. Ao abordar temas como esses, Carolina explora o espaço da carta como um território de resistência, onde pode registrar suas memórias e visões sobre a cidade, denunciando práticas que reforçam a exclusão social e racial.

A carta, assim, extrapola os limites de uma mera atualização ou resposta formal. Nela, além de Carolina compartilhar aspectos da vida na favela e da origem do Canindé — território simbólico e social que marca profundamente sua produção literária — ela busca inscrever-se ativamente como agente de sua própria trajetória editorial.

Sua escrita, nesse contexto, tensiona os limites entre documento, testemunho, memória e projeto autoral. Carolina se dirige ao cineasta como parceira de criação, mas também como interlocutora que deseja ser ouvida e legitimada em sua experiência como autora.

O início da carta carrega um tom cordial, mas logo a escritora se lança na reconstituição histórica da favela, associando diretamente a urbanização de São Paulo

³⁰⁶ Como indica nota da postagem de Rafael Luna: “Ver correspondência nesse sentido trocada entre Gerson e o produtor francês Michel Gast, da SND (*Société Nouvelle de Doublage*) ao longo do segundo semestre de 1970 (Acervo pessoal de Gerson Tavares)”.

à política higienista de remoção e segregação dos pobres. Relata como, em 1948, sob ordens do então governador Adhemar de Barros, pessoas em situação de rua foram forçadas a ocupar um terreno às margens do rio Tietê para que as ruas fossem “limpas” por ocasião da visita do general português Craveiro Lopes. Carolina denuncia o caráter compulsório dessa instalação, evocando o medo e a humilhação vividos pelos moradores, especialmente pelas mulheres.

A narrativa desse episódio é marcada por forte carga dramática, que aproxima sua escrita da denúncia social que já constitui uma de suas marcas estilísticas em *Quarto de despejo*, como lemos no fragmento a seguir:

No ano de 1948. O general Craveiras Lopes, de Portugal, vinha visitar o Brasil. Ele ia percorrer várias ruas de São Paulo. Não havia casas para o zé paninho, que dormiam debaixo dos viadutos, e nos terrenos baldios.

Então o Dr. Adhemar de Barros, mandou procurar um terreno as margens do rio Tietê, para que os pobres pudessem ficar ali, e construir seus barracões.

E o Dr. Adhemar, saia a noite com os carros de cavalheiros, carros do estado caminhões, e os pobres que eles iam encontrando pelas ruas iam obrigando-os a entrarem nos caminhões.

As mulheres choravam dizendo:

Eles vão nos matar, porque nós somos pobres. Quando o Dr. Adhemar nos deixou as margens do rio Tietê disse: eu aqui, vos deixo! E vocês constroem os seus barracões.

A prefeitura vai dar-lhes um lote de 8 de frente, e 12 de fundo, para cada família – pretendo retirá-los daqui, quando eu for presidente do Brasil, vocês devem mandar os seus filhos nas escolas, porque o homem analfabeto, é um esbulho para o nosso Brasil quando necessitar de algo, procure a Dona Leonor. Eu conto com os votos de vocês. Eram quatro horas da manhã. Enquanto o Craveiras Lopes, permaneceu em São Paulo, nós, os pobres, não podíamos sair nas ruas – outro detalhe: quando o senhor Manoel dormia na favela, ele usava, ceroula, e camiseta. E as vezes, nós acordávamos com alguém, batendo batucada nas tabuas do meu barracão. O senhor conta quantos personagens tem o livro – não anotei.

Esse ato de rememoração registrado na carta transforma o espaço epistolar em um território de resistência. Como afirma Diaz (2016), a carta se configura como “escrita da dissidência” (p. 70), onde Carolina não apenas recorda, mas registra uma história que é frequentemente omitida pelas versões oficiais da cidade.

Quando se coloca como testemunha ocular e participante direta desses processos, a autora afirma sua autoridade sobre o relato e, ao mesmo tempo, sobre a

construção da memória da cidade. A favela do Canindé, nesse sentido, não é apenas cenário, mas protagonista coletiva e espaço de inscrição da subjetividade negra, feminina e periférica.

Além do testemunho histórico, a carta evidencia a consciência de Carolina sobre os circuitos editoriais e os trâmites da circulação internacional de sua obra. Ao mencionar editores de diversos países — Argentina, Hungria, Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra — e ao comentar suas impressões pessoais sobre cada um deles, a autora revela estar atenta à trajetória internacional do *Quarto de despejo* e à recepção estrangeira de sua escrita. O comentário irônico sobre o editor argentino (“dizem que o editor pão-duro é o argentino”) evidencia não apenas familiaridade com as negociações, mas também uma crítica aguda às assimetrias de poder presentes na indústria editorial, como podemos ler na continuação da carta:

- Será que o senhor conseguirá mostrar uma favela, nas margens de um rio? Vou enviar-lhe, alguns nomes dos editores:

Argentina – Dr. Idel Luciano Sahdvaller.

Hungria – Dr. Baytha.

Alemanha – Dr. Christian Wegner Verlag.

O editor das EE. UU, é o mesmo da Inglaterra.

Dizem que o editor pão duro, é o argentino.

O ato de enviar informações sobre os editores a Gerson Tavares pode ser lido como tentativa de participar ativamente do processo de produção do filme, fornecendo dados que poderiam colaborar para a internacionalização do projeto — e, por extensão, para sua própria reafirmação como autora. Carolina aparece, assim, não como mera fonte ou inspiração do documentário, mas como coautora em potencial, que deseja colaborar com a construção da narrativa cinematográfica de sua vida e obra.

No trecho subsequente, ao mencionar que está reunindo roupas velhas para o filme, Carolina estabelece uma relação direta entre sua performance como catadora de papel e a estética do realismo documental:

Estou reunindo as roupas velhas para o nosso filme. Quando eu ia catar papel, ia com as roupas rasgadas e os sapatos velhos e rotos usava palitô masculino e arregaçava as mangas.

Ao propor o uso das roupas que usava quando ia “catar papel” — paletó masculino, roupas rasgadas e sapatos rotos —, ela reconstrói a imagem de si mesma como figura pública, capaz de controlar e montar as representações de sua experiência. A roupa torna-se signo de um passado que ela deseja preservar como material simbólico do filme, reiterando sua autoria sobre as próprias imagens.

Portanto, essa carta de Carolina Maria de Jesus não é apenas uma comunicação funcional sobre o projeto do filme, mas um documento que evidencia sua constante busca de legitimação como autora e por permanência na cena editorial. Mesmo após o auge do sucesso de *Quarto de despejo*, ela insiste em se manter atuante nos bastidores da criação, oferecendo narrativas, memórias, documentos e até objetos que possam contribuir para a difusão e a preservação de sua história.

Em sua escrita, há um projeto autoral em curso, sustentado por uma rede de ações — cartas, diários, negociações — que operam como estratégias de inserção, permanência e resistência no campo literário e cultural.

Outro aspecto marcante da carta é o posicionamento de Carolina em relação ao mercado editorial e ao campo literário. Sua referência ao ilustrador Suzuki, que alterou o título de seu livro *A Felizarda* para *Pedaços da Fome*, e sua insatisfação com as condições de publicação, revelam sua consciência dos obstáculos e limitações impostos pela indústria, como lemos na continuação da carta:

As crianças da favela, andavam descalças. A única, que andava calçada, era a, Vera. Quando eu escrevi esse livro, pedaços da fome. O titulo, era — “A Felizarda”. — mas, o ilustrador Suzuki — muito antipático trocou o nome do livro — para pedaços da fome, e enfraqueceram a estória — a editora, não pagou a gráfica, e o dono da tipografia deu-me, os livros. Mas esta tao fraco, que eu, não tenho coragem de po-los a venda.

Quando eu puder, quero mandar imprimir-lo do jeito que escrevi. O livro é mais forte, do que o quarto de despejo. Tem mais criticas e mais desajustes, para debates.

Carolina não apenas denuncia os ajustes arbitrários que, segundo ela, enfraqueceram o impacto de sua narrativa, como também manifesta o desejo de republicar *Pedaços da Fome* conforme sua concepção original, reivindicando, portanto, a autonomia autoral sobre o texto e sua forma de circulação.

A preocupação com os títulos e o controle sobre a identidade de suas obras não é exclusiva de Carolina. Situação semelhante ocorreu com Ruth Guimarães, cujo romance de estreia também teve o título modificado durante o processo editorial. Segundo Amadeu de Queiroz, um dos mediadores da publicação de *Água Funda*, o romance lhe foi entregue com um título diferente, possivelmente *Mãe d'água* ou *Mãe do ouro*. Queiroz relata o caso em *Manicuera* (1951):

Com a minha habitual disposição encetei a leitura e, ao chegar à página quatro, voltei atrás para reler com toda a atenção, e assim fui indo – avançando e retrocedendo – até o fim do romance, alcançado em poucas horas. Não encontrei nele o que censurar, suprimir, acrescentar – a escritora havia escrito um romance, e dizendo isto tenho dito tudo. Só não gostei do título: chamava-se “Mãe d’água”, ou “Mãe do ouro”, não me lembro bem (D’Onofrio, 2020, p. 193).

Anos mais tarde, na carta ficcional endereçada a Mário de Andrade, Ruth menciona certa indecisão com relação ao título de seu romance, talvez essa reticência tenha raízes na provável mudança imposta ao título original do livro:

Logo depois, amigo Mario, quando já não se ouvia a sua voz poderosa, apareceu Guimaraes Rosa, o sol da geração de 45 e eu apareci também, estrelinha, com aquele romance chamado *Água funda*, que não sei por que não se chamou ‘Água corrente’. (Lucas, 1993, p. 63).

Assim como Carolina, Ruth lamenta a perda de nuances simbólicas e afetivas associadas à escolha do título, cuja substituição pode ter alterado a forma como o livro seria interpretado ou posicionado no campo literário. Ambas as autoras expressam, ainda que por caminhos diferentes, um gesto de reivindicação estética e política que evidencia o embate entre a escrita autoral e as interferências de agentes do circuito editorial. Essas intervenções editoriais, muitas vezes marcadas por uma lógica mercadológica ou paternalista, revelam as tensões enfrentadas por escritoras negras ao tentarem afirmar suas vozes em um sistema ainda excludente e hierarquizado.

Na continuação da carta, a autora de *Quarto de despejo* solicita a Gerson Tavares:

Quando o senhor voltar a São Paulo poderá ler os originais, e se o senhor datilografá-lo, e fazer o prefácio, podemos ganhar muito dinheiro, e vender as traduções para os editores internacionais, se o dinheiro vier no meu nome, nós dividiremos os lucros, o senhor ainda não me conhece profundamente.

Mas, eu não tenho preguiça. E não sou pernóstica.

Eu vou reler os originais novamente.

Quando o senhor escrever para os editores diz-lhes que o senhor vai publicar outro livro meu.

Ao mencionar nomes de editores internacionais e delinear planos para futuras edições, Carolina evidencia estar atenta à estrutura editorial global e demonstra iniciativa em negociar melhores condições para sua obra. Este movimento revela uma estratégia epistolar que se alinha ao conceito de “cartas táticas” (Diaz, 2016, p. 164), nas quais a autora faz uso da carta como instrumento de articulação política e econômica no campo literário.

Carolina também utiliza a carta para estabelecer uma relação comparativa entre Gerson Tavares e Audálio Dantas, descrevendo o distanciamento de Dantas devido à visão dele de que as mulheres negras brasileiras deveriam se conformar a determinados papéis sociais, como podemos ler na sequência do texto epistolar:

Sabe senhor Gerson, eu estou contente com o senhor.

O senhor é mais agradável do que o Dantas.

Quando eu comprava um vestido, ele me chingava dizia: que as negras do Brasil, estão habituadas a viver de qualquer jeito. Que o negro não deve ter pretensões, por isso, e outras coisas mais fui afastando-me dele – fazem 5 anos que não o vejo.

Esse trecho reforça a resistência de Carolina a tais expectativas e marca a carta como um espaço híbrido, onde a autora se rebela contra as normatividades raciais e de classe que limitam suas possibilidades de expressão.

A carta, então, é um campo de negociação onde Carolina constrói sua identidade autoral contra essas prescrições e reafirma sua ambição literária, rejeitando o confinamento da subalternidade. Essa “projeção do sujeito que escreve” (Diaz, 2016, p. 65) que emerge na carta configura uma “identidade dissidente” (Ibid., p.66), um sujeito epistolar que nega o rótulo de invisibilidade ou de submissão.

Finalmente, a carta destaca as nuances e complexidades da rede de relações literárias e editoriais de Carolina, que vão além do simples envio de manuscritos. Ela continua:

No dia 19 de agosto – 1970, completa 10 anos que lançamos o quarto de despejo. – para mim, foi, “o quarto do diabo”. – O Jose Carlos foi na fermata pedir a gravação da valsa do Rio Grande do Sul, mas desapareceu da fita, tenho que gravar novamente, depois escrevo-lhe.

É a ultima coisa, que estava faltando, para o senhor formar o script se pudéssemos fazer o filme colorido.

O senhor quer escrever para a suíça? Responde aquela carta para mim. O senhor leu a novela “onde estais felicidade”?

Espero que tenha lhe agradado, pretendo escrever várias estórias, para o senhor fazer filmes.

O senhor está ressuscitando o meu ideal te agradeço por isso.

Carolina evidencia uma densa rede de mediações e colaborações, como a gravação de uma valsa, o envio de uma novela, a ideia de um roteiro cinematográfico, além do pedido de resposta a uma carta internacional. Essas passagens expõem um ideal artístico em expansão, que atravessa diferentes linguagens e fronteiras, indicando sua projeção para além dos limites do campo literário nacional.

A expressão "o senhor está ressuscitando o meu ideal" sugere que o interlocutor da carta ocupa um lugar de catalisador, reativando projetos que, talvez por frustrações anteriores, haviam sido temporariamente suspensos.

Entrecruzando informações sobre seu estado de saúde — “Mas preciso tomar um xarope, porque a tosse é estentória, e eu não estou muito boa para cantar” — a fala de Carolina sobre a possibilidade de "fazer o filme colorido" ou de escrever estórias especificamente para serem adaptadas em filmes mostra uma consciência autoral ativa, voltada para a performatividade estética de sua produção e para o controle da sua imagem como artista multidisciplinar.

Essa dinâmica se articula com o que Leda Maria Martins (2019) descreve como performances de encruzilhada, nas quais os sujeitos transitam entre múltiplas linguagens, espaços e temporalidades, ativando formas de existência criativa que escapam às normatividades dos campos institucionais.

Além disso, ao mencionar o aniversário de dez anos da publicação de *Quarto de Despejo*, Carolina revisita criticamente sua estreia, chamando-o de “quarto do diabo”, numa espécie de reinterpretação retrospectiva de sua trajetória, talvez marcada por frustrações com os desdobramentos editoriais, financeiros ou simbólicos da obra. Esta reavaliação, ao mesmo tempo em que denuncia os dissabores enfrentados no processo de publicação, reafirma sua posição como sujeito reflexivo, consciente dos bastidores do campo literário e do valor estratégico de seus interlocutores.

A passagem “O senhor quer escrever para a Suíça? Responde aquela carta para mim” revela mais uma dimensão dessa rede de relações que Carolina constrói por meio da carta: a articulação com o circuito editorial internacional. Mesmo delegando a resposta a seu interlocutor, a autora demonstra estar atenta à manutenção desses vínculos e à importância estratégica dessas trocas para a projeção de sua obra no exterior.

Já a menção à novela *Onde estais felicidade?* — “O senhor leu a novela ‘onde estais felicidade?’” — indica seu desejo de validação e continuidade no campo literário, como quem testa possibilidades de recepção e circulação de novos textos. Ambas as falas reforçam sua atuação como agente ativa em sua trajetória autoral, uma autora que acompanha os desdobramentos de seus escritos e investe na construção de novas pontes.

A frase “O senhor está ressuscitando o meu ideal, te agradeço por isso” sintetiza de forma emotiva e poderosa o impacto dessa interlocução. A palavra “ressuscitando” sugere que havia um projeto criativo temporariamente adormecido — talvez pela frustração com experiências anteriores, como no caso de *Pedaços da fome*. A retomada de um “ideal” aponta para um horizonte estético e existencial que transcende a sobrevivência material: trata-se da reativação de um sonho autoral amplo, que envolve literatura, cinema, música e circulação internacional.

Assim, a carta opera não apenas como registro de uma situação pontual, mas como enunciado performativo de um desejo de permanência e reconfiguração no campo cultural, constituindo-se, mais uma vez, como uma “carta tática” (Diaz, *ibid.*) na qual a carta serve como ferramenta para afirmar desejos estéticos, negociar condições de visibilidade e participação no campo cultural e construir alianças com agentes capazes de ampliar sua circulação.

Não se trata, portanto, de uma autora isolada ou ingênua diante das regras do jogo, mas de uma estrategista que articula saberes, redes e linguagens para afirmar seu lugar como criadora.

No encerramento da carta, Carolina reafirma a complexidade de sua escrita epistolar ao entrelaçar questões do cotidiano com os filhos, observações sobre as dinâmicas do campo editorial e reflexões sobre o projeto cinematográfico em curso:

Estive pensando: depois que o senhor procurou-me para o filme, os que haviam afastado-se de mim, estão procurando-me novamente. Os que sabem que o senhor vai fazer o filme. A gravadora esta interessada na gravação da Valsa do Rio Grande do Sul. O senhor pode arranjar um gravador, e eu gravo só para o senhor, para que tudo seja surpresa no filme – temos que arranjar um cômoda velha, e um pilão, o pilão eu vou arranjar.

As vezes eu só corto pão duro, para os filhos. Quando eu andava pelas ruas catando papel, várias madames me davam pães duros. Eu não vou a fermata gravar a valsa. Espero a sua decisão. Outra coisa importante – a esposa do editor argentino, é quem manda n’ele: o nome d’ela, é Beatriz Bróide Sahavaller.

Quando o senhor escrever-lhe cita o nome d’ela. Enviando-lhe felicidades, etc.

Creio que estamos entendidos, nos pormenores referente ao livro, e o filme tem a cena da escola, os meus filhos não tinham uniforme.

A constatação de que “os que haviam afastado-se de mim, estão procurando-me novamente” revela sua percepção das instabilidades e oportunismos que marcam sua inserção no meio cultural, sugerindo um olhar crítico sobre a forma como sua visibilidade depende da mediação de figuras como Gerson Tavares. Ainda assim, ela assume uma postura ativa e cuidadosa ao propor estratégias de gravação — “eu gravo só para o senhor, para que tudo seja surpresa no filme” — e ao pensar nos objetos que comporiam a cena, como o pilão e a cômoda velha, que evocam a memória doméstica e o cotidiano favelado.

A evocação do passado de fome — “às vezes eu só corto pão duro, para os filhos” — reforça a dureza da vida material que a autora nunca deixa de inscrever em suas cartas, mantendo viva a tensão entre criação artística e sobrevivência. Ao mesmo tempo, demonstra consciência política ao instruir Gerson sobre como lidar com o editor argentino, citando o nome de sua esposa como elemento estratégico de negociação: “envie-lhe felicidades, etc.”.

Assim, esse trecho final ratifica o caráter multiforme da carta como um ato de autoria expandido, no qual se articulam memórias, práticas cotidianas, crítica social e projeto literário. Mais do que um simples meio de comunicação, a carta emerge como um dispositivo de mediação simbólica e tática, por meio do qual Carolina busca garantir

agência sobre sua imagem pública, suas obras e o modo como deseja ser representada nos diferentes meios de circulação — livro, disco, cinema.

Essa carta, portanto, não é apenas um registro de comunicação, mas uma construção estratégica e performativa da identidade autoral de Carolina. Ela sintetiza as encruzilhadas entre vida e literatura, onde sua escrita não só aborda a realidade de exclusão que vivencia, mas atua na transformação desse contexto, consolidando sua voz dissidente e sua posição como autora no campo literário brasileiro.

A carta a Gerson Tavares é uma manifestação clara de como Carolina Maria de Jesus mobiliza o gênero epistolar como uma tática para manter-se ativa na cena literária e, ao mesmo tempo, confrontar as barreiras sociais e editoriais.

5.7.2 “Vai ler o meu manuscrito – o escravo, e traduzir para o inglês”³⁰⁷

Em uma carta sem data³⁰⁸, endereçada a um “Sr. Hernani” — que pode se tratar de Ernani Silva Bruno³⁰⁹, advogado, escritor e jornalista que, entre os anos de 1940 e 1960, atuou nos principais jornais paulistas como *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo* — Carolina Maria de Jesus retoma o uso da correspondência como ferramenta de mediação entre a vida cotidiana e a continuidade de seu projeto literário. Em poucas linhas, entrelaça preocupações de ordem prática — a doença do filho João, a nova ocupação profissional — a uma reivindicação de seus direitos autorais e à mobilização de estratégias para circulação internacional de sua obra, como podemos ler:

“Senhor Hernani, peço-lhe que me faça um favor. O João está no hospital Santa Martha. Eu arranjei um emprego, porque o João vai ficar na caixa.

Não poderá trabalhar. O senhor peça ao senhor Rastelle para devolver-me, as fitas que foram guardadas e a partitura – musical.

³⁰⁷ Carolina Maria de Jesus a Sr. Hernani Ernani Silva Bruno?), sem data. Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

³⁰⁸ A leitura em conjunto com as cartas seguintes, pressupõe-se ser também da década de 1970, provavelmente escrita entre 1976.

³⁰⁹ Ernani Silva Bruno (Curitiba, 10 de agosto de 1912 — São Paulo, 25 de setembro de 1986) foi um jornalista, intelectual, advogado, historiador e escritor brasileiro. Atuou como primeiro diretor do Museu da Casa Brasileira (MCB) e é autor de uma vasta produção dedicada à história do Brasil, com destaque para a obra *Histórias e Tradições da cidade de São Paulo*.

O homem que é o meu patrão, fala e escreve inglês. Vai ler o meu manuscrito – o escravo, e traduzir para o inglês, se o senhor Rastelle, lhe entregar os livros que prometeu-me!

Porque agora vai ser difícil sair para ir na sua casa. Fala para a D. Rutty que os milhos já endureceu, e não dá para ele fazer curau”.

Carolina M. de Jesus

Trata-se de mais um exemplo da escrita epistolar como espaço de performance e agência, em que Carolina reafirma seu lugar como autora em meio às adversidades:

“O homem que é o meu patrão, fala e escreve inglês. Vai ler o meu manuscrito – *O Escravo*, e traduzir para o inglês, se o senhor Rastelle, lhe entregar os livros que prometeu-me!”

O excerto revela que, mesmo em condições difíceis, Carolina permanece engajada em fazer sua literatura atravessar fronteiras. A menção ao manuscrito *O Escravo* — obra, na época, ainda inédita — associada à possibilidade de tradução para o inglês, evidencia sua visão ampla sobre os destinos possíveis de sua escrita. Ao solicitar que os materiais prometidos por Rastelle sejam entregues, Carolina mobiliza a memória de acordos anteriores e também reivindica o cumprimento de compromissos que, muitas vezes, eram ignorados ou relegados a segundo plano em função de sua posição social.

Ao nomear seu patrão como possível mediador da tradução, a escritora também reforça a recorrente prática de ativar aliados pontuais, transitando entre redes pessoais, profissionais e institucionais. Como em cartas anteriores, essa postura reafirma sua condição de sujeito que atua — e não apenas reage — frente às circunstâncias. A tradução do manuscrito surge, assim, não como gesto de delegação, mas como movimento estratégico de internacionalização e resgate de controle sobre sua própria obra.

A carta se encerra com uma frase aparentemente trivial, que faz referência à impossibilidade de visita e ao curau de milho já endurecido: “Fala para a D. Rutty que os milhos já endureceu, e não dá para ele fazer curau.” O cotidiano aparece como forma de inserir afeto e intimidade no discurso epistolar. Essa pequena cena doméstica, ao mesmo tempo que reforça a oralidade característica de sua escrita, também pode ser lida como uma metáfora sobre o tempo e as oportunidades que vão se perdendo — os

milhos que endurecem, o livro que ainda não foi publicado, as promessas que seguem em aberto.

Mas Carolina, como sempre, rearticula esses elementos em favor de sua luta por permanência cena literária brasileira.

5.7.3 “Vieram procurar umas cartas para publicar”³¹⁰

Numa carta datada de maio de 1976, sem destinatário identificado — mas que provavelmente se trate do “Sr. Hernani”, já que nas despedidas ela pergunta: “E a Dona Ruty, como vai?” —, Carolina Maria de Jesus narra, com um tom ao mesmo tempo confessional e profissional, suas experiências recentes com antigos conhecidos e novos colaboradores, enquanto busca manter uma posição de dignidade e autonomia em sua trajetória autoral.

A carta, também escrita em folha de caderno pautado, tem uma estrutura dividida entre o relato da visita de um grupo de jovens editores, a quem Carolina menciona ter conhecido em sua época de moradora da favela, e uma segunda parte, onde reflete sobre seu possível retorno à escrita, discutindo também as complexidades envolvidas nesse ato.

Cinco anos e meio depois de se corresponder com Gerson Tavares, Carolina de Jesus inicia uma nova investida epistolar, agora com o propósito de dar continuidade ao seu projeto editorial.

O documento revela tanto a sua rede de relações literárias como seu posicionamento estratégico e tático em relação à carreira, um traço que remonta a anos de persistência e adaptação.

No primeiro movimento, Carolina compartilha o reencontro com jovens que, quando ela vivia na favela, a apoiavam com a doação de cadernos e livros — materiais essenciais para seu ofício de escritora e sobrevivente do contexto precário da favela.

³¹⁰ Sem destinatário (provavelmente Ernani Silva Bruno), 24 de maio de 1976. Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

Agora editores, esses jovens parecem ressurgir em sua vida como novos aliados, interessados em publicar textos de escritores negros, e Carolina vê neles uma possibilidade de viabilizar seu trabalho literário. Lê-se:

São Paulo, 24 de 5 – 1976

Desejo-lhe felicidades.

Sendo muito difícil para eu procura-lo, achei melhor lhe escrever.

- Espero que o senhor tenha conseguido falar com o senhor Arlindo Silva.

É que eu, tive um encontro com uns jovens que me visitavam quando eu residia na favela. Eles eram estudantes e me deram livros, e cadernos.

Agora eles são editores, vieram procurar umas cartas para publicar. Eles vão fazer umas reportagens só com escritores negros, eu dei umas cartas para eles ler.

Ao relatar que entregou algumas cartas para que esses editores lessem, a escritora indica sua confiança nesses novos interlocutores e, ao mesmo tempo, seu entendimento de que esses documentos podem despertar o interesse do público e, potencialmente, abrir espaço para uma revalorização da sua imagem autoral. Esse gesto de partilha com os editores também se alinha com o que Diaz descreve como o potencial da carta para se tornar "diário da obra" — iluminando as fases de seu percurso autoral e destacando as táticas que Carolina empregava para assegurar a continuidade de sua produção.

Carolina prossegue o texto epistolar contando que apresentou aos editores o manuscrito de um livro para o qual buscava apoio para publicação:

Eu disse-lhes do livro que eu dei ao jornalista, para olhar e me dar a sua opinião se o livro é bom. Depois adoeci e não me foi possível encontra-lo, e ele disse-me, que o livro causa, foi o único defeito que ele achou.

Mas, eles querem ler o original – me fotografaram e vão publicar.

Neste ponto da carta, Carolina revela que apresentou aos editores o manuscrito de um livro ainda inédito, anteriormente entregue “ao jornalista” (Audálio Dantas?) para avaliação crítica. A autora menciona a devolutiva recebida — “o livro causa, foi o único defeito que ele achou” — de forma concisa e objetiva, demonstrando sua familiaridade com o circuito editorial e sua disposição em submeter seus textos à leitura de terceiros.

Ainda que o comentário crítico permaneça enigmático (seria “o livro causa” um erro de escrita ou um juízo estilístico?), Carolina não se detém no detalhe, indicando mais interesse na continuidade do processo do que em polêmicas pontuais. O que emerge com força, nesse trecho, é seu desejo de retomada do lugar de autora publicada e sua habilidade em negociar os caminhos para isso.

O fato de os editores terem solicitado a leitura do original, além de fotografá-la para futura publicação, indica que Carolina compreende a dimensão pública de seu ato autoral e, mais do que isso, age ativamente para se recolocar no circuito de visibilidade. Ao mesmo tempo, sua narrativa sugere uma consciência aguçada sobre como o acesso à publicação é mediado por fatores externos ao texto, como imagem, redes de sociabilidade e posicionamento racial.

Como nos apontamentos anteriores, percebe-se uma escritora que transforma o gênero epistolar em arena de reflexão sobre os desafios de “ser autora” num sistema literário que, frequentemente, silencia vozes negras e periféricas. Nessa direção, essa carta de 1976 se conecta organicamente com as estratégias observadas nas cartas anteriores a Gerson Tavares: ao compartilhar manuscritos, negociar apoios e manejar interlocuções, Carolina constrói e reinscreve sua presença como autora, de modo inventivo, resistente e afirmativo.

No segundo movimento, Carolina considera as orientações dos jovens editores que a incentivaram a retomar a escrita, sinalizando seu desejo de contar com o apoio de um interlocutor de confiança, alguém que pudesse falar em seu nome e, possivelmente, protegê-la das adversidades do mercado editorial e da recepção pública. Esse interlocutor, que Carolina vislumbra como um “advogado” (provavelmente Ernani Silva Bruno) representaria uma figura mediadora em sua complexa relação com a esfera literária e social, sugerindo a consciência de Carolina sobre as vulnerabilidades do seu papel como escritora negra e periférica, como fica patente na continuação da carta:

Me aconselharam a continuar escrevendo.

Se eu decidir escrever, quero que o senhor se interessa por mim. O senhor falara por mim.

Eu quero ficar semi-afônica, com estes homens. E se arranjar dinheiro para pagá-lo. E assim, poderei dizer: que eu tenho um advogado.

Estou lendo muito. Vou ler o Jorge Amado, o Verissimo, eu já li, mas não quero ser de escrever diários, dá muita confusão, diário é coisa que deve ser escrita dia-a-dia.

Só que quem escreve arranjam inúmeros inimigos – Mas eu estou contente.

Ao mencionar que "arranja inúmeros inimigos" com sua escrita, ela expõe uma das facetas conflituosas da posição de escritor público e engajado em um contexto que, por vezes, lida com as questões de desigualdade social e racial como inconvenientes. Nesse sentido, seu desejo de “ficar semi-afônica, com esses homens” representa sua estratégia de buscar a representação de alguém que pudesse aliviar a carga direta da sua voz crítica. “E assim, poderei dizer: que eu tenho um advogado”, essa menção que aparece no texto epistolar sugere a hipótese de que o destinatário “Sr. Hernani” possa de fato ser Ernani Bruno, que além de escritor e jornalista, era também advogado.

Ao final, Carolina reflete sobre os efeitos do “custo de vida” nos jovens que a visitaram, notando um envelhecimento precoce causado, possivelmente, pelo mesmo contexto de desigualdade que ela própria enfrentou:

Tenho pena dos jovens que me visitam, eles [são jovens?] e parecem que são mais velhos [palavras apagadas] – pensei: deve ser o custo de vida.

E a Dona Rutty, como vai?

Carolina Maria de Jesus

Sua observação aponta para o efeito coletivo da pobreza e das condições sociais desfavoráveis, manifestando, assim, sua empatia e percepção do impacto sistêmico das adversidades.

Outro ponto importante a ser destacado é o fato de já nos anos 1970 haver o interesse pela publicação das cartas de Carolina Maria de Jesus — “Agora eles são editores, vieram procurar umas cartas para publicar. Eles vão fazer umas reportagens só com escritores negros, eu dei umas cartas para eles ler” —, essa menção chama a atenção para a existência de um *corpus* epistolográfico caroliano, parte do qual pudemos vislumbrar nas páginas de *Casa de alvenaria*, que sugere uma Carolina missivista e que, de alguma forma, se antecipou aos interesses desta tese.

Em suma, nesta carta, Carolina reafirma seu ideal de escritora e seu compromisso em ser ouvida, enquanto revela seu entendimento estratégico da carta como um espaço de negociação de identidade e de sobrevivência autoral. Ao inserir-se

em um jogo de forças e reivindicações, ela reativa táticas de visibilidade e pertencimento, onde a luta pela legitimidade e pela continuidade de seu projeto literário se inscreve como parte de uma trajetória marcada pela persistência e pela invenção de si.

5.7.4 “É que os jovens que não leu o livro quer lê-lo, peço-lhe para liberar o livro”³¹¹

Três meses depois, em agosto de 1976, se Carolina de Jesus estava indecisa na carta anterior dirigida a Hernani: “Se eu decidir escrever, quero que o senhor se interessa por mim [...] mas não quero ser de escrever diários”; na carta que escreve a Leo Magarinos, editor da Livraria Francisco Alves, a autora já está bem decidida e, talvez reanimada pelo interesse dos editores que a visitaram e lhe “aconselharam a continuar escrevendo”, ela resolve voltar ao mercado editorial reeditando o seu diário — mesmo “não quer[em] ser de escrever diários” que “dá muita confusão” porque “é coisa que deve ser escrita dia-a-dia”, acompanhando o ritmo da vida.

Na carta, a autora se posiciona diretamente, demandando ação e resposta em relação aos direitos de seu primeiro livro. Após mencionar anos de tentativas infrutíferas de diálogo com a editora, Carolina explicita sua reivindicação por autonomia e reconhecimento enquanto autora de *Quarto de despejo*. O tom da correspondência alterna entre a deferência protocolar e a denúncia direta da negligência editorial, revelando uma autora que, mesmo diante de anos de silenciamento, mobiliza o gênero epistolar como espaço tático para a efetivação de seu projeto editorial, como lemos:

Leo Magarinos

Parelheiros, 15 de agosto 1976.

Saudações.

Dignissimo senhor brigadeiro Leo Magarinos:

Desejo-lhe inúmeras felicidades, como editor. Há tempos que venho lhe escrevendo para o senhor fazer outra tiragem do quarto de despejo.

E o senhor nunca respondeu-me, se ia fazer ou desistir – varias pessoas me pediram para lhe escrever:

³¹¹ Carolina Maria de Jesus a Leo Magarinos, 15 de agosto de 1976. 8 de junho de 1976. Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

Eu dizia: já escrevi, mas, eles não me atende.

A carta reflete a longa trajetória de Carolina na defesa de seu direito de autora e evidencia, em tom de denúncia, a negligência que ela sente vir da editora, que, apesar do término do contrato, não lhe retornou o controle do livro. Esse relato de Carolina desvela uma relação tensa com a editora, onde a omissão parece ter se tornado um mecanismo de exclusão que contribui para a invisibilização de seu trabalho.

O primeiro movimento da carta revela uma frustração que ela expressa de maneira diplomática, mas incisiva. Ao mencionar as diversas tentativas anteriores de contato e o pedido para uma nova tiragem de *Quarto de Despejo*, Carolina destaca como a editora se manteve em silêncio, deixando-a em um limbo editorial.

Esse silêncio imposto por quem detém o poder de publicação sugere uma prática de controle, que impede Carolina de retomar seus direitos e até de atender à crescente demanda por seu livro entre os leitores, conforme ela menciona:

Quando completa 10 anos termina o contrato, quando completou 10 anos, eu esperava que a livraria me devolvesse os direitos.

Mas vocês ficaram omissos: pensei: quem sabe eles vão fazer outra tiragem. E os tempos foram passando. Agora que a editora, quer editar o livro eu cedi o para eles.

O canal 2 já divulgou, que daqui à 2 meses o livro vai circular. É que os jovens que não leram o livro quer lê-lo, peço-lhe para liberar o livro.

A afirmação de Carolina opera em múltiplos níveis. Primeiro, como documento jurídico, em que ela demonstra consciência contratual e cobra o cumprimento de cláusulas que lhe permitiriam retomar os direitos autorais. Segundo, como gesto simbólico de retomada de si enquanto autora que conhece o valor de sua obra e o interesse contínuo de leitores e novas gerações.

A omissão denunciada por ela não é apenas um descaso individual — representa a prática sistêmica de deslegitimar vozes oriundas das margens, silenciando-as por meio da inércia institucional.

Ao revelar que já cedeu os direitos a uma nova editora e que o Canal 2 anunciara a reedição do livro, Carolina reposiciona-se no campo editorial com estratégia e convicção. Mais do que pedir autorização, ela comunica uma decisão. O ato performa um deslocamento de poder: se antes dependia da resposta do editor, agora ela age e

apenas informa. A exigência final, “peço-lhe para liberar o livro”, é tanto um pedido quanto uma convocação para que a editora reconheça a legitimidade de sua escolha e o direito de seguir com seu projeto.

“Agora que a editora, quer editar o livro eu cedi o para eles. O canal 2 já divulgou, que d’aqui à 2 meses o livro vai circular. É que os jovens que não leu o livro quer lê-lo, peço-lhe para liberar o livro.” A justificativa dada por Carolina — o interesse de jovens leitores — é também um posicionamento político e cultural. A autora se coloca como mediadora de uma memória viva e necessária, cuja circulação não pode mais depender das engrenagens lentas ou seletivas do mercado editorial tradicional.

Quando articula o tempo (a década que se passou), o silêncio da editora e a urgência do presente (“d’aqui à 2 meses o livro vai circular”), Carolina reafirma seu projeto de permanência na cena editorial. Essa demanda, expressa pelos "jovens que não leu o livro" e desejam conhecê-lo, remete ao desejo de Carolina de atender um público novo e jovem, que ela vê como força de mudança e continuidade de seu legado.

No segundo movimento da carta, Carolina expõe um fato de grande importância pessoal: a necessidade de apoio financeiro para uma nova cirurgia, que ela menciona de maneira pragmática, sem ênfase emocional, mas como uma justificativa prática para a liberação dos direitos de seu livro. Ela acrescenta que os novos editores prometeram "auxiliar-me," sugerindo que a reedição do livro poderia prover recursos necessários para seu tratamento, como podemos ler:

É um favor que lhe peço! É que eu, vou ser operada novamente. E eles, prometeram auxiliar-me.

Já estou recebendo a devolução dos contratos no exteriores.

Esse detalhe torna a carta tanto um pedido de retorno dos direitos autorais quanto um apelo em nome de sua própria dignidade e sobrevivência, onde o direito à própria obra torna-se também o direito a manter a saúde e a qualidade de vida.

Por fim, Carolina conclui sua mensagem com uma afirmação clara do quanto o *Quarto de Despejo* continua a ser solicitado pelos leitores, apontando o retorno diário de visitas e perguntas sobre onde o livro pode ser encontrado:

Todos os dias eu recebo visitas que vem me perguntar onde é que estão vendendo o ‘quarto de despejo’.

Desde já lhe agradeço:

Carolina Maria de Jesus.

A demanda pelo livro é descrita quase como uma constante que acompanha a autora em sua vida cotidiana, reforçando a relevância de sua obra e seu lugar no imaginário coletivo.

Encerrando essa correspondência com firmeza e dignidade, Carolina transforma a carta em uma arena de afirmação de si como sujeito literário e político. Sua escrita performa uma contraofensiva simbólica e concreta diante da negligência institucional, reivindicando não apenas seus direitos autorais, mas o direito de circular, ser lida, existir no presente.

A carta a Leo Magarinos marca, assim, um momento decisivo de reposicionamento de Carolina Maria de Jesus no campo editorial: mais do que uma súplica, trata-se de um gesto de retomada de agência, onde o discurso epistolar torna-se ferramenta de insurgência contra o silenciamento e instrumento de reescrita de sua própria história como autora negra, pobre e periférica, já que em carta de 3 de dezembro de 1976, endereçado ao Sr. Hernani, Carolina comemora a nova edição de *Quarto de despejo*, que sai pela Edibolso: “Senhor Hernani/Tudo está correndo bem. Estou vendendo o livro só para a juventude”³¹² — provavelmente a nova edição tenha saído como resultado direto desse ato epistolar.

5.7.5 “Estou vendendo o livro só para a juventude”

O principal argumento de Carolina Maria de Jesus para reaver os direitos de publicação de *Quarto de despejo*, na carta endereçada ao editor Leo Magarinos — o de que “os jovens que não leu o livro quer[iam] lê-lo” —, parece ter surtido efeito. Em carta de 3 de dezembro de 1976, dois meses antes do falecimento da autora, vemos Carolina Maria de Jesus celebrando o bom andamento das vendas da segunda edição *Quarto de despejo* — “só para a juventude”.

³¹² Pode tratar-se de Ernani Silva Bruno, jornalista, escritor, historiador e advogado. As cartas de Carolina Maria de Jesus serão tratadas no Ato 3 desta tese.

Em 1976, após um intervalo de 13 anos, Carolina volta ao mercado editorial com uma reedição de seu livro, pela Ediouro. Como sabe-se, em 1963, ela havia lançado, por conta própria, o seu romance *Pedaços da fome*, pela editora Águila e, também, o livro *Provérbios*, até então, suas últimas publicações. Em 1976 Carolina retoma o seu ideal de ser uma autora publicada.

O texto da carta pode ser dividido em dois assuntos – situações nas vendas de livros e a situação dos filhos - e em quatro movimentos: No primeiro movimento, No primeiro movimento, Carolina informa a Hernani como estão ocorrendo as vendas de seu livro:

Senhor Hernani

Tudo esta correndo bem. Estou vendendo o livro só para a juventude. Eles estão interessado nos problemas na classe que vão decepcionado, até transformar-se em favelado, eles olham que os homens devem unir-se. E os mais forte de espirito, vão encorajarse os mais fraco, na mentalidade.

A equipe que está vendendo o quarto de despejo, concorda só com a opinião dos compradores, e eles é quem esta com a razão

Assim, vemos que a escritora inicia a carta destacando o interesse do público jovem por seu diário e pelas questões sociais que o pautam, sugerindo, ainda, haver algum descompasso entre ela e a equipe de venda do livro, no que diz respeito a possíveis divergências sobre as posturas de alguns compradores. Ela dá a entender que se sente preterida em seus interesses, pois percebe que a equipe leva em consideração apenas as razões econômicas, acatando apenas as opiniões dos compradores.

Mas, logo na sequência, no segundo movimento, ela celebra uma ideia dada pela editora, possivelmente uma alternativa para intensificar a interação de Carolina com leitores e leitoras nas seções de autógrafos.:

Que ideia maravilhosa da editora. E agradável, o contato com o público. Estão dizendo que eu fui a primeira a lançar esse estilo de autografo. Estou escrevendo os nomes sem errar

Alegra-se com o contato com o público, festejando o fato de conseguir escrever os nomes das pessoas sem erros, encontrando, também, uma forma original e inovadora de autografar. Pedrotti informa que “no final de 1976, foi anunciado o lançamento de uma edição de bolso de *Quarto de despejo* e Carolina participou do lançamento, que era

feito em bancas de jornais em pontos populares da cidade, em São Paulo e no Rio de Janeiro” (Pedrotti, 2020, p. 94).

O encadeamento de ideias da carta sugere que Carolina fazia ponderações e distinções entre compradores e leitores; equipe de venda e editora, por exemplo. Pode indicar que ela aproveita o palco epistolar para perceber melhor com quais cuidados ela deveria transitar entre as sutilezas de cada uma dessas instâncias do sistema editorial.

No terceiro movimento do texto, que se inicia ainda no segundo período da oração (“Estou escrevendo os nomes sem errar, outro favor que eu quero lhe pedir”), Carolina introduz o segundo assunto da carta: as questões sobre a vida doméstica: filhos, moradia:

outro favor que eu quero lhe pedir:

O dinheiro que eu recebi da Francisco Alves, eu comprei o material para o Jose Carlos fazer o seu galpão. Mas ficou faltando as telhas.

Eu queria pedir um empréstimo, a Edibolso, para comprar as telhas para o Jose Carlos, - será que o senhor Rastelle me empresta?

- Dois milhões...consegui acalmar o João, prometendo-lhe que vou ajuda-lo.

Carolina Maria de Jesus

Inicia já dizendo que gostaria de pedir um outro favor, quando, na verdade, ela não havia pedido nada, anteriormente. Pode ser que ela esteja continuando um assunto começado em carta anterior, ou em conversa precedente. Assim, Carolina confessa que um dinheiro recebido da Francisco Alves, editora que lançou a primeira edição *Quarto de Despejo*, em agosto de 1960, foi gasto em material de construção para seu filho José Carlos, mas tendo sido insuficiente, ela cogita a possibilidade de pegar dinheiro emprestado com Henrico Rastelli, editor da Edibolso, que, no final de 1976, seria o responsável pelo projeto da edição de bolso de *Quarto de despejo* (Pedrotti, ibid, p. 94).

Carolina assina a carta, mas logo abaixo da assinatura, mas em um quarto movimento, continua o texto lamentando as intenções do filho José Carlos de comprar um barraco na favela - seu pior pesadelo - e finaliza retornando ao tema da venda de seus livros.

O senhor sabe que o Jose Carlos queria comprar um barraco na favela...
Isto ia ser o fim.

Eu não tenho mais cartões, eles perguntam onde é que podem encontrar livros, eu dou [ilegível] – lembranças a Dona [nome não identificado]³¹³.

3-12-76³¹⁴

Assim, podemos acompanhar a carta como esse espaço de negociação entre instâncias que podem parecer conflitantes - maternidade e carreira literária; escritora e editora; literatura e mercado editorial; leitores e compradores – articuladas em uma temporalidade discursiva intersticial que abre lugares e objetivos híbridos e matiza polaridades negativas, como nos ajudaram a argumentar, acima, principalmente e retrospectivamente, Leda Maria Martins, Brigitte Diaz e Philippe Lejeune.

Aqui, então, vemos a luta de Carolina Maria para manter uma posição no *campo literário* – a de escritora que publica - e, ao mesmo tempo, para manter as condições básicas de vida de sua família.

A própria estrutura do texto é um fluir de ideias que vão e vêm. Ela inicia um novo assunto no meio de um parágrafo que retoma uma conversa anterior à escrita da carta. Ela assina, como quem vai finalizar, mas continua cruzando assuntos em dois últimos parágrafos. A própria escrita faz movimentações colidentes. Nesta carta, vemos o desempenho de Carolina Maria de Jesus para manter a vida apoiando-se no horizonte aberto pela literatura. Negocia seu lugar de autora sem negar suas necessidades e dificuldades como mãe, pertencente à classe popular.

5.7.6 “Mas por infelicidade minha, eu tenho uma vizinha...”³¹⁵

Em carta datada de junho de 1976, Carolina Maria de Jesus dirige-se a um "Sr. Marinho," com um pedido aparentemente simples: o conserto de uma cerca danificada por um vizinho imprudente. Embora o tema pareça tratar de um conflito cotidiano entre vizinhos, a carta revela muito sobre o lugar de Carolina na comunidade e suas

³¹³ A transcrição mantém a ortografia de Carolina Maria de Jesus.

³¹⁴ Descrição Coleção Biblioteca Nacional. ROLO 4 MS-565 (4). Identificação na caixa do rolo de microfilme: Título: Projeto Carolina Maria de Jesus Coleção Vera Eunice de Jesus Lima. Carta 7 Ao Sr. Hernani, sem local, datada de 03/12/76 (data à lápis). FTG 523 [Sinalética].

³¹⁵ Carolina Maria de Jesus a Marinho. 8 de junho de 1976. Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento. (Remetente não identificado).

percepções das hierarquias sociais, ao mesmo tempo em que denuncia as sutilezas das hostilidades com as quais teve de lidar.

O relato expõe um cenário de tensão onde a escritora busca manter o respeito e o valor de seu espaço em Parelheiros, seu "poético recanto." Ao se referir ao local como tal, Carolina ressalta a dimensão que sua casa rural ocupa em seu imaginário — um espaço de segurança, de paz e de criação literária. Ela inicia assim a sua carta:

Sr. Marinho

Parelheiros 8 de 6 – 1976.

Carolina Maria de Jesus.

Ilustre Sr. Marinho – desejo-lhe felicidades.

Eu graças a Deus, vou indo bem, aqui no meu poético recanto.

Mas por infelicidade, sou obrigada a pedir-lhe um favor. É sobre a Dona Ana.

O filho d'ela tirou carta de motorista. Mas quando sai é como se fosse um bêbado no volante. – Dia 5 de junho, filho ao entrar em casa entrou batendo ora aqui, ora ali, e derrubou a minha cerca – quando o João levantou e viu a cerca desfeita relatou-me. Eu fui ver.

Falei para a Dona Ana conserta-la, mas ela é pernóstica no falar.

Pedi ao negro-aço, para consertar. Ele disse: - peça ao Milton.

Porque, foi ele, quem derrubou-a.

Como ela é muito encrenqueira, e gosta de discutir eu peço ao senhor para obriga-la a fazer a minha cerca.

No primeiro movimento, Carolina expõe o problema da cerca quebrada pelo filho da vizinha, "Dona Ana," cuja família veio como caseira de um antigo patrão e depois foi "jogada na rua." Essa expressão de Carolina sobre o patrão remete ao sentimento de deslocamento e exclusão social que atravessa sua narrativa e sugere um paralelo com sua própria trajetória, como alguém que foi lançada repetidamente à margem. Em sua descrição, observa-se o olhar crítico de Carolina sobre a falta de sensibilidade e respeito da vizinha, que, ao danificar sua propriedade, negligencia o pedido de reparo, agindo de forma "pernóstica" e revelando a manutenção de uma estrutura de valores onde Carolina é subestimada, enquanto os outros parecem usufruir do privilégio do desprezo.

O pedido ao "Sr. Marinho" revela o papel estratégico de Carolina, que tenta utilizar uma figura de autoridade para resolver um problema sem descer a um embate direto, algo que ela declara evitar em função de seu "senso." Esse termo, aqui, não

apenas sublinha sua aversão à violência, mas revela também uma consciência da imagem que deseja preservar de si mesma: a de alguém que escolhe a diplomacia e a negociação, mesmo em situações de hostilidade.

Em outro ponto da carta, a escritora menciona que, para evitar confrontos entre seus filhos, que já são adultos, é ela quem resolve a questão, reforçando seu esforço para manter a ordem e a paz em um espaço que, para ela, deve ser de respeito mútuo:

Eu já fiz a cerca com arame, eles cortaram com alicate, eu fiz a certa com caraguatá eles cortaram. É que meus filhos agora são homens, e eu não quero que eles brigam, já completou 13 anos que vivo aqui: e ninguém me maltratou, só a Dona Ana. Eles vieram como caseiros, do Dr. Rubens, mas ficaram só 3 meses, o patrão jogou eles na rua. Era como se estivessem, jogando lixo na rua. Eu não tenho coragem de dar parte d'ela, por isso ela prevalece.

Peço ao Sr. para vir ver como é que ficou a minha cerca, será que esta mulher velha, não aprendeu respeitar os vizinhos! Tudo que eles não ocupam eles jogam meu quintal vidro, quando matam cobra jogam no meu quintal! Eu não sei brigar porque tenho muito senso”.

Carolina Maria de Jesus

Ao final, Carolina descreve as atitudes da vizinha e seus familiares como um constante gesto de desrespeito, "jogando lixo" e até "cobra morta" em seu quintal. A narrativa revela como Carolina percebe a persistência de uma certa marginalização, onde atitudes ofensivas são normalizadas em função de uma posição social desvalorizada. O fato de Carolina recorrer a alguém que representa, provavelmente, poder e influência pública, pedindo-lhe intermediação, inscreve essa carta na perspectiva da “escrita de dissidência” e de resistência, onde a autora busca afirmar o seu direito a um tratamento digno e à posse pacífica de seu território. Em suma, essa carta se torna um registro da luta simbólica de Carolina por sua segurança e reconhecimento, onde ela reivindica o direito à dignidade e ao respeito na comunidade, revelando, mais uma vez, o uso das correspondências como espaço de afirmação e dissidência social.

No mesmo dia ela escreve sobre o mesmo assunto a um novo destinatário, o radialista Naylor de Oliveira, afirmando:

Parelheiros, 8 junho 1976.³¹⁶

³¹⁶ Carolina Maria de Jesus a Naylor de Oliveira, 8 de junho de 1976. Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

Carolina Maria de Jesus

Ilustrado senhor Naylor de Oliveira.

Desejo-lhe felicidades, e congratulo-me, com o senhor porque o senhor nos favorece no seu conceituado programa. – A pior coisa do mundo é quando me vejo obrigada a maldizer alguém. Mas por infelicidade minha, eu tenho uma vizinha. Ela é do norte, e não gosta das arvores corta as minhas arvores frutíferas, matava os meus porcos, tudo que é lixo ela joga no meu quintal. – Eu tolero!

Porque nunca dei parte de ninguém, e por eu não dar parte, ela confunde a minha tolerância com idiotice.

A carta expõe mais uma vez os conflitos de vizinhança que a escritora enfrentava em Parelheiros, com uma abordagem mais emocional e crítica sobre os mesmos incidentes.

Ambas as cartas refletem as tensões cotidianas e a exaustão de Carolina ao lidar com uma vizinha que desrespeitava o espaço e a propriedade de Carolina, sendo essa vizinha descrita como "encrenqueira" e "pernóstica" na carta a Marinho, e, aqui, como alguém "do norte, e que não gosta das árvores". Esse detalhe pode sugerir que Carolina interpretava as atitudes da vizinha como um desprezo pela natureza e pela vida simples que ela tentava cultivar, ou ainda, como uma característica de incompatibilidade cultural e social que reforçava as dificuldades de convivência.

Nas duas cartas, Carolina utiliza o pedido de intervenção para refletir sobre o seu próprio caráter, apresentando-se como alguém tolerante e avessa a conflitos, mas que se sente desrespeitada e desvalorizada. Ela expõe, especialmente na carta a Naylor, sua percepção de que a "tolerância" é frequentemente confundida com "idiotice" pelos outros, uma ideia que confere à carta um tom de desabafo pessoal.

Esse posicionamento sugere a complexidade de uma identidade em constante negociação entre firmeza e paciência, ao mesmo tempo em que marca a luta de Carolina em se fazer respeitar em um ambiente onde os conflitos eram persistentes e desgastantes. Ela segue sua carta narrando o conflito:

Ela tem um filho que tirou carta de motorista. Mas quando ele sai nas ruas é [palavra não identificada].

Como se fosse um [palavra não identificada] na direção. Ele comprou um carro.

Sábado, dia 5 de junho, ele ao entrar com o carro derrubou a minha cerca. Eu pedi pra eles consertar, eles disseram que não, se eles tivessem compreensão, não precisava nem, eu pedir. Eles são crentes.

Vive orando. Mas, são os piores vizinhos que existe neste local.

Há 13 anos que estou residindo aqui no Parelheiro – ninguém aqui não me aborrece só a Dona Ana, e seus filhos.

Mas eu peço ao senhor para adverti-la, que ela deve consertar a minha cerca. Eu já fiz a cerca com arame, eles cortaram com alicate. Eu plantei caraguatá, e eles cortam os caraguatás. Eu não quero que os meus filhos obrigue-os a fazer a cerca. – Porque agora eles são homens.

Eu não suporto as mulheres [palavra não identificada].

Porque eu sei tolerar, por isso que muitas me confundem com uma idiota!

Eu não sei brigar porque tenho muito senso.

Carolina Maria de Jesus

Embora ambas as cartas contenham a mesma queixa, a dirigida a Naylor inclui um apelo mais direto e enfático sobre os hábitos religiosos dos vizinhos, ressaltando a hipocrisia percebida por Carolina ao afirmar que "são crentes, vivem orando, mas são os piores vizinhos". Esse detalhe adicionado à carta mostra a decepção de Carolina com a disparidade entre o comportamento público e privado dos vizinhos, sugerindo que as questões de convivência também despertavam nela uma reflexão mais ampla sobre valores morais e coerência.

Comparativamente, a carta a Marinho apresenta uma descrição mais contida dos problemas, com um apelo focado na possibilidade de intervenção concreta e prática.

Assim, ao contrastar as duas cartas, observamos que Carolina adaptava o tom e a estratégia de argumentação para cada destinatário, explorando a carta como espaço de queixa e defesa, mas também como um lugar de reflexões sobre a identidade e a moralidade. Essa adaptação demonstra seu domínio do gênero epistolar como um recurso para articular, ao mesmo tempo, demandas práticas e questionamentos éticos mais amplos.

Em síntese, as cartas escritas por Carolina Maria de Jesus ao longo dos anos revelam muito mais do que simples registros de solicitações e demandas práticas junto a editoras e interlocutores do campo literário. Elas evidenciam uma escritora consciente de sua posição e de seu valor autoral, que opera em uma tensão constante entre o desejo de reconhecimento e a experiência reiterada do apagamento. Se, por um lado,

as cartas expressam frustrações diante de omissões, silêncios e ausências de resposta, por outro, afirmam o projeto de uma autora que insiste em permanecer em cena, ainda que relegada às margens.

O ato epistolar de Carolina configura-se, assim, como uma forma de insurgência. Ao narrar, exigir, rememorar, pedir e afirmar, ela se coloca como sujeito de sua própria trajetória editorial, mesmo quando parece estar sendo deslocada para fora do centro das decisões.

5.8 A escrita epistolar como estratégia de resistência e autoconstrução autoral

As cartas de Carolina Maria de Jesus revelam um espaço significativo onde a autora negra, periférica e marginalizada afirma, em meio às adversidades, sua posição como escritora. Diferente de autores que mantinham longas correspondências planejadas, como Mário de Andrade, Carolina não tinha um “projeto epistolográfico” formal. Contudo, como apontam autores como Aline Arruda (2015)³¹⁷ e Danielle Oliveira (2017)³¹⁸, suas cartas são plenas de intenção literária e de reivindicação de lugar no campo cultural. A carta, para Carolina, é tanto uma ferramenta de sobrevivência quanto um meio para se autodefinir literariamente, conectando sua vivência individual à condição coletiva de muitos brasileiros marginalizados. Essa perspectiva posiciona as cartas como testemunhos que vão além do caráter meramente documental.

Ao escrever para figuras como o cineasta Gerson Tavares ou para editores, Carolina reflete sobre suas dificuldades de inserção no mercado editorial, sua relação com o público e, sobretudo, as condições em que a obra *Quarto de despejo* foi recebida e negociada. Em uma carta a Tavares, por exemplo, Carolina descreve o surgimento da favela do Canindé e menciona sua decepção com a edição de *Pedaços da Fome*,

³¹⁷ Op. Cit.

³¹⁸ OLIVEIRA, Danielle Stephanie de. “As possibilidades das cartas para compreensão do sujeito de enunciação e sujeito do enunciado nas cartas da Carolina Maria de Jesus”. Anais do VI CONPDL (Congresso Nacional De Psicanálise, Direito e Literatura), 20, 21 e 22 de setembro de 2017, Belo Horizonte [recurso eletrônico]: leituras interdisciplinares sobre racismo – quarto de despejo / Coordenação geral por Fábio Roberto Rodrigues Belo. [realização UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte: Ami Comunicação & Design, 2017. pp. 232-244.

criticando o controle editorial que limitou seu poder criativo. Segundo Oliveira (2017), essas passagens destacam a consciência de Carolina sobre seu próprio lugar na literatura e sobre a apropriação mercadológica de sua imagem. Essa crítica aponta para a tensão entre a autoria desejada pela escritora e as imposições editoriais que, em muitos casos, subtraíam dela parte de sua autonomia.

A análise de Eva Bueno (2005)³¹⁹, citada por Raffaella Fernandez (2015, p. 246)³²⁰ (que propõe um estudo sobre “cartas, vida e cultura brasileira”, é também essencial para entender como Carolina, em suas cartas, constrói narrativas que expõem, com “substantivos concretos e adjetivos ásperos”, uma “verdade nua” de seu tempo. Nessa perspectiva, o caráter realista de sua escrita epistolar se alinha com seu projeto maior de trazer à tona a voz de quem sempre fora invisibilizado pela literatura tradicional. Assim, o gênero epistolar, para Carolina, funciona como espaço onde o privado e o público se encontram, um meio para discutir questões sobre desigualdade, racismo e a vida nas periferias. A carta, então, transcende seu aspecto de comunicação para se tornar também um ato político e literário.

A noção de rizoma proposta por Deleuze e Guattari, trazida à tona por Oliveira (2017, p. 223), amplia a compreensão das cartas como parte de uma “máquina de escrita” multifacetada. Carolina, enquanto sujeito de enunciação e de enunciado, está em constante movimento: seu eu autoral se constrói entre a “verdade” que ela apresenta e os artifícios necessários para se legitimar em um campo literário que, historicamente, a excluía. Esse caráter rizomático da carta permite que Carolina navegue entre diversas identidades — a mulher negra, a favelada, a escritora — sem se fixar em nenhuma delas, reafirmando a complexidade de sua subjetividade e da “escrita de si”, como coloca Stuart Hall (2003)³²¹ ao discutir o conceito de cultura popular negra.

Por fim, as cartas de Carolina Maria de Jesus tornam-se um exercício de resistência e autodefinição. Nesse teatro social da literatura, como discutido no capítulo,

³¹⁹ BUENO, Eva Paulino. Carolina Maria de Jesus no Kansas: uma história de amor. In: *Revista Espaço Acadêmico*, 46, março de 2005, disponível em: www.espacoacademico.com.br. Acesso em 11 de nov. de 2014.

³²⁰ FERNANDEZ, Raffaella Andréa. *Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

³²¹ HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 18-20.

ela performa a autora consciente das limitações impostas, mas que, ao mesmo tempo, desafia o sistema que procura controlá-la. Em um movimento de ir e vir entre os aspectos públicos e privados, Carolina usa o espaço epistolar para projetar uma imagem de si que, ainda que sujeita à interpretação de terceiros, carrega seu intento de autoafirmação e legitimação enquanto autora.

Em suma, as cartas de Carolina, simultaneamente, consolidam seu desejo de participação no campo literário e denunciam as condições impostas às vozes marginalizadas, revelando uma narrativa de resistência. Por meio delas, Carolina reafirma seu *eu autoral*, um *eu* que, como propõem Oliveira e Arruda, não é apenas uma representação, mas uma reivindicação concreta e determinada de seu direito ao espaço literário. Essa leitura das cartas de Carolina, unida às análises realizadas neste capítulo, oferece uma compreensão mais rica de sua obra como um todo e ressalta a importância de seu legado na literatura brasileira.

5.8.1 Apagando as luzes de seu “vestido elétrico”

As cartas de Carolina Maria de Jesus neste período final de sua vida revelam um processo de insistência resiliente em afirmar-se como escritora e participar ativamente do campo literário e cultural. Em cada uma das cartas analisadas, observamos a forma tática com que ela se articula para manter sua visibilidade e para assegurar o reconhecimento de sua posição como autora. O estilo epistolar de Carolina não apenas sustenta seu projeto autoral, mas também ressignifica seu lugar no campo literário: as cartas tornam-se tanto um palco de negociação como um ato de resistência e reafirmação identitária.

Nas cartas, Carolina estabelece e revisita sua história como autora de *Quarto de despejo* e de outros projetos, como *Pedaços da Fome*. Ao escrever para editores, amigos e potenciais parceiros do meio cultural, ela projeta sua determinação em construir e proteger sua obra, ao mesmo tempo que busca renová-la. Ao relatar os conflitos de vizinhança e as dificuldades de sua vida cotidiana, por exemplo, Carolina revela a complexidade de sua posição de escritora nascida da pobreza e ainda rodeada por

situações desafiadoras, que contrastam fortemente com a imagem pública que ela tenta preservar.

Essa prática epistolar – alternando entre cartas de solicitação, de reclamação e de propostas de novos projetos literários – sinaliza uma tentativa constante de Carolina de narrar sua vida e trajetória em seus próprios termos, resistindo ao apagamento simbólico que enfrentava.

Carolina encontra na carta uma forma de “escrita da dissidência”, conforme mencionado por Diaz, fazendo da carta um espaço de reivindicação e autonomia. Cada carta atua como um lembrete e uma reconstrução de sua identidade como autora, comunicando com firmeza que sua carreira literária não se limita à obra que a tornou conhecida.

Neste ponto da trajetória, a carta é uma ferramenta de reafirmação de sua narrativa autoral, seja pela crítica, pelo desabafo ou pela projeção de novos sonhos. Como vimos nas interações com os destinatários, Carolina ajusta o tom e os temas das cartas para estabelecer uma rede de apoio para seu trabalho e, ao mesmo tempo, consolidar um legado, apontando para uma resistência final ao lugar de marginalidade que a sociedade insistia em lhe impor.

Por fim, as cartas desta fase mostram que Carolina usou o texto epistolar como uma última cena em que reivindica o direito de ser autora em sua plenitude. Ao investir em novas publicações e ao manter suas reflexões sobre a vida literária até os seus últimos dias, Carolina nos revela uma concepção de autoria que resiste à efemeridade da fama. Essa resistência que transborda de suas cartas nos permite entender melhor a persistência e a visão de mundo de uma autora que, mesmo em sua saída de cena, manteve-se firme em seu propósito de escrever e de ser lida, desafiando os limites impostos pela exclusão social e racial.

Em dezembro de 1976, Carolina expressa em uma carta sua vontade de ver seus textos inéditos publicados, o que reflete um anseio constante e resiliente por reconhecimento no mundo literário. Contudo, esse desejo de publicação é interrompido pela sua morte em fevereiro de 1977. Carolina Maria de Jesus, portanto, encerra sua trajetória de escritora ainda tentando romper as barreiras do mercado literário,

reafirmando até o fim sua determinação em ver seus escritos publicados e perpetuar seu legado.

Mesmo em seus últimos anos, Carolina demonstrou uma resiliência notável em sustentar sua voz autoral e lutar para viabilizar sua carreira literária, enfrentando as adversidades até o fim. As cartas desse período são particularmente emocionantes, pois revelam como ela continuava a fazer planos, a negociar e a tentar novas parcerias, como com Gerson Tavares, na esperança de transformar sua obra em filmes e conquistar novos leitores. Elas demonstram a força de seu ideal literário e seu profundo desejo de que suas histórias, suas críticas sociais e sua própria experiência de vida continuassem a alcançar o público, independentemente das barreiras que ainda persistiam.

Esse esforço até o último instante destaca a potência da escrita de Carolina como um meio de afirmação e de resistência. Sua determinação até o final é um testemunho de como, para ela, a literatura não era apenas uma expressão pessoal, mas uma missão de vida, uma ferramenta para desafiar o sistema literário e social que tantas vezes tentou invisibilizá-la.

Conceição Evaristo afirma na introdução à nova edição de *Casa de alvenaria* (2021)³²²:

Quando lemos a obra da escritora, apreendemos a imagem de uma mulher em sua errância, em sua busca por um espaço, porém ela não cabia em lugar algum, pois os espaços eram pequenos e incompreensíveis para com ela. Carolina Maria de Jesus, ave sem pouso, talvez tenha passado a vida procurando um lugar tanto físico como simbólico para se aninhar, uma peregrinação que começou na infância, quando diz: “Dêsde os meus sete anos que estou procurando um local para estacionar e dizer: ‘aqui eu estou bem!’” (CA-Santana, p. 86). Talvez, Carolina, só agora sua errância a conduza a um lugar que é todo seu: a inscrição de seu nome, de sua obra, na literatura brasileira. E sobre essa mulher, Carolina Maria de Jesus, a que tinha ‘audácia e não sorte’, o texto que melhor a descreve é o de sua filha, Vera Eunice, que tem o som da voz da mãe ainda guardado e vivo nas lembranças (Eunice; Evaristo, 2021, p.18-19).

Esse fragmento opera em diversos níveis simbólicos e afetivos. A palavra “errância”, no contexto de Evaristo, remete tanto ao movimento físico e social da autora periférica e negra —constantemente deslocada, negada e despossuída de um lugar fixo

³²² EVARISTO, Conceição e EUNICE, Vera de Jesus. Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus. In: *Casa de alvenaria– Volume 1: Osasco (Cadernos de Carolina) (Portuguese Edition)* (p. 19). Companhia das Letras. Edição do Kindle, 2021.

— quanto à errância literária: o atraso (ou negação) de sua legitimação no cânone. “Estacionar”, portanto, não é apenas parar — é finalmente ocupar um espaço de pertencimento.

Evaristo sugere que só agora (em nosso tempo, e talvez por meio da crítica, da memória e da descendência) Carolina encontra esse lugar: a inscrição de seu nome e de sua obra na história da literatura brasileira, algo que em vida lhe foi frequentemente negado, desconsiderado ou condicionado pelas estruturas raciais, econômicas e institucionais do campo literário. A frase “a que tinha ‘audácia e não sorte’” desloca o discurso meritocrático e reforça o gesto de Carolina como um ato de vontade, ousadia e insistência. Ela não foi acolhida passivamente pela sorte — *ela forçou sua entrada*.

E, por fim, o destaque à filha, Vera Eunice, evoca a importância do testemunho, da oralidade e da herança viva como formas de continuidade afetiva, política e literária, conferindo à memória íntima um papel crucial na reconstituição da cena autoral.

Esta tese mostra como Carolina, mesmo silenciada institucionalmente, nunca deixou de se movimentar em torno de seu próprio projeto editorial. Ela construiu presença por meio de cartas e diários, insistiu em sua autoridade e buscou retomar os direitos sobre sua obra. Como afirmamos, o apagar as luzes e o sair de cena de Carolina, nesse contexto, significou para a autora encontrar modos alternativos de construção de presença. A errância apontada por Evaristo dialoga diretamente com essa noção.

Nas cartas, Carolina aparece deslocada — vivendo às margens, sem respostas das editoras, tentando retomar seus direitos autorais — e, ainda assim, *construindo cena*. Há aqui uma errância que não é desorientação, mas travessia: Carolina transita pelas frestas do sistema editorial para reivindicar, aos seus modos, a permanência de sua voz.

Assim, o texto de Evaristo mostra que Carolina, mesmo fora do centro, mesmo após a morte, conquista finalmente o lugar que lhe é devido — não como uma concessão tardia, mas como fruto da audácia com que sempre escreveu e lutou para existir como autora.

Ao percorrermos as cartas de Carolina, evidenciamos que sua escrita não cessou mesmo quando a cena editorial a expulsava ou silenciava. Ao contrário, ela se deslocava,

insistia, reescrevia, como quem costura sua própria permanência pelos entremeios. Cada envelope enviado, cada rascunho reapresentado, cada pedido de resposta ou reconhecimento revela o esboço de um projeto autoral que não se acomoda ao silêncio, mas que atua à revelia do apagamento.

Sair de cena, para Carolina, foi antes uma estratégia do que um desaparecimento: uma retirada para rearticular os termos de sua reaparição. É nesse sentido que as palavras de Conceição Evaristo soam com precisão e afeto: “Talvez, Carolina, só agora sua errância a conduza a um lugar que é todo seu: a inscrição de seu nome, de sua obra, na literatura brasileira”. A errância de Carolina não foi perda de direção, mas movimento em direção a um lugar de autoria que ela mesma começou a desenhar — e que agora, tardiamente, se torna legível aos olhos da crítica, da história e da memória.

A leitura da obra de Carolina Maria de Jesus exige atenção não apenas às potências de sua escrita, mas também às suas tensões internas. Como observa Evaristo (2021, p. 18), Carolina expressa, em diferentes momentos de sua produção, posturas que podem soar contraditórias: em *Quarto de despejo*, sua severidade em relação aos nordestinos contrasta com o pedido de perdão que formula mais tarde, em *Casa de alvenaria*; sua defesa da liberdade feminina convive com a valorização de condutas tradicionais para mulheres casadas; e sua coragem em expressar afetos e desejos não se estende à aceitação das dissidências sexuais.

Esses conflitos discursivos não devem ser ocultados ou suavizados, pois ajudam a evidenciar a Carolina complexa, marcada por disputas internas, situada em seu tempo e atravessada por múltiplas violências — inclusive as reproduzidas por ela. A tensão entre emancipação e conservadorismo, entre denúncia e julgamento, revela os dilemas enfrentados por uma mulher negra, pobre, escritora, que buscava se afirmar num mundo que continuamente negava sua legitimidade.

É nesse embate, e nas fissuras que ele revela, que se desenha uma figura autoral profundamente humana — e, por isso mesmo, literariamente potente.

Por fim, sair de cena e apagar as luzes, nesse contexto, não significa desaparecer ou se calar, mas encontrar modos alternativos de construção de presença, já que Carolina faleceria alguns meses depois de redigir esse conjunto epistolar.

6 Último ato? - *Performances na encruzilhada* entre literatura e vida

Esta pesquisa analisou a construção das trajetórias autorais de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus, explorando como diários e cartas revelam as performances autorais de escritoras negras e seu engajamento com um campo literário majoritariamente masculino e branco. A partir das questões centrais que direcionaram a análise — Quando as autoras se reconhecem como escritoras? Que estratégias e cenografias autorais adotam ao longo do tempo? —, observamos que suas cartas e diários constituem não apenas registros íntimos, mas espaços de encenação e reinvenção de identidades. O diário e a carta, assim, revelam as *encruzilhadas* onde esses textos funcionam como mediações entre vida e literatura, entre o eu e o outro, entre o tempo presente e o legado.

As trajetórias de Firmina, Guimarães e Jesus ilustram que a formação de uma identidade autoral e a manutenção de uma carreira são processos complexos de autodefinição e negociação constante. A partir dos textos de cada uma, é possível observar fases essenciais de suas trajetórias: entrada na literatura, maturidade autoral e retirada de cena. Esses momentos foram pontuados por diferentes cenografias autorais, que as autoras assumem como figuras e imagens que negociam com o público e com o meio literário para tornar-se reconhecidas e legitimadas.

A tese sugere, ainda, que os registros epistolares e diarísticos dessas escritoras funcionam como uma *encruzilhada* discursiva, metodológica e analítica e, portanto, a adoção das noções como as de mestiçagem enunciativa e espaço híbrido que desempenham papéis centrais na compreensão do desenvolvimento de suas personalidades autorais.

Ao delinear essa análise, buscamos entender como o gesto epistolar e diarístico é um *ato de civilidade encenada* que também está profundamente vinculado à ideia de *terceiro lugar*. Em outras palavras, as escritoras utilizam suas cartas e diários para construir um espaço onde suas identidades se formam em diálogo com seu tempo e suas lutas pessoais e literárias, mas também em projeção a um *outro* que as legitima, lê

e contesta. Esses espaços não são fixos; ao contrário, refletem uma identidade autoral em constante performance e ajuste.

O exame das trajetórias de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus mostrou como cada uma adota formas particulares de se afirmar como autora, desafiando as limitações impostas pela cor, classe e gênero. Nos textos de Firmina dos Reis, por exemplo, a adoção do pseudônimo “Uma Maranhense” expressa um *autor imaginário* que explora a própria invisibilidade como uma forma de entrar no campo literário. Na sua obra *Úrsula*, a crítica da época leu a “imaginação” como algo essencial à estrutura do romance, reforçando uma imagem de autora que, embora oculta, interpelava o público de forma crítica e incisiva.

Para Ruth Guimarães, que surge na literatura no contexto do modernismo e com apoio do grupo da Baruel, a cenografia autoral é mais explícita e afirmativa. Em seus relatos, ela revela a formação de uma “autora madura”, uma “estreante segura” que se insere com autoridade, mas que, ao mesmo tempo, enfrenta as limitações impostas pela crítica. As análises de Sodré e Candido apontam para uma figura que precisava provar sua capacidade de dominar formas literárias complexas, um desafio que ela transformou em base para sua persona autoral. Essa construção da identidade literária de Ruth é também marcada pela relação dialógica com outros escritores, como Mário de Andrade, de quem recebeu orientação em sua pesquisa sobre o folclore brasileiro, e Edgard Cavalheiro, que publicou seus primeiros escritos.

Carolina Maria de Jesus, por sua vez, traça um caminho de reciclagem narrativa, onde as dificuldades e triunfos se intercalam numa luta constante por reconhecimento e voz. Desde o barracão até as colunas jornalísticas, ela escreve e reescreve sua trajetória de vida, transformando as adversidades em cenas literárias que desafiam o contexto social de sua época. Em seus diários, Carolina assume uma postura de resistência, produzindo textos que combinam testemunho e recriação literária, enquanto nas cartas revela o embate diário com a recepção de sua obra. Sua imagem como “autora marginal” é construída e contestada à medida que ela interage com o sistema editorial e as expectativas da sociedade.

No percurso da análise, compreendemos que cartas e diários são muito mais do que registros privados ou confidenciais; eles são, sobretudo, locais de exposição e reflexão pública, onde as autoras constroem imagens de si mesmas que apresentam ao mundo. Nesses textos, as autoras criam insígnias, papéis e narrativas que permitem ensaiar diferentes identidades e consolidar suas figuras de escritoras. Esses registros pontuam a trajetória autoral em suas fases, revelando os momentos em que essas identidades se tornam mais claras, quando as autoras começam a ser reconhecidas no campo literário e a receber o retorno da crítica e dos leitores.

No caso de Ruth Guimarães, que não escreveu diários, as cartas fornecem o espaço para dialogar com o campo literário e expandir o alcance de suas reflexões sobre o folclore e o Brasil. É nas cartas que ela compartilha e refina suas ideias sobre a tradição oral e as expressões populares, construindo uma “autora-folclorista” que resgata e valoriza elementos da cultura nacional e que, ao mesmo tempo, questiona o papel do autor e da memória na literatura.

As cartas de Carolina, por outro lado, desempenham o papel de um espelho em que ela vê e organiza sua experiência de autora enquanto luta para consolidar o seu projeto autoral, conseguindo, a partir delas, realizar a reedição de seu livro *Quarto de despejo*, em 1976. No diário, ela se confronta com as angústias e pressões da vida como autora e mulher negra em uma sociedade marginalizante, enquanto as cartas mostram seu esforço em comunicar sua mensagem e influenciar o imaginário coletivo, buscando espaço para sua “escrita de denúncia”.

Para Firmina dos Reis, as cartas podem ter servido como um canal menos registrado, mas potencialmente poderoso, onde sua presença aparece de forma hibridizada nas entradas epistolares de seu diário. Assim como o prefácio de *Úrsula* — uma conversa com leitores e leitoras — serve para “revelar” o desejo de ser lida de forma autônoma e crítica, Firmina utiliza esses textos para esculpir um espaço autoral que não se permite fácil catalogação.

Considerando que diários e cartas se relacionam às noções de *cena discursiva*, *cenografia epistolar* — e por extensão, *cenografias autorais* — defendemos que estes conceitos funcionaram como ferramentas analíticas profícuas que nos permitiram

explorar, com maior minúcia, o *corpus* de pesquisa selecionado. Foram nossas “tenhora da mukanda” – *enxadas da escrita* - que utilizamos para cultivar o nosso olhar sobre esse sensível terreno movediço, fluido e germinativo que, muitas vezes, alcança a consistência e profundidade das águas e no qual movimenta-se, à deriva da vida, a escrita performática das cartas e diários.

Para Maria Cristina Wissenbach:

Indicando a abrangência desses referenciais [culturais], é apropriado notar o fato de que nos léxicos das línguas faladas no Brasil, ou no português falado em Angola, o termo ‘mukanda’, que pode ser traduzido por ‘carta’, tinha uma larga extensão de significados. Na comunidade quilombola do Cafundó, na língua que seus habitantes chamavam de africana ou de ‘cupópia’, a palavra ‘mukanda’ aparece não só correspondida a ‘carta’, como conferindo qualidade às ferramentas de trabalho rural associadas à arte da escrita; assim, ‘caneta’ seria ‘tenhora da mukanda’, termo que traduzido ao pé da letra quer dizer ‘a enxada da escrita’ (Wissenbach, 1998, p. 236).

Enfim, podemos dizer que cartas e diários são *atos de performances* em que autores e autoras se fundam no próprio movimento da arte da escrita, seus corpos são a suas próprias ferramentas, são canetas vivas, “tenhora da mukanda” cultivando a vida.

Assim como Teodora, Ruth Guimarães também sonhou uma carta. Em uma carta de maio de 1955 ao Filho Joaquim Botelho, Ruth Guimarães aborda o tema da conversa entre ausentes:

São Paulo, 15 de maio, 1955

Meu filho, meu amor e meu muito amigo

Pensei tanto em escrever esta carta que até sonhei que já tinha escrito. Ou sonhei talvez porque sabia que você não vinha pra cá nesse domingo e a gente que tem saudade sempre acha um jeito de anular a ausência. Pois então é isso. Desejar todos os bens, e todo o bem do mundo para você, não adianta de nada, as coisas são o que são, e serão o que têm de ser. Mas dizer que desejo talvez adiante um pouco, pra você avaliar quanto representa pra mim, isto é: tudo.³²³

Vemos nesta missiva que, diante da informação de que o filho não a visitaria no domingo e - pelo tom carta, esse deveria ser o costume - Ruth Guimarães começa a encontrar formas de viver a saudade e anular a ausência. Assim como Teodora, que enviou o seu sonho numa carta para enganar a morte, Ruth sonha uma carta. Ruth cria um caminho onde a escrita transita entre o sonhar e o escrever, transformando a ausência física do filho em uma presença imaginada, mas igualmente vivida. O

³²³ Documento preservado no Instituto Ruth Guimarães. As cartas ainda não possuem identificação porque o arquivo ainda está em organização.

sentimento de saudade, que Ruth experimenta e se empenha em expressar, ecoa um pouco da estratégia de Teodora: ambas as autoras, à sua maneira, manipulam os limites entre a ausência e a presença, o sonho e o real, para manter o laço com o destinatário, num exercício de presença à distância.

Ou seja, durante o sono, a sua *enxada da escrita* já começa o trabalho de revirar o terreno-fluxo para que a persona da carta possa se acomodar. A essa persona que se multiplica em diferentes facetas, nas diferentes cartas, poderíamos dar o nome de “Ruth-mukanda”, uma *caneta viva*, pulsante, já que, como dissemos na seção anterior, a “gênese do *eu* que se opera na carta é a gênese de um eu escrevendo” (Diaz, 2016, p. 99).

De igual modo, estendendo o raciocínio para os outros casos desta pesquisa, teríamos as figuras de “Firmina-mukanda” e “Carolina-mukanda”³²⁴, representativas da escrita dessas autoras em movimento, ou seja, Firmina em *performance*, Carolina em *performance* e, antes, como nos referimos, Ruth em *performance*.

A metáfora de mukanda aplicada às três autoras — “Firmina-mukanda”, “Ruth-mukanda” e “Carolina-mukanda” — revela uma identidade autoral em constante movimento. Em cada uma, a “caneta viva” que escreve e performa saudades, afetos e narrativas da memória configura um ato contínuo de construção de si. Esses “eu-livro” expressam, na sua pluralidade, uma trajetória autoral que não se fixa, mas que se reescreve, reencena e se reinventa na medida em que as autoras interagem com diferentes cenários e públicos.

A escrita epistolar e diarística se transforma, portanto, numa estratégia de “presença ausente”, onde cada autora mantém viva uma interação que supera as limitações físicas e temporais. A “Firmina-mukanda” reimagina-se no palco de uma literatura em formação; a “Ruth-mukanda” constrói uma autorrepresentação de rigor e presença cultural; e a “Carolina-mukanda” redefine sua própria existência ao exibir a resistência do testemunho. Essas identidades móveis demonstram como cada autora,

³²⁴ Essa ideia me ocorreu por associação ao título da HQ *Tiodora-mukanda*, de Marcelo D’Saete, lançada em 2022 e ganhadora do Prêmio Jabuti, em 2022.

por meio de seus escritos, se posiciona em um espaço cultural que constantemente interroga e ressignifica a sua condição de mulher negra e escritora.

A imaginação emerge nas obras de Firmina e Ruth como um elemento central. Para Firmina, representa a entrada no campo literário, permitindo-lhe a transposição de suas vivências num contexto romântico e crítico. Para Ruth Guimarães, já consolidada no modernismo, a imaginação aparece como técnica dominada e plena, revelando um domínio da arte literária que desafia as expectativas da crítica. A imaginação é, para ambas, um recurso que ultrapassa a esfera individual, conectando-se a uma memória coletiva e a um desejo de representar realidades complexas.

Ao longo de suas trajetórias, Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus dialogaram com a imprensa de maneiras que foram fundamentais para a construção de suas imagens públicas e autorais. A relação com os periódicos, as resenhas e a crítica literária desempenharam um papel ambivalente, oferecendo às autoras tanto a visibilidade necessária para alcançar o público quanto impondo, em alguns casos, imagens que limitavam ou reduziam o alcance de suas vozes e intenções.

Firmina, por exemplo, foi inicialmente apresentada sob o pseudônimo “Uma Maranhense,” uma escolha que não apenas a resguardava como mulher negra no século XIX, mas também criou um certo mistério que perdurou no tempo, influenciando as interpretações de sua obra e biografia.

Ruth Guimarães, no século XX, beneficiou-se de resenhas de críticos de renome, como Antonio Candido, que destacaram sua maturidade literária precoce, mas também enfrentou representações que tendiam a enquadrá-la exclusivamente no regionalismo, sem o reconhecimento pleno de seu alcance literário.

Carolina Maria de Jesus, por sua vez, tornou-se rapidamente uma figura pública, sendo intensamente exposta pela imprensa, que a alçou ao status de “escritora marginal” com a publicação de *Quarto de despejo*, mas que ao mesmo tempo frequentemente destacava mais suas condições sociais do que suas escolhas estilísticas e críticas.

As cartas e diários de cada uma evidenciam, contudo, como as autoras buscavam responder a essas imagens, negociando seus posicionamentos no campo literário e

resistindo às restrições que a imprensa, em parte, lhes impunha. Esse diálogo com a mídia revela não apenas a complexidade de suas identidades autorais, mas também a autonomia que cada uma reivindicava para expressar suas realidades e suas narrativas de vida. Assim, a relação com a imprensa não apenas contribuiu para legitimar suas obras, como também se tornou uma arena onde elas reafirmaram seus papéis como autoras, desafiando as limitações impostas e fortalecendo, no imaginário social, a relevância de suas vozes e trajetórias.

Ao longo desta tese, a ideia do teatro social da literatura foi uma lente essencial para compreender como Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus atuaram e se movimentaram no campo literário.

Esse teatro social implica a compreensão de que o mundo literário não é apenas o espaço da produção de textos, mas um palco onde autoras e autores, críticos, leitores e instituições culturais interagem, definindo e renegociando constantemente os papéis, as legitimidades e as representações de cada figura.

Para essas autoras, cada troca de correspondência, prefácio, diário e mesmo cada aparição ou ausência na imprensa era uma forma de representação que articulava tanto suas vozes pessoais quanto os papéis esperados ou impostos a elas no ambiente literário. Firmina, Ruth e Carolina, ao ocuparem espaços de margem, subverteram ou redesenharam esse palco de maneiras singulares, ora respondendo às expectativas de seus leitores, ora contestando as categorizações impostas pela crítica e pela mídia.

Cada autora, ao participar desse “teatro”, se vê implicada em uma dinâmica de reconhecimento, validação e, muitas vezes, de resistência. Nesse sentido, suas performances autorais — nos textos, nas cartas e na relação com o público — serviram tanto para ampliar suas vozes quanto para romper barreiras e desafiar estereótipos associados ao seu gênero, raça ou origem social.

Assim, o teatro social da literatura se revelou não apenas como o cenário de suas trajetórias, mas também como o espaço onde essas escritoras construíram e consolidaram suas identidades autorais, evidenciando que ser escritora é, também, uma ação contínua de se posicionar, encenar e negociar o próprio lugar dentro do campo literário.

A presente tese introduz uma contribuição original ao debate ao posicionar as cartas e diários de Carolina Maria de Jesus, Ruth Guimarães e Maria Firmina dos Reis como fundamentais para a construção de suas trajetórias autorais e, simultaneamente, para a elaboração de um espaço crítico que desafia os limites impostos a escritoras negras no campo literário brasileiro.

Em síntese, esta pesquisa revelou que as trajetórias autorais de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus são processos que envolvem encenação, reinterpretação e negociação contínuas, construindo-se a partir das encruzilhadas discursivas, sociais e identitárias que elas habitam.

As cartas e diários, ao longo de suas vidas, são ferramentas essenciais para entender como essas autoras mulheres e negras desenvolveram suas carreiras e afirmaram suas presenças no campo literário brasileiro. Esses escritos íntimos, ao mesmo tempo privados e públicos, nos oferecem um rico testemunho de suas vidas, permitindo-nos observar a complexidade de suas identidades autorais e o impacto de suas contribuições na cultura literária nacional.

7 Referências

AGOSTINHO Régia. Mulheres e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2024.

ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo; PEREIRA, Giselle Andrade; FREITAS, Johny Paiva. Uma mulher avant la lettre: Maria Josefa Barreto e a imprensa gaúcha no século XIX. *Letras em Revista*, v. 11, n. 01, p. 154-166, 2020.

ALÓS, Anselmo Peres. O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX. *Organon*, v. 18, n. 37, p. 1-18, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/31171> Acesso em: 26 maio 2025.

_____. *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade*. Santa Maria: UFSM, PPGL; Brasília: CNPq, 2017.

ANDRADE, Fernanda Jaime. A escrita de si: história e memória no diário de uma adolescente (Castanhal, 1990-1994). In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios, Florianópolis-SC, 2015. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945024_ead34f43becc4981f0db37c81ae4963b.pdf Acesso em: 26 maio 2025.

ANDRADE, Letícia Pereira de. Carolina de Jesus e Clarice Lispector: discursos em diálogo *Revista Raído*, Dourados, MS, v. 5, n. 10, p. 73-84, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/1277> Acesso em: 26 maio 2025.

ANDRÉ, Sônia Nickel. *A trajetória da mãe do ouro na literatura gaúcha*. Dissertação (Mestrado em Letras - História da Literatura) - Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006. Disponível em: <https://www.repositorio.furg.br/handle/1/2688> Acesso em: 26 maio 2025.

ANTONIO, Severino; BOTELHO, Joaquim Maria (org.). *Ruth Guimarães e o pioneirismo de Água Funda*, 1 ed. – Americana, SP: Paladar Cultural, 2022.

ARMAN NETO, Francisco Espasandin. *Na correnteza: mergulhos possíveis em Água funda, de Ruth Guimarães*. Orientador: Penna, João Camillo Barros de Oliveira. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras Português) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/22158> Acesso em: 26 maio 2025.

ARRUDA, Aline Alves. *Carolina Maria de Jesus: Projeto Literário e Edição Crítica de um Romance Inédito*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9VYQJV> Acesso em: 26 maio 2025.

AZEVEDO, Luciene. Blogs: a escrita de si na rede dos textos. *Fernão*, ano 5, n. 9, Vitória: jan./jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/fernao/article/view/41695/27748> Acesso em: 26 maio 2025.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. História das Ciências e Literatura: Possibilidades de uma Interface. *Circumscribere – The International Journal for the History of Science*.

1(2006):83-91. Disponível em: <file:///C:/Users/ludio/Downloads/559-Article%20Text-3040-1-10-20081119.pdf> Acesso em: 26 maio 2025.

BARANDAS, Ana Eurídice Eufrosina. *O Ramalhete*. Porto Alegre: Nova Dimensão, EDIPUC, 1990.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BERNED, Pablo Lemos. BERNED, Pablo Lemos. *Representação de si e arquivamento nos textos derradeiros de Marguerite Duras*. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/bitstream/handle/1/10906/Tese%20Marguerite%20Duras.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 26 maio 2025.

BOECHAT, Iêda Tinoco; CABRAL, Hideliza Lacerda; LUQUETTI, Eliana Crispim França; TINOCO, Tatiane da Silva Lacerda. O diário é uma escrita íntima para ser mantida em segredo? In: IX Jornada Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, realizado pelo Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, no dia 5 de novembro de 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996; pp. 190- 191.

BOTELHO, Joaquim Maria Guimarães. *Ruth Guimarães, da Palavra Franca*. Dossiê Ruth Guimarães. BOTELHO, J.M.G. (Org.) Publicações Fatea, 2014.

_____. *Histórias da Casa Velha*. São Paulo: Reformatório, 2022, p. 165.

BLANCHOT, Maurice. *Diário íntimo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

BRAGA, Alessandra de Almeida; WANDERLEY, Márcia Cavendish. Interfaces sociológica e literária entre Maria Firmina dos Reis e Anne Brontë. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/36999476/interfaces-sociologica-e-literaria-entre-maria-tel>. Acesso em: 26 maio 2025.

BRITO, Ingrid Zacarelli. *Cadernos íntimos diários publicados: um estudo das práticas da escrita de diários, no âmbito das práticas sociais disseminadas*. 2011. 89 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/4c4ebe47-50a1-49cf-886a-b9c7e723318c/content> Acesso em: 26 maio 2025.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. v. 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. Notas de crítica literária: *Água funda*. *Revista Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. Lorena, n. 137, p. 14-18, abril/jun. 2014.

CAMARGO, Diva Cardoso de; CAPELETT, Patrícia Cristina. "Marcadores Culturais em *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria* de Carolina Maria de Jesus". Ano XII, n. 05. Maio/2016. NAMID/UFPB, pp. 58-69. [pós em letras] <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica> Acesso em Agosto de 2018.

CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravidão na obra de Maria Firmina dos Reis. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, 2018. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/12dtFCFkzJsFjKUAhBh_VviO7iFym8tyl. Acesso em Maio de 2018.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

CIDRACK, Sayonara Bessa; BATISTA, Edilene Ribeiro. Diálogos: o ecoar de um feminista. *Anais do II Colóquio Internacional Literatura e Gênero: relações entre gênero, alteridade e poder*, 2017. Disponível em: <https://silo.tips/download/dialogos-o-ecoar-de-um-feminista>.

COELHO, Catarina Alves. Direito das mulheres e injustiça dos homens: a tradução utópico-feminista de Nísia Floresta. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Do coração à caneta: cartas e diários pessoais nas teias do vivido (décadas de 60 a 70 do século XX). *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 59, p. 115-142, jul./dez. 2013. Editora UFPR.

_____. Viver, escrever, guardar: Um estudo sobre diários pessoais. In: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

CUSTÓDIO, Sérgio José. *Lei de Cotas: mudança estrutural em política pública e vitória suprapartidária da coalizão dos pés descalços no parlamento do Brasil*. Tese (Doutorado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades). 980f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-22092022-152626/pt-br.php> Acesso em 26 maio 2025.

DANTAS, Audálio. Retrato da favela no diário de Carolina. *O cruzeiro*, 20 de junho de 1959.

DIAS, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*; tradução Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DIAZ, José-Luiz. Qual genética para as correspondências? Trad. Cláudio Hiro e Maria Sílvia I. Barsalini. *Manuscrita: revista de crítica genética*, n. 15. São Paulo: Humanitas FFLCH- USP/APCG, 2007.

_____. Cenografias autorais na época romântica. [Entrevista concedida a] Fausto Calaça. *Polifonia*, Cuiabá, MT, v. 20, n. 28, p. 279-288, jul-dez., 2013. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1666>. Acesso em: 10 out. 2024.

_____. O autor em cena: autoria e imaginários. Uma entrevista com José-Luiz Diaz. [Entrevista concedida a] Vagner Camilo, Paula Caldas Frattini e Luciana Antonini Schoeps. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 57, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/40394>. Acesso em: 12 out. 2024.

DIOGO, Luciana. Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras "Úrsula" e "A Escrava" de Maria Firmina dos Reis. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016.

_____. A primeira resenha de *Úrsula* na imprensa maranhense. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, v. 3, n. 8, p. 11–25, 27 Set 2018. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/9845>. Acesso em: 1 mai 2025.

_____. *Maria Firmina dos Reis: vida literária*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: EDUFRN, 2008.

D'ONOFRIO, Silvio Cesar Tamoso. Ruth Guimarães: uma romancista negra na imprensa brasileira dos anos 1940. *Acervo*, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 189–203, 2019. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1524>. Acesso em: 17 out. 2024.

_____. *Grupo da Baruel e a intelectualidade paulista nos anos 1940*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação de História Social, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16032018-104446/pt-br.php>. Acesso em: 26 maio 2025.

FARIA, Juraci Conceição de. A poesia de Ruth Guimarães: pedrinhas de luz, lastro brilhante. *Ângulo* 163 - Jul./Dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.unifatea.edu.br:8081/seer/index.php/angulo/article/view/8>. Acesso em: 26 maio 2025.

FERNANDES, Tânia Regina Santos. Estudo dos recursos estilísticos presentes no prólogo (prefácio) do livro *Úrsula*, obra literária de Maria Firmina dos Reis. *Palimpsesto*, v. 20, n.

35, p. 84-99, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/56256> Acesso em: 26 maio 2025.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. *Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/959623> Acesso em: 26 maio 2025.

_____. Carolina Maria de Jesus: uma breve cartografia de seu espólio literário. *Manuscritica*, Ateliê revista de crítica genética, n. 31, p. 10-26, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177874> Acesso em: 26 maio 2025.

FERRARI, Márcio. Metodologia epistolar. Projeto franco-brasileiro estabelece critérios para a publicação de correspondência intelectual. *Revista Pesquisa Fapesp*, n. 262, pp. 62-65, Dez/2017. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/metodologia-epistolar/> Acesso em: 26 maio 2025.

FERREIRA, Amanda Crispim. em *A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

FERREIRA, Lúcia Fonseca. Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça. *Teresa: Revista De Literatura Brasileira*, 8-9, 300-321, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116741> Acesso em: 26 maio 2025.

_____. *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigo, cartas, máximas*/ Organização, apresentações, notas, Lúcia Fonseca Ferreira – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário pessoal, autobiografia e fontes orais: a trajetória de Pierre Deffontaines. In: International Oral History Conference (10.: 1998: Rio de Janeiro, RJ). Oral history challenges for the 21st century: proceedings [of the] X International Oral History Conference /Eds. Ilana Strozemberg...[et al]. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV/Casa Oswaldo Cruz, 1998. v.1. p.379-386. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/d0d2612f-f87b-4d60-abb1-967c2d3bc6a5> Acesso em: 26 maio 2025.

FERREIRA, Tássio. Pedagogia da Circularidade: fundamentos de ensino inspirados no Unzô ia Kisimbi ria Maza Nzambi. *Revista Teias*, v. 21, n. 62, jul./set. 2020, p. 64-77. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/tei/v21n62/1518-5370-tei-21-62-0064.pdf>. Acesso em: 07 de outubro de 2024.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Casa do Povo, São Paulo: 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf> Acesso em: 26 maio 2025.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. Em: O que é um autor? 2.ed. Trad. José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Portugal: Vega, 1992.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. Ana Eurídice Eufrosina de Barandas. *Literatura Brasileira (UFSC)*, n.d. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=49451>.

FLORESTA, Nísia. Páginas de uma vida obscura. In: DUARTE, Constância (org.). *Inéditos e dispersos de Nísia Floresta*. Natal: EdUFRN, 2009. p. 45-83.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado Senhor, prezada Senhora. Estudos sobre cartas*. (orgs.), São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GASPAR, Luciana dos Santos; MACIEL, Márcio Antonio de Souza. A realidade e a crítica social envolvendo a mulher negro-brasileira no conto clara dos anjos, de Lima Barreto. *Miguilim* – Revista Eletrônica do Netlli, v. 6, n. 2, p. 131-144, maio-ago. 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/230135139.pdf> Acesso em: 25 abril de 2025.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1946; 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, prefácio de Antonio Candido; 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. (romance).

_____. GUIMARÃES, Ruth. Instantâneos paulistas – Congadas de Santa Isabel. *Carioca*, ano XIII, n. 104, 31/ 03/1949, p.28, 29;61). Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&pasta=ano%20194&pesq=Ruth%20Guimar%C3%A3es&pagfis=42733> Acesso em: 25 abril de 2025.

_____. “Essa é a segunda carta que lhe escrevo”. In: *Cartas a Mário de Andrade*. Organização Fábio Lucas, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

GOMES, Agenor. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244, p.225. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8891668/mod_resource/content/1/Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira.pdf Acesso em: 25 abril de 2025.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*; tradução Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes. [Trad. Analúcia T. Ribeiro] In: *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

KAUFMANN, Vincent. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si. *Letrônica*. Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148- 155, jan.-jun. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/21361> Acesso em: 25 abril de 2025.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

_____. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

_____. *Pedaços da fome*. Prefácio de Eduardo de Oliveira. São Paulo: Águila, 1963.

_____. *Provérbios*. São Paulo: [s.n.], 1963.

_____. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JUNG, Roberto Rossi. *A gaúcha Maria Josefa: primeira jornalista brasileira*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. (org.) Jovita Maria Gerheim Noronha, tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 8/9, 1997, pp.99-114. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1879>. Acesso em 17 out. 2024

_____. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/15460> Acesso em 17 out. 2024.

LEVINE, Robert M.; MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* / Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 171.

LIMA, Solimar Oliveira. Esperança: nossa Consciência tem nome. *Informe Econômico* (UFPI), v. 22, n. 4, ano 12, nov-dez/2009 - jan/2010, p. 45-46. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/ie/article/view/2246> Acesso em 25 abril 2025

LOBO, Luiza. *Crítica sem Juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPEZ, Talissa Ancona. Retocar as cartas, traduzir a escrita: tradução comentada de cartas de Katherine Mansfield. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2024. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1387321?guid=1738713605974&retur>

[nUrl=%2Fresultado%2Flistar%3Fguid%3D1738713605974%26quantidadePaginas%3D1%26codigoRegistro%3D1387321%231387321&i=20](#) Acesso em 26 maio 2025.

LUCAS, Fábio. *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

LUCIANO. Antoniele de Cácia. *Sementes de esperança, do Brasil colônia à contemporaneidade: o testemunho da mulher negra na literatura afro-brasileira*. Tese (Doutorado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/89927> Acesso em 26 maio 2025.

LUDEMIR, Julio [org.]. *Cartas para Esperança*. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo. *Estudos Avançados*, v. 33, n. 96, p. 93-108, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/3sYhgN85tfbF5yn5sVFBycz/> Acesso em 26 maio 2025.

MACHADO, Marília Novais da Mata. Os escritos de Carolina Maria de Jesus: determinações e imaginário. *Psicologia & Sociedade*; 18 (2): 105-110; mai./ago. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/5t5dNgXh7yTsQTLiQWMG87F/> Acesso em 26 maio 2025.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

MAIA, Ludmila de Souza. Viajantes de saias: escritoras e ideias antiescravistas numa perspectiva transnacional (Brasil, século XIX). *Revista Brasileira de História*, v. 34, n. 68, p. 61-81, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/HsxXWmfNMJQZMDmWK6Qrfh/?lang=pt> Acesso em 26 maio 2025.

_____. *Viajantes de saias: escritoras e ideias antiescravistas numa perspectiva transnacional (Brasil, século XIX)*. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

MARINHO, Cecília F. S. *A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado). Pós-Graduação de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-19072024-111359/fr.php> Acesso em 26 maio 2025.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. (Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo

Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-92.

MARTINS, Leticia Guimarães. *A gênese do Caderno 11 de Carolina Maria de Jesus*. Dissertação (Mestrado em Crítica Textual) Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/30400> Acesso em 26 maio 2025.

MEIHY, J. C. Sebe Bom & LEVINE, Robert. (Org.). *Cinderela Negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética*. 2013. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13112013-100432/pt-br.php> Acesso em 26 maio 2025.

_____. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. Tese [Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa], USP, São Paulo, 2019.

MORAES, Marcos Antonio de. Mario de Andrade: epistolografia e processos de criação. Vitória: *Manuscrita*, n. 14, 2006. p. 65-70. Disponível em: <https://revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177604> Acesso em 26 maio 2025.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Casa do Povo, São Paulo: 2019.

_____. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.

_____. Philippe Lejeune, na crônica "A quem pertence uma carta? [Apresentação]. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Moraes_MA_69_2163863_PhilippeLejeuneNaCronicaAQuemPertenceUmaCarta.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

_____. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. UNESP – Fclac – CEDAP, V.4, N.2, P. 115-128, jun. 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277857788_Edicao_de_correspondencia_reunida_de_Mario_de_Andrade_historico_e_alguns_pressupostos. Acesso em 17 out. de 2024.

_____. Epistolografia machadiana. *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010. P. 417-424. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10535>. Acesso em 17 out. 2024.

MORAIS FILHO, Nascimento (Org.). *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luís: COCSN, 1975.

MARTÍNEZ Ojeda, Beatriz. Claire d'Albe (1799) de Mme Cottin y la traducción al español de 1822. *Epos: Revista De filología*, n. 33, p. 167-182, 2017.

MUZART, Zahidé. "De navegar e Navegantes" in: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (organizadoras). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*; Florianópolis: Editora Mulheres, 2000; p.183.

_____. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 225-233, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013> Acesso em 17 out. 2024.

_____. *Uma Pioneira: Maria Firmina dos Reis. Muitas Vozes*, v. 2, n. 2, p. 247-260, 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/6400> Acesso em 17 out. 2024.

_____. *Escritoras brasileiras do século XIX. Antologia*. Florianópolis: Mulheres/UNISC, 1999.

NASCIMENTO, Abidias. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Beatriz. Carta de Santa Catarina. *Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Editora União Panamefricanista, 2018.

OLIVEIRA, Danielle Stephanie de. *Favelada e escritora [manuscrito]: Carolina Maria de Jesus, a instituição literária e o gênero romanesco*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. – 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/49553> Acesso 26 maio 2025.

_____. As possibilidades das cartas para compreensão do sujeito de enunciação e sujeito do enunciado nas cartas da Carolina Maria de Jesus. In: Anais do VI CONPDL (Congresso Nacional De Psicanálise, Direito e Literatura), 20, 21 e 22 de setembro de 2017, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2017. pp. 232-244.

OLIVEIRA, Francelene Costa de Santana. Mulheres negras letras e literatura: Uma Análise da Condição da mulher negra no final século XIX a meados do século XX. In: Anais 18º Redor, Perspectivas Feministas de Gênero: Desafios no campo da Militância e das Práticas. Universidade Federal Rural de Pernambuco. 2014.

PALMEIRA, Francineide Santos. *Narrativas Afro-Brasileiras: Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, Diário de Bitita, de Maria Carolina De Jesus, e Becos da Memória, de Conceição Evaristo. A Cor das Letras* — UEFS, n. 10, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1525> Acesso em 26 maio 2025.

OLIVEIRA, Ana Paula M.C. de. *Um mergulho em Água funda e suas distintas vertentes*. Dissertação [Mestrado em Processos e Manifestações Culturais], Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2011. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Dissertacao/DissertacaoAnaOliveira.pdf> Acesso em 26 maio 2025.

_____. Um mergulho em *Água funda* e suas distintas vertentes. *Ângulo* 137, Abr./Jun., 2014. p. 19-22.

OLIVEIRA, Klebson. *Negros e Escrita no Brasil do século XIX*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12042> Acesso em 26 maio 2025.

PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradição cultural*. São Paulo: HUCITEC, 1995.

PEDROTTI, Jacopo. *Questões de raça, gênero e classe na tradução de Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, 2020. Disponível em: <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/8572> Acesso em 26 maio 2025.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. Tese de doutorado não publicada, Programa de Doutorado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da UFMG: 2000. Disponível em: <https://carolinamariadejesus.ims.com.br/wp-content/uploads/2024/02/Elzira.pdf> Acesso em 26 maio 2025.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. Na contramão: a narrativa abolicionista de Maria Firmina dos Reis. *Literafro*, 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/316-na-contramao-a-narrativa-abolicionista-de-maria-firmina-dos-reis-critica> Acesso em 26 maio 2025.

PORTILHO, Sergio Carvalho. Reflexões sobre o romance moderno *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães. Dissertação (mestrado) Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2023. Disponível em: <https://locus.ufv.br/items/0fc984c9-c7c4-404f-9bd0-9564b813ed8a> Acesso em 26 maio 2025.

QUADROS, Dênis Moura de. Maria Firmina Dos Reis e Carolina Maria De Jesus: Duas resistentes Marias na literatura afro-feminina. *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, v. 6, n. 1, pp. 19-41. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/4801/3033> Acesso em 26 maio 2025.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance original brasileiro*. Edição fac-similar organizada por José Nascimento Moraes Filho. Prefácio de Horácio de Almeida. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica; São Luiz: Governo do Maranhão, 1975.

_____. *Cantos à beira-mar e outros poemas*. [organização Luciana Martins Diogo], São Paulo: Círculo de poemas, 2024.

_____. *Úrsula e outras obras* [recurso eletrônico] / Maria Firmina dos Reis; prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. – 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

_____. Álbum. In: (Org.). *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. MORAIS FILHO, Nascimento. São Luiz: Comissão organizadora das comemorações de sesquicentenário de nascimento de Maria Firmina dos Reis, 1975.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROCHA, Andréa Crabé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.

RODRIGUES, Thamyris; TANUS, Gustavo. *Cartas negras: notícias da escrevivência, projetos de vida, projetos literários*. Portal Literafro, 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/945-cartas-negras-noticias-da-escrevivencia-projetos-de-vida-projetos-literarios-gustavo-tanus-e-thamyris-rodrigues> Acesso em 26 maio 2025.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol. A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. Rio de Janeiro: Annablume, 1998.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasse: o feminismo como crítica da cultura*. (Org.) Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57. _____. Women's Literature in the 19th Century: Overviews. In: *Feminism in Literature: A Gale Critical Companion*. Thomson Gale, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

SILVA, Eliane da Conceição. *A violência social brasileira na obra de Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e7e3662a-62b0-4673-9177-799cad907cac> Acesso em 25 maio 2025.

SILVA, José Carlos Gomes da. História de vida, produção literária e trajetórias urbanas da escritora negra Carolina Maria de Jesus. In: 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2006, Porto Seguro, Bahia.

SILVA, Karolina Adriana da. Um romance esquecido no tempo: uma leitura de D. Narcisa de Villar, da catarinense oitocentista Ana Luísa de Azevedo Castro. Orientadora: Rosana Cássia dos Santos. Trabalho de conclusão do curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/238727/TCC%20Karolina%20-%20Um%20romance%20esquecido%20no%20tempo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 26 maio 2025.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. A descoberta do insólito: Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira (1960-77). *Afro-Hispanic Review*. Vol. 29, n. 2, 2010, p. 109-126. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41349344> Acesso em 26 maio 2025.

_____. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação: Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/794262> Acesso em 26 maio 2025.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Os acontecimentos de Ruth Guimarães (1920-2014): alcances e limites para uma intelectual negra em São Paulo. *Cadernos pagu* (65), 2022. <https://www.scielo.br/j/cpa/a/xKKMB7mF3sKvD4xKkYmChF/?format=pdf&lang=pt>

SILVA, Renato Kerly Marques. Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis: escritoras negras na sala de aula. In: Anais ABRALIC, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522235111.pdf Acesso em 26 maio 2025.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités electives*. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2009.

SLENES, Robert. The Brazilian internal slave trade, 1850-1888. Regional economies, slave experience, and the politics of a peculiar market. In: JOHNSON, Walter (org.). *The Chattel Principle: Internal Slave Trade in the Americas*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2004. p. 325-370.

SOUSA, Beatriz Alves; PEDRO, Joana Maria. Trajetória das mulheres brasileiras na carreira das letras: ensaio bibliográfico a partir de autores contemporâneos. *Caderno Espaço Feminino*, v. 25, n. 1, p. 79-95, 2012. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/14242> Acesso em 26 maio 2025.

SOUSA, Gernama Henriques Pereira de. Memória, autobiografia e diário íntimo: Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida. In: Hermenegildo Bastos; Adriana de F. B. Araújo (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2011, p. 86-108.

SOUSA, Fernanda Silva e. *A terrível beleza cotidiana do negro drama: uma leitura com e contra o arquivo da escravidão dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16072024-183550/pt-br.php> Acesso em 26 maio 2025.

SOUZA, Antonia Pereira. *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*. 2017. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9172?locale=pt_BR Acesso em 26 maio 2025.

SOUZA, Elio Ferreira de. Esperança Garcia e a "carta" que mudou a história da escravidão do Piauí e do Brasil: A carta de 6 de setembro de 1770 e o dia da Consciência Negra no

Piauí. *Literafro*, 28/11/2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1396-esperanca-garcia-e-a-carta-que-mudou-a-historia-da-escravidao-do-piaui-e-do-brasil-2> Acesso em 20 abril de 2025.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A criação de um papel*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TELLES, Norma. Rebeldes. Escritoras, Abolicionistas. *R. História*, n. 120, p. 73-83, 1989.

TOLEDO, Christiane Vieira Soares. *O estudo da escrita de si nos diários de Carolina Maria de Jesus: a célebre desconhecida da literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

TIN Emerson. Ler correspondência: (um) modo de fazer. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba, Brasil, 18 a 22 de julho de 2011, UFPR. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0374-1.pdf> Acesso em 20 abril de 2025.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Ministério da Cultura Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro, 1915.

VIEGAS, Ana Cláudia. O "retorno do autor" – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos vivências ladinas*. Escravos e forros em São Paulo (1850-1880). São Paulo. Hucitec, 1998.

_____. Teodora Dias da Cunha: construindo um lugar para si no mundo da escrita e da escravidão. In: *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. Orgs. XAVIER, Geovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. Editora Selo Negro, p. 228-243, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/7151243/Teodora_Dias_da_Cunha_construindo_um_lugar_para_si_no_mundo_da_escrita_e_da_escravid%C3%A3o Acesso em 26 maio 2025.

XIMENES, Sérgio Barcellos. O espírito feminista e revolucionário das primeiras escritoras brasileiras de ficção. *Medium*, 2020. Disponível em: <https://medium.com/@sergiobximenes/o-esp%C3%ADrito-feminista-e-revolucion%C3%A1rio-das-primeiras-escriptoras-brasileiras-de-fic%C3%A7%C3%A3o-2b0de553eed4>.

_____. Seis novos poemas de Maria Firmina dos Reis (1863–1908).
Medium. S6 de agosto de 2020. Disponível em:
<https://medium.com/@sergiobximenes/seis-novos-poemas-de-maria-firmina-dos-reis-1863-1901-3e8ba8d954>. Acesso em 16 out. de 2024.

8 APÊNDICES

8.1 Apêndice A – Uma leitura africanizada das teorias

8.1.1 Cartas e diários na *encruzilhada*

Uma carta, em si mesma, é sempre uma *encruzilhada*. Isto quer dizer que toda carta pode ser abordada isoladamente “como um *documento*, como um *texto*, como um *discurso*, ou ainda como um *fazer*” e quer dizer, também, que por outro lado, toda carta “sempre é tudo isso ao mesmo tempo” (Diaz, 2016, p.55, grifos no original). É exatamente isso o que nos mostra Brigitte Diaz em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, publicado, em 2002³²⁵, na França. Nele, a autora explora o desenvolvimento do gênero epistolar no século XIX, investigando as funções da correspondência em diferentes contextos de escritores e escritoras, refletindo sobre a natureza nômade, livre e rebelde do pensamento dentro dessa forma de escrita.

Neste esforço, Brigitte Diaz analisa como a correspondência serviu como um meio de circulação de ideias, permitindo que escritores e escritoras partilhassem suas reflexões e suas invenções sobre si mesmos e sobre o mundo. Para isso, ela aborda o gênero epistolar como uma forma literária que desafia as categorizações tradicionais e que flutua entre arquivos, documentos e testemunhos.

Sendo um espaço de criação que “precede, acompanha ou segue a ação dos indivíduos” (Haroche-Bouzinac, 2016, p.95)³²⁶, a carta pode transformar o real, acompanhar a transformação do real ou sustentar a existência de uma realidade, interseccionando diferentes remetentes, destinatários, destinos, sentimentos, reflexões, intenções, segredos ou reivindicações públicas, projetos, discursos ou funções, no tempo e no espaço, sendo realizada de maneiras diferentes, em diferentes materiais e suportes.

Olhando sob esse prisma, as cartas se tornam um espaço de troca dinâmica e fluida, refletindo experiências de deslocamentos vivenciados por missivistas. Essa

³²⁵ DIAS, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*; tradução Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

³²⁶ HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*; Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

abordagem pode revelar as nuances das relações interpessoais e a complexidade das identidades, sugerindo que o ato de escrever e ler cartas é, em si, um movimento, uma *performance*.

Em decorrência disso, a crítica epistolar, que se ocupa da formulação de premissas para o estudo deste gênero textual, vem se constituindo ao longo do tempo como verdadeiro labirinto metodológico que comporta e acomoda abordagens plurais. A partir dessa crítica, compreendemos que:

Toda correspondência oferece-se a quem quiser analisá-la como uma encruzilhada de problemas linguísticos, históricos, ideológicos. A polimorfia e a plurifuncionalidade intrínsecas a esse gênero [...] possibilita[m] múltiplas abordagens, que vão desde a história da vida privada até as práticas de escrita do eu, passando pela sociologia da literatura, a genética literária, a pragmática da comunicação a distância etc (Diaz, 2016, p.54).

Assim, seguindo a argumentação de Brigitte Diaz, podemos posicionar o estudo das cartas numa *encruzilhada metodológica* de problemas que articulam elementos linguísticos, históricos e sociológicos, sendo que a abordagem linguística possibilitará identificar os protocolos de comunicação utilizados; a perspectiva histórica contribuirá para datar os cenários epistolares e medir a singularidade ou a convenção da carta; e a perspectiva sociológica nos ajudará a compreender as dinâmicas das disputas e negociações pautadas por marcadores sociais³²⁷ e suas respectivas construções simbólicas³²⁸. Em suma, “qualquer estudo do texto epistolar tem interesse em se apoiar sobre esses pilares que a linguística pragmática, a teoria da enunciação, a sociocrítica, a história literária nos fornecem...” (Diaz, 2016, p.68). Para os interesses desta tese, acrescentamos, também, a importância da abordagem da teoria da negociação para examinarmos as estratégias de afirmação e persuasão utilizadas pelas autoras estudadas, nas dinâmicas de inserção e manutenção de posições no *campo literário* brasileiro.

³²⁷ Os marcadores sociais são categorias que organizam os indivíduos com base em características diversas como gênero, religião, raça, etnia, classe social e região. Eles são utilizados para entender e analisar as desigualdades e as dinâmicas sociais, refletindo como essas características influenciam as experiências e oportunidades das pessoas na sociedade.

³²⁸ Construções simbólicas referem-se a símbolos, rituais, costumes e tradições que influenciam o comportamento e as percepções das pessoas. Esses elementos atuam como representações que ajudam na comunicação e na compreensão de significados dentro de uma cultura ou grupo social.

Assim sendo, “todos os tipos de multi-, inter- e transdisciplinaridades podem se exercer” sobre a carta (ibid.). Entretanto, de acordo Brigitte Diaz, toda abordagem teórica recompõe, conforme seus protocolos, as diversas tópicos que a carta desenha (documento, texto, discurso ou fazer) e que estão latentes em toda correspondência.

Nesse sentido, o estudo de Françoise Simonet-Tenant *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives* (2009)³²⁹ nos auxilia a pensar as cartas também como uma *encruzilhada de sociabilidades*:

A carta, na Renascença, foi antes de tudo o vetor de uma sociabilidade sábia e acadêmica: o exemplo mais notório é a rede epistolar constituída no entorno de Erasmo com os grandes desse mundo, detentores do poder político e religioso e com os humanistas disseminados por toda a Europa, onde a correspondência faz ofício ‘de encruzilhada de informações, de reflexões, de argumentações em escala europeia’. A carta, no século XVII, torna-se o instrumento de uma sociabilidade cosmopolita e ela será, por muito tempo, estranha a toda ideia de sentimentalismo e de intimidade (p. 28-292, tradução Alex Resende Heleno).

Partindo das ideias de Françoise Simonet-Tenant, entendemos que, historicamente, a partir do século XVII, as cartas passam a funcionar como elos de redes de sociabilidades que colocam em contato intelectuais e pensadores, ampliando os espaços geográficos dessa conexão. Portanto, podemos posicionar as cartas também numa encruzilhada de informações, de reflexões e de argumentações, como um ponto crítico de confluência e dispersão de discursos acadêmicos e literários.

Complementando o nosso esforço para posicionar as cartas no âmbito da *encruzilhada*, recorreremos ao estudo de Poliana dos Santos, que, ao refletir sobre a interseção entre a literatura e o mundo do trabalho em seu artigo “Entre fatos diversos: literatura e trabalho nas cartas de Paulo Barreto e de Lima Barreto” (2023)³³⁰, afirma:

Gênero literário infenso à fronteira, a carta é texto híbrido, incerto, possuindo uma forma flexível, que trafega entre outros modelos vagos: diários, autobiografias, memórias. É por essa razão que Diaz (2016, p. 46-47) vai chamar a literatura epistolar de ‘pensamento nômade’, pois seu poder está fecundado na disposição de conter todos os registros e digressões, indo da cogitação moral à crítica literária, zombando dos discursos constituídos numa encruzilhada de elementos históricos, estéticos e ideológicos. (Santos, 2023, p.3).

³²⁹ SIMONET-TENANT, Françoise. *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2009.

³³⁰ SANTOS, Poliana dos. Entre fatos diversos: literatura e trabalho nas cartas de Paulo Barreto e de Lima Barreto. *Revista de História* (São Paulo), n.182, a06622, 2023.

Com isso, compreendemos que a *encruzilhada* é também o lugar do *hibridismo*, capaz de situar cartas e diários no tráfego de um mesmo fluxo.

Brigitte Diaz concebe o gênero epistolar como um “gênero híbrido”, “pronto para todas as insurreições” (2016, p.70) e suscetível de se adaptar a todos os discursos. Para ela, o jogo da carta funciona de acordo com a lógica da *interface*, por colocar elementos heterogêneos funcionando no interior de um sistema. Isto é, essa interface epistolar coloca discursos e posturas enunciativas em correspondência. Todas as conexões são possíveis, já que “o próprio princípio da escrita epistolar baseia-se na fusão das intencionalidades e dos tons” (ibid, p.68).

De modo semelhante, Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005)³³¹, afirmará sobre o diário que: “o que há de singular nessa *forma híbrida*, aparentemente tão fácil, tão complacente e, por vezes, tão irritante pela agradável ruminação de si mesmo que mantém [...] é que ela é uma armadilha” (Blanchot, ibid., p. 274-275). De modo complementar, Philippe Lejeune, em *O Pacto autobiográfico* (2008)³³², defende que o diário é um espaço livre, onde se pode “misturar os gêneros”. Ele reforça essa ideia afirmando que “a forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo”. Finalmente, para o crítico, o “diário terá uma ‘identidade narrativa’” e “será ao mesmo tempo arquivo e ação” (Lejeune, ibid., p. 261; 264; 262).

De acordo com Brigitte Diaz, a carta também expressará uma identidade narrativa, podendo se estender até o limite da crônica, por exemplo:

Retomada a cada dia, a carta pode atingir as dimensões de uma crônica [...] cartas narrativizadas [...] Ultrapassando muito os limites do discurso epistolar, ela encadeia não só anedotas biográficas, mas também exames de si, reflexões filosóficas, envios de poemas e comentários literários; *mestiçagem enunciativa* que faz da carta um objeto textual muito particular, assemelhando-se ao mesmo tempo com o ensaio, o diário e a confissão. (Diaz, 2016, p. 88-89).

Portanto, assim como para a carta, uma metodologia de análise do diário também envolverá uma abordagem multidisciplinar que combine técnicas literárias, históricas, sociológicas e culturais, para dar conta de abordar, amplamente, essa

³³¹ BLANCHOT Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

³³² Op. cit.

mestiçagem enunciativa - particularidade textual das cartas e diários -, observando que, como destaca Philippe Lejeune, a análise textual dos diários pode centrar-se na construção da identidade.

De modo similar, o espaço epistolográfico também funciona como lugar de gênese e construção identitárias: Pois as correspondências são mais frequentemente encruzilhadas propícias a todas as conexões literárias do que terminais ferroviários. (Diaz, 2016, p.99) Assim, importa compreender como a polimorfia e a plurifuncionalidade latentes nas cartas e diários puderam se ajustar às necessidades expressivas de mulheres negras escritoras como – Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus – na constituição de suas identidades autorais, para demonstrar como seus diários e cartas funcionaram como meios e formas de realização de todas as conexões literárias necessárias para a construção de suas trajetórias como autoras.

A concepção das cartas e diários como lugares híbridos encruzilhados, territórios de mestiçagem enunciativa, torna-se uma chave de leitura bastante interessante para os objetivos gerais desta tese, qual seja, – examinar o processo de constituição das identidades autorais de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus, por meio das encruzilhadas entre literatura e vida performadas em suas cartas e diários, para desse modo, compreender a construção de suas trajetórias autorais a partir destes espaços, já que, apoiando-nos nos estudos da pesquisadora Leda Maria Martins, principalmente em seus ensaios inspiradores, respectivamente, *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (1997)³³³ e *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021)³³⁴, compreendemos que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (1997, p. 26). A respeito disso, ela afirmará que:

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamento [...] variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com suas sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e intersecções, utilizo-me do termo

³³³ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza Edições, 1997.

³³⁴ Idem. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Codobó, 2021.

encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem. [...] A noção de *encruzilhada*, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (Martins, 2002, p.73)³³⁵.

Acompanhando o raciocínio de Leda Martins, percebemos que a utilização do conceito de *encruzilhada* como um operador teórico de interpretação de formas híbridas, que permite examinar, apreender a variedade dos processos de trânsitos sígnicos e analisar práticas performáticas, ajusta-se perfeitamente à proposta deste estudo, já que partimos da premissa de que diários e cartas são atos performáticos, isto é, formas híbridas desenvolvidas e desempenhadas por meio de práticas performáticas³³⁶; e, ao mesmo tempo, ajusta-se impecavelmente aos objetivos mais específicos desta tese, pois, seguindo Martins, podemos identificar e interpretar, também, as diferentes concepções, cosmovisões, princípios filosóficos e as diferentes formas de simbolização do real que emergem da cultura das *encruzilhadas*, constitutivas das identidades das pessoas negras brasileiras. Nesse sentido, Leda Maria Martins explana:

As culturas negras – formulação e *modus* – evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessa *encruzilhada* que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade essa que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridade negras. (Martins, 1997, p. 26.).

Ou seja, para a autora, as identidades das pessoas negras, no Brasil, são elaboradas a partir de um processo de tecelagem dos diversos fios das memórias e arquivos orais africanos, advindos de diferentes povos, salvaguardados nos protocolos sobreviventes às interdições do processo colonial e que permanecem presentes e constantemente presentificados nos atos ritualizados das cerimônias religiosas e culturais afro-brasileiras e, nas quais, são também desarquivados, partilhados e transmitidos como elementos de linguagem e de expressão. Esse movimento teórico

³³⁵ MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais (Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. pp. 69-92.

³³⁶ As ideias de cartas e diários como *performances* será discutida na próxima seção.

que posiciona a construção da identidade negra brasileira na via de uma *encruzilhada discursiva* – tecido de constrição e reconstituição simbólica - possibilita a interpretação das culturas negras nas Américas como lugares de “intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminação” (Martins, 1997, p. 25).

Para Lélia Gonzalez (1998) em *A categoria político cultural de Amefricanidade*³³⁷, o conceito de *América Ladina* surge também como uma poderosa chave de leitura para a compreensão das identidades negras nas Américas, enfatizando a experiência comum dos povos afrodescendentes em um contexto de colonialidade e resistência. Gonzalez propõe que essa identidade afro-diaspórica seja entendida como o resultado de um processo de hibridismo cultural, no qual elementos africanos e indígenas interagem e se renovam. Sua tese é de que as formações do “inconsciente brasileiro” não são exclusivamente europeias e brancas, ao contrário, para ela, nosso incosciente é formado por uma América Africana – *América Ladina*. Assim, se neste contexto, todos os brasileiros podem ser considerados ladinoamericanos, Lélia Gonzalez situará o racismo como uma *neurose cultural* brasileira.

As implicações políticas e culturais da categoria de *Amefricanidade* (*'Amefricanity'*) são, de fato, democráticas [...] Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência e reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos: como a Jamaica e o Akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em cosequência ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (Gonzalez, 1988, p.76).

Gonzales argumenta que a presença negra africana modificou a língua falada no país, para representar essa modificação ela elaborou a categoria *pretoguês* “que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil. Dessa forma, o conceito de *América Ladina* permite entender a identidade negra como uma tecelagem de memórias, uma dinâmica que possibilita não só a sobrevivência, mas também a recriação de práticas culturais, linguagens e conhecimentos ancestrais, resistindo às interdições coloniais e se reafirmando nos espaços simbólicos e afetivos.

³³⁷ GONZALEZ, Lélia. Tempo Brasileiro. A categoria político cultural de Amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun).1988, p. 69-82.

Ora, se, como afirmou acima Leda Martins, a identidade afro-brasileira pode ser pensada como “um tecido e uma textura”, o diário pode ser visto “como um invisível e gigantesco tear” (Lejeune, 2008, p. 272), onde os fios dessa memória fragmentária e híbrida encontram caminhos favoráveis para a confecção de novos sentidos para a existência, os quais se entrecruzam, discursivamente, adquirindo a resistência de “uma tapeçaria na qual a lançadeira da escrita liga solidamente a trama e a urdidura” (ibid., p. 303).

A encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (Martins, 1997, p. 28,).

Dois movimentos no pensamento de Leda Maria Martins são especialmente importantes aqui, o primeiro seria a ideia de encruzilhada como *lugar terceiro* e o segundo seria a relação entre a noção de *sujeito híbrido* e os processos de cruzamentos interculturais ocorridos no Brasil.

Trataremos primeiro do segundo ponto, porque nos ajuda a entender a noção de *sujeito híbrido*, articulada pela crítica pós-colonial, aplicada ao contexto dos cruzamentos discursivos, tecidos no encontro dos diferentes grupos humanos colocados em contato durante o período do tráfico negreiro, da escravização indígena e da migração europeia, no Brasil, e que formaram, profundamente, a base identitária das pessoas negras e mestiças brasileiras, ao longo dos tempos. De forma propulsora, esse encontro forçado de povos, que nem sempre se confrontaram de forma amigável, como destaca Martins, mobilizou a necessidade de uma reinvenção da vida material e simbólica dos povos negros, transformando esse contato social em um movimento de síntese criativa que se dinamiza como encruzilhada de produção de sentidos diversificados. A encruzilhada é entendida, portanto, como um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico, pulsionador de significância.

Assim, os gêneros epistolar e diário, que se caracterizam por serem polimórficos e plurifuncionais, por serem espaços intersticiais de trânsito, configuram-se como instâncias de negociação simbólica e identitária em que missivistas e diaristas podem performar suas identidades e afirmar sua diferença. Sobre a negociação no espaço epistolográfico, Brigitte Diaz afirma:

Diferentemente de uma simples busca do outro, de sua adesão, de seu reconhecimento, a escrita epistolar seria 'uma atividade de resistência ao Outro', como escreve Vicent Kaufmann. Segundo ele, o que o epistológrafo negocia na carta é, primeiramente, a conquista de um território que o [Outro] não teria mais direito de controlar. (Diaz, 2016, p. 64).

Em outros termos, a carta enquanto *encruzilhada* revela a natureza dupla da escrita epistolar, desempenhada, simultaneamente, como escrita para o outro e como escrita em resistência ao outro, de modo que o espaço epistolar passa a funcionar como espaço de aperfeiçoamento de práticas de controle das imagens de si, em busca de correspondência com o outro, sem que se negue a sua diferença com relação a esse outro.

Dito isto, passaremos a tratar, agora, do segundo ponto levantado acima por Leda Martins, a ideia de encruzilhada como *lugar terceiro*. Nessa direção, Geneviève Haroche-Bouzinac recupera o pensamento de Roger Chartier:

Numa história cultural redefinida como lugar onde se articulam práticas e representações, o gesto epistolar é um gesto privilegiado. Livre e codificada, íntima e pública, pressionada entre segredos e sociabilidade, a carta, melhor que qualquer outra forma de expressão, associa o vínculo social e a subjetividade (Chartier, 1991, p.9, apud. Haroche-Bouzinac, p.31).

Interessa saber aqui: de que modo se formam as identidades de sujeitos híbridos nos entre-lugares? Como as cartas funcionam nesses contextos?

Em *Afrografias da memória*, estudo de narrativas das memórias dos congadeiros e congadeiras da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, na região do Jatobá, em Belo Horizonte, Leda Maria Martins realiza uma densa análise do Reinado do Rosário, ao observar a sua emaranhada arquitetura de cruzamentos de elementos religiosos, conceituais, textuais e performáticos, salvaguardados nos arquivos e repertórios da memória oral. Em sua análise, demonstra como, desde sua origem, por volta de 1748, os povos negros vêm reinterpretando os ícones religiosos cristãos, atribuindo-lhes novas conotações semânticas, de forma que as divindades cristãs se tornam transmissoras de uma religiosidade africana:

Os Reinados são um sistema religioso e uma forma de organização negra alternos que se instituem no âmbito mesmo das encruzilhadas entre os sistemas religiosos cristão e africanos, de ascendência Banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês, entre outros, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmopercepção que os instauram. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos

distintos, denominados 'guardas', e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Relatos de viajantes e outros registros orais e escritos mapeiam sua existência desde o século XVII em Recife e sua disseminação por outras regiões do território brasileiro, em muitos casos vinculada às Irmandades dos Pretos. Em sua estrutura, os festejos dos Reinados são ritos (Martins, 2021, p.76).

O Reinado do Rosário é um ato de fé. Um rito religioso. Uma manifestação do sagrado. É organizado em ações em devoção à Senhora do Rosário e tributo aos ancestrais africanos, nos quais ocorrem: a celebração dos santos católicos e deuses africanos banto e nagô; a dramatização da memória de uma filosofia telúrica africana – imbricada na percepção das forças farmacêuticas da natureza; e a realização de uma linguagem - são rituais de linguagem encenados que regem cantares, enunciação textual e saberes. Embora seus adeptos se definam como católicos, sua devoção é multifacetada

É no modo singular de alçar essa devoção multifacetada, que aglutina raízes hagiológicas diversas, que o congado se ergue como efeito dos cruzamentos entre os arquivos simbólicos africanos e a herança cristã ocidental, coreografando uma forma singular de organização e interpretação do real, de invocação e celebração das divindades e do sagrado (Martins, 1997, p. 171).

Essa foi a forma encontrada por africanos e seus descendentes para resistir ao sistema escravocrata que tentava frear, por todas as vias, a sua religiosidade e a sua articulação social, interditando os cultos aos seus deuses.

De acordo com Leda Martins:

É relevante o fato de as narrativas realçarem o agrupamento de diferentes nações e etnias africanas, sobrepondo-se às divergências e rivalidades tribais. O coletivo sobrepõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência e enfrentamento do poder opressor [...] a superação parcial das diversidades étnica e tribal funda o *ethos* e o ato coletivo negro como estratégias de força e organização contra o inimigo comum (Martins, 1997, p. 57).

A autora nos ajuda a compreender o Reinado como um processo de transgressão da ordem escravista e sua transformação em novos modos de agregação comunitária, de reconstrução identitária e de emergência de novas formas de expressões artísticas e culturais. Para ela, a particularidade na interpretação do mundo é que tornou o negro – por semelhanças e diferenças – um participante da comunidade dos homens.

O texto da fábula matriz rege, pois, toda a liturgia dos rituais do Reinado, em cuja representação o congadeiro vivencia, de modo singular, sua religiosidade. Através da representação simbólica, são estabelecidos canais de negociação

entre arquivos culturais distintos, africanos e europeus, metonímias de *arkhês* também diversas. A dicção dos congadeiros insemína o código católico, mas não o exaure ou esvazia, pois congadeiro, em geral, se reconhece como católico e se define como devoto de São Benedito, Santa Efigênia, N. S. das Mercês e, em particular, de N. S. do Rosário. Essa devoção à santa católica e, simultaneamente, à tradição ritual e cosmovisão legadas pelos africanos traduz-se numa engenhosa maneira de coreografar certos modos possíveis de vivência do sagrado, de apreensão e interpretação do real. Na narrativa mitopoética, nos cantares, gestos e danças e em todas as derivações litúrgicas do cerimonial do Reinado, o congadeiro canta a divindade católica, e com ela, as nanãs das águas africanas, Zambi, o supremo deus banto, os antepassados, e toda a sofisticada *gnosis* africana, resultado de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza certa medida do humano, não de forma animista, mas como expressão de uma complementariedade cósmica necessária, que não elide o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica. E é como efeito dessa complexa arquitetura de cruzamentos conceituais e performáticos, que, africanamente, o congadeiro celebra N. S. Rosário, iconizada, no Reinado, como sua maior orixá. (ibid., 1997, p.63).

Leda Martins nos auxilia a entender como, nos Reinados e Congados, os santos católicos são celebrados africanamente na *performance* mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Inicialmente utilizado como recurso de controle pelo Estado e pela Igreja, o Congado acabou servindo, na verdade, como forma de manutenção aparente da organização social dos negros, germinada no movimento de invenção e criação desenvolvido na e pela interação cultural entre os povos diversos. Essa sobrevivência das memórias africanas, de acordo com a autora, transformou-se em fundamentação mítica: uma vez ausente a sociedade original (função real de liderança), os “reis do Congo” foram vistos como elementos intermediários para o trato com o sagrado, além de serem, também, uma representação simbólica que repete a coroação dos reis africanos do Congo.

Complementa a pesquisadora:

Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem [tambores, canto e dança] autóctone e diversa da ocidental [...] O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo, como um palimpsesto, as divindades africanas. (Martins, 1997, p. 56)

[...] ‘Ao trazer a divindade para perto do homem [retirar do mar e colocar numa gruta ou capela] permitiu que sobre os vestígios do culto católico se reinaugurasse o mundo das Grande-Mães ctônicas, a Mãe terra vinda de uma África violada’ (Martins apud. Gomes & Pereira; n.s., n.p).

Nesse sentido, compreendemos que a manifestação dos Congados é um ritual de linguagem. É um texto que rasura uma linguagem instituída e a reinventa a partir dos fragmentos da memória. Para Leda Martins, as matrizes textuais da memória banto

impõem-se como formas estáveis nos repertórios da memória oral, pois, apesar das variações, os congados mantêm um arcabouço e fabulação similares em todo o território brasileiro. Em sua visão, essas matrizes representam um *continuum arquetípico*, a partir do qual, os *sujeitos rituais* traduzem e performam

“microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam [...] o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e os modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente” (Martins, 1997, p. 35).

Portanto, seguindo Leda Martins, podemos compreender o *terreiro* - esse espaço ritual da religiosidade afro-brasileira, como uma instituição de poder paralelo – de reconstrução de autoridades – sendo um ponto de elo de diferentes etnias. Funcionando como um *entre-lugar ou um lugar terceiro* no qual negros e negras se apropriaram dos rituais de celebração de seus antigos reis e de sua história “fraturada pelas invasões europeias e pela deportação de seus nativos – [os terreiros possibilitaram] o processo de reinvestimento identificador de constituição do sujeito e da cultura” (ibid. p. 61). Sua tese é de que a memória fraturada pela desterritorialização do corpo/*corpus* africano fomentou as novas formas rítmicas, melódicas e dançarinas do negro nas Américas, afrografadas e afromatizadas pelos gestos da oralitura africana:

Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (ibid., p. 21).

Complementando a ideia, afirma:

Na oralitura dos Congados, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, ‘um lugar de transferência... um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar mutuamente refletindo-se um sobre o outro’ (ibid. p. 86).

Analogamente, podemos afirmar que, como Leda Maria Martins para o corpo, a carta é “continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, um lugar de transferência”, espaço propício para performances de “rasura da linguagem, alteração significativa” podendo ser ferramenta “constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas”, assim como vimos nos casos das cartas de Carolina Maria de Jesus e Teodora da Cunha Dias.

A historiadora negra brasileira Beatriz Nascimento também refletiu sobre o conceito da *diferença*, no contexto brasileiro, em seu texto “Carta de Santa Catarina”³³⁸. Destaca o papel da memória histórica frente à historicidade dispersa dos povos negros para a constituição dos sujeitos individuais. Afirma:

Os vários níveis individuais e grupais embatem-se no terreno afetivo verbal. A ausência de uma historicidade escrita e uma historicidade dispersa requereu um esforço da memória histórica recalçada. O Eu será a semântica corrente e recorrente [...] tentando-se impor não no plural e sim no singular, ou seja, preparando-se modernamente para a aceitação da diferença incorporada às noções de igualdade humana, poder participativo no destino nacional e coletivo, regional e coletivo, familiar e geográfico (Nascimento, 2018, p. 361).

Partindo do exposto, o nosso esforço foi o de situar a carta no *entre-lugar*, no *terceiro espaço*, como gênero híbrido, alternativo, para pensá-la, como encruzilhada de “descosadura iterativa e religação insurgente”. Local onde negociação cultural e enunciação identitária (ou da identidade autoral) podem resultar em invenções de novos mundos de formas e significados híbridos, a partir das *performances da diferença*.

É relevante, ainda, destacar o fato de que os termos da negociação social são sempre elaborados no momento do imprevisto, produzidos performativamente, tal como a forma de improvisação no jazz. Explana Leda Martins, recorrendo a Elisson:

Cada movimento verdadeiro de jazz [...] irrompe de um contexto no qual cada artista desafia todos os outros e em que cada movimento-solo, ou improvisação, representa (como as sucessivas pinceladas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como um elo numa corrente da tradição (Elisson apud. Martins, 1997, p.29)

Refletindo sobre o trecho, Leda Maria Martins assevera:

Nesse movimento, a própria noção de centro se dissemina, na medida que se desloca, melhor, é deslocada pela improvisação rítmica e melódica. Diz Elisson: “[porque o jazz encontra o seu ponto vital numa infundável improvisação sobre materiais tradicionais, o jazzista deve perder sua identidade, mesmo quando a encontra. Assim como o jazzista, metonímia das culturas negras nas Américas, retece os ritmos milenares, transcribindo-os dialeticamente numa relação dinâmica e prospectiva, essa cultura, em seus variados modos de inserção, fundamenta-se dialogicamente, em relação aos arquivos da tradição africanas, européias e indígenas, nos jogos de linguagem intertextuais e interculturais, que performa (Martins, 1997, p. 29).

Ampliando, mais à frente, para o contexto do congado, afirma:

Essa herança ancestral e dos ancestrais ressoa nas expressões da arte negra, em geral, e do congado, em particular, tendo na assimetria um de seus signos agenciadores. Essa concepção assimétrica diz, em muito, de um certo pulsar do

³³⁸ NASCIMENTO, Beatriz. Carta de Santa Catarina. *Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Editora União Panamefricanista, 2018.

sujeito movimento constante, assegurando que a relação com as origens é sempre prospectiva, pois, como no jaz, funda o sujeito em movimento (ibid., p. 37).

Por meio desse raciocínio, retornamos à carta como encruzilhada discursiva e como natureza móvel e deslizante do dialogismo epistolar, portador de uma embreagem que coloca formas, conteúdos e sujeitos em trânsito. A carta funciona como um palco para sujeitos em movimentos performáticos em cenas discursivas. Na percepção de Brigitte Diaz:

A gênese do *eu* que se opera na carta é a gênese de um eu escrevendo: a escrita é ao mesmo tempo seu meio de expansão e seu horizonte. Laboratório textual, a correspondência engendra, funde novamente e transforma escritos migrantes destinados a outras páginas e outros públicos. Nessa gênese epistolar, poder-se-ia [...] identificar uma embreagem interna [...] que assegura o trânsito em um mesmo autor [...] entre a carta e outras produções textuais” (Diaz, 2016, p.99).

O *eu* a que assistimos na carta, o *eu-escrevendo*, nasce do próprio movimento da escrita, indicando continuidade, mas, ao mesmo tempo, mostrando que o *eu epistolar* é uma ação que está em andamento e que tem uma duração. Em vários aspectos, mostra similaridade ao que acontece com a gênese do *eu no diário*.

Nesta seção, ocupamo-nos de compreender como a polimorfia e a plurifuncionalidade latentes nas cartas e diários puderam se ajustar às necessidades expressivas de mulheres negras ao longo da história. Buscamos ainda levantar as condições que permitam refletir sobre cartas e diários como *encruzilhadas gerativas*. Essas duas perspectivas ajudam responder a questões tais como: como cartas e diários, gêneros híbridos, podem funcionar como meios e formas de realização de todas as conexões literárias necessárias para a construção das trajetórias autorais de escritoras negras – como as de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus? Como suas cartas e diários engendram, fundem novamente e transformam escritos, assegurando o trânsito entre as suas formas e conteúdos e outras produções textuais? Como se elabora a gênese do eu-escrevendo, ou, do eu-autoral nas cartas e diários dessas escritoras? Como podemos assistir-à construção da identidade autoral e de uma trajetória autoral nos diários e cartas das escritoras? Como as escritoras performaram suas identidades autorais em seus diários e cartas?

De modo geral, procuramos demonstrar, até aqui, como os gêneros epistolar e diarístico, que se caracterizam por serem polimórficos e plurifuncionais, por serem

espaços intersticiais de trânsito, configuram-se como instâncias de negociação simbólica e identitária, em que missivistas e diaristas podem performar suas identidades e afirmar a sua diferença. Buscamos explicar como cartas e diários estão situados no campo da desfronteira das *encruzilhadas discursiva, de sociabilidades, de produção de sentidos diversificados*, ou seja, *das encruzilhadas propícias a todas as conexões literárias*.

Considerando que diários e cartas se relacionam a noções de *mestiçagem enunciativa, civilidade encenada, temporalidade discursiva intersticial, cena discursiva, objetivos híbridos* etc, estas podem funcionar como ferramentas analíticas profícuas que nos permitirão explorar, com maior minúcia, o *corpus* de pesquisa selecionado. Serão nossas “tenhora da mukanda” – *enxadas da escrita* - que utilizaremos para cultivar o nosso olhar sobre esse sensível terreno movediço, fluido e germinativo que, muitas vezes, alcança a consistência e profundidade das águas e no qual movimenta-se, à deriva da vida, a escrita performática das cartas e diários.

Por fim, compreendemos que a encruzilhada é um ato. É um tear contínuo da vida. É uma esfera sem começo ou fim, mas que engloba uma unidade. Há um tear no interior de toda encruzilhada. Para nós, cartas e diários são complexos teares da continuidade e descontinuidade da vida. Tecem instantâneos do tempo, e findam, e, simultaneamente, eternizam-se, na sobrevivência dos arquivos ou dos acasos. Das encruzilhadas dos diários e cartas, bem que poderia germinar no gerúndio do tempo o/um verbo “tear”.

8.1.2 Diários e cartas como *performance*

O diário é um ato. Uma performance. É uma arte da improvisação. Durante a atuação escritural, de acordo com Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*³³⁹ diaristas “acompanham e realçam algumas linhas e vetores” do tempo, enquanto são “levados pelo movimento que vão esculpindo”. Equivale a “usar em benefício próprio a energia de uma força natural que os leva junto com ela”. Neste sentido, “manter um diário é surfar no tempo”, é dançar à deriva (cf. 2008, p. 298-299). Esse tipo de postura

³³⁹ Op. Cit.

diferencia diaristas de romancistas. Romancistas estão situados fora do tempo, pois o tempo, para eles ou elas, é um dado objetivo (e não uma deriva) a partir do qual construirão imagens.

Portanto, diaristas escrevem “equilibrando-se no ápice do instante” (ibid., p. 300). Na crista do tempo, devem tomar decisões: sobre o que escrever? como? compor? corrigir? escrever tudo certo da primeira vez? “Compor e corrigir são indispensáveis a construção de uma forma”, por isso, composição e correção são feitas na hora, performativamente. E o amanhã?

Para se escrever um diário, pressupõe o desenvolvimento e domínio de certa técnica; a aceitação imediata do desconhecido; e procedimentos abertos para o futuro. “Às vezes, é preciso deixar de olhar para si mesmo, esquecer-se, lançar-se no mundo e no futuro” (ibid., 301). No limite, diaristas “deve[m] decidir a cada dia se continua[m] ou descontinua[m] seu diário”, sendo que “a vida tem necessidade de descontinuidade e renovação” (ibid., p. 300; 301). Então, o importante numa análise, é saber como as descontinuidades são vividas “O descontínuo explícito remete a um *continuum* implícito” (ibid., p. 299), revelando o empenho de autoras e autores de diários no exercício da continuidade: continuidade com relação ao passado e continuidade com relação ao futuro, expressas, muitas vezes, no ressurgimento da necessidade de escrever.

Escrita alusiva, tecida como uma renda ou uma teia de aranha, como imagina Lejeune, diaristas alinhavam pontos de referências discretos no papel, enquanto todo um mundo de outras lembranças jaz, invisível, como sombras, neste mesmo papel. Como explorar as zonas de sombra? É preciso aprender a enxergar no escuro, por meio de várias leituras. Sendo assim, compreendemos que o diário é uma *série de vestígios datados*. É por isso que “nenhum leitor externo poderá fazer a mesma leitura que o autor” - nunca poderemos saber o que realmente o texto do diário significa para o seu autor ou sua autora - e “essa é uma característica surpreendente do diário que o opõe a todos os outros textos” (ibid., p. 299), como ao romance, por exemplo, que tem de específico – a reconstrução, o sentido, a comunicação.

No entanto, o diário, assim como a carta, é o vestígio de um instante, mas que pode funcionar para unificar a personalidade, contudo, diferente da carta, o diário

“também pode ossificá-la, enrijecê-la” (ibid.); enquanto as cartas obrigam a desdobramentos da personalidade: “Escrever uma carta obriga a pensar em si para se posicionar e imitar a comunicação”, pois “um dos critérios de uma correspondência bem sucedida”, como observa Geneviève Haroche-Bouzinac, “reside na ‘incorporação’ da fala do outro” (2016, p.129; 139).

Para Lejeune,

A descontinuidade de um diário pode ser totalmente relativa. A maior parte das pessoas que gostam de escrever tem vários laboratórios de escrita, que não funcionam segundo o mesmo regime: o fluxo de energia investido em cada um deles é sempre diferente. O diário pode empobrecer-se por culpa da correspondência. Ou ainda, alguns escritores (homens, em geral) retomam o diário entre dois períodos de criação, ficam em estado de vigília, esperando que seu gênio se incendeie novamente...” (Lejeune, 2008. p. 301).

Cartas e diários possuem regimes diferentes, neles, missivistas e diaristas investem diferentes fluxos de energia, porém, ambos podem funcionar tanto como laboratórios de escrita quanto espaços da escrita de si. Pois “a carta serve também a uma outra causa, a construção de si” (ibid., p.83). Segundo Brigitte Diaz, ela “não é um simples processo verbal do vivido, mas engaja, como o diário, em uma disciplina da interioridade pela qual se opera um trabalho de si sobre si.” (Diaz, 2016, p.164).

Entretanto, a percepção de si e a própria construção de si, na carta, passam, necessariamente, pelo crivo do olhar do outro. Estruturalmente, destinatários ocupam uma função cardeal no espaço epistolográfico, pois são “indispensáve[is] ao aparecimento do sujeito em sua própria palavra” (ibid., p. 163). Se os destinatários são plurais, o remetente se modaliza a essa pluralidade, bem como vimos na seção anterior, no caso das cartas de Teodora da Cunha Dias.

É importante chamar a atenção, nos alerta Geneviève Haroche-Bouzinac, para o fato de que, de “maneira ainda mais evidente do que em outros gêneros, como a poesia ou o romance, o sistema de leitura modifica o sentido da mensagem; é o olhar do leitor que faz com que os epistológrafos se tornem personagens de uma ficção verdadeira” (Haroche-Bouzinac, 2016, p.15). Isso não acontece na escrita do diário, por exemplo.

A autoimagem que se produz no espaço epistolar é sempre o resultado de uma negociação. “Em resumo, o retrato de si na carta oscila entre encenação e imprevisto, entre composição e improvisação.” (Diaz, 2016, p.177). Essa possibilidade de exploração

do eu e de manipulação da persona (máscara, papel, personagem) só foi possível no momento em que a carta atingiu o caráter de *carta íntima*³⁴⁰, permitindo essa conjunção entre carta e diário,³⁴¹ como afirma Diaz:

Estimulada pelo desejo do outro [...] a carta investe-se de uma função diarista; é, ao mesmo tempo, crônica de uma vida e registro da alma. A conjunção dessas duas formas de escrita de si – carta e diário – não surpreende: a carta íntima tem naturalmente uma vocação diarista e, em certo sentido, autobiográfica, já que se trata também para o epistológrafo de dar nela notícias de si e de nela apresentar o cenário de seus dias. (Ibid., p.88).

Ainda, colocando diários e cartas na encruzilhada, Brigitte Diaz dirá que ambos são vias paralelas de um acesso a si, nas quais os meios formais podem ser entrecruzados:

É também frequente, todavia, que o diário seja escrito como uma carta [...] Em certas experiências-limite, correspondência e diário tendem a se mesclar sem que seja possível distinguir o fragmento de diário endereçado e a carta como memorial de si [...] Cartas e diário são as vias paralelas de um acesso a si no qual os meios formais alistados são relativamente intercambiáveis: ‘O melhor diário que faço, escreve uma diarista *comum* entrevistada por Philippe Lejeune, talvez não seja aquele que escrevo pra mim, mas esteja nas longas cartas cotidianas que escrevo ao meu melhor amigo’. Essas imbricações entre formas concorrentes de escrita de si sugerem que a conduta autobiográfica ‘não pertence propriamente a nenhum gênero [...] A carta integra-se, de direito e de fato, ao vasto continente das escritas de si (Ibid., p. 94,).

Portanto, vemos que não é raro encontrarmos uma carta-diário ou um diário-carta, isso sugere que, nessa imbricação entre as formas concorrentes de escrita pessoal, a conduta autobiográfica seja a embreagem de trânsito das formas. Por outro lado, como estamos em uma encruzilhada, podemos fazer um raciocínio contrário, que expressa essa via de mão dupla, tripla... que o pensamento encruzilhado abre, alarga, amplia, espirala, asperge...

³⁴⁰ As cartas íntimas começaram a surgir como um gênero dentro da produção epistolar principalmente a partir do Renascimento, quando pensadores humanistas promoviam uma maior valorização da correspondência pessoal. Essa forma de escrita se expandiu ao longo dos séculos XVII e XVIII. No entanto, será no século XIX, a partir do entrecruzamento dos processos de alfabetização; de desenvolvimento econômico - que expande a geografia dos correios e dos negócios; do distanciamento da carta do espaço público - uma vez que as cartas (escrita e leitura) permaneceram por muito tempo como atos coletivos – e a valorização da expressão pessoal e subjetiva, que a intimidade se tornará propulsora da instância sentimental e confessional na escrita epistolar, transformando a carta, também, em espaço possível de subjetivação. Assim, as cartas pessoais foram moldadas por contextos sociais e culturais que incentivaram a intimidade e a busca de conexões mais profundas. Já, a “emergência do diário como forma de expressão pessoal no fim da Idade Média coincide com a emergência do papel e do relógio” (Lejeune, 2008, p. 304).

³⁴¹ Brigitte Diaz afirma que “no plano da pesquisa e da construção identitária, as correspondências da juventude apresentam-se para quem se interessa por essa ‘epistemologia do eu’ como escritos privilegiados, porque são fortemente dinamizados pelo projeto de ser que os sustenta” (2016, p.95-96).

Podemos pensar, também em termos de um regime epistolar da autobiografia focado na figura do destinatário - onde a própria forma de comunicação epistolar – uma conversa entre ausentes estimulada pela necessidade de confiar - torna-se a tal embreagem que assegura o trânsito entre os gêneros, da qual nos fala Brigitte Diaz:

o destinatário - real ou simbólico [...] é o guardião e o herdeiro da memória de si, e a importância de sua tarefa se mede pela angústia que os epistológrafos manifestam à ideia de que ele poderia falhar. É nesse sentido que se deve entender o uso tão frequentemente feito pelos autobiógrafos ou diaristas do esquema da comunicação epistolar: Michel Leiris, que toma emprestado na ocasião o modelo da carta, descreve de forma exemplar a economia testamentária que conduz esse regime epistolar da autobiografia:

‘[...] é principalmente durante meus períodos de depressão que sinto a necessidade de confiar-me assim a um futuro interlocutor (parceiro quase imaginário), por meio das folhas manuscritas de um diário que não será publicado nem mesmo lido durante minha vida, mas constituirá somente, de uma forma póstuma, o último sinal que terei feito àqueles que sobreviverem a mim’ (Diaz, 2016, p.168).

Baseando-nos no excerto, apreendemos que a função fundamental da figura do destinatário, no sistema de comunicação epistolar, funda-se na ação de salvaguardar a “autorrepresentação” de seu interlocutor ou interlocutora. De outro modo, se destinatários falham, remetentes esvaziam-se, sentem-se sós, como se estivessem em um monólogo frente a espelhos cobertos. Por isso, escritores e escritoras de carta constituem-se, também, nas múltiplas formas de anular ausências.

O excerto de Brigitte Diaz citado anteriormente, percebemos que é exatamente o temor da ausência e o medo de não serem ouvidos ou correspondidos que leva ao “uso tão frequentemente feito pelos autobiógrafos ou diaristas do esquema da comunicação epistolar”. A autora menciona o caso de Michel Leiris que confessa: “[...] é principalmente durante meus períodos de depressão que sinto a necessidade de confiar-me assim a um futuro interlocutor (parceiro quase imaginário), por meio das folhas manuscritas de um diário”. Maria Firmina dos Reis, por exemplo, utiliza esse recurso em seu diário construindo interlocutores ideais — principalmente Deus, mas também o tempo, o sol, a campá e amigos ausentes —, a quem dirige suas emoções e súplicas, especialmente em situações de sofrimento e solidão.

A autora emprega a escrita como um canal epistolar íntimo, transformando o diário num híbrido entre carta e confissão, onde o destinatário, embora ausente, legitima a confidência. Exemplo disso é a entrada dedicada a Raimundo Marcos

Cordeiro, que adota a forma clássica de uma carta e recebe resposta em forma de poema, instaurando um diálogo afetivo entre gêneros literários (diário, carta e poesia). Além de registrar saudades e despedidas, como no caso da amiga Caetana ou de Isidoro, Firmina utiliza o diário para atravessar os limites entre vida e morte, buscando manter, pela escrita, a presença dos que partiram. Tal prática revela, como observam Diaz e Lejeune, tanto um pacto de escuta com um outro imaginado quanto uma tentativa de fixar o presente e enfrentar o tempo através da palavra escrita.

Para Leda Maria Martins, os atos de fala e de *performance* dos festejos negros brasileiros são atos de efeito *significante e estruturante* na constituição da identidade negra no Brasil. Para ela, toda a memória do conhecimento afro-brasileiro é instituída na e pela *performance ritual*, por meio de técnicas e procedimentos veiculados pelo corpo. Assim, o ato de performance seria um “mais-além” do registro gravado pela letra alfabética, executado por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações – desempenhado em cerimônias de celebração e rituais. De acordo com a autora, o corpo em performance restaura, expressa, e simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar significaria inscrever, grafar, repetir transcribando, revisando. Dessa forma, o corpo, nessas tradições, passa a ser o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. Registra a autora:

Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca no lugar de uma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcrita, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. (Martins, n.s., n.p).

Leda maria Martins chama a nossa atenção para o fato de que, nessas tradições, o fazer não elide o ato de reflexão e o conteúdo imbrica na forma. Como pudemos observar no caso das *entradas epistolares do diário* de Maria Firmina dos Reis, que hibridizam reflexão, conteúdo e forma. Os saberes legados pelos ancestrais³⁴² são

³⁴² Trata-se da visão negra africana do mundo baseada na concepção que reúne as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer. São compreendidos como anéis de uma complementariedade necessária - em processo contínuo de

vivenciados na *performance* do rito, os tambores dão o ritmo, vazam o silêncio e matizam os tempos e territórios da voz. Ela afirma que em cada performance ritual pulsa - na mesma contemporaneidade – ação de um pretérito contínuo, sincronizada ao presente que atrai para si passado e futuro, neles se espalhando. Dessa forma, para a pesquisadora, o movimento ancestral matiza a curva de uma temporalidade espiralada, onde eventos desvestidos de cronologia linear, em perene transformação, configura uma dinâmica mutacional e regenerativa dos ciclos vitais e existenciais. Nessas performances rituais, tudo vai e tudo volta, essa seria a grande característica das espirais do tempo, noção cunhada por Leda Martins no termo *tempo espiralar*, como ela informa:

O aforisma kicongo, “Ma Kwenda! Ma Kwisa!, o que se passa agora, retornará logo depois”, traduz com sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico, permanecerá no movimento”. [...] Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado (Martins, 1985, p. 72)³⁴³.

Cartas e diários são fendas no tempo, podem ser pensados *entre-lugares*, ou um *terceiro lugar* no qual a escrita de mulheres negras pode ser desempenhada enquanto performance espiralar do tempo, permitindo a circulação pelo passado, num processo de sondagem que se abre para além das reminiscências. É um mergulho nas profundezas do tempo, da memória e da imaginação. Segundo Lejeune:

Esse é o ponto: o diário não apenas estabelece uma continuidade entre hoje e ontem, mas, pouco a pouco, com a vida inteira. Será que é capaz de nos dar acesso a uma permanência fundamental? Será que há, quando mergulhamos nas profundezas do passado, um caminho para sondá-lo que seja diferente da reminiscência? (Lejeune, 2008, p.302).

A carta e o diário são atos, são performances: “uma correspondência é o afresco no momento em que se pinta”, assevera Brigitte Diaz (Diaz, 2016, p. 95-96). É um retrato em pedacinhos e, ao restaurá-lo, precisamos de um olhar e de uma apreensão perspicazes para encontrar a sua coerência. Já o diário “é mais ou menos como uma aquarela”: “o retoque posterior é proibido”, não se pode corrigir depois, é como se fosse uma *arte da verdade*, talvez, realizada de forma mais rigorosa que a própria

transformação e devir. É uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça tempo, ancestralidade e morte.

³⁴³ FERREIRA, Tássio. Pedagogia da Circularidade: fundamentos de ensino inspirados no Unzói da Kisimbiria Maza Nzambi. In Revista Teias v. 21, n. 62, jul./set. 2020, p. 64-77. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/tei/v21n62/1518-5370-tei-21-62-0064.pdf>. Acesso em 07 de outubro de 2024.

autobiografia, como sugere Lejeune, porque desempenhada como *arte da verdade de um instante* na qual qualquer correção lhe retira valor.

Enfatizamos: o tempo não é um dado objetivo, contínuo, “do qual o diarista, com pequenas pinceladas descontínuas, tentaria situar-se fora dele, criar uma imagem, como faria o romancista. O próprio diarista é levado pelo movimento que vai esculpindo [...] transformando em dança essa inevitável deriva...” (Lejeune, 2008, p. 299). Nessa direção, Leda Martins discute:

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada do papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois segundo Nora (1994), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas (Martins, n.s., n.p).

Finalmente, em consonância com tudo o que foi dito até aqui e a partir desta última observação de Leda Maria Martins, podemos imaginar nossas autoras como canetas vivas dançantes desempenhando máscaras, saberes, imaginações e invenções literárias em suas cartas e diários; podemos fechar os olhos e vê-las como enxadas de se cultivar escritas em terrenos-fluxo. “*Mukanga-tanga*” poderia ser a designação de uma carta dançada ou de um diário dançado?

8.1.3 Trajetória Autoral

Em seu ensaio “A morte do autor”³⁴⁴, Roland Barthes afirma que a sociedade moderna produziu a personagem do autor literário ao transferir, em certa medida, o prestígio pessoal do indivíduo para a pessoa do autor. Barthes argumenta que:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor [...] a imagem da literatura que podemos encontrar na

³⁴⁴ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P. 57-64.

cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões (Barthes, 2004, p. 58,).

A centralidade do autor destacada por Barthes é reforçada por Philippe Lejeune em "A imagem do autor na mídia"³⁴⁵ (2008), ao sugerir que a referência ao autor variou ao longo do tempo e se formalizou no início do século XIX, quando a pessoa se tornou objeto de consumo. Assim, a "personalização e a sacralização do papel do autor constituem um fato cultural amplo, historicamente datado" (p. 192).

Lejeune reflete historicamente sobre o crescente espaço ocupado por autores contemporâneos nos meios de comunicação e constata que o texto literário suscitava o desejo do leitor de conhecer a pessoa responsável pelas aventuras do livro. Como forma de suprir a ausência do autor, o leitor podia recorrer a correspondências, biografias e depoimentos, no caso de escritores já falecidos, e a perfis literários, no caso dos vivos. A partir do fim do século XIX, Lejeune acrescenta as entrevistas às formas do leitor "saciar o desejo de conhecer o autor". Para ele, no século XIX, "os periódicos literários forneciam poucas ilustrações e que a fotografia do autor [...] a pessoa do autor, normalmente, era desconhecida do público, e dessa maneira o contato entre escritores e leitores não ultrapassava as páginas do livro" (Ibid., p. 193).

Michel Foucault, em "O que é o autor"³⁴⁶, complementa essa visão, afirmando que "a noção de autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também na história da filosofia e das ciências" (2001, p. 267).

Se Barthes proclamou "A Morte do Autor" como um manifesto em 1968, Foucault, em 1969, com seu ensaio "O que é um autor?", retoma a discussão aprofundando mais no seu papel. Ele propõe que, em vez de reafirmar o desaparecimento do autor, o essencial seria descobrir como, nesse lugar aparentemente vazio, emergem espaços onde sua função é exercida. Foucault introduz a noção da *função autor*, uma alternativa para pensar a autoria, que seria composta de quatro características principais.

³⁴⁵ LEJEUNE, Philippe. A Imagem do autor na mídia. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 192-200.

³⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Primeiramente, Foucault sugere que os textos literários são objetos de apropriação, inseridos em um regime de propriedade com regras estritas sobre direitos autorais e editoriais. Em segundo lugar, ele observa que a função autor não é exercida de maneira universal e constante; na antiguidade, por exemplo, textos literários eram frequentemente anônimos, enquanto textos científicos, na Idade Média, eram valorizados pela autoria atribuída. Foucault aponta que essa dinâmica se inverteu nos séculos XVII e XVIII, quando os discursos científicos passaram a ser acolhidos de forma anônima, enquanto os textos literários exigiam identificação autoral. Ele afirma que

os discursos 'literários' não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões [...] a função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias (Foucault, 2001,276).

A terceira característica refere-se ao fato de que a função autor é o resultado de uma operação complexa, que constrói o autor como uma instância profunda, um "poder criador" (Ibid., p. 277), refletindo mais as abordagens e interpretações aplicadas aos textos do que a figura biográfica do autor, pois, para ele, o que realmente se designa como autor, no indivíduo, é uma projeção do tratamento dado ao texto. Foucault explicita:

Terceira característica dessa função autor. Ela não se forma espontaneamente como atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor [...] seria, no indivíduo, uma instância 'profunda', um poder 'criador', um 'projeto', o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso. Não se constrói um 'autor filosófico' como um 'poeta'; e não se constrói o autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente. Entretanto, pode-se encontrar através do tempo um certo invariante nas regras de construção do autor (ibid., p. 276-277).

Por fim, Foucault destaca que a função autor é exercida por uma pluralidade de egos, que coexistem nos textos em diferentes funções, como no prefácio, no desenvolvimento textual e nos comentários críticos. Com isso, o filósofo busca demonstrar que o autor não se acha nem "do lado nem do lado do escritor real quanto

do lado do locutor fictício”, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discurso e seu modo de ser particular. Ele sustenta que “a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância [...] Na verdade, todos os discursos que comportam a função autor comportam essa pluralidade de *ego*” (ibid., p. 279).

Assim, em tratados científicos, por exemplo, há um *ego* que fala nos prefácios, diferente em sua posição e funcionamento daquele que fala no desenvolvimento do curso do texto e este pode ainda diferir de um terceiro *ego*, aquele que comentará os desafios do trabalho, os resultados obtidos, os problemas em aberto, enfim, o *ego* que falará sobre o sentido geral do trabalho. A partir dessa argumentação, Foucault chegará a uma conclusão importante:

A função autor não está assegurada por um desses egos (o primeiro) às custas dos dois outros, que não seriam mais do que o desdobramento fictício deles. É preciso dizer, pelo contrário, que, em tais discursos, a função autor atua de tal forma que dá lugar a dispersão desses três egos simultâneos. Sem dúvida, a análise poderia ainda reconhecer outros traços da função autor. Mas me deterei hoje nos quatro que acabo de evocar [...] a função autor é definida por uma série de operações específicas e complexas, ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (ibid., p. 279, grifos nossos).

José-Luiz Diaz (2022) expande a teoria de Foucault. Em entrevista à revista *Letras de Hoje*³⁴⁷, o crítico elucida que foi partindo da ideia foucaultiana de que o autor é “construído” que ele então desenvolveu a sua teoria da *instância* autoral, situando-a no campo histórico-sociológico. Diaz explora o processo de dispersão dos egos do autor, distinguindo o “autor real” (a pessoa biográfica) do *autor textual* (aquele que emerge no discurso) e adicionando, entre esses dois, o “plano do imaginário”, que faz a mediação entre a vida e o discurso. Explicita:

A noção de escritor imaginário foi preponderante para mim por diversas razões. Eu não estava convencido pelas sociologias ‘realistas’ da literatura, que tratavam os escritores como mais uma pessoa no mundo entre outras. Também não estava convencido pelas teorias estritamente ‘textualistas’ que prevaleciam quando comecei a trabalhar e que, aproveitando-se do fato de que um dia em que não estava muito inspirado Roland Barthes tinha declarado ‘a morte do autor’, tinham decretado que ‘tudo é texto’ e que a questão do autor devia reduzir-se simplesmente à questão de sua presença enunciativa no texto,

³⁴⁷ Diaz, José-Luiz. O autor em cena: autoria e imaginários. Uma entrevista com José-Luiz Diaz. [Entrevista concedida a] Vagner Camilo, Paula Caldas Frattini e Luciana Antonini Schoeps. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 57, n. 1, p. 1 -15, jan.-dez. 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/40394>. Acesso em: 12 out. de 2024.

sem considerar o 'homenzinho' da biografia ou da fotografia na contracapa (Diaz, 2022, p.3).

O *escritor imaginário* é aquele que se representa e é representado através de imagens, figuras e mitos, constituindo uma identidade que transita entre o visível e o legível. Diaz define o conceito:

O escritor *imaginário* é, então, aquele que se investe ou se encontra investido pelos outros de uma relativa concretização visual. Do espaço do *legível* ele transita, assim, em parte, para o espaço do *visível*. Não se trata mais, então, do 'ser de letras', ou seja, um puro ser de linguagem, constituído pelos significantes presentes sobre a página que escreveu; ele adquire uma consistência, é imaginado e se imagina, é representado, a ele é atribuído um começo de identidade (ibid., p.3-4).

Essa construção identitária autoral também se manifesta através *cenografias autorais*, um conceito cunhado por José-Luiz Diaz para descrever como os escritores se apresentam ao público, adotando uma persona que estrutura sua vida como autor. As cenografias são estruturas que permitem ao autor adotar uma postura que seja facilmente reconhecida pelo imaginário social e pelo campo literário (Diaz, 2022, p. 3). Luciana Antonini Schoeps no artigo "Cenografias autorais em Machado de Assis" explica que essas cenografias incluem os "salões literários, academias, reuniões literárias, editores, críticos e biógrafos"(2023, p. 84), todos atuando como espaços de construção da imagem autoral. Em sua análise

dentro da definição das cenografias autorais, irá se esboçar uma imagem (cenário) e uma encenação (teatro social), caracterizando a imagem e a postura que são esperadas para que o autor possa ocupar um lugar de escritor no teatro social do campo literário, havendo uma coletivização de atitudes literárias que são valorizadas socialmente pelo campo (ibid.).

A autora complementa: que

Ainda de acordo com Diaz (2007), tais cenografias variam conforme as épocas, e cada período terá suas cenografias principais, pois elas são de uso coletivo e se transformam em espécies de código comportamental e esquemas de representação imagética que vão designar e garantir um espaço no teatro social da literatura (ibid., p. 86).

No plano textual, Diaz argumenta que paratextos, como prefácios e dedicatórias, são cruciais para a construção da cenografia autoral, funcionando como ferramentas que permitem ao autor antecipar e guiar as interpretações de sua obra. Ele assegura que a construção da identidade autoral não é apenas um processo individual, mas envolve o diálogo com o leitor e a crítica, que colaboram na formação da imagem pública

do autor. Essa imagem pode mudar ao longo do tempo, conforme a recepção crítica evolui, redefinindo a compreensão da obra e da figura autoral.

Registra Luciana Schoeps:

Como pontua Diaz (2007), os paratextos, sobretudo os prefácios, constituem momentos cruciais para a elaboração da cenografia autoral, espaços da escrita necessários para a produção da própria postura, sendo no romantismo o lugar por excelência do autor. Nos prefácios, os autores fazem uma espécie de produção de si mesmos, com a função principal de construir sua imagem e de se construir como o responsável pela obra. Nem sempre isso é dito explicitamente, mas se percebe pelo tom: é um efeito oratório, textual. Os prefácios vão também orientar a recepção crítica, antecipando possíveis leituras equivocadas da obra e guiando a leitura que se fará, ou ainda retificando imagens que os leitores fizeram anteriormente do autor (Schoeps, 2023, p. 98).

Em uma análise histórica, José-Luiz Diaz (2007) identifica cinco principais cenografias autorais no romantismo francês, variando desde o "poeta agonizante" até o "poeta desiludido". Essas cenografias, afirma ele, funcionam como "códigos comportamentais e esquemas de representação", moldando a percepção social do autor e garantindo seu lugar no campo literário (Schoeps, 2023, p. 87). Essas representações autorais são constantemente negociadas e reformuladas ao longo da carreira de um autor, conforme ele constrói sua trajetória autoral.

Expõe a autora:

Nesse sentido, Diaz (2007) identifica, para o romantismo francês, cinco principais cenografias autorais: o romantismo melancólico do poeta agonizante/moribundo (com escritores como Lamartine, Musset e Byron); o romantismo heroico humanitário da missão do poeta (com escritores como Victor Hugo); o romantismo da energia do poeta genial (com escritores como Balzac, os Jeune France, Musset, o primeiro Victor Hugo); o romantismo fantasista irônico do poeta saltimbanco (com escritores como Balzac, em sua fase fantasmagórica, Modier, Xavier de Maistre, o Dumas fantasista, o primeiro Musset dandy); e o romantismo desencantado do poeta desiludido (com escritores como os Jeune France, Nerval, Gautier e Musset). Caminhando-se para o final do romantismo, Diaz identifica uma cenografia em contraposição ao romantismo [...] Tratava-se, então, de "apagar" de certa forma esse autor genial, retirando-o de cena para a obra entrar em seu lugar, sendo o autor colocado como um artífice, um operário da escrita. Tal cenografia constituiria uma possível sexta cenografia, operando ao final do século XIX (ibid., p. 86-87).

Ao analisar essas diferentes abordagens da autoria, pode-se entender que a construção da identidade autoral vai além de uma simples assinatura textual. Ela envolve uma série de operações discursivas e sociais que constituem a figura do autor como uma instância multifacetada, em constante diálogo com a crítica, o público e o

campo literário. Portanto, a trajetória autoral de escritores e escritoras pode ser vista como um processo contínuo de encenação, adaptação e reinterpretação de suas posições dentro do cenário literário.

Dessa forma, nesta tese, entendemos por estudo de trajetórias autorais o exame do processo pelo qual as autoras Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus adotaram uma postura; assumiram um papel que estruturasse sua vida de escritora; encarnaram uma imagem; e constituíram para si mesmas um estilo de vida; essa trajetória pode ser compreendida em suas três fases: entrada na literatura, a maturidade e retirada de cena. Há ainda nesse processo uma relação de disputa entre cenografias coletivas e as formas de tornar-se escritora. Em suma, acompanhando o pensamento de Fausto Calaça:

mais do que as 'representações do escritor', são os episódios da luta midiática entre as cenografias coletivas rivais, entre as formas de 'tornar-se escritor', ou seja, de constituir para si mesmo um papel, uma imagem, uma encenação de escritor, um jeito-de-ser-escritor em perpétuas crises, mudanças e conflitos (Calaça, 2013, p. 280)³⁴⁸.

8.1.3.1 A construção da identidade autoral

A construção da identidade literária envolve um processo complexo em que o autor, consciente ou inconscientemente, molda sua figura pública, assim como o papel que desempenha no campo literário. Essa identidade não é algo estático, mas sim o resultado de interações contínuas entre o autor, seus textos, o público, a crítica e os outros agentes do campo cultural. Assim, o texto pode funcionar como espaço de projeção identitária, uma vez que a obra literária é o primeiro lugar onde o autor começa a construir sua identidade. A escrita não só expressa suas ideias e estilos, mas também reflete uma *persona* que o autor deseja transmitir. Seja através de escolhas formais, temáticas ou estilísticas - que da perspectiva de Bourdieu, poderíamos chamar de

³⁴⁸ DIAZ, José-Luiz: cenografias autorais na época romântica. [Entrevista concedida a] Fausto Calaça. Polifonia, Cuiabá, MT, v. 20, n. 28, p. 279-288, jul-dez., 2013. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1666>. Acesso em: 10 out. de 2024.

*tomadas de posição*³⁴⁹- o texto contribui para a criação de uma imagem autoral que pode estar em coerência ou em contraste com as próprias obras.

Paratextos também podem funcionar como palco para as personagens autorais. Gérard Genette ³⁵⁰ define paratextos como elementos periféricos à obra, como prefácios, dedicatórias e notas de rodapé, que ajudam a moldar a recepção do texto. Nesses paratextos, o autor tem a oportunidade de direcionar a interpretação de sua obra, explicando ou antecipando críticas, e revelando aspectos de sua identidade autoral. Prefácios, por exemplo, são frequentemente utilizados como espaço de autoapresentação, onde o autor constrói uma imagem de si mesmo como criador da obra, o que reforça sua identidade literária.

Por outro lado, a identidade literária também é construída em interação com a recepção crítica. O autor não controla inteiramente como sua obra será lida e interpretada. Leitores e críticos desempenham papéis importantes na formação da identidade autoral, tanto por meio da legitimação quanto pela contestação. A crítica pode moldar a percepção do público sobre a figura do autor, classificando-o dentro de categorias específicas (modernista, realista, romântico, etc.) e atribuindo-lhe certos valores culturais ou estéticos.

Portanto, as diferentes posições no *campo literário* também são importantes para a construção das identidades de autor. Pierre Bourdieu descreve o campo literário como uma esfera de produção cultural relativamente autônoma, onde escritores, críticos, editores e leitores interagem e competem por reconhecimento e legitimidade. A construção da identidade literária depende, em grande parte, da posição do autor nesse campo e de como ele negocia as relações com outros agentes, como editores, críticos e colegas escritores. A trajetória de um autor é moldada por essas interações e

³⁴⁹ O conceito de *tomada de posição* em Pierre Bourdieu refere-se às escolhas e atitudes que os agentes (indivíduos ou grupos) adotam dentro de um campo social específico, visando ocupar determinadas posições e acumular capital simbólico. Essas decisões são influenciadas pelo *habitus* dos agentes, isto é, pelas disposições internalizadas ao longo de suas trajetórias sociais, que orientam suas práticas e percepções. No campo literário, por exemplo, a tomada de posição de um escritor pode envolver a escolha de determinados temas, estilos ou estratégias de publicação que alinhem sua obra com correntes literárias específicas, buscando legitimação e reconhecimento.

³⁵⁰ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*; tradução Álvaro Faleiros - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

pelas disputas simbólicas que ocorrem dentro do campo, onde ele busca afirmar sua singularidade e garantir seu espaço.

Outro ponto importante a ser destacado refere-se à periodização da trajetória autoral, que pode ser entendida em fases. Explica Luciana Schoeps:

Conforme pontua José-Luiz Diaz, a entrada na literatura é um momento crucial no processo de construção da identidade autoral, compreendida em três fases principais: a entrada na literatura, a maturidade e a retirada de cena (com a preparação para a saída, que se configura com o chamado “prepóstumo”) (Schoeps, 2023, p. 89).

Assim, compreendemos que a identidade literária não é construída de uma vez, mas evolui ao longo do tempo, acompanhando as fases da vida e carreira do autor ou da autora. José-Luiz Diaz descreve esse processo em termos de *autogênese* do autor, que envolve fases como a entrada na literatura, o reconhecimento e, eventualmente, a “retirada de cena”, muitas vezes acompanhada da publicação de obras póstumas ou reflexões sobre o legado. Seguindo essa lógica, podemos compreender porque José-Luiz Diaz defende que “tornar-se escritor e tornar-se si mesmo, estão estreitamente ligados e, nos dois casos, a ficcionalização desempenha seu papel”. O processo de autoconstrução do autor, portanto, é dinâmico, envolvendo tanto a ficção quanto a realidade social, num jogo contínuo entre o “verdadeiro” e o “falso” (Diaz, 2022, p.5). Para o crítico:

Tornar-se autor é, dessa forma, um procedimento complexo que consiste, em grande medida, em assumir as insígnias disponíveis em dada época para esse fim: o que equivale tanto a escolher uma maneira apropriada de assumir a direção enunciativa de seu próprio discurso como a dotá-lo de uma figura, de uma *persona* facilmente identificável pelo imaginário social: possuindo, portanto, uma presença especular suficientemente convincente para servir, simultaneamente, como local de projeção para os fantasmas do leitor e como instrumento de integração da diversidade de textos publicados sob um mesmo nome. (Diaz, 2022, p.3).

Em suma, a construção da identidade literária é um processo dinâmico e multifacetado que envolve a interação entre o autor, sua obra, o público, a crítica e o campo literário. Através da combinação de textos, paratextos, estratégias de autoapresentação e interação com agentes literários, o autor cria uma identidade que é tanto um reflexo de suas escolhas criativas quanto uma resposta às expectativas e pressões sociais e culturais.

8.1.4 Cenografias autorais

Segundo José-Luiz Diaz, a história das recepções das imagens de autor pode tanto estruturar quanto modificar o cânone literário. As *cenografias autorais* podem ser consideradas um ponto crucial na renovação da história literária, pois sua análise permite compreender de maneira mais clara e detalhada as mudanças nas representações de escritores e escritoras ao longo do tempo. A consideração dessas cenografias oferece novas perspectivas e ferramentas para renovar a história literária, uma vez que essa abordagem se propõe a seguir a evolução das representações do *escritor imaginário* desde o Iluminismo até o Romantismo.

Parte dessa reflexão está na hipótese de que existem "modelos já prontos de escritor" (*prêt-à-être écrivain*), codificados e estereotipados, que servem como referenciais para escritores iniciantes se identificarem como autores. Além disso, a história da literatura revela conflitos entre cenografias autorais dominantes em determinados momentos, conflitos que frequentemente constituem o núcleo das chamadas "guerras literárias" (Diaz, 2022, p. 10).

As mudanças nas cenografias autorais podem pontuar uma reorientação da história literária em direção à uma história estrutural da literatura, mais refinada, prestando atenção à ascensão da biografização, celebração e espetacularização, além de pontuar uma nova face midiática da "sacralização" dos autores, especialmente após 1830. A ideia de história estrutural da literatura é uma das ideias fundamentais de José-Luiz Diaz, ao buscar descrever a *estrutura profunda*³⁵¹ do espaço literário, procurando nela esquemas comuns a toda uma série de atitudes literárias semelhantes. Segundo o crítico,

o que acredito ter tentado de mais novo é a ideia de uma história estrutural da literatura [...] Ao distinguir cinco diferentes cenografias autorais românticas, eu sugeri reconsiderar a unidade do Romantismo e propus uma forma diferente de pontuar a sua história, de acordo com a sucessão desses sistemas cenográfico (Diaz, 2022, p. 10).

³⁵¹ Para compreender o conceito de estruturas profundas, consultar: LÉVI-STRAUSS, Claude. "Antropologia Estrutural". Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

As cinco cenografias propostas por Diaz são denominadas por ele como as do romantismo melancólico; romantismo heroico humanitário; romantismo da energia; romantismo fantasista irônico; romantismo desencantado. Elas correspondem às posições de poeta agonizante/moribundo; missão do poeta; poeta genial; poeta saltimbanco; e a do poeta desiludido. Esse cenário literário do século XIX será expandido pela emergência da cenografia do autor colocado como um artífice, um operário da escrita.

Compreendemos que as cenografias autorais inventam e oferecem diversas soluções identitárias, tanto para os autores quanto para seus leitores, criando laços entre identidades literárias e modos de vida, ou seja, identidade literária e identidade pessoal. Elas estão vinculadas a "fórmulas de existência" e "estilos de vida", podendo adotar posicionamentos ideológicos distintos, como as cenografias de direita e as cenografias de esquerda, por exemplo. Após 1830, de acordo com Diaz, os jovens escritores impulsionaram revoluções no repertório das cenografias autorais francesas, destacando a importância do critério geracional ao lado do ideológico.

Esse período também marcou a ascensão das autoras mulheres, que, com seus próprios imaginários e demandas, contribuíram para a agitação e transformação das identidades literárias em batalha. Diaz afirma que o século XIX

é também a época da ascensão potencial das mulheres autoras, complicando e estimulando, a partir de seus próprios imaginários e de suas próprias expectativas e demandas, a cena do conjunto de identidades literárias então em tumulto, em batalha e em busca (Ibid., p. 9).

Outro ponto importante a ser destacado aqui é relação dos autores e autoras com a imprensa. Segundo as pesquisas de José-Luiz Diaz, junto ao desenvolvimento da imprensa, houve também uma ampliação da crítica (fala-se de um "século da crítica"), fazendo com que o olhar sobre a cena literária se tornasse muito mais sistemático (Ibid.).

8.1.4.1 Relação entre cenografias imaginárias e cenografias de enunciação

As relações entre cenografias imaginárias e cenografias de enunciação estão no centro da construção da identidade autoral, pois ambas envolvem modos de representar o autor e sua obra dentro de diferentes esferas – a simbólica e a discursiva.

Esses conceitos estão conectados à maneira como o autor se projeta, tanto no plano da ficção, quanto na apresentação de si mesmo em seus textos e paratextos.

Essas cenografias estão interligadas e se alimentam mutuamente. Enquanto a cenografia imaginária está mais ligada à projeção pública do autor, a cenografia de enunciação tem a ver com a construção discursiva dessa projeção no interior do texto. São dois aspectos complementares da construção da identidade autoral. A primeira lida com as projeções públicas e mitos construídos em torno do autor, a segunda foca nas escolhas discursivas que o autor faz dentro de seus textos. Juntas, elas criam uma rede de representações que molda como o autor é visto pelo público e pela crítica, além de como ele se vê e se apresenta ao longo de sua trajetória literária.

8.1.4.2 Paratextos

As cenografias de enunciação são mais evidentes no nível textual e paratextual, onde o autor controla como será percebido por meio de suas escolhas discursivas. A forma como o autor se apresenta no *prefácio* ou em uma *dedicatória*, e o tom utilizado em diferentes partes do texto (por exemplo, no prefácio, autores podem se colocar como professores ou guias, enquanto no corpo do texto podem adotar uma postura mais informal ou criativa). Essa leitura pode apoiar-se na análise de Gérard Genette:

O estatuto formal (e modal) mais frequente é, evidentemente, o de um discurso em prosa, que pode contrastar, por seus traços discursivos, com o modo narrativo ou dramático do texto [...], e, por sua forma prosaica, com a forma poética do texto [...], excepcionalmente, assumir a forma dramática de um diálogo, ou mesmo de uma pequena peça de teatro [...] Outros podem, no todo ou em parte, valer-se do modo narrativo, por exemplo, para fazer o relato, verídico ou não, das circunstâncias da redação [...] ou da descoberta do texto, quando é atribuído a um autor fictício [...] e é, na verdade, raríssimo que um prefácio não contenha aqui ou ali esses esboços narrativos. Se o texto é ele próprio de tipo discursivo, o prefácio pode até incluir os únicos elementos narrativos do livro (2009, p. 155, grifos nossos).

Os paratextos, como prefácios e dedicatórias, são importantes espaços de mediação entre as cenografias imaginárias e as de enunciação. Nesses espaços, o autor pode endereçar-se diretamente ao leitor, explicando ou moldando a maneira como sua imagem pública deve ser percebida, à luz do que está enunciando no texto. Esse entendimento de Genette:

Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor - definitivamente suposto - de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura. E os próprios conselhos têm todo o interesse de apresentar-se sob o aspecto de informações: informações, por exemplo — no caso em que isso lhe possa interessar — sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido. (Genette, 2009, p. 186).

Em outra passagem do livro, Genette alude ao prefácio também como um “diálogo imaginário”, um conceito profícuo que dialoga com o campo semântico da teoria do autor imaginário, das identidades imaginárias ou das cenografias imaginárias de José-Luiz Diaz. Lê-se em Genette:

Cervantes, no prólogo de Dom Quixote, desculpa-se profusamente por não ter produzido a obra-prima que desejava: ‘Mas, queixa-se ele, não pude violar a ordem da natureza, segundo a qual cada coisa engendra seu semelhante’; seu espírito ‘estéril e mal cultivado’ só podia engendrar um ‘filho seco, endurecido, excêntrico’. [...] Rousseau, no prefácio de Julie, ele havia recorrido a esse tipo de autocritica preventiva à forma talvez mais eficaz: o diálogo imaginário, ‘que lhe permite responder a objeções escolhidas por você mesmo’ (Genette, 2009, p. 185).

8.1.5 Cartas e diários na constituição da trajetória autoral

Cartas e diários desempenham um papel crucial na constituição da *trajetória autoral*, funcionando como instrumentos que revelam o processo de construção da identidade de escritores e escritoras. Esses gêneros textuais oferecem uma visão íntima do autor, expondo sua subjetividade e permitindo que ele construa uma imagem de si mesmo, tanto no plano privado, quanto público. Eles servem como espaços de mediação entre o autor real (biográfico) e o autor textual, *ajudando a moldar a cenografia autoral*, isto é, a representação que o autor projeta de si mesmo, oferecendo-se como um canal direto para o escritor e para a escritora exporem seus pensamentos, dúvidas, ansiedades e reflexões sobre o ato de escrever, bem como sobre a sua vida cotidiana. Nesse sentido, são documentos que podem registrar tanto o processo de criação literária quanto a formação da autoimagem do autor e da autora. Eles revelam autores e autoras "em construção", ou seja, como eles e elas se percebem enquanto desenvolvem suas obras e suas identidades.

Assim, no processo de escrita de cartas e diários, autores e autoras podem criar as insígnias e papéis, a que se refere José-Luiz Diaz, que são signos distintivos de sua persona autoral. Esses textos permitem ao escritor ou a escritora experimentarem e

performarem diferentes identidades e papéis, ajustando-se de acordo com as expectativas de seus interlocutores (no caso das cartas) ou de si mesmo (no caso dos diários). Conforme autores registram seus hábitos de escrita, processos de composição e interações com outros escritores ou leitores, vão construindo e consolidando sua figura de escritor ou escritora, ou seja, a sua trajetória autoral.

Cartas e diários também permitem ao autor e a autora organizarem e refletirem sobre o tempo de sua criação literária. No espaço epistolar, autores se colocam em um jogo de temporalidades, que inclui o presente da escrita, a espera pela resposta (nas cartas) e a antecipação do futuro da leitura. Esse movimento temporal reflete o processo de criação literária, onde autores negociam sua identidade em tempo real, enquanto também pensam retrospectivamente sobre seu desenvolvimento. Esses registros do cotidiano e das reflexões pessoais ajudam a iluminar "momentos de criação da obra" e "momentos de criação de si", revelando as estratégias de autodefinição que os autores e as autoras utilizam para se posicionar no campo literário.

Ao escrever cartas, autores muitas vezes projetam uma imagem de si, seja pedindo conselhos, seja oferecendo comentários sobre seu próprio trabalho ou discutindo o campo literário. As cartas podem funcionar como uma forma de colaboração, onde o autor e a autora compartilham ideias e recebem *feedback*, e essa troca contribui para a construção de sua figura autoral.

Um aspecto importante, para esta pesquisa, é a questão de quando um escritor ou escritora se reconhece como autor. Esse reconhecimento pode emergir através de seus textos publicados, mas também nas reflexões pessoais registradas em cartas e diários. As cartas, por exemplo, podem marcar o momento em que o autor ou a autora percebe sua identidade como escritor ou escritora, ao se engajar com outros escritores ou críticos. Da mesma forma, nos diários, autores e autoras podem refletir sobre a recepção de suas obras, seus dilemas criativos e suas aspirações literárias, reforçando sua percepção de si mesmo como autor/a.

Os diários, em particular, oferecem um espaço mais privado de autorreflexão, no qual autores podem registrar seus processos criativos sem a presença de um interlocutor imediato. Neles, escritores ensaiam sua identidade autoral, refletindo sobre

suas leituras, influências, fracassos e sucessos. Esse espaço íntimo é onde o autor e a autora podem se confrontar com suas próprias ambições e inseguranças, delineando sua trajetória literária de forma mais pessoal.

Se a trajetória autoral pode ser compreendida como sendo composta de diferentes fases, como a entrada na literatura, o período de maturidade e a retirada de cena, as cartas e diários são fundamentais para pontuar essas fases, registrando os momentos cruciais de transformação da identidade dos autores. Esses textos também podem antecipar o que Diaz chama de "prepóstumo", que é a preparação para o autor sair de cena, quando ele reflete sobre seu legado e sua obra de uma maneira mais consciente e planejada.

Em resumo, as cartas e os diários são essenciais na constituição da trajetória autoral, pois eles oferecem uma janela para a subjetividade dos autores e permitem que eles criem e ajustem sua identidade literária ao longo do tempo. Esses textos são ao mesmo tempo registros privados e instrumentos de exposição pública, funcionando como espaços de autodefinição, reflexão e colaboração, e desempenham um papel decisivo na forma como o autor e a autora se posicionam no campo literário e constroem sua figura de escritor e de escritora.

8.1.6 Teatro social da literatura

A ideia de *teatro social da literatura* remete às dinâmicas de encenação e interação que ocorrem dentro do *campo literário*³⁵² ou do *espaço literário*³⁵³ (nas

³⁵² Para Pierre Bourdieu, o *campo literário* é uma esfera de produção cultural relativamente autônoma, composta de agentes (escritores, críticos, editores) que competem por formas de capital, como reconhecimento, legitimidade e prestígio. Esse campo funciona segundo suas próprias regras e dinâmicas internas, sendo caracterizado por uma constante luta entre forças conservadoras e subversivas. A posição de cada agente no campo é determinada pelo capital cultural que detém, e as obras literárias são avaliadas não apenas por seus méritos estéticos, mas também em função de sua posição relativa dentro da hierarquia do campo. O conceito de campo permite compreender as interações entre literatura e poder, destacando a literatura como um espaço de disputas simbólicas onde se definem as normas e valores legítimos de produção e recepção cultural (Bourdieu, 1996).

³⁵³ Para José-Luiz Diaz, o *espaço literário* refere-se ao conjunto de representações e interações que definem a figura do autor e sua obra dentro do campo cultural e social. Como vimos, ele propõe que o autor constrói sua identidade em três planos interligados: o *real* (biografia e existência social do autor), o *textual* (sua obra literária) e o *imaginário* (as representações, mitos e imagens que tanto o autor quanto

palavras de José-Luiz Diaz), envolvendo não apenas os textos em si, como também os autores, críticos, editores, leitores e demais agentes que participam da construção e circulação da obra literária. Ele é inspirado, em parte, pela noção de *teatralidade social*³⁵⁴ de Erving Goffman, que vê a vida em sociedade como uma série de performances em que os indivíduos assumem diferentes papéis, a partir da qual, José-Luiz Diaz desenvolve a noção de *cenografia autoral*. Segundo ele:

insisti mais ainda nos dispositivos cênicos do que nos narrativos, pois a identidade, aqui, desempenha-se em grupo, com uma parte de espetáculo e mesmo de comédia e, portanto, igualmente com um jogo entre o verdadeiro e o falso. Goffman, portanto, mais do que Ricoeur, mesmo que não seja exclusivo. De onde advém a noção necessária de cenografia para dar conta da dimensão de cenarização e de encenação que há nesse trabalho de autodefinição e autocriação que supõe a organização de todo um espaço cênico (Diaz, 2022, p.5)

8.1.6.1 Os papéis dos atores no campo literário

Os autores são os protagonistas desse teatro, desempenhando um papel central na criação e apresentação de suas obras. Eles não apenas escrevem, mas também constroem e performam uma imagem pública de si mesmos, frequentemente ajustada às expectativas sociais e literárias de sua época. Isso pode ocorrer por meio de paratextos (prefácios, entrevistas, correspondências), ou de como se apresentam em eventos literários.

Os críticos, editores, leitores e acadêmicos também desempenham papéis importantes nesse teatro. Críticos e acadêmicos ajudam a moldar a reputação e a posição de um autor dentro do campo literário, enquanto os editores atuam como mediadores entre o autor e o público, colaborando na construção da imagem autoral.

o público constroem). O espaço literário, portanto, é uma arena onde essas dimensões interagem, permitindo que o autor adote posturas e insígnias que moldam sua trajetória autoral.

³⁵⁴ Erving Goffman, em sua obra *A representação do eu na vida cotidiana* (1959), desenvolve a noção de "teatralidade social", argumentando que a interação humana pode ser compreendida como uma série de performances em que os indivíduos assumem papéis sociais, semelhantes a atores em uma peça de teatro. Segundo Goffman, cada pessoa projeta uma imagem de si mesma para os outros, utilizando técnicas de controle de impressão para moldar a percepção que o público tem de sua identidade. A vida social, portanto, seria composta de diversas encenações, nas quais os indivíduos ajustam suas performances de acordo com o contexto e as expectativas sociais que os cercam.

O público e leitores são espectadores ativos, pois a recepção e interpretação da obra também desempenham um papel na manutenção ou transformação das cenografias autorais e na legitimação de um autor.

8.1.6.2 Encenação e cenografias autorais

Como descrito por José-Luiz Díaz, a cenografia autoral é a encenação que um autor faz de si próprio, adotando posturas e comportamentos esperados pelo imaginário social e pelo campo literário. Os autores, ao longo de suas trajetórias, assumem *máscaras* ou *papéis* que são reconhecíveis por seus contemporâneos, podendo adotar posturas como a do "gênio solitário", o "poeta comprometido", o "escritor marginalizado", entre outras.

A performance do autor pode ser consciente ou inconsciente. Ao produzir sua obra e interagir com o público, o autor cria uma persona, uma identidade autoral que busca atender às expectativas literárias e sociais de seu tempo.

O campo literário é também um espaço de disputas, onde autores competem por legitimidade, visibilidade e reconhecimento. Essas disputas ocorrem tanto no nível simbólico (como o reconhecimento pela crítica ou prêmios literários), quanto no nível material (vendas de livros, contratos com editoras). Esse "teatro" é, portanto, um espaço de luta, onde diferentes agentes literários interagem para garantir seu lugar e status.

Teatralidade e *performance* do texto

O *teatro social da literatura* também envolve o texto em si. Autores muitas vezes escrevem seus textos de forma a projetar uma imagem de si, utilizando a própria obra como um palco para a encenação de uma identidade autoral. Paratextos, como prefácios ou dedicatórias, são formas pelas quais o autor controla essa encenação, orientando a leitura e, muitas vezes, guiando a crítica.

Criação de mitos literários

Ao longo do tempo, a figura de um autor pode ser mitificada ou reavaliada pelo público e pela crítica, criando um *personagem* que pode diferir do autor real. Esses mitos

fazem parte do *teatro social*, uma vez que o legado do autor é continuamente reencenado por gerações posteriores. Por exemplo, a imagem de autores como Maria Firmina dos Reis ou Carolina Maria de Jesus tem sido constantemente reinterpretadas, tornando-se parte do imaginário coletivo, principalmente de leitores e leitoras negros.

Cenários literários

O cenário em que esse teatro acontece envolve espaços literários como salões e reuniões literárias, locais em que escritores interagem entre si e com o público, desempenhando papéis sociais que consolidam suas imagens autorais. Em eventos literários e lançamentos de livros, autores, ao aparecer publicamente, também encenam suas personas (ou *personae*) literárias, muitas vezes ajustando seu comportamento ao estilo de escrita e à imagem que desejam projetar³⁵⁵.

A partir do exposto, podemos compreender que a ideia de *teatro social da literatura*, entendida como a encenação da figura do autor no campo literário, fundamenta-se no conceito de *cenografia autoral*, em que escritores e escritoras performam papéis que refletem tanto as suas expectativas sociais quanto as suas intenções criativas. Essas cenografias são representações que vão desde os prefácios, onde o autor ou a autora molda sua imagem pública, até as cartas e diários, onde ajusta sua persona autoral em interação direta ou íntima com interlocutores específicos ou consigo mesmo.

Esse processo pode ser comparado ao que Constantin Stanislavski³⁵⁶ chama de “construção da personagem”, momento em que o ator mergulha na subjetividade do papel, explorando camadas de emoções e intenções que dão vida a uma figura multifacetada e autêntica. Assim como o ator e a atriz constroem uma persona a partir da imersão no texto e na psique da personagem, o escritor e a escritora constroem uma identidade literária que equilibra elementos ficcionais e biográficos, usando cartas,

³⁵⁵

³⁵⁶ As ideias de Constantin Stanislavski podem ser consultadas em seus livros: STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. *A criação de um papel*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

diários ou prefácios, por exemplo, para moldar essa figura de forma dinâmica e contínua.

Nos diários e cartas, encontramos o que poderíamos chamar de cenografias epistolares, uma modalidade específica de encenação autoral que acontece no espaço íntimo da correspondência e da escrita pessoal. Autores, ao se dirigirem a interlocutores, como editores, amigos ou outros escritores, ajustam sua *performance*, alterando sua postura de acordo com as expectativas do destinatário e o contexto da comunicação.

Aqui, o conceito de *improvisação* no teatro experimental de Abdias do Nascimento ³⁵⁷ pode ser uma chave importante para compreender como esses momentos de interação são espaços de construção de identidade. Escreve o teatrólogo:

Realmente, para o ator africano a palavra não tem valor em si mesma, porém, unicamente, pelo sentido cênico que lhe é emprestado pelo narrador ou intérprete. Ela é apenas um dos elementos de uma expressão global [...] omitindo o texto, esse teatro, que quase desconhece o drama escrito, significa um teatro vivo, que brota original e puro, de cada representação. Efrain Tomás Bó definiu o Teatro Experimental do Negro como um ‘teatro de atores que conjuga em seu movimento todo o complexo mecanismo do espetáculo dramático, da transformação emocional e misteriosa que sofre o verbo em cena, quando é acentuado pela mímica do gesticulador’ (Nascimento, 1961, p. 13).

Abdias do Nascimento via o teatro como um espaço de criação coletiva e de experimentação de novas formas de ser e estar no mundo, um lugar onde o ator-negro ou a atriz-negra poderia reimaginar suas próprias possibilidades identitárias diante de um cenário social opressor, já que esse teatro pode ser compreendido como a representação do “problema da presença dramática do negro no mundo” (ibid., p.17). Do mesmo modo, as cenografias epistolares são improvisações autorais, onde o escritor e a escritora, assim como o ator e a atriz no teatro, criam e recriam suas identidades em resposta a interlocutores, situações ou dilemas internos.

A correlação entre a construção da identidade autoral e a construção da personagem na atuação teatral vai além da superfície. No método de Stanislavski, o ator deve buscar a *verdade* de seu personagem, baseando-se em motivações profundas e psicológicas para compor sua *performance*. Da mesma forma, os diários de uma autora

³⁵⁷NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

servem como um ensaio privado, onde ela explora e reflete sobre as suas crises, suas aspirações, ou até sobre as dinâmicas do campo literário que a mobilizam.

A escrita íntima, assim como a preparação de um ator e de uma atriz, permite que autores negociem seu lugar no mundo, explorando diferentes camadas de sua personalidade autoral e tentando dar coerência a essas várias facetas. É no diário que autores podem refletir sobre sua própria vida literária e construir sua cenografia autoral antes de apresentá-la publicamente em sua obra ou em cartas.

Por outro lado, o teatro experimental de Abdias do Nascimento, com seu enfoque em descolonizar e reimaginar a subjetividade negra, oferece uma visão de como as autoras abordadas nesta tese podem quebrar padrões de representação previamente impostos e subverterem as expectativas do *personagem autor*.

Abdias propunha um teatro que não só representasse a experiência negra de forma autêntica, mas que também criasse novas formas de subjetividade através da performance. Para ele, “os germes de um teatro popular brasileiro autêntico estão nos: Autos dos Congos, das Taieiras, dos Quicumbres, do Bumba-meu-boi e outros autos populares” (ibid., p.21). Essa afirmação nos remete aos estudos de Leda Maria Martins, anteriormente mencionados, que discutiram as *performances* no âmbito dos Congados. Acerca disso, mais à frente em seu estudo, Abdias complementa:

O verdadeiro teatro [...] o negro estava de fato praticando na clandestinidade dos seus cultos, na comemoração dos seus antepassados, nos folguedos e, principalmente, na luta épica pela libertação da raça. Heróis como Zumbi dos Palmares, nas Alagoas, Chico-Rei, em Minas Gerais, Karocango, no Estado do Rio de Janeiro, ou o Preto Pio, na Serra do Cubatão, em Santos, figuras históricas nimbadas de lenda e mito, aguardam o Poeta que os integrará em nossa dramaturgia (ibid., p.23).

Assim, compreendemos com Abdias que as raízes do teatro negro-brasileiro atravessaram o Atlântico e mergulharam nas profundidades da cultura africana, onde o negro africano é entendido como ator nato, “devido à sua extraordinária expressividade em busca de expressão”, fazendo com que o drama negro brasileiro se manifeste, não de forma europeia, ocidental, mas “à maneira africana” (ibid. p. 11).

Quando aplicada à literatura, essa perspectiva sugere que o autor e a autora negros também podem se insurgir contra as formas estereotipadas de se verem e serem vistos, criando uma nova cenografia autoral que desafie as normas dominantes do

campo literário, já que, como afirma Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro é isto: um instrumento e um elemento de negritude. Seu único valor absoluto é a sua generosidade” (ibid. p. 25). Ruth Guimarães teve contato com o teatro de Abdias do Nascimento, como destaca Mário Augusto Silva:

Sua posição com relação aos intelectuais negros a levou a apoiar publicamente os trabalhos de Abdias do Nascimento e Solano Trindade, além de colaborar com o jornal negro paulistano, Novo Horizonte. No primeiro caso, junto de Roger Bastide, ela respaldou a publicação sem cortes da peça *Sortilégio*, escrita pelo criador do Teatro Experimental do Negro (TEN) e alvo de censura, por tratar frontalmente de preconceito e discriminação racial:

Há meses a imprensa carioca teve oportunidade de tratar longamente do caso da peça “*Sortilégio*” de autoria de Abdias do Nascimento, diretor do Teatro Experimental do Negro cuja primeira obra dramática foi completamente mutilada pela censura. [...] Até em São Paulo já repercutiu o caso de “*Sortilégio*”. A imprensa bandeirante publicou várias notas e reportagens. Uma ilustre escritora negra, Ruth Guimarães, autora do livro “*Escravos do Medo*”, após a leitura dos jornais se manifestou: “Gostei muito de ‘*Sortilégio*’... a peça é clara, cônica, bem enredada, bem conduzida, neo clássica, ao que parece, e tem movimentos intensos de uma grande emoção [...]” (Última Hora, 1951; Jornal do Brasil, 1957). (Silva, 2022, p. 14).

O trecho destaca o engajamento político e intelectual de Ruth Guimarães, evidenciando sua solidariedade ativa a outros autores negros e à luta contra a censura racial. Seu apoio público à peça *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento, indica não apenas uma afinidade ideológica com o projeto do Teatro Experimental do Negro, mas também uma tomada de posição clara diante das estruturas de poder do campo literário e cultural. Ao elogiar a peça por sua clareza, emoção e forma, Ruth reafirma o valor estético da produção negra e contribui para a construção de uma cenografia autoral dissidente e afirmativa.

Portanto, como no teatro experimental, onde a performance é fluida e aberta à inovação, as cartas, diários e prefácios tornam-se espaços de experimentação autoral, onde o escritor e a escritora podem não só consolidar, mas também transformar e reinventar sua trajetória, rompendo com a linearidade e a previsibilidade da identidade autoral estabelecida.

Em síntese, o *teatro social da literatura* é um conjunto de encenações que ocorre dentro do campo literário, envolvendo a construção e manutenção da figura do autor ou da autora, as interações com outros agentes literários e a contínua negociação entre

a obra, o autor e o público. É uma dinâmica em que escritores não apenas criam textos, mas também constroem uma identidade pública e simbólica, que é fundamental para seu reconhecimento e legitimação dentro do campo literário.

Partindo dessa argumentação, algumas questões possíveis se colocam também para quem, futuramente, quiser se debruçar sobre essa temática: Quando as autoras Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus se reconhecem escritoras? Em que momento elas passam a ser reconhecidas como escritoras por seus pares e pela crítica? Como elas respondem a esse reconhecimento (ou à falta dele)?

Quais são as principais temáticas e preocupações que emergem nas suas cartas e diários? Como as autoras refletem sobre seu processo criativo e suas dificuldades em diários e correspondências? De que maneira as cartas revelam as relações das autoras com outros escritores e escritoras, críticos, editores e o público? As cartas e diários indicam momentos de crise, dúvida ou afirmação da identidade autoral? Como essas questões se articulam com sua produção literária?

Como as autoras se apresentam em seus textos paratextuais (prefácios, dedicatórias)? Como a identidade autoral das escritoras se transformam ao longo do tempo? De que maneira as autoras constroem e negociam seu papel no campo literário? Que cenografias autorais elas adotam ao longo de sua carreira? Como refletem sobre sua própria obra e seu legado? Como lidam com a relação entre vida pessoal e obra literária? Quais são as influências e os diálogos literários que marcam a trajetória da autora?

Essas indagações nos ajudam a responder à questão geral desta pesquisa, já anunciada na primeira seção desta tese, a saber: Como diários e cartas funcionaram como meios e formas de realização de todas as conexões literárias necessárias para a construção das trajetórias autorais de Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus? Como as escritoras performaram suas identidades autorais em seus diários e cartas?

8.2 A formação do *campo literário* da escrita produzida por mulheres no Brasil

Efetivamente, eram raras as mulheres educadas no século XIX, mas será dentre elas que se formarão as muitas escritoras atuantes no campo literário brasileiro oitocentista e será também a partir da alfabetização feminina que os jornais se multiplicarão e aumentarão as suas tiragens. Nesse contexto, surgirão as primeiras seções voltadas principalmente para as mulheres, como os romances de folhetim, abrindo, com isso, espaços para o desenvolvimento da imaginação literária das autoras que se desafiaram a escrever ficção.

Maria Josefa Barreto Pereira Pinto (1775-1837)³⁵⁸ é considerada a primeira mulher jornalista brasileira (Jung, 2004, p. 59) a fundar um jornal, o periódico chamado *Bellona Irada contra os sectários de Momo*, que circulou de 1833 a 1834, e que, de acordo com Zahidé Muzart (apud Almeida; Pereira; Freitas, 2000, p. 160), “foi o primeiro jornal criado por uma mulher no Brasil com cunho essencialmente político”. Em um ano de existência, o periódico alcançou dez edições. Maria Josefa colaborou também com a produção de outro jornal, *A Idade d’Ouro - Jornal político, agrícola e miscelâneo* (1833-1834), o que evidencia que a principal motivação da autora com essas publicações seria criticar e participar ativamente da cena política do estado gaúcho, uma vez que este estava envolvido em conflitos separatistas que culminariam na Revolta Farroupilha, (Ibid.). Além dessa produção, Maria Josefa Barreto também foi autora de poemas e artigos jornalísticos.

Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810–1885),³⁵⁹ pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, começou a publicar artigos entre fevereiro e abril de 1831 no jornal *Espelho das Brasileiras*, de Recife. Esses artigos refletiam sobre a situação e a condição das mulheres em diversas culturas (Duarte, 2008). Em 1832, um ano antes ainda da fundação do jornal de Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, Nísia Floresta publicou um

³⁵⁸ Nasceu no Rio Grande do Sul, na segunda metade do século XVIII, na província de Viamão, ela foi poeta, escritora, jornalista, professora de primeiras letras e jornalista; fundou a primeira escola primária mista de Porto Alegre, na década de 1830.

³⁵⁹ Nasceu, em Pariri, no Rio Grande do Norte, em 12/10/1810. Ela foi escritora, poeta, jornalista e educadora que, em 1838, fundou, no Rio de Janeiro, um dos primeiros colégios exclusivos para meninas, o Colégio Augusto. Faleceu em 24/04/1885, na França.

texto, hoje considerado inaugural para o feminismo brasileiro, intitulado *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. Vinte e um anos depois, ela publicou outro livro também fundamental para a formação do pensamento feminista em nosso país, dessa vez, sob o título *Opúsculo Humanitário* (1853), que consistiu em uma reunião de todos os seus artigos que tratavam da situação social da mulher nos oitocentos. Para Elaine Showalter

Quando passamos da visão geral da tradição literária para olharmos para os indivíduos que a compuseram, um conjunto diferente, mas inter-relacionado, de motivos, impulsos e fontes torna-se proeminente. Tive de questionar [...] como a própria vocação da escrita mudou as mulheres que se comprometeram com ela? Ao olhar para as subculturas literárias, como a negra, a judaica, a canadense, a anglo-indiana ou mesmo a americana, podemos ver que todas elas passam por três fases principais. Primeiro, há uma fase prolongada de imitação dos modelos predominantes da tradição hegemônica e de internalização dos seus padrões de arte e das suas opiniões sobre os papéis sociais. Em segundo lugar, há uma fase de protesto contra estes padrões e valores, e de defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo uma exigência de autonomia. Finalmente, há uma fase de autodescoberta, uma volta para si mesmo, livre de qualquer dependência da oposição, uma busca por identidade. (1977, n.p.)

As proposições de Elaine Showalter nos ajudam a compreender que esse contexto pautou, por exemplo, outro exercício inaugural de Maria Firmina do Reis, a ousadia de escrever o primeiro romance escrito por uma mulher sendo uma mulher negra.

Voltando à Nísia Floresta, *Direito das mulheres e injustiça dos homens* foi publicado quando a autora tinha 22 anos e estabelece o primeiro esforço de reflexão sobre o direito das mulheres à instrução, ao trabalho e à vida pública no campo cultural brasileiro do século XIX. No livro, Nísia Floresta deixou registrado que o trabalho apresentado se tratava de uma tradução livre de *Vindication of the Rights of Woman* (1791), obra de Mary Wollstonecraft, reconhecida como texto pioneiro do feminismo moderno e contemporâneo. No entanto, pesquisas posteriores³⁶⁰ revelaram que o

³⁶⁰ Cf. “A Mary Wollstonecraft que o Brasil conheceu, ou a travessura literária de Nísia Floresta”, artigo de Maria Lúcia Pallares-Burke, de 1995.

trabalho se tratava, na verdade, de uma tradução integral de *Les droits des femmes et l'injustice des hommes* (1826), de Cesar Gardeton, que, por sua vez, era uma versão para o francês de *Woman not inferior to man* (1739), creditado à Sophia, um pseudônimo que ainda não foi completamente desvendado. Nísia Floresta teria, então, como estratégia, feito uma “travessura literária” (Pallares-Burke, 1995, p. 175), traduzindo uma autora, mas referenciando outra com o intuito de dar maior credibilidade a sua obra de estreia, já que o manifesto de Wollstonecraft havia ganhado repercussão pelo mundo. Possivelmente, Nísia Floresta teria julgado que esse artifício poderia facilitar a circulação de seu livro (Coelho, 2019).

Durante a década de 1840, Nísia foi uma importante conferencista que escandalizou o Rio de Janeiro pregando a emancipação feminina, defendendo ideias revolucionárias, como a abolição da escravidão, a implantação da República e a liberdade de cultos (Machado, 2001). Nísia Floresta Brasileira Augusta estreou na ficção em 1847 com *Fany ou o modelo das donzelas* e *Daciz ou a jovem completa*, ambas narrativas curtas. Em 1850, lançou dois volumes do romance inacabado intitulado *Dedicação de uma amiga*, previsto para ter quatro volumes, dos quais apenas dois foram publicados.

Dois anos antes de Nísia Floresta, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-1863)³⁶¹ publicou *Filósofa por amor* (1845), livro reunindo crônicas, poemas e contos e *O ramallete, ou flores escolhidas no Jardim da Imaginação* (1845), volume que traz entre outras produções, a história *Eugênia ou a Filósofa apaixonada*, “a primeira noveleta (alguns chamariam de conto) escrita por uma brasileira [...] e *Diálogos*, o primeiro texto ficcional do feminismo em nosso país” (Ximenes, 2020). Assim como Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, Ana Eurídice revela, nesse último texto, a motivação para a sua escrita ficcional, “contando que a Revolução Farroupilha estimulava as mulheres a comentar, pela primeira vez, os fatos políticos, cuja influência elas sofriam

³⁶¹ Nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 08/09/1806. Primeira autora brasileira de ficção. Faleceu na Paraíba do Sul, Rio de Janeiro em 23/06/1863. Ver “Ana Eurídice Eufrosina de Barandas” de Hilda Agnes Hübner Flores.

diariamente em seus lares” (Cidrack; Batista, 2017, pp. 6-7)³⁶². E ainda, por meio da protagonista Mariana, a Cidrak e Batista afirmam que Eurídice Barandas

discorre em favor das mulheres e, com um raciocínio lógico, põe em questionamento o mito da inferioridade feminina. [...] A formação autodidata da protagonista reforça sua individualidade de pensamento e a faz questionar, enquanto mulher, o status quo sem deixar de atuar assim, sua identidade (Ibid.)

Na sequência, em 1852, algumas mulheres lançaram o periódico o *Jornal das Senhoras*,³⁶³ a primeira publicação brasileira voltada para a produção textual de mulheres, que sobreviveu por quatro anos e teve como redatora principal Violante de Bivar (1817-1875).³⁶⁴ A exemplo deste, outros jornais da época focaram na questão feminina, sendo escritos apenas por mulheres, como o periódico *Álbum de Senhoras*, publicado em Niterói (RJ), entre 1854 e 1855.

É nesse contexto que o ano de 1859 se torna um marco relevante para pensarmos a história da literatura produzida por mulheres no Brasil. Assim, é nesse ano que Maria Firmina dos Reis (1825-1917)³⁶⁵ edita o seu romance *Úrsula*, na tipografia do *Progresso*, dirigida por Belarmino de Mattos,³⁶⁶ em São Luís, Maranhão. Pronto já em 1857,³⁶⁷ começa a ser vendido somente em agosto de 1860, assinado apenas com a indicação “Uma Maranhense”. Esse livro marca a história da literatura nacional por ser uma obra pioneira para a história da literatura produzida por mulheres no Brasil, sendo

³⁶² CIDRACK, Sayonara Bessa; BATISTA, Edilene Ribeiro. Diálogos: o ecoar de um feminista. *Anais do II Colóquio Internacional Literatura e Gênero: relações entre gênero, alteridade e poder*, 2017. Disponível em: <https://silo.tips/download/dialogos-o-ecoar-de-um-feminista>.

³⁶³ Organizei uma lista com alguns periódicos em suas fontes primárias, do período de 1852 a 1889, cobrindo Rio de Janeiro, Bahia, Alagoas. Nela, estão incluídos os números do *Jornal das Senhoras* publicados entre 1852 e 1855, que podem ser acessados no site Memorial de Maria Firmina dos Reis. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/imprensa-feminina/>. Acesso em 13 de março de 2023.

³⁶⁴ Nasceu em Salvador em 1817 e faleceu no Rio de Janeiro em 1875. Jornalista, tradutora, conhecia várias línguas. Sócia do Conservatório Dramático Brasileiro, ela foi a primeira mulher a ingressar numa instituição cultural até então restrita a homens.

³⁶⁵ Nasceu em São Luís, Maranhão, em 11 de outubro de 1825. Ela foi poeta, prosadora, musicista, jornalista, professora que fundou a primeira escola mista do Maranhão. Faleceu em Guimarães (MA) em 11 de novembro de 1917.

³⁶⁶ Foi o maior tipógrafo maranhense do século XIX. Para informações sobre a sua trajetória ver a monografia de Amaury Araujo Santos intitulada *Belarmino de Mattos: o Didot da imprensa maranhense (1840-1870)*, defendida em 2019, na Faculdade de Biblioteconomia, na Universidade Federal do Maranhão.

³⁶⁷ O romance já estava pronto em 1857, conforme resenha publicada no jornal *A Imprensa*, de 17 de outubro de 1857, São Luís, Maranhão. A resenha pode ser consultada na Hemeroteca Digital do site da Fundação Biblioteca Nacional.

o primeiro romance publicado por uma autora, em volume único e formato de livro,³⁶⁸ além de ser o primeiro romance a ser lançado por uma autora negra brasileira. Além disso, ele é um marco por ser o primeiro romance em que personagens negras expõem, sem a intermediação de um narrador, as suas visões de mundo e de liberdade, sendo, com isso, o primeiro romance antiescravista escrito por uma mulher em toda a língua portuguesa.³⁶⁹ Ao mesmo tempo, esse livro introduz reflexões sobre as diferentes opressões sociais que incidiam de maneiras diferentes sobre as mulheres brancas e as mulheres negras e as suas distintas estratégias de resistências, sendo, portanto, um texto pioneiro para as novas abordagens das relações de gênero, como a interseccionalidade, que amplia as discussões feministas e torna o legado de Maria Firmina ainda bastante atual. Dessa maneira, compreendemos que a autora introduziu características avançadas e inovadoras no campo literário brasileiro que se constituía na segunda metade do século XIX.

Ainda em 1859, Ana Luísa de Azevedo Castro (1823?-1869)³⁷⁰ publica a novela indianista *D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial*, pela tipografia de Francisco de Paulo Brito,³⁷¹ na Praça da Constituição, no Rio de Janeiro. Esse texto havia circulado anteriormente, entre 13 de abril e 6 de julho de 1858, em folhetins, no jornal *A Marmota Fluminense*,³⁷² também editado por Paula Brito. Em ambas as versões, a autora assina a sua obra com o pseudônimo “Índigena do Ipiranga”. Até o momento, não sabemos muito sobre a vida de Ana Luísa de Azevedo Castro. Anselmo Peres Alós (2004) nos dirá que o pouco que se conhece de sua obra, deve-se ao trabalho de J. Galante de Sousa e Zahidé Muzart.

³⁶⁸ Tipo brochura, pequeno, in 12.º, 198 páginas e mais o índice das matérias em uma página sem numeração.

³⁶⁹ Cf. perfil Maria Firmina dos Reis, no site Literafro. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>. Acesso em 13 de março de 2023.

³⁷⁰ Nasceu provavelmente em 1823, em São Francisco do Sul, Santa Catarina. Foi professora e diretora de um colégio carioca, tornou-se membro honorário da *Sociedade Ensaios Literários*, em 1866. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1869. Publicou também poemas e um texto comemorativo do Dia da Independência.

³⁷¹ Para ver dados biográficos de Paula Brito, acesse: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/374-paula-brito#:~:text=Editou%20os%20peri%C3%B3dicos%3A,Arquivo%20Municipal%2C%201859%2D1892>.

Acesso em 12 de março de 2023.

³⁷² Organizei todos os capítulos cronologicamente, eles podem ser acessados no site Memorial de Maria Firmina dos Reis. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/d-narcisa-de-villar-em-folhetim-ana-luisa-de-azevedo-castro-a-marmota-rj-13-04-1858-06-07-1858/>. Acesso em 07 de março de 2023.

Ana Luísa Castro, diferente de Maria Firmina dos Reis, que lançou seu romance exclusivamente em suporte livro, utilizou a seção dos rodapés dos jornais que, como já informado, foram seções voltadas principalmente para as mulheres, para publicar folhetins – o que era mais usual para a época, mesmo para autores homens –, mas não apenas isso: Ana Luísa utilizou os espaços dos rodapés de um importante jornal literário que circulava na Corte, sobretudo para ocupar um espaço público exercendo a sua imaginação literária.

Assim, 1859 marca a publicação de dois importantes livros de ficção escritos por mulheres no Brasil, o de Maria Firmina dos Reis e o de Ana Luísa de Azevedo Castro,³⁷³ que junto a outros textos ficcionais publicados quatorze anos antes, em 1845 e 1847, inauguram a prosa ficcional brasileira produzida por mulheres: respectivamente, *Eugênia ou a Filósofa Apaixonada*; *Diálogos* de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas e *Fany ou o modelo das donzelas*; *Daciz ou a jovem completa* de Nísia Floresta Brasileira Augusta. Todas essas obras demarcam algumas linhas e temáticas críticas e estéticas que deslocam as figuras femininas das margens para o protagonismo de outra história da literatura brasileira, que está sendo escrita por nós, neste momento.

³⁷³ É interessante notar, em um panorama mais amplo, a publicação em 1859, nos Estados Unidos, de *Our Nig: Sketches From the Life of a Free Black*, obra da escritora Harriet Wilson (1825-1900), considerada o primeiro romance publicado por uma mulher negra no continente norte-americano. Esse livro foi redescoberto em 1981, pelo professor Henry Louis Gates Jr, Professor do Departamento de Estudos Africano e Afro-Americanos, pelo programa de Estudos da Mulher, Gênero e Sexualidade da Universidade Harvard.

8.3 Apêndice B - Recepção crítica de *Água funda*, de Ruth Guimarães – fontes primárias

Lista das críticas de estreia

1. **26 de janeiro de 1946 – Revista do Globo (RS).** A descoberta de uma romancista. Reportagem, Fernando Góes.
2. **5 de maio de 1946 - O Jornal (RJ).** O jornal elogiou Ruth Guimarães antes mesmo da publicação de *Água funda*, destacando-a como uma **estreadante** com "absoluto domínio do estilo e da técnica do romance". Já previa que a obra não passaria despercebida pela crítica, publicando um trecho do capítulo: "Se era boa? Tão boa quanto mel de jataí..." Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/32900
3. **19 de maio de 1946 - Jornal Correio Paulistano (SP), Nelson Werneck Sodré.** Sodré enfatiza o amadurecimento expressivo da obra, destacando a importância de *Água funda* para a literatura brasileira. Ressalta a autenticidade e a comunhão entre o romance e o contexto cultural do Brasil. Fonte: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28507
4. **26 de maio de 1946 - Jornal O Jornal (RJ), Notícia de uma romancista. Homero Senna.** Senna prevê que a crítica literária não poderá ignorar o impacto de *Água funda*, prevendo uma recepção elogiosa. Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/33237
5. **maio-junho de 1946 – Leitura em Porto Alegre, Leitura (RJ), Plínio Cabral.** Cabral menciona que *Água funda* marca um novo passo na literatura brasileira e elogia a originalidade da autora.
6. **14 de julho de 1946, Sérgio Milliet.** Milliet compara *Água funda* a *Macunaíma* de Mário de Andrade, ressaltando a presença do folclore como elemento fundamental.
7. **11 de agosto de 1946 – Diário Carioca (RJ).** O jornal destaca o sucesso comercial de *Água funda*, afirmando que estava "empolgando todos os leitores". Faz referência ao depoimento de Érico Veríssimo, que elogia a obra por sua riqueza de contato com "a terra e a vida". Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/25618
8. **Agosto de 1946 – Sombra (RJ).** A revista relata a avaliação positiva de cinco leitores da Livraria do Globo, que destacaram a originalidade e o domínio da linguagem por parte de Ruth Guimarães. O romance foi descrito como "admirável" e uma estreia promissora. Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/151157/4911>
9. **1 de setembro de 1946 - Jornal Correio da Manhã (RJ), Entrevista Lúcia Miguel Pereira.** Em entrevista, Lúcia Pereira destaca a importância de *Água funda*, comparando Ruth Guimarães a autores como Guimarães Rosa, e elogia o equilíbrio entre a naturalidade e os recursos estéticos presentes na obra. Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/32938
10. **1 de setembro de 1946 - Jornal Diários Associados (SP), Monte Brito (pseudônimo de Allyrio Meira Wanderley).** Brito, em sua crítica intitulada *Romance Invertebrado*, apresenta uma leitura negativa, classificando a obra como mal estruturada e sem coesão, contrastando com as críticas positivas anteriores. Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/34804

11. **08 de setembro de 1946 – A Manhã (RJ), Brito Broca.** Broca elogia a escolha de uma técnica fragmentária por parte de Ruth Guimarães e a compara a obras modernistas como *Macunaíma*. Ele vê a multiplicidade de histórias como um recurso estético bem utilizado.
12. **18 de setembro de 1946 – Diário de São Paulo (SP), republicada em 14/11 no O Jornal (RJ), Antonio Candido.** Candido faz uma análise comparativa entre *Água funda* e *Macunaíma*, concluindo que o primeiro é um romance fechado, centrado na qualidade do elemento pitoresco, ao passo que o segundo seria uma obra aberta, centrada na dimensão poética. Reconhece que Ruth possui as qualidades básicas de ficcionista – estilo harmonioso e capacidade a narrativa – mas que negligencia o trabalho de composição. Ele conclui que Ruth é boa escritora, esplêndida narradora, mas não é boa romancista.

Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/36155

13. **10 de novembro de 1946 – Diário do Paraná (PR).** O jornal coloca Ruth Guimarães ao lado de grandes autores brasileiros, destacando *Água funda* como um modelo de boa colheita nas fontes populares, comparando-o a *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Sagarana*, de Guimarães Rosa.

Fonte:

<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=171433&pesq=lusiadas&pagfis=2563>

14. **17 de novembro de 1946 - Diário de Notícias (RJ), Aires da Mata Machado Filho.** O crítico elogia a naturalidade da linguagem e o uso de elementos etnográficos, ressaltando que esses elementos enriquecem a narrativa sem excessos. Considera que os dois casos centrais, o de Sinhá Carolina e o de Joca, são bem desenvolvidos, destacando o aspecto poético da obra. Machado Filho restaura as qualidades da “romancista”, negadas anteriormente por Antonio Candido.
15. **28 de novembro de 1946 – Vamos Ler (RJ), Paulo Oliveira Lima.** Lima classifica *Água funda* como uma das maiores obras da literatura brasileira, elogiando a simplicidade da narrativa e o poder descritivo da autora. Ele observa que a autora consegue transmitir a vida do interior com autenticidade e sem rebuscamento, como “quem vê o assunto estando ‘de dentro’”.

Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=183245&pagfis=27685>

16. **30 de novembro de 1946 - Jornal Careta (RJ).** A crítica do *Careta* faz referência a Graciliano Ramos, que falava da “decadência do romance brasileiro”, para contra-argumentar, o/a redator/a do texto ressalta *Água funda* como uma exceção, sendo descrito como a “grande surpresa do ano”.

Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=82842>

Entrevistas

1. **22 de setembro de 1946 – Jornal de São Paulo.** Ruth Guimarães, revelação literária de 1946. Entrevista.
2. **25 de janeiro de 1947, Revista da Semana (RJ).** Uma escritora negra que triunfa. Entrevista a Nelson Vainer.

Algumas críticas após 1946

1. **03 de janeiro de 1947 - *Correio da Manhã* (RJ), Álvaro Lins.** Lins elogia o realismo poético de *Água funda*, mas aponta que a falta de fluidez emocional compromete a revelação da personalidade da autora, destacando a ausência de um espírito dramático no enredo.
Fonte: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=34755
2. **25 de janeiro de 1947 – *Careta* (RJ), Roberto Seidl, p. 32 e 38.** Seidl elogia a poética do romance e a naturalidade com que Ruth Guimarães introduz comparações em seu texto, destacando que a autora cria imagens poderosas sem esforço aparente.
Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=83173>
2. **25 de janeiro de 1947 – *Revista da Semana* (RJ), Nelson Vainer.** Vainer exalta a habilidade oratória e literária de Ruth Guimarães, destacando-a como uma escritora negra de grande importância no cenário literário brasileiro.
Fonte: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pagfis=20303
3. **2 de outubro de 1949 – *Diário de Natal* (RN).** A seção “No mundo dos livros” anuncia uma segunda edição de *Água funda*, pela editora Globo [que não saiu à época] destacando uma espécie de “rapsódia sertaneja”, construída por Ruth Guimarães, seria responsável pela unidade da obra.
Fonte: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028711_01&pagfis=31196
4. **04 de maio de 1952 – *Suplemento Letras e Artes, A Manhã* (RJ), Carlos David.** David destaca que Ruth Guimarães adota o tom dos poetas anônimos, velhos contadores de histórias, afirma que os principais pontos de interesse do romance são a estrutura narrativa e a plasticidade do estilo que reflete os sons, cores e perfumes da paisagem. Finaliza ressaltando a grande contribuição poética da obra para a literatura da época.
Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/114774/3121>

Para as fontes primárias de Carolina Maria de Jesus consultar o site *Vida por Escrito*. Disponível em: <https://www.vidaporescrito.com/hemeroteca-c1lh>. Acesso em 06 out. 2024.

Para as fontes primárias de Maria Firmina dos Reis acessar o site *Memorial de Maria Firmina dos Reis*. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/resenhas-de-ursula/>. Acesso em 06 out. 2024.

8.4 Apêndice C - Quadro I. Ritmanálise de “Álbum”, o diário de Maria Firmina dos Reis

PERÍODO	VARIAÇÕES TEMÁTICAS	FUNÇÃO	INTENSIDADE Melanc.. (-1 -2) Epif. Lit. (+1 +2)	ESTILO	TÍTULOS DE TEXTOS	CONTEXTO HIST. SOCIAL E REFERÊNCIAS	TOTAL ENTRADA
Década de 1850	4 morte, 2 amizade 1 amor, 1 criança						8
1853 09/01 20/05 [] 4meses	1 memória, 1 morte	Gravar memória Testar escrita	Epifania Lit. +2	Ultra-romântico Diálogo int. c/ Deus	“Uma lágrima sobre um túmulo”		2
1856 19/06 22/07 [] 1mês	1 amizade 1 registro da Amiga Teresa	Gravar amizade	Melanc. -1	Rebuscado	[Registro de Teresa de Jesus Cabral com poema dedicado à autora]		1 1
1857						Pré-estreia Publicação da 1ª resenha de <i>Úrsula</i> na jornal <i>A Imprensa</i>	
1858 *	1 morte 1 criança	Lamentar Relatar criança (Otávia)	Epifania Lit. +1	Rebuscado Relatório “pediátrico”		“rosa de amor — rosa purpúrea e bela /Quem entre os goivos te esfolhou, da campa?!! C. por Garret”	2
1859 19/04 *	2 morte	Lamentar Filho e Avó		Rebuscado Metafórico	“Um suspiro uma recordação”, “Uma lágrima!...”		2
Década de 1860	6 melancolia 3 morte 2 despedida 1 <u>amizade</u> 1 <u>criança</u>						19
1860 * 24/09 25/09 26/12 [] 3 meses	3 melancolia, 1 Casa das órfãs	Relatar criança Desabafar	Melancolia -2	Relatório Linguagem mais direta		Lançamento <i>Úrsula</i> Estreia na imprensa	4
1861 05/01,02/02, 26/02 Sem []	2 melancolia, 1 suicídio , 1 emb/desembarq.	Desabafar Aliviar tensão Relatar criança Relatar embarq.	Melancolia -2	Linguagem mais direta Diálogo int. c/ Deus		Publicação <i>Gupeva</i>	4

1863 *	1 autobiografia 1 criança 2 morte	Autoconhecer Refletir Relatar criança Lamentar Testar escrita (sonoridade)	Epifania Lit. +1	Literário Metafórico	<i>“Resumo da minha vida”, “Um anjo”</i>	2ª versão Gupeva	4
1864 * 03/02 24/04 30/04 10/06 [] curtos	1 criança; 2 morte, 2 despedida	Relatar Criança (Maria) Gravar amizade Aliviar separação Aliviar saudade		Linguagem mais direta	“Uma Lembrança”	— Saudades — gosto amargo de infelizes. — A. G.	5
1865 19/11	1 amizade	Exercitar escrita	Epifania Lit. +1		<i>“À Terezinha de Jesus” (poema)</i>	3ª versão Gupeva	1
1869 31/01	1 despedida	Definir função do diário Aliviar separação Autoconhecer		Linguagem mais direta	“Ao Sr. Raimundo Marcos Cordeiro” [poema dele dedicado a ela]		1
Década de 1870	8 morte 5 despedida 2 Amizade 2 enlace 1 criança 1 auto-descrição 1 autobiografia 2 crônica 1 hábito alimentar 1 reencontro					Publicação de <i>Cantos à beira-mar</i> (1871)	24
1872 * 01/02 02/02 28/05 (2x) 15/11 29/11 [] curtos	1 amizade 1 auto-descrição 2 morte 1 despedida 1 Amizade e reencontro	Lamentar Regularizar escrita Testar escrita Aliviar separação Gravar amizade Definir Álbum	Melanc. -1 Epifania Lit. +2	Rebuscado Linguagem mais direta Linguagem mais literária	“Caetana” Texto sem título “Uma lembrança”, “Souvenir!”, “O Álbum”		6
1873 27/02 15/06 16/06 17/06 27/06 [] curtos	2 crônica 1 enlace 1 despedida, 1 morte	Lamentar Pensar a escrita Praticar observação Celebrar	Melanc. -1	Linguagem mais direta Linguagem mais literária	“O que é a vida?” , “Lágrima num baile”, “Despedida” “Recordação e lágrima”,	"Simpatia é quase amor" disse C. [Casimiro de] Abreu.	5
1874 05/01 *	1 morte 1 criança	Salvar do olvido Relatar criança		Linguagem mais direta			2
1875 *	1 criança	Relatar criança		Virada estilística Relatório			1
1876 * 13/06/76 20/06/77	1 morte 2 embarque	Lamentar Relatar emb.		Relatório			3
1877-1879	3 morte 2 embarque	Lamentar Relatar emb.		Relatório			7

*	1 enlace 1 hábito alimentar	Celebrar					
Década de 1880	27 emb/desemb. 8 crianças 3 morte 1 alforria					1 alforria	39
1881-1883 *	5 criança e morte	Relatar criança Lamentar		Relatório Linguagem direta	[há um poema para Adelson]		5
1884 *	2 criança 1 emb/desembark. 1 morte	Relatar criança Relatar emb/des. Lamentar		Relatório Linguagem direta	“Saudade” (quadrinha)		4
1886-1888	6 emb/desembark. 1 criança 2 morte 1 alforria	Relatar emb/des. Relatar criança Lamentar				Publicação de <i>A escrava</i> (1887)	10
Década de 1890	20 emb/ desemb 5 morte 5 criança 1 enlace						30 1
1891-1903 * 08/08/1896 03/12/1899		Relatar emb/des. Relatar criança Lamentar			“A mocidade” À Minha Mamaia M. F. dos Reis Oton F. Sá, 20/11/1903		
5 décadas	Angústia, morte, amizade, criança				Escrita literária		120 3

*Referências às datas estão apenas no corpo do texto.

As cores em destaque relacionam termos do quadro.

Os números em azul da última coluna se referem a entradas de terceiros no diário.

8.5 Apêndice D - Quadro II. Cartas de Ruth Guimarães levantadas ao longo da pesquisa

n.	DATA	REMETENTE	DESTINATÁRIO	LOCAL	ACERVO/FONTE	ASSUNTO
	DÉCADA 1940					Jovem Ruth – sondagens, demônios e parcerias intelectuais
1	16/01/1941	Ruth Guimarães	Agostinho Ramos	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 156.	Pedido de emprego.
2	18/04/1944	Ruth Guimarães	Mário de Andrade	São Paulo (SP)	MA-C-CPL3605-1 e 3, IEB-USP.	Pedido de orientação estudos sobre diabo.
3	19/04/1944	Mário de Andrade	Ruth Guimarães	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 165.	Resposta de orientação estudos sobre diabo.
4	2/06/1944	Ruth Guimarães	Mário de Andrade	São Paulo (SP)	MA-C-CPL3607-1 e 3, IEB-USP.	Relata andamento da pesquisa
5	17/09/1944	Ruth Guimarães	Mário de Andrade	São Paulo (SP)	MA-C-CPL3606-1, IEB-USP.	Relata andamento da pesquisa.
6	8/07/1944	Afrânio Peixoto	Ruth Guimarães	Rio de Janeiro (RJ)	Instituto Ruth Guimarães.	Indicações de leitura sobre relação entre doença mental e endemoniados.
						Autora de <i>Água Funda</i> – Recepção de leitoras/es
7	15/01/1946	Ruth Guimarães	Hamilcar de Garcia	São Paulo (SP)	Instituto Ruth Guimarães.	Pedido de inclusão de dedicatória em <i>Água Funda</i> .
8	17/08/1946	João Carneiro de Rezende	Ruth Guimarães	Pedralva (MG)	Instituto Ruth Guimarães.	Encomenda do livro e pergunta: como vc escreveu <i>Água Funda</i> ?
9	28/08/1946	João Carneiro de Rezende	Ruth Guimarães	Pedralva (MG)	Instituto Ruth Guimarães.	Comenta resposta recebida, o real no romance e impressões sobre o livro.
10	26/09/1946	Remetente não identificado	Ruth Guimarães	Guaratinguetá (SP)	Instituto Ruth Guimarães.	Agradecimento pelo exemplar recebido e comentários sobre a leitura.
11	6/10/1946	Remetente não identificado	Ruth Guimarães	Guaratinguetá (SP)	Instituto Ruth Guimarães.	Comentário sobre uma entrevista felicitando e desejando sucesso.
12	26/09/1946	Norinha (parente)	Ruth Guimarães	Itajubá (MG)	Instituto Ruth Guimarães.	Comenta carta recebida com presentes, relatando o interesse por <i>Água Funda</i> em Itajubá e tensão política na cidade.
						Construindo a carreira intelectual
13	20/10/1947	Homero Senna	Ruth Guimarães	Rio de Janeiro (RJ)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 192.	Informa sua saída do Jornal [qual?] e a impossibilidade de entregar textos dela à redação, relacionando novos nomes dos encarregados do suplemento e indicando o <i>Diário de Notícias</i> – RJ.

14	1947	Gilberto Amado	Ruth Guimarães	Rio de Janeiro (RJ)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 195.	-
15	25/11/1947	José Domingos (Zizinho)	Ruth Guimarães	Cachoeira Paulista (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 216.	Carta de amor.
16	20/02/1948	Maurício Rosemblatt	Ruth Guimarães	Rio de Janeiro (RJ)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 193.	Informa sobre trabalhos e remunerações.
						O folclore
17	1948	Ruth Guimarães	Câmara Cascudo	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 218.	Agradece auxílio no método do folclore. Informando que o livro <i>Filhos do medo</i> estava no prelo e oferecendo materiais sobre tradição popular no vale do Paraíba.
18	1948	Câmara Cascudo	Ruth Guimarães	Natal (RN)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 219.	Responde a carta e sugere a escrita de um artigo sobre danças no vale do Paraíba.
	DÉCADA 1950					
						Autora de <i>Filhos do medo</i> A condição de escritora
19	11/04/1950	Roger Bastide	Ruth Guimarães	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 222.	Conjectura possíveis editores para - <i>Os filhos do medo</i> .
20	26/06/1951	Amadeu de Queiroz	Ruth Guimarães	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 226.	Acusa recebimento do livro <i>Os filhos do medo</i> elogiando e relatando que está escrevendo um livro de memórias da sua vida literária.
21	5/09/1951	Edison Carneiro	Ruth Guimarães	Rio de Janeiro (RJ)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 227.	Relata fatos de 2 congressos e envia recorte de um artigo de Ruth Guimarães no <i>Diário de Notícias</i> .
22	13/08/1952	Ruth Guimarães	José Domingos (Zizinho)	Cachoeira Paulista (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 233-234.	Carta de amor.
23	1952	José Domingos (Zizinho)	Ruth Guimarães	-	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 238.	Carta de amor.
24	21/04/1953	Marcos Rey	Ruth Guimarães	-	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p. 246.	Agradece a crítica que Ruth Guimarães fez ao seu livro de estreia - <i>Um gato no triângulo</i> Ruth Crítica
25	15/05/1955	Ruth Guimarães	Joaquim Maria Botelho	São Paulo (SP)	Instituto Ruth Guimarães.	Anular ausência.
26	30/06/1956	Ruth Guimarães	Regina Helena de Paiva	Cachoeira Paulista (SP)	Instituto Ruth Guimarães.	Responde carta de leitora e expõe ideias sobre condição de escritora e incentiva outras.
	DÉCADA 1960					
27	6/09/1963	José Paulo Paes	Ruth Guimarães	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p.319.	Felicita o nascimento do oitavo filho de Ruth e solicitando duas linhas sobre entrega dos originais de <i>Grandes enigmas da história</i> .

						Literatura profética de ficção
28	8/08/1967	Agostinho Ramos	Ruth Guimarães	São Paulo (SP)	Instituto Ruth Guimarães.	Comenta a coluna de Ruth na <i>Folha de S. Paulo</i> , sobre suas obras e levanta a imagem de Ruth Feiticeira.
	12/07/1965	Enio Aluísio Fonda	Ruth Guimarães	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p.256.	Informa que resenhou a tradução de Ruth, do latim de <i>Asno de ouro</i> , elogiando o trabalho dela. Ruth tradutora
	DÉCADA 1990					
29	1990	Ruth Guimarães p.328	Joaquim Maria Botelho	São Paulo (SP)	<i>Histórias da Casa Velha</i> (2022), p.329.	Diálogo com o filho sobre escolhas na vida.
30	1996	Ruth Guimarães	Alckmar Luiz dos Santos	-	Instituto Ruth Guimarães.	Rascunho de carta: Comenta entusiasmada o estudo de Alckmar Santos sobre <i>Água funda</i> , após 50 anos. Reflete sobre desenvolvimento como escritora e sobre seu processo narrativo – literatura profética de ficção .

Obs: As colunas em cinza assinalam as cartas inéditas discutidas nesta tese.

8.6 Apêndice E – Quadro III - Cartas de Carolina Maria De Jesus - Coleção Biblioteca Nacional - Rolo 4 Ms-565 (4)

Nº	DATA	REMETENTE	DESTINATÁRIO	LOCAL	ACERVO	ASSUNTO
	DÉCADA 1970					
1	31/12/1970	Carolina Maria de Jesus	Gerson Tavares (cineasta)	Parelheiros	FTG 521 [Sinalética]	Narra o surgimento da favela do Canindé.
						Solicita direitos
2	24/05/76	Carolina Maria de Jesus	Sem destinatário [provavelmente Hernani (Ernani Silva Bruno?)]	São Paulo	FTG 521 [Sinalética]	Quer saber se o destinatário falou com Arlindo Silva, informa que jovens editores querem publicar suas cartas e conjectura a possibilidade do destinatário tornar-se seu advogado.
						Vizinhança
3	08/06/76	Carolina Maria de Jesus	Naylor de Oliveira (radialista baiano)	Parelheiros	FTG 521 [Sinalética]	Carta ao programa de rádio solicitando advertência de que a vizinha conserte a sua cerca.
4	08/06/76	Carolina Maria de Jesus	Marinho	Parelheiros	FTG 521 [Sinalética]	Relata caso da cerca derrubada e solicita que obrigue a vizinha a repará-la.
						Solicita Direitos
5	15/08/76	Carolina Maria de Jesus	Brigadeiro Leo Magarinos (editor da livraria Francisco Alves)	Parelheiros	FTG 522 [Sinalética]	Solicita liberação dos direitos de <i>Quarto de despejo</i> para reedição em outra editora.
6	03/12/76	Carolina Maria de Jesus	Hernani (Ernani Silva Bruno?)	s.l.	FTG 523 [Sinalética]	
7	s.d.	Carolina Maria de Jesus	Hernani (Ernani Silva Bruno?)	s.l.	FTG 521 [Sinalética]	Pede que solicite fitas e partituras e –livros ao Sr. Rastelle, condição p/ patrão traduzir O Escravo para o inglês.

Descrição Coleção Biblioteca Nacional

ROLO 4 MS-565 (4)

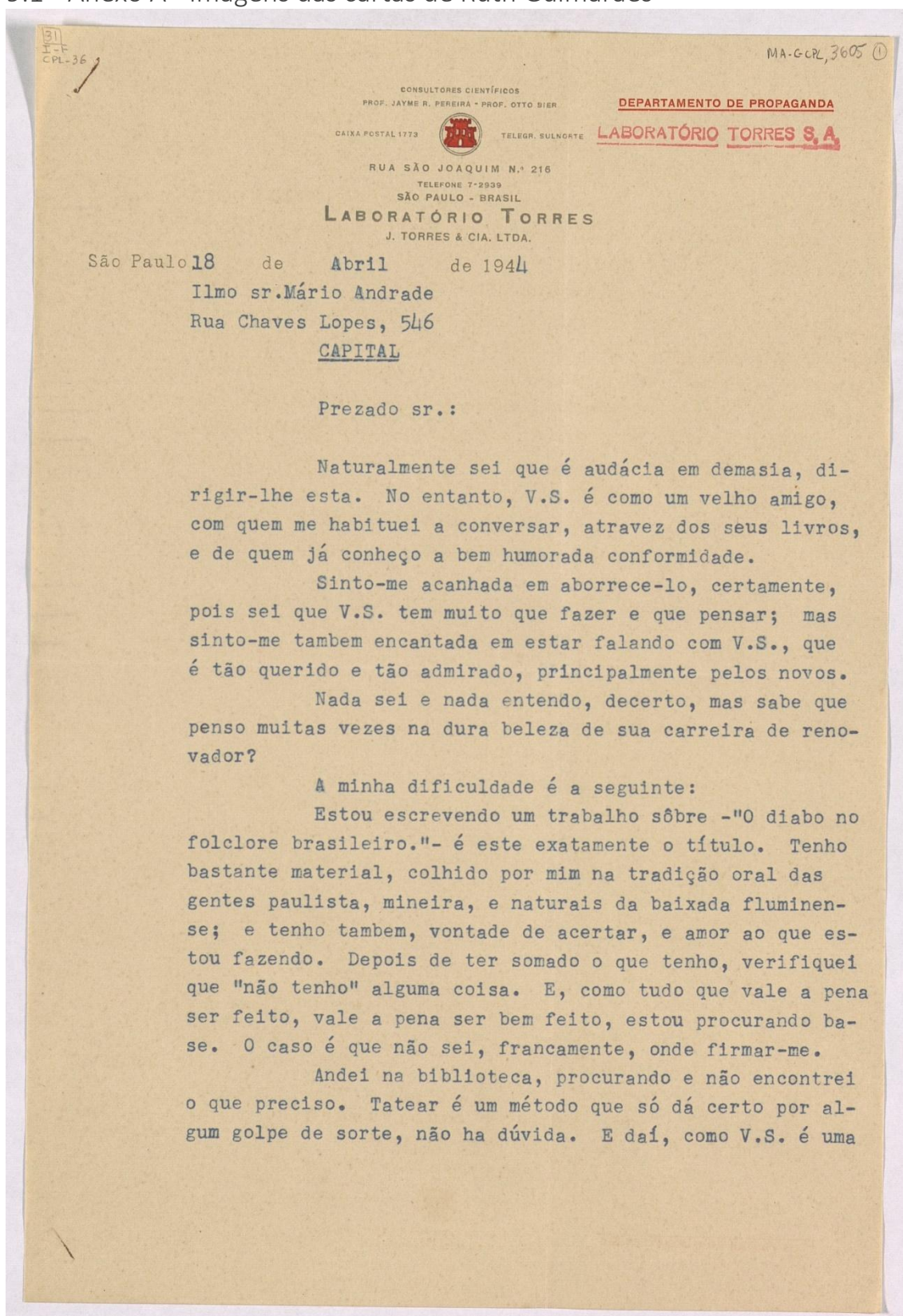
Identificação na caixa do rolo de microfilme:

Título: Projeto Carolina Maria de Jesus

Coleção Vera Eunice de Jesus Lima

9 ANEXOS

9.1 Anexo A - Imagens das cartas de Ruth Guimarães



Ruth Guimarães a Mário de Andrade, São Paulo, 18/04/1944. Acervo MA-C-CPL3605-1, IEB-USP.

CONSULTORES CIENTÍFICOS
PROF. JAYME R. PEREIRA - PROF. OTTO BIER

CAIXA POSTAL 1273



TELEGR. SULNORTE

DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA

LABORATÓRIO TORRES S.A.

RUA SÃO JOAQUIM N.º 216

TELEFONE 7-2939

SÃO PAULO - BRASIL

LABORATÓRIO TORRES

J. TORRES & CIA. LTDA.

São Paulo, 18 de Abril de 1944 -continuação

autoridade e eu, por mal dos meus pecados, não vou das pernas, com os meus recursos, que remédio senão procura-lo?

V.S. imagina que sou pretensiosa e impertinente e, sem dúvida, tem razão. Vou fazer o pedido depressa, antes que perca a coragem: podia, por favor, ajudar-me a encontrar o "diabo brasileiro?" Estou fascinada por esse chifrudo bandoleiro e tudo o que tenho manuseado é interessantíssimo. Queria uma indicação, qualquer coisa que me permitisse remontar às origens.

Anexei a esta o primeiro capítulo do meu "diabo". Nesse teor tenho matéria para umas 300 páginas. V.S. verá se vale a pena ajudar-me.

Muito obrigada e desculpe-me abusar tanto de sua paciência e do seu tempo.

Admiradora

Ruth Botelho Guimarães.

33
II-F
CPL-43

MA-C-CP, 3607(1)

CONSULTORES CIENTÍFICOS
PROF. JAYME R. PEREIRA - PROF. OTTO BIER
CAIXA POSTAL 1773



TELEGR. SULNORTE

RUA SÃO JOAQUIM N.º 216

TELEFONE 7-2939

SÃO PAULO - BRASIL

LABORATÓRIO TORRES

J. TORRES & CIA. LTDA.

DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA
LABORATÓRIO TORRES S. A.

São Paulo, 2 de Junho de 1944

Ilmo sr. Mário Andrade

Rua Lopes Chaves, 546

CAPITAL

Prezado sr.:

Estimo que não esteja ocupado demais e que tudo lhe esteja correndo muito bem.

Tomei a liberdade de juntar a esta o primeiro capítulo de meu trabalho, para sua apreciação. Ainda não está em sua forma definitiva, dependendo de algumas "descobertas" que, porventura, sejam feitas. Gostaria de enviar-lhe o que considero melhor, isto é, o "Diabos violeiros". Está mais interessante e mais coordenado, mas não está acabado: falta a etiologia, vamos dizer, do Mané do Riachão. Nele, partindo do diabo violeiro, aqui do Sul de Minas, fui parar nas bacanais da antiguidade clássica, passando pelos sabás da península Ibérica, e pelas bruxas do país basco, que cantavam (imagine!) o mesmo versinho que o meu diabo canta. Parei nas bacanais. Não tenho fôlego para ir mais adiante. Ia dizer, "por enquanto", mas penso que é vaidade em demasia. E acabo de descobrir a curiosa bifurcação de uma lenda Catalã, que, de uma lado deu uma espécie de Sací, e do outro o Malazarte. Não resisto à tentação de contar que, atrás do sací, também já fui parar longe, partindo daqui da lenda de Jací-Taperê.

Encontrei, conforme indicação sua, o Manuel de Folklore de Emile Nourry e uma iconografia de Anita Sepili, -Rev.do Arq.Municipal. A "Gênese dos Mitos" não

LABORATÓRIO TORRES
J. TORRES & CIA. LTDA.
SÃO PAULO - BRASIL

CONTINUAÇÃO

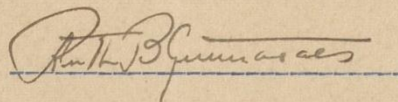
achei e creio que até é melhor. Se vou encontrar o assunto mastigado, é bem provável que fique com preguiça de procurar e concluir por mim, ou com medo de discordar das conclusões de alguma sumidade.

Aprendi com Emile Nourry a distinguir folclore de etnografia e a sistematizar. Li Folclore- de João Ribeiro, Ensaio sobre o folclore brasileiro- de Joaquim Ribeiro, Folklore de España - de Joaquim Maria de Navascuedas, uma quantidade enorme de Histórias da Literatura- Ronald Carvalho, Sílvio Romero, Edouard Perié, José Veríssimo - Li Lindolfo Gomes, Gustavo Barroso, Couto de Magalhães, Juvenal Galeno, e mais: "Ramaiana"- "Contos fantásticos" de Hofman, Andersen, Grimm. Agora estou estudando mitologia greco-romana, mitologia comparada e lendo a Bíblia. Gostaria da sua aprovação, ou desaprovação, para a orientação que estou seguindo.

Descobri que o meu trabalho está dentro da divisão de Joaquim Ribeiro e compreende justamente a zona primitiva de mineração. E está dentro da divisão em ciclos, de Gustavo Barroso (ciclo do diabo), embora ache que essa divisão é sumariíssima e incompleta. Aliás isso não importa, porque não é de divisões que estamos tratando. Minha intenção é dar-lhe uma idéia geral do aproveitamento das minhas leituras.

O senhor que é o melhor homem do mundo vai me desculpar a maçada.

Grata e amiga



São Paulo, 17 de Setembro 1944

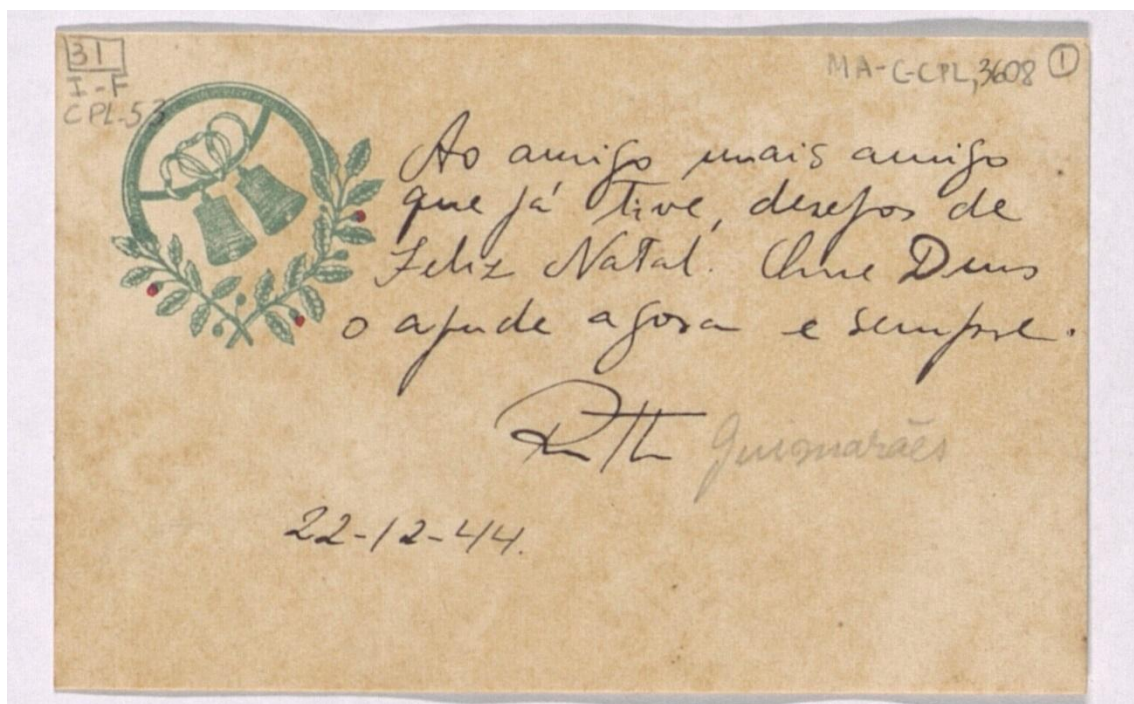
Querido amigo:

Descansem bastante em Belo Horizonte? Estimamos que sim e que esteja bem disposto.

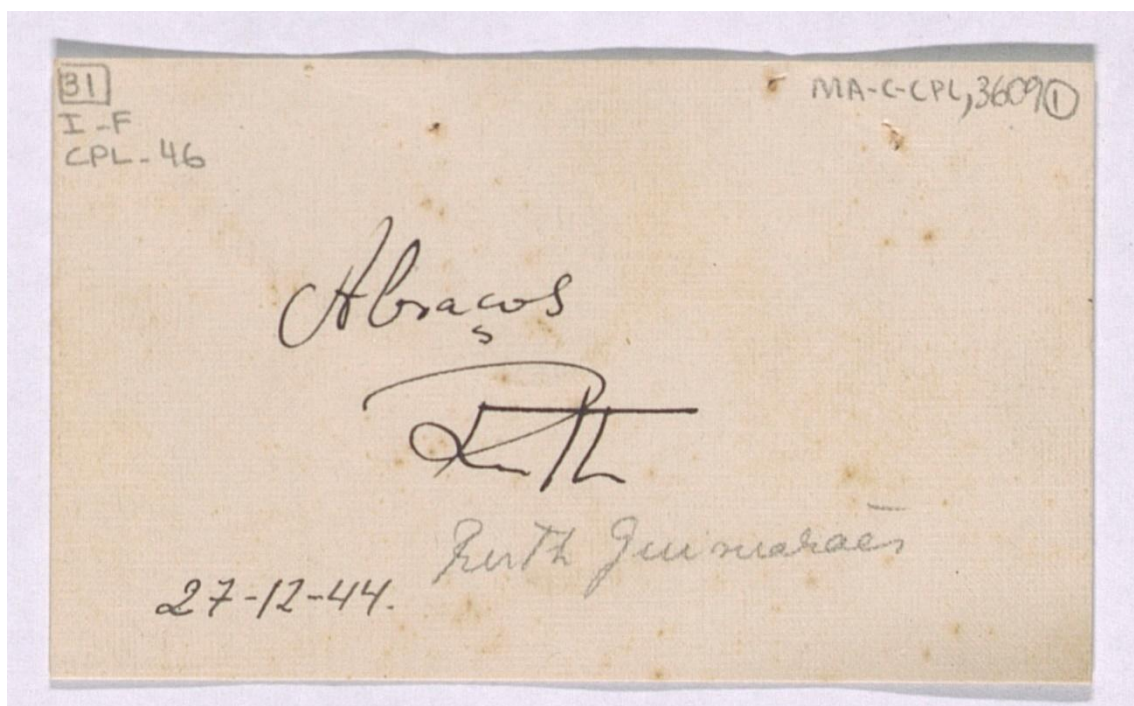
Incluso a esta a terminologia de que lhe falei e mais o Saci. Os outros vai me desculpar estarem um pouco mal enfiados. É que não tenho muito tempo e se de olhar perdi a conta sem de passar tudo a limpo outra vez. E também ficaram assim provisoriamente as penas. Com essa concessão de folclore desadri por o mesmo continuo. Nada do que escrevo tem fim. O "Impress" é que está, finalmente, chegando a um a feição definitiva. Quando estiver bem pronto, passado e correto, leve-o aí outra vez. Está bem? Telefonarei qualquer dia destes.

Cordialmente

Ruth Guimarães



Bilhete de Natal a Mário de Andrade, 22/12/44. Acervo MA-C-CPL3608-1 IEB-USP.



Bilhete a Mário de Andrade, 27/12/44. Acervo MA-C-CPL3609-1 IEB-USP.

Obras Completas

MA-ESC-026⁶²
5a.

Exemplares dados avulsamente dentro
os 30 que me são cedidos pelo Editor

Amar, Verbo Intransitivo

- 1 - Sonia Sternmann x
- 2 - Ruth Guimarães x
- 3 - Ina x
- 4 - Manuel Boaventura x
- 5 - Carlos Drummond x
- 6 - Liddy e Chico x
- 7 - Camargo Guarnieri x
- 8 - Rodrigo x
- 9 - Presença n.º 10 x
- 10 - Murielo Miranda x
- 11 - Henriqueta Lisboa x
- 12 - Portinari x
- 13 - Vinícius x
- 14 - Newton Freitas x
- 15 - José Osório de Oliveira x
- 16 - Luis Sola x
- 17 - Anibal Machado x
- 18 - Paul Ronai x
- 19 - Cecília Meireles x
- 20 - Zuzym Veltcher x
- 21 - Dionísio Machado x
- 22 - Raymond Yvarrier x
- 23 - Flávio Gonçalves x

Lista de doação de exemplares da edição de 1944 do romance *Amar, verbo intransitivo*. Acervo MA-ESC-026 - IEB-USP.

149, Paisandu, Rio, 8 de julho de 1944



Minha Senhora:

Recebo a sua carta com atraso, porque foi
ter a Academia, mau lugar que não frequento, em-
bra academico... Tem razão no que me diz: os ende-
monizados são doces, mentais e nervosos, ordinaria-
mente fornecidos pela histeria. Se não tivesse em reu-
pressão, oferecer-lhe-ia, no 2.º vol. de minha "Medici-
na Legal": "Psico-patologia forense", em algumas pági-
nas, o transunto da questão... Um ponto, porém, precisa fri-
sar-se: é que, sobre a neurose, subsistente, há o colorido
de emocional do tempo, da moda... Outrora delirava-se
por demônios, incubos, súcubos, lobishomens, licantropia
etc. etc, hoje por bolchevismo, totalitarismo, comunismo, an-
tissemitismo, facismo, foot-ball, espiritismo... Fãs, torcedo-
res, conspiradores, adeptos... etc. são formas actuais da
demonofobia, da bruxaria, da feiticaria de outras
horas, mesmo mundo, comum, da eterna histeria... Esta
noção é fundamental.

Quanto ao diabo não se esqueça de lhe ler a
enciclopedia, feita por Pompeyo Gener - O diabo atra-
vez dos tempos (creio, ou mais ou menos) livro de vulgariza-
ção, erudito, também folclórico. Se não temer-se
ser havido por ruidoso, como o são aliás todos os homens,
aconselhar-lhe-ia a leitura de minha "Fruito do
snato", romance de bruxaria e eussem oninidade, tanto
que o tradutor francês lhe pôs a crime de "Sortilèges".

Que mais? Que me mande outras ordens. Seu me-
mor criado e muito respeitoso cumprimenta

Afrânio Peixoto/..

INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA E ASSISTÊNCIA DOS SERVIDORES DO ESTADO
AGÊNCIA LOCAL

São Paulo, 15 de Janeiro de 1946

Prezado Hamilcar:

Aposto que você está franzindo a testa e se perguntando: - Que querará desta vez? - A história não é comprida e você vai ter, por favor, a paciência de ouvi-la do começo. A coisa principiou quando o meu livro - Agua Funda - foi aprovado aqui em S. Paulo e me foi devolvido para acaba-lo. Como você talvez saiba, faltavam ainda uns 3-4 capítulos. Aí aproveitei e acrescentei uma dedicatória. Antes de mandar os originais para Porto Alegre, o Edgard, de comum acordo com o velho Amadeu, me "persuadiu" (pelo menos é o que ele pensa) a retirá-la. Foi uma questão de ética, você entende, não é? Não ficava bem que ele mandasse um livro que ainda nem tinha sido aprovado pela Editora aí, com uma dedicatória que o incluía. Porque ele era o meu descobridor - não sei se é assim que se diz. Se você imaginar que tentei discutir, acertará. Não adiantou nada o ensaio de "demagogia", nem a alusão a honestidade do passado literário do Edgard. Ele disse que iríamos ficar numa situação sem graça e que pareceríamos padrinho e afilhada, e que ele nem por sombra queria influir, etc.etc..

Decerto que ficam bem esses sentimentos ao Edgard, mas quanto a mim a questão não exige a mesma delicadeza. Estou "do outro lado". Tanto mais que estou certa de que eles (falo do velho Amadeu e do Edgard) ficaram - não digo lisonjeados, - mas contentes com a dedicatória.

Você poderá me ajudar nisto? Será uma espécie de surpresa. Como o livro está em suas mãos, Hamilcar, e prestes a sair, poderia você incluir uma dedicatória, simplesmente assim:

"Este livro é para Amadeu Queiros e Edgard Cavalheiro."

Estou rezando para esta carta chegar a tempo e para você me atender. Você vai ser um bom amigo e fazer isso, não vai?

Um milhão de vezes obrigada

Abraços-


Ruth Guimarães

Pedralva, ex - Pedra Branca, Sul
de Minas, 17 de agosto de 1946.

Ruth Guimarães,

Não encontrei seu livro "Após Fim da"
nas livrarias do Rio.

Sei, porém, que ele se encontra à venda
na Rua Rio Grande do Sul, porque
contei do catálogo da Livraria do Glo-
bo, de Porto Alegre.

Ficaria muito grato se você me en-
viasse 2 exemplares pelo reembolso
postal, para o meu endereço
adiante mencionado.

João Carneiro de Rezende à Ruth Guimarães (1), 17/08/1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Venho acompanhando com intere-
se a sua vida literária e gostaria
saber como você escreveu "Aquele Fundo
criando figuras reais do cenário de
muito tempo se na ocasião em que
aqui residia contava poucos anos
de idade?

Cordialmente me despeço.

João Carneiro de Rezende
Rua Cel. Carneiro, 29
Pedralva

Suf. de Minas

João Carneiro de Rezende à Ruth Guimarães (2), 17/08/1946, Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Pedralva, ex-Pedra Branca, 28 de agosto de 1946.

Ruth Guimarães:

Comigo está a sua gostosa cartinha, cheia de pinceladas vivas descrevendo a minha terra. Você focalizou muito bem o cenário provinciano, mas, o cinema é de propriedade do Cel. Macedo e não Goulart, este morreu na Capital Federal há já uns 4 anos. A cidade não fica na baixada, fica mesmo no morro, as ruas transversais dão porém idéia de baixada porque são planas. Há também a loja do Bustamante, lembra-se? e outras. O paucado padre Roque depois de pastorear, as almas deste rincão foi morrer em Cristina, como vigário daquela paróquia. O Hotel Caldas ainda continua no mesmo lugar e com o mesmo nome só que os donos são outros, os velhos faleceram. Dentro do cenário que você pintou movia-se um poeta... que continua poeta, quem nasce assim morre assim, sonhando. Naquele tempo ele era jovem, hoje o seu cabelo começa a enlutar-se. Você leu "Folhas que o vento leva"? livro que não deveria ser publicado e do qual hoje o poeta se envergonha.

Conheci muito seu pai, tenho registrada em meu cartório (sou oficial do Registro Civil) uma irmã da romancista de Água Fria, de nome Cecília, nascida em 4-5-1925, mais nova 5 anos do que aquela. Conversei muito sobre a menina Ruth com o Benedito Nicodemos e a dona Carmen, sua ex-professora, no Campestre, lembra-se?

Já acabei de ler Água Fria e gostei muito, há nele muita poesia, muita coisa diferente, nova, que revela o poder de quem o escreveu. O livro veio do Rio, mandou-me o meu cunhado, lá residente.

Aqueles fatos do Campestre (seria mesmo praga do homem que o S.V. mandara jogar no banheiro de sarnol?) a morte do Sant'Ana, assassinado no dia 4-8-1928 pelo Juca Carreiro e no dia 10 de setembro a explosão da caldeira com a conseqüente morte por asfixia e queimaduras dos operários João Gomes e Eugênio Marçal.

Qual o Bugre a que você se refere, será, o Argemiro? Zé Pedro já não existe, a Choquinha está viva, pedindo esmola e rimando.

Mesmo através da ficção a gente identifica, no livro, as pessoas, o fazendeiro Zé Carreiro ainda vive com os 72 janeiros as costas; o Fausto, também, o Antonio Olimpio, o Vicente Rosa, etc.

Agora um obsequio, Ruth:

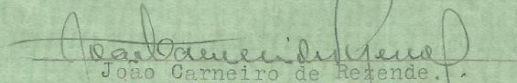
Autorize a sucursal da Livraria do Globo nessa praça, rua da Liberdade, 391 ? a remeter para o meu endereço, pelo reembolso, dois exemplares de Água Linda; são para dar a duas pessoas amigas, isso se não for difícil a você.

Como você afirma gostar muito da minha terra qualquer dia receberá umas fotografias delas, para recordar-se do tempo em que, menina, a percorria, guardando-a tão bem na sua memória de 18 quilates.

Já "cacetei" bastante, não é?

Em 1920-21 morei aí, na rua Santo Antonio, 7, uma casa com jardim gradeado na frente, será que ainda existe? Não vou a essa trepidante Capital há 20 anos! Tenho tantas recordações! Tinha então 20 anos.

Queira perdoar a "verbosidade"
do


João Carneiro de Rezende.

Itajubá, 25 de Setembro de 1946

Querida Ruth

Recebi dia 21 sua prezada cartinha e hoje, afortunadamente, o "presentão". Como fiquei satisfeita! E francamente não sei como agradecer-lhe tanta bondade para comigo. O vestido chegou na hora pois comprei um par de sapatos, salto Luiz XV que é um amor, quanto ao feitiço ainda estou parafusando, como pai sei que não dá mais.

Jirinda não recebeu seu prometido livro, estou adivinhando de curiosidade. Iguaí pelo Sul "Iguaí Linda" está causando sensação; varias pessoas de Itajubá já conseguiram o livro e outras já me procuravam para que eu lhes emprestasse. Colação com você é muito em?

Quanto a mim continuo mais ou menos, trabalhando de fato (porque não há outro remédio, porque se houvesse não era eu!) Tenho andado ruim, dos olhos, consultei e deram-me umas gotas contra conjuntivite.

O movimento comunista, aqui esteve danado! Trabalhei alguns dias com patrulha a porta, devido ao meu chefe ser o maior alacadista da cidade; raspei um medo que só você vendo! Não deve ser nada agradável morrer com uma bala na cabeça. Felizmente já está tudo em boa paz, também não

Quercus Nutt

Norinha à Ruth Guimarães, 25/09/1946 (2), Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Ruth

Li a sua entrevista no «Jornal de São Paulo», como tenho lido tudo ou quase tudo quanto se nem entusiasticamente crendo na seu respeito. Seria desnecessário dizer-lhe da satisfação produzida em mim por essas letras.

Na entrevista ha um ponto onde me parece que a reconhecida justiça do seu espirito foi embaraçada por um grande rasgo de generosidade. Se entre nós dois alguém deve alguma coisa ao outro, esse alguém sou eu. E a dívida é constituída, além do mais, pelo prazer de não haver falhado a minha previsão relativa a successos da sua vida semelhantes aos que ora se estão desenvolvendo, com os aplausos de quanto a conta com. Vi-se, desde logo, que se trata de uma positiva guerra de egoismo.

Que continue cada vez mais propicia a sua trajetória de triunfos e o que muito cordialmente desejo o seu grato, culto e companheiro de estudo e admirador sincero

Guimarães.

Guaratingula, 26-9-46.

Ruth

A leitura da sua Água-Frinda me agradou de fora a
para, muito e muito. Não lhe digo que esse agrado tenha
sido assim igual, com nenhum adalgamento. Ainda
que eu viverei demasiadamente aguçado às montanhas
convencionalistas, não me utilizarei de nenhuma delas
em conjunturas como esta. Conheço-me bem e eu, por
minha vez, a conheço. Uma ou outra discordância, seja de
que tamanho for, tem de haver entre o meu e o seu
modo de sentir. O meu ponto de vista não pode liber-
tar-se da fria amargura que me pesa, contrapos-
ta à ardorosa mocidade que a felicitava. Isso basta
para não se estranhar tal ou tal atrito entre as nossas
maneiras de encarar as coisas. Mas o que principal-
mente me importa é a impressão de conjunto que o seu
livro me despertou e que me leva a considerar, em toda
a linha, razoáveis os louvores com que ele está sendo
recebido.

Muito grato pelo exemplar, que me mandou, da aludi-
da publicação, e, de modo especial, pela dedicatória que
imprime particular valor ao presente, faço votos para que
continue a colhar, cada vez mais, tantos lauros.

Agora, do meu contributo, hei de, como agora, tomar parte,
de todo o coração, nas festas que lhe façam.

Do admirador de sempre

Quaratingá, 6-10-46.

Jerônimo

São Paulo, 15 de maio de 1955

Meu filho, meu amor e meu muito amigo

Pensei tanto em escrever esta carta que até sonhei que já tinha escrito. Ou sonhei talvez porque sabia que você não vinha pra cá nesse domingo e a gente que tem saudade sempre acha um jeito de anular a ausência. Pois então é isso. Desejar todos os bens, e todo o bem do mundo pra você, não adianta de nada, as coisas são o que são, e serão o que têm de ser. Mas dizer que desejo talvez adiante um pouco, pra você avaliar quanto representa pra mim, isto é: tudo. Sabe que me comoveu ver você todo ocupado, diante daquele fogão rústico do churrasco querendo poupar a gente, seu pai e eu, especialmente, de despesas e de trabalho. Ficamos num bem bom, só bebendo e comendo, servidos pelas mãos dos anjos, no caso, um anjo só, o quarto filho de Jacó, que é sempre o quarto filho a ficar com os tesouros do reino, como diz a Bíblia, além de arcar com toda a responsabilidade. Foi um dia lindo, não foi?

A Júnia ficou de telefonar pra você, acho que não telefonou. Ela está novamente enguiçada, desta vez com tendinite e sinovite, o que eu acho que era desde o começo, enfim, os médicos têm direito à sua quota de erros. Anda dolorida, e até impertinente, a pobre. Os outros, como de costume. Judá com asma Rovana gripada, mas frequentando regularmente o balé, Olavo arrumou um emprego e já está trabalhando de 8 às 5 ~~em~~ 1 h de almoço. Eu com o reumatismo viajando entre o joelho, o tornozelo e os dedos (os artelhos) e vice-versa. Mas em greve. E lá na assembleia. Papai está ficando revolucionário. Diz que somente agora começou a entrever a verdade. Essa é boa! Anda cansado, não é pra menos. Beijão, meu filho. Não vou escrever Deus te abençoe, porque não é de hoje que ando cabreira com Deus.

Eu te abençôo, imensamente

Maria

Cachoeira Paulista, 30-VI-56

Querida Regina Helena

Sua carta foi a mais linda e a mais consoladora das surpresas. Você que escreve deve saber quanto se debate o escritor, sem razão, sem estímulo. Escrever-se e parece que se o fez para um deserto, ou pior, diante de uma parede de pedra e silêncio. É como se nos dessemos um punho de olhos negro, ao longo de muralhas. Um grito mas é devolvido tal qual foi dado. Como disse o Pequeno Príncipe, de Saint Exupéry, quando veio à Terra e conheceu um primeiro lugar o deserto: "Este planeta é todo réis, pontudo e salgado." Ninguém fala bem e ninguém fala mal. Não adianta ir como Santo Antônio, preferir aos peixes, pois a nossa condição é escrita e aqui nem gente sabe ler, quanto mais os peixes.

Ruth

Guimarães a Regina Helena de Paiva Ramos, 30 de junho de 1956 (1). Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Mas quem disse que eu não a conheço?
For sabidos, na página luminosa, você
fulge como uma joia. De há muito
leio com gosto as suas crônicas. Não
somente notícias, mas sociológicas, alor-
dando assuntos de real interesse, com
uma compassiva ternura. Eu não
a filio à crônica social, mas à
Crônica "Tout court." Aquela de uma
Escrita, funcional, combatente, é de
uma Raquel, é de um Ruben Braga.
Você ainda não tem esperança na
"mística", nem a seriedade deles. (nem
a idade). É impetuosa, apaixonada,
contraditória, atirando-se contra moinhos
de vento, com seus belos impulsos da
extrema juventude. Mas você lhes tem
o espírito e é o que vale. Técnica é
coisa que se adquire. Que os fados
lhe preservem essa bonança do bem,
Regina Helena!

Sua carta me fez ver que não
estou nadando em óleos negros, nem
gritando diante de paredes de pedra
e silêncio, nem me batendo contra
ridículas trincheiras de travesseros
de paíva. Deus lhe pague!

Um abraço
affonso



EDITORA CULTRIX LTDA.

São Paulo, 6 de setembro de 1963.

Querida Ruth:

Eu e Dora ficamos satisfeitos à beça em saber que a chegada do seu oitavo ocorreu sem maiores contratempos. Imaginamos (e como!) o medo que você não deve ter passado. Mas o importante é que tudo corresse bem e que você já esteja novamente em forma. Temos uma lembrancinha para o Olavo, que entregaremos à sua mamãe, tão logo esta se resolva a honrar-nos com uma visita, sempre esperada e sempre bem-vinda.

Ótimo que tudo tivesse dado certo com a Lenita e que as Fôlhas possam agora contar com o concurso de uma cronista que - não por estar na presença dela - é das melhores que conheço.

Prolongue o seu repouso, cheire as suas laranjeiras, dê milho aos seus cabritos e cuide das suas galinhas. Deixe a máquina enferrujar mais um pouco. Quando estiver devidamente entediada dessa paz bucólica, volte então à liça e faça-nos "Os Grandes Mistérios da História", que os queremos publicar logo em 1964. Em todo o caso, tão logo encontre uma clareira no matagal de suas preocupações maternas, aproveite para me escrever duas linhas dizendo quando espera poder entregar-me os originais dos ditos enigmas, ou quando pensa irromper por estas brenhas urbanas.

Até essas duas linhas, então. Um milhão de venturas ao Olavo, um abraço de parabéns ao pai dele, um beijo na filha, e o abraço (duplo, meu e da Dora) do

José Paulo

RUA CONSELHEIRO FURTADO, 520

TEL. 37-8551

SÃO PAULO

José Paulo Paes à Ruth Guimarães, 6 de setembro de 1963. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

Cachoeira Paulista, "1a. Segunda Feira de Agosto" de 1.967.

Ruth

Sua assinatura, na coluna que lhe pertence, em "A Folha de São Paulo", desperta interesse que se generaliza por aí afóra, principalmente, entre seus conterrâneos.

Todos consideram sua capacidade de observar e captar e na retransmissão você envolve literatura, filosofia, história, - folclore e agora descamba para um novo setor - a feitiçaria.

Quando da publicação de seu livro - "Água Funda" - um deputado amigo disse-me: esta Ruth é senhora de um estilo novo.

Raquel de Queiroz, ha tempo, n"O Cruzeiro", citou seu nome como escritora de altos méritos.

Se me não falha a memória, quando Ungaretti esteve em São -- Paulo, da outra vez, você o entrevistou. A seguir, tivemos de - sua lavra "Os filhos do medo". Em "Mulheres célebres" você traça o perfil de Penélope, a fiel espôsa de Ulisses, com maestria invulgar.

Alfonse Daudet, na sua tradução, se incorpora a linhagem de Maupassant, Wild e Eça, empalmadores do conto universal.

No Suplemento Literário de "O Estado" na "Folha" no "O Cruzeiro" na "Manchete", você sempre rutilando, como audaz peregrina das letras - vale dizer - da estética e da beleza.

Agora, sua velha tendência - ser feiticeira.

Eu gostei, porque, também, não estou fóra dessa faixa.

"Quod natura dat, nemo negare potest" (êsse latim é do livro de Artur Rezende).

A feiticeira, a que você se referiu, pode ser autóctone na Africa, mas é realmente brasileira: é o feitiço, "a coisa feita", a mandinga, a pomba, a quiamba, o picuman, a unha de gavião (unharigaviô), o pica-pau chan-chan, a cobra "corá" a fruta da samambaia, São Cipriano, São Benedito.

Nada de macumba estilizada, com Madruga, Josefina Baker, Exú, Ogum, Orixás, Iemanjá.

Em nossa feitiçaria vale o "tinhoso" o "pé de pato" o "capeta" o "pererê" a "capora", o fumo "pixuá", o "Pedro Botelho" (cuidado com o nome).

Os paradoxos existem e os extremos se chocam.

É de se imaginar a Ruth (minha ex-aluna) professora de ginásio, escritora, participante de coquetéis - desejar agora montar uma -- tenda num fundo de grotta, casa de sapé, oratório enfeitado - quebrar

TRIAL MODE - a valid license will remove this message. See the keywords property of this PDF for more information.

Agostinho Ramos à Ruth Guimarães à Ruth Guimarães, 8 de agosto de 1967. Acervo Instituto Ruth Guimarães.

- quebrar a pena, empunhar um ramo de losna, ^{ou de} alecrim cheiroso, benzer os enfermos, fazer "mésinha", invocar São Cipriano, -- arranjar casamento, preparar um "despacho" com um galo preto depenado e a defumar com guiné ou ramo de arruda as senhoras que esperam "delivrance"...

Estas cousas, "não se aprende Senhor na fantasia - sonhando, imaginando ou estudando, senão vendo, tratando e pelejando."

Sempre seu am. e aco. or.
Agostinho Ramos

São Paulo, fevereiro, 1990

Meu menino

Comecei a escrever uma carta pra você, comecei outra, terminei uma terceira, e joguei as três fora. Não quero ser interpretada deste ou daquele modo. Quero ser aceita, bem simplesmente. Esta é simplesmente uma prosinha. Você é, de todos os ^{meninos}meninos e meninas, o mais parecido com o pai, no modo de ser no mundo. Com uma profunda insatisfação, que era também a insatisfação da Marta e é um pouco a da Júnia. Com você ocorreu uma outra coisa. Você nasceu dotado de um fundo sentimento de justiça, e de uma disponibilidade para servir (no sentido fraterno, (franciscano) de abraçar o mundo,) tão raros, que jamais vi outro assim no mundo, com tal intensidade. De modo que, quando Você erra foi porque procurou o bem. Procurou o bem no mal, por um impulso, bom em si mesmo, ^{com}um fim ~~que~~ resulta ser o que são muitas coisas na vida, e ~~que~~ não foi analisado, porque você é tão impetuoso como colérico. Então a cólera se volta contra você mesmo. E porque ^{você}é justo, ~~você~~ sofre mais com a injustiça. Essas coisas que você está dizendo na sua carta, nós já abordamos, algumas vezes, por alto e eu não gosto de dar conselhos. Somente falei das alternativas: ou você se constrói e se realiza, ou ganha dinheiro. Eu sou uma pobretona, escolhi, deixei uma carreira, ^odinheiro que você me dá cai do céu. Eu o recebo como uma dívida de amor, porque o amor é o único céu que não engana. Safadeza? Você nunca fez safadezas. Salvo uns pecadinhos de segredinhos que nunca quis cântar, mas que eu sei, e que pertencem a crises de crescimento. Você ganha em nós cada vez mais. Você paga sem dever, até demais, paga de mil maneiras, o meu mundo é mais completo, porque você existe. E agora leia bem o que vou escrever porque neste momento eu quero ser entendida: eu não quero que você ganhe dinheiro; eu quero que você seja feliz. Eu não preciso do seu dinheiro, preciso da sua alegria. Eu sei que você vai in-

interpretar como uma recusa e ^{pensar} que talvez ^{eu} me sinta ofendida e não é isso. O que me vem de você é você. Você não tem medo de dar o pulo, tem? De começar de novo? De partir para a vida VIDA? De ir. Eu não sei para onde vou, nem sei por onde vou, sei que não vou por aí. Desculpe a literatura, mas o José Régio disse tão bem, que não tenho remédio senão repetir. É o diacho, meu amigo Joaquim. Vai em frente. Eu quero você livre, não, não é isso, eu nada quero. Você tal como é, com suas crises existenciais, seus impulsos, seus medos, sua consciência arranhada, sua generosidade intimidada, seu ontem comandando o hoje. Imagine você sem defeito que criatura mais chata não seria! Você pensando como a gente pensa, credo! Seja contra nós, querido! Nós estamos aqui. Você me chama formalmente minha mãe e eu vou assinar bem intimamente, bem carinhosamente,

beijão da

Mamãe

Mamãe

Foi dos meus momentos mais felizes, aquele em que recebi o seu trabalho sobre Água Funda. ~~É verdade que~~ ^{Ali} e ouvi muita coisa sobre esse meu livro, até de algumas notabilidades de crítica, como Sérgio Milliet e Antonio Cândido, mas nenhuma crítica ou resenha teve a acuidade demonstrada em seu trabalho. ~~Desse~~ ^O livro não está mais na moda, o regionalismo já era, os acontecimentos diegéticos, se acontecimentos eram, têm mais de cinquenta anos. E ter esse livrinho estudado assim não somente me trouxe satisfação e orgulho, como também me emocionou, ^{bastante} ~~pois~~ ^o amigo não foi buscar ^{nele} ~~as~~ ^{la poesia} metáforas, nem o meu conhecimento de paineiras e passarinhos, mas surpreendeu a alma dos protagonistas, com seu pacote genético de angústias e incestozas, e ^é com aquela desconfiança, aquele pavpr de alguma coisa metafísica que não chega a ser Deus, mas significa o destino.

~~Além de mais, o amigo me coleou em muito boa companhia,~~

E vem me contar das ~~minhas experiências~~ da literatização se é que essa palavra pode significar alguma coisa, ~~as experiências~~ na literatura ^{profética} de ficção, no caso na Água Funda,

Além disso, lá estou eu em muito boa companhia: fala de religiosidade de raízes ~~místicas~~ míticas, e que eu rotulo simplesmente de folclore.

~~conta de modo claro, fazem-me ver, de modo claro os meus próprios processos narrativos.~~

*Foi tão natural eu contar dessa maneira, à minha moda, como eu dizia, que nem me dei conta de que tinha inventado um processo.

E os Sertões - com o Conselheiro fixado numa idéia quando o grande homem que fantasiava um facínora, revoltado, endontra afinal um pobre diabo embalado por um sonho.

Água Funda tem cinquenta anos. Mas a nossa vocação mística vai em frente. Vejamos Paulo Coelho, que caiu no goto do público por sua pseudo mística.

Não lida muito bem com a linguagem metafórica, em geral

Não lida muito bem com as metáforas, o que faz de
~~(o nome do livro)~~ ^{letras e frases} mais um soliloquio de prosa ritmada, ~~do que~~ ^{as vezes de outras} ~~do que~~ ^{intimista} realmente de poesia.

E eu que jamais tinha reparado nessa ~~religiosa~~ ^{de} raízes míticas, ~~ou por outra~~, para mim ~~era~~ simplesmente folclore.

O que funcionou para o meu crescimento como escritor, ~~foi~~ ^é a análise dos meus próprios processos narrativos. Realmente, foi tão natural eu contar dessa maneira, à minha moda, ~~como eu dizia~~ ^{toda a história}, que nem me dei conta de que tinha inventado um processo, ~~como o amigo~~ ^{esta me contava agora}

~~Água Funda~~ Além do mais o amigo me colocou em muito boa companhia. Água Funda tem cinquenta anos. Mas a nossa vocação mítica e mística vai em frente, com muita boa aceitação do nosso irmão brasileiro, os pobres diabo embalado por um sonho. V.g. Paulo Coelho e mais o jogo de bicho que não morre, e mais o ~~Amiguel~~ ^{mercado} ~~Walter~~ ^{Walter}
 ^{Logan já!}

GINÁSIO VALPARAÍBA
Fundado em 1944

DIRETOR:

Prof. Edgard de Andrade Ferraz

Cachoeira, 13 de agosto de 1952

VALPARAÍBA

E. S. Paulo

Amado:

Estou no ginásio, é noite, pouca a aula de latim do Zé Domingos, através da parede, le morro de saudade. Morro literalmente, de saudade. Hoje, vindo para cá, nesse caminho infinito, em que cada passo marca a minha pena, em que cada volta me faz lembrar de você, em que o Paraíba co... trazendo e levando lembranças, são as noites de lua e você, as noites sem lua e, lá, as noites de cinema e você, as tardes de andanças vadias e você, as fotografias e você, os desfiles e você, de manhã, você e a horta, ao meio dia você o ginásio e eu, todos os dias, e todas as horas, você, as crianças, o carrinho, e lá embaixo, o "Paíba", (Paíba, não, aga.) - hoje, vindo para cá, senti mais do que nunca a extensão do longo caminho de pedras que nos foi dado percorrer. O Senhor me deu você, e o Senhor está entre você e mim, bendito seja o nome do Senhor. Mas até quando? Até quando, até que dia, amor, as circunstâncias abusarão da paciência nossa? Quando vim de casa, a Dita ficou lá. Nem bem ela soube que a Marta estava aqui, já veio. É verdade que você vai ficar aqui? A Marta já veio? É já quer pedir as contas lá na Eulita Bitencourt. Hoje, de manhã, fui ao correio e mandei trezentos cruzeiros, e mais cinquenta. São \$110,00 da dona Marta, você fala pra ela que muito obrigado, duzentos para o titio, dá pra ele, e quarenta para comprar o sapatinho da Marta. Mais para o fim do mês compro um par de meias de seda para combinar com o vestidinho que vou mandar. Sapeco um vale aqui no Ginásio e mando mais dinheiro ao Titio. Dona Delfina está usando creme Rugol e creme Marcílio. Diz que Velman não dá muito resultado. "tá vendo, seu compadre?" Há cada novidade gozada aqui, para quem gosta de comentar a vida alheia, que só vendo. O França Bitencourt, um velho de sessenta e tantos anos, vai se casar com uma viúva, muitíssimo alegre, de 20 e poucos anos, namorada, passeadeira, formosa e requestada América. A América que ele vai descobrir a custa dele. Anda toda a gente comentando, com pena do velho, não sei porque. Bem radiante que ele anda. Não se pode falar em casamento com ele, já se abre em riso glorioso. Ontem caí na asneira de me admirar da parte dela. Imaginem, ela quer casar com um velho. E a resposta foi: fique sabendo que ele desdenhou cinco candidatas, para casar com a viúva. Cinco brotinhos.

A "furiosa" está comendo solto, no ensaio para a festa de Santa Cabeça, no sábado. Sábado, não, domingo. Sábado é a festa do grêmio e já começou o pedinchamento, no ginásio. Dia 15, sexta, é a festa de Nossa Senhora da Piedade, em Lorena. Parece que vai ser feriado, assunção de Nossa Senhora. Só festa, e mais festa, de todo o lado. Só no meu coração acabou-se a festa. Quase pedi pra você ficar aqui. Você e a Marta. Meus dois tesouros. Se que eu não faria isso a nenhum de vocês dois, apenas porque meu coração anda preto.

Diga que me gosta. Que eu não estava muito feia, com a minha cara torturada, naquele dia. Fiquei doente de pensar que vocês estavam indo embora. A escolha do pessoal de portugueses é dia 14. Tenho a relação de vagas. De maneira que dia 16 ou 17, já se sabe o que sobrou. O Rubens vai a São Paulo dia 18. Seu Edgard também vai. Vão tratar de assunto deles, e o meu também vai ser tratado. O Secretário da Educação comunicou em carta ao partido que as vagas não convêm agora, que foram entregues à Comissão para escolha do pessoal do Concurso de Ingresso e até aí morreu Neves. Já sabemos. Pior para quem entrou interinamente agora, que fica dez dias na cadeira e já tem que dar o fora. Aquele de Fernandópolis, apesar da distância, deve estar com a pulga atrás da orelha. São quarenta e três as vagas. Sobrar o, no mínimo, 15 (quinze). Amanha pelo DP mandarei mais uns ovos, a bola da Marta, algumas pecinhas de roupa dela que estava fazendo falta. São calcinhas e uma combinação. Depois de amanha mandarei também pelo DP a abóbora madura, para doce. Depois do dia 18 vamos ver quais são as novidades. Tomara que aconteça o melhor, embora o melhor seja sempre o que acontece, e não adianta a gente estar com tomara, nem desejos insensatas. Me queira bem, e espera em mim e por mim. Te amo muito.

Um grande beijo.

De Ruth Guimarães a José Botelho. (2) Acervo Instituto Ruth Guimarães

S. P. 16. 6. 14

Caro Joaquim Maria:

Soube da triste notícia por um in-mail (na
tenho computador), enviado a minha ^{filha} ~~filha~~ Laura
pelo jornalista Filipe Manoukian, que, sabendo
de minha amizade com sua mãe, pedia um pro-
nunciamento. Enviei-o por minha filha e ontem re-
cebi o jornal, que vocês também devem ter recebido.
Certificando-me que o meu texto foi publicado, es-
crevo-lhe para dizer que senti muito a morte de
sua mãe. Você sabe como eu a estimava e ad-
mirava, e como ^{eram} ~~as~~ antigas e cordiais as nos-
sas relações. É com afetuosa solidariedade que
abraço pensando você e seu irmão.

Antonio Candido

Antonio Candido a Joaquim Maria Botelho, 16/06/2014. Acervo Instituto Ruth Guimarães

9.2 Anexo B - Imagens das cartas de Carolina Maria de Jesus³⁷⁴

parelhos 37-12-1970

Senhor Gerson Tavares,

Desejo-lhe felicidade no ano que se inicia. E agradeço-lhe o cartão que enviou-me. Escrevo-lhe, para relatar-lhe, como é que surgiu a Favela do Canindé.

No ano de 1948. O general Crusteiros Lopes, de Portugal, veio visitar o Brasil. Ele ia percorrer várias ruas de São Paulo. Não havia casas para o 3º portinho, que dormiam debaixo das viadutas, e nos terrenos baldios. Então o Dr. Adhemar de Barros, mandou procurar um terreno as margens do rio Tietê, para que as pobres pudessem ficar ali, e construir seus barracões.

E o Dr. Adhemar, saía à noite com os carros de Comalheiros, carros do Estado Caninhões, e as pobres que eles iam encontrando pelas ruas ia obrigando-os a entrarem nos Caninhões.

As mulheres choravam dizendo: Eles não nos matam, porque nós somos pobres. Quando o Dr. Adhemar nos deixou nas margens do Rio Tietê disse: Eu aqui, vos deixo! E vocês constroem os seus barracões.

A prefeitura vai dar-lhes um lote de 8 de frente, e 12 de fundo, para cada família - pretendo retirar-las daqui, quando eu for presidente do Brasil, vocês devem mandar os seus filhos nas escolas, porque o homem

Carolina Maria de Jesus a Gerson Tavares, 31 de dezembro de 1970 (1). Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento

³⁷⁴ Agradeço à pesquisadora Carla Maria Silva por generosamente compartilhar as imagens das cartas de Carolina Maria de Jesus, as quais também perfazem seu material de pesquisa de mestrado, que está em andamento.

analfabeto, é um estalho para o nosso Brasil
quando necessitar de algo, procure a Dona Senar.
Eu conto com as votas de vocês. Com quatro horas
da manhã. Enquanto o Craveiros Lopes,
permaneceu em São Paulo, nós, as polares, não
podíamos sair nas ruas — outro detalhe:
quando o senhor Mandel, dormia na janela,
ele usava, ceroulas, e camiseta. E as vezes
nós acordávamos com alguém, tentando batucada
nas tábuas do meu bananeiro. O senhor conta
quantos personagens tem o livro — Não anotei.
Será que o senhor conseguirá montar uma
fazenda nas margens de um rio?
Vou enviar-lhe, alguns nomes dos editores
Argentina — Dr. Idel Luciano Schnualder.
Hungria — Dr. Baytha
Alemanha — Dr. Christian Wegner Verlag.
O editor dos EE. UU., é o mesmo da Inglaterra.
Dize que o editor não duro, é o Argentino.
Estão reunindo as roupas velhas para o nosso
filme. Quando eu ia cortar papel, ia com as
roupas rasgadas e os sapatos velhos e róticos
usava polival masculina e arregossando as mangas.
As crianças da janela, andavam descalças.
A única, que andava calçada, era a, Vera.
Quando eu escrevi este livro pedacos da fome.
O título, era — "A Selizarda" — Mas, o ilustrador
Suzuki — muito antepático, trocou o nome do
livro — para pedacos da fome, e enfraqueceram
a estória — O editor, não pagou a gráfica, e o
dono da tipografia deu-me, os livros.
Mas está tão fraco, que eu, não tenho coragem
de pô-los a venda. Quando eu puder, quero

3

mandar imprimi-lo do jeito que escrevi
 O livro é mais forte, do que o Quarto de despejo
 tem mais críticas e mais desajustes, para
 debates. Quando o senhor voltar a São Paulo
 poderá ter os originais, e se o senhor
 datilografá-lo, e fazer o prefácio, poderemos
 ganhar muito dinheiro, e vender as traduções
 para as editoras internacionais, se o dinheiro
 vier no meu nome, nós dividiremos os lucros.
 O senhor ainda não me conhece profundamente.
 Mas, eu não tenho preguiça. E não sou pessimista,
 eu vou reler os originais novamente.
 Quando o senhor escrever para os editores di-
 zendo que o senhor vai publicar outro livro meu.
 Sobre senhor Gerson, eu estou contente com o senhor.
 O senhor é mais agradável do que o Doutor.
 Quando eu comprava um vestido, ele me kisgava.
 dizia: que os negros do Brasil, estão habituados
 a viver de qualquer jeito. Que o negro não
 deve ter pretensões. por isso, e outras coisas mais
 fui afastando-me de ele — togo 5 anos que não o
 vejo. No dia 19 de agosto - 1940. completa 70 anos que
 lançamos o Quarto de despejo — para mim, foi "O
 quarto de diabo." — O José Carlos foi na Termosta
 pedir a gravação da Valsa Rio Grande do Sul, mas
 desapareceu da fita. Tenho que gravar novamente
 depois envio-lhe. Mas preciso tomar um Xarope
 Recindal, Porque a Valsa é estentária. e eu
 não estou muito boa para cantar.
 É a última coisa, que está faltando, Para o
 senhor fazer o escript. se pudermos fazer
 o filme colorido. O senhor quer escrever para
 a Suessa? Responde aquela conta para mim

Carolina Maria de Jesus a Gerson Tavares, 31 de dezembro de 1970 (3). Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

O senhor tem a novela 'Onde estais felicidade?'
Espero que tenha lhe agradado.
pretendo escrever vários estórias, Para o
senhor fazer filmes.

O senhor está resuscitando o meu ideal
de agradar por isso. Estou pensando, depois
que o senhor procurou-me para o filme, as
que haviam afastado-se de mim, estão
procurando-me novamente. As que sabem
que o senhor vai fazer o filme.

A gravadora está interessada na
gravação da Valsa Rio grande do Sul.

O senhor pode arranjar um gravador, e
eu quero só para o senhor, para que tudo
seja surpresa no filme - Temos que
arranjar uma cama velha, e um pilão
o pilão eu vou arranjar. As vezes eu
socio pão duro, para as filhas.

Quando eu ando pelas ruas estando
popul, vários madames me dão pães
duros. Eu não vou na temata gravar a
valsa. Espero a sua decisão.

Outra coisa importante - A esposa do
editor argentino, é quem manda n'ele;
O nome d'ela, é Beatriz Bróide Schortatter
Quando o senhor escrever - lhe cito o
nome dela. Enviando-lhe felicidades etc

Creio que estamos entendidos, nas
pequenas referências ao livro, e o filme
tem a cena da escola as meus filhos não
tinham uniforme.

Carolina Maria de Jesus.

São Paulo, 24 de 5 - 1976.

Desejo-lhe felicidades.
sendo muito difícil para eu procurá-lo.
alhei melhor lhe escrever.

- Espero que o senhor tenha conseguido falar com
o senhor Adilino Silveira. É que eu, tive um
encontro com uns jovens que me visitaram
quando eu residia na favela. Eles eram
estudantes e me davam livros, e cadernos.
Agora eles são editores, vieram procurar uns
contos para publicar. Eles não fazem mais
reportagens só com escritores negros eu
dei uns contos para eles ler.

Eu disse-lhes do livro que eu dei ao jornalista
para olhar e me dar a sua opinião se o livro
é bom. Depois acabou e não me foi possível
encontrá-lo, e ele disse-me, que o livro coube
por a única defeito que ele achou.

Mas, eles querem ler o original - me fotografaram
e não publicam. Me aconselharam a continuar
escrevendo.

Se eu decidir escrever, quero que o senhor se
interesse por mim. O senhor falará por mim.

Eu quero ficar semi-afônica, com estes homens.
E se arranjar dinheiro para pagá-lo. E assim,
poderei dizer: que eu tenho um advogado.

Estou lendo muito. Não li o Jorge Amado., o
Vieiríssimo, eu já li. Mas, não quero ser de
escrever Diários - dá muito trabalho.

Diários e coisa que deve ser escrita dia a dia
só que quem escreve arranja inúmeros
inimigos - Mas eu estou contente.

É a pena dos jovens que me visitam. Eles
são - e parecem que são mais velhos
- pensei: Deite-se o custo de
vida.

Parelheiros - 8 Junho 1976.
Carolina Maria de Jesus

Ilustrado Senhor Naylor de Oliveira.

Desejo-lhe felicidades e congratulo-me, com o senhor porque o Sr. nos favorece no seu conceituado programa. - A pior coisa do mundo é quando me vejo obrigada a moldizar alguém. Mas por infelicidade minha, eu tenho uma vizinha. Ela é do norte, e não gosta dos áruas. Carta as minhas áruas frutíferas, mata os meus porcos, tudo que é lixo ela joga no meu quintal. - Eu tolero! porque nunca dêi parte de ninguém, e por eu não dar parte, ela confunde a minha tolerância com idiotice.

Ela tem um filho que tirou carta de motorista, mas quando ele sai nos ruas é zig-zagueado, como se fôrse um elmo na direção.

Ele comprou um carro.

Sábado, dia 5 de junho, ele ao entrar com o carro derrubou a minha cerca. Eu pedi pra eles consertar, eles disseram que não, se eles tivessem compreensão, não precisaria nem, eu pedir. Eles são crentes, vive arando. Mas, são os priores vizinhos que existe neste local.

Há 13 anos que estou residindo aqui no Parelheiros - ninguém aqui não me atonece só a Dona Ana, e seus filhos.

Mas eu peço ao Sr. para adverti-lo, que ela deve consertar a minha cerca. Eu já fiz a cerca com arame, eles cortaram com alicate. Eu plantei caraguatá, e eles cortam os caraguatás.

Eu não quero que os meus filhos obriquem os a fazer a cerca. - porque agora eles são homens. Eu não suporto as mulheres atótilas.

porque eu sei tolerar, por isso que muitas me confundem com a idiota! Eu não sei ligar

que tãto ~~penso~~ ^{penso} Carolina Maria de Jesus.

Carolina Maria de Jesus a Naylor de Oliveira, 8 de junho de 1976. Fundo Carolina Maria de Jesus.

Rovellheiras 8 de 6-1976.
Carolina Maria de Jesus.

Ilustre Sr. Marinho! - Desejo-lhe felicidades.
Eu graças a Deus não indo bem, aqui no meu
poético recanto sou por infelicidade, sou
obrigada a pedir-lhe um favor. É sobre a Dona
Ana.

O filho d'ela tirou carta de motorista. Mas quando
sai guiando é como se fosse um bêbado no
volante. - dia 5 de junho, filho ao entrar em
casa estava batendo ora aqui, ora ali, e derrubou
a minha cêra - quando o João levantou e viu
a cêra desfeita relatou-me. Eu fui ver.
Falei para a Dona Ana: "cêta!-lá, mas ela é
eufórica, é permissiva no falar.
pedi ao negro - aço, para consertar. Ele disse:
- peço ao Milton. porque, foi ele, quem derrubou
a

Como ela é muito encrequeira, e gosta de desentir
em peço ao senhor para obriga-la a fazer a
minha cêra. Eu já fiz a cêra com arome, eles
cantaram com olicate, eu fiz a cêra com
caraguata! eles cantam. É que meus filhos agora
são homens, e eu não quero que eles brigam.
já completou 13 anos que eu vivo aqui! e
ninguém me maltratou. só a Dona Ana.
Eles vieram como caseiros. do sr. Rubens, Mas
ficaram só 3 meses, o patrão jogou eles na rua.
Era como se estivessem, jogando lixo na rua.
Eu não tenho coragem de dar parte d'ela, por isso
ela prezelesse.

peço ao sr. para vir ver como é que ficou a minha
cêra. Sei que esta mulher velha, não aprendeu
respeitar os vizinhos! Tudo que eles não cumpriam
eles jogam meu quintal vidio, quando matam cobra
jogam no meu quintal! Eu não sei ligar porque
isto senão.

Carolina Maria de Jesus

Carolina Maria de Jesus a Marinho. 8 de junho de 1976. Fundo Carolina Maria de Jesus. Arquivo Público de Sacramento.

parelheiros. 15 de agosto 1976.

Saudações.

Dignissimo Senhor Brigadeiro Léo Magarinos;
Desejo-lhe inúmeras felicidades. Como editor
há tempos que venho lhe escrevendo para o senhor
fazer outra tiragem do Quarto de despejo.

É o senhor nunca respondeu-me, se ia fazer
ou desistir - várias pessoas me pediam para
lhe escrever; eu dizia: já escrevi, mas, eles
não me atende.

Quando completa 10 anos termina o contrato.

Quando completou os 10 anos, eu esperava
que a livraria me devolvesse os direitos.

Mas vocês ficaram omissores; pensei: quem sabe
eles não fazer outra tiragem. E os tempos foram
passando. Agora que a Edições, quer editar
o livro eu cedi o direitos para eles.

O canal 2 já divulgou que d'aqui a 2 meses
o livro está circulando. É que os jovens que não
leem o livro quer lê-lo. peço-lhe para liberar o
livro. É um favor que lhe peço!

É que eu, não sei opor-me nada. E eles,
prometeram auxiliar-me.

Já estou recebendo a devolução dos contratos no
estúdio.

Todos os dias eu recebo visitas que nem me
perguntam onde é que estão vendendo o "quarto
de despejo."

Desde já, lhe agradeço:

Carolina Maria de Jesus.

Senhor Hernani

Tudo está correndo bem. Estão vendendo
O livro só para a juventude. Eles estão
interessados nos problemas da classe que
não decepcionando, até transformar-se
em folhetos. Eles acham que os homens
devem unir-se e os mais fortes de
espírito, não encarregar-se os mais
fracos, na mentalidade.

A equipe que está vendendo o quarto de
desprezo, concordando só com a opinião dos
compradores, e eles é quem está com a
razão. Que ideia maravilhosa da editora
& agrupador, o contato com o público.
Estão dizendo que eu fui a primeira a
lançar este estilo de autógrafo.

Estão escrevendo os nomes sem errar.

Outro favor que eu quero lhe pedir;
O dinheiro que eu recebi de Francisco
Alves, eu comprei o material para o
José Carlos fazer o seu galpão.

Mas ficou faltando as telhas.

Eu queria pedir um empréstimo, a
Edição, para comprar as telhas para o
José Carlos. Será que o senhor Rostelli
me empresta?

- Dois milhões... consegui achar o
João, prometendo-lhe que não ajuda-lo.

Carolina Maria de Jesus
O senhor sabe que o José Carlos quer
comprar um barraco na favela...
isto ia ser o fim.

Eu não tenho mais cartões. Eles perguntam
é que podem encontrar livros, eu dou
sembranças a Dona

3-12-76

Senhora Hernani, peço-lhe que me faça
um favor. O João está no Hospital Santa
Martha, eu arranji um emprego porque
o João vai ficar na cama. Não poderei
trabalhar. O Sr. peço ao Sr. Ristelli,
para devolver-me, as fitas que foram
gravadas e a partitura musical.
O homem que é o meu patrão, fala e
escreve inglês. - vai ler o meu manuscrito
- O Eschoo, e traduzi para o inglês
se o senhor Ristelli, lhe entregou os livros
que prometeu-me?
porque agora vai ser difícil sair para
ir na sua casa.
Só para a D. Ruth que os milhos já
endureceu, e não dá para ela fazer
o curso.

Carolina M. Jesus,

Carolina Maria de Jesus a Hernani (Ernani Silva Bruno?), sem data. Fundo Carolina Maria de Jesus.
Arquivo Público de Sacramento.