



Programa de Pós-Graduação em  
**LINGUÍSTICA**

---

---

**ENTRE MARGENS E VOZES: a construção discursiva da autoria em Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo**

São Carlos  
2025



Caio Mário de Oliveira Magalhães

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**CAIO MÁRIO DE OLIVEIRA MAGALHÃES**

**ENTRE MARGENS E VOZES: a construção discursiva da autoria em Carolina  
Maria de Jesus e Conceição Evaristo**

**São Carlos - SP  
2025**

CAIO MÁRIO DE OLIVEIRA MAGALHÃES

ENTRE MARGENS E VOZES: a construção discursiva da autoria em Carolina Maria  
de Jesus e Conceição Evaristo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para obtenção de título de Mestre em Linguística. Linha de pesquisa: Linguagem e Discurso.

**Orientadora:** Lígia Mara Boin Menossi de Araújo

**São Carlos - SP**  
**2025**



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Linguística

---

## Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Caio Mário de Oliveira Magalhães, realizada em 09/09/2025.

### Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Lígia Mara Boin Menossi de Araujo (UFSCar)

Prof. Dr. Marco Antonio Almeida Ruiz (UFG)

Profa. Dra. Livia Maria Falconi Pires (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Magalhães, Caio Mário de Oliveira

Entre margens e vozes : a construção discursiva da autoria em  
Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo  
/ Caio Mário de Oliveira Magalhães -- 2025.  
74f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos,  
campus São Carlos, São Carlos  
Orientador (a): Lígia Mara Boin Menossi de Araujo Banca  
Examinadora: Marco Antonio Almeida Ruiz, Livia Maria  
Falconi Pires  
Bibliografia

1. Autoria . 2. Carolina Maria de Jesus . 3. Conceição Evaristo .  
I. Magalhães, Caio Mário de Oliveira. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática  
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

**À mamãe, Melissa,  
por ser minha casa, onde eu simplesmente posso ser e estar;  
À professora Maria Claudino e ao professor Odorico, Mãe e Pai da Educação,  
que significaram o fazer docente para mim durante minha graduação.**

## AGRADECIMENTOS

Foi, acredito, entre o 4º e 6º período da graduação em Licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa que eu soube o que queria fazer: cursar a pós-graduação. Não sabia, a princípio, em qual área seria, nem sabia como funcionava, mas eu queria, então eu iria atrás e eu iria conseguir. Assim, no período entre o quarto e sexto semestre, conversei com a professora Lennie sobre uma ideia, e, mesmo não sendo assertivamente da área dela, ela decidiu que iria ser minha orientadora de monografia e, ainda, me orientar até o processo seletivo do mestrado. E aqui estou eu - chorando -, escrevendo os agradecimentos de minha dissertação e finalizando – e iniciando! – mais um passo do meu futuro, do que escolhi para ser e, de certo modo, do que também me escolheu.

As pessoas aqui abaixo não poderiam, de forma alguma, não serem citadas e exaltadas. Meu muito obrigado, do fundo do meu coração, por estarem comigo, direta ou indiretamente, nesse percurso:

Mamãe, Srta. Perfeitinha – Melissa –, a senhora, que sempre disse que eu estava destinado a um caminho próspero porque eu sou luz, bom, esforçado, amoroso e determinado, que sempre acreditou em mim, independentemente dos problemas e percalços da vida, obrigado por estar comigo nesse momento, mesmo de longe, e sei que a senhora vai fazer questão de estar junta de mim em cada outra conquista - e também perdas, porque acontece - que eu tiver – te amo!;

Penelope Ansiosa – dona Aline –, você e sua amizade não poderiam surgir em um momento em que mais precisei de alguém do meu lado. Depois de mudar de cidade, não esperava encontrar alguém para se tornar uma grande amiga, alguém que eu poderia contar. Com toda essa sua aura rosa, laranja e amarela, você deixa meus dias melhores, mais bonitos e caóticos - mas em um bom sentido -, e foi um grande prazer, com desesperos aqui e ali divididos entre a gente, que passamos pelo mestrado juntos. Amo você!;

Ana Beatriz Joaquina e Julia, minhas almas gêmeas, minhas melhores amigas que, de alguma forma, mesmo de longe, fazem com que eu não me sinta sozinho o tempo todo, obrigado por todo apoio que vocês me deram – e ainda dão! –, por estarem comigo e me ouvirem quando preciso. Eu escolho amar vocês todos os dias;

Cleciane Maria, que aceitou dividir um apartamento comigo em outro estado e cidade bem longe de onde morávamos, com o mestrado e a orientadora linda e querida como as únicas coisas que tínhamos em comum – além do signo, é claro. Obrigado pelas risadas, pela sacudida

e pelo “puxão de orelha” quando eu estava bem no fundo do poço por não sair de casa e por me ajudar e incentivar a frequentar a academia;

Bueno e Elinaldo que, juntos com Cleciane, proporcionaram ótimos momentos, muitas risadas, e tornaram o existir mais suportável;

Ana Cecília, Enya e Vitória Alario, três amigas inesperadas e totalmente aleatórias que a UFSCar me proporcionou. Quem diria que participar de uma pesquisa sobre ciência do movimento, que coletava pedaços do músculo da perna, iria acabar em amizades, não é? Vocês três me proporcionaram ótimos momentos, de muitas risadas, diversão e descontração, deixando a vida mais leve e colorida com o sorriso lindo de vocês e seus jeitinhos de ser;

Professora Lennie, que durante a graduação me incentivou e me lançou desafios para afiar minha mente e meu fazer científico, obrigado! Obrigado, ainda, por fazer a ponte para mim para a UFSCar e, ainda, por me inspirar enquanto pesquisador;

Lígia... o que dizer? Foi a senhora quem me escolheu como orientando - e duas vezes! Quando me inscrevi no processo seletivo do mestrado, escolhi outro professor, mas, mesmo não tendo passado com ele, a senhora se interessou pela minha pesquisa. Acredito que eu saí ganhando duas vezes, porque eu não poderia escolher ou imaginar melhor pessoa e orientadora para ter ao meu lado, e não só no mestrado, mas agora também no doutorado. Em toda confusão em que minha cabeça me coloca, a senhora está lá, de alguma forma, falando “Vamos conversar sobre isso?”. A senhora me ressignificou. Obrigado, dessa forma, por simplesmente ser; e eu também já te amo;

Marco Antonio, está para nascer uma pessoa que me foi apresentada e que me escolheu a dedo para implicar comigo! Para além de (co)orientador, você já é um amigo querido – e quase um irmão mais velho implicante, mas amoroso e gentil! –, e eu não poderia estar mais feliz e grato por ter você me acompanhando, juntamente com a Lígia, durante o mestrado. Esta pesquisa também é obra sua e dela, vocês dois juntos são uma dupla imbatível e infalível – e eu sou muito privilegiado por ser pupilo de vocês. Ainda, obrigado por aceitar compor minha banca de qualificação e defesa – tenho a mais absoluta certeza que você não vai pegar leve apenas pelo que falei, e está totalmente certo!;

Livia Falconi Pires, que conheci por intermédio do professor Baronas e da professora Lennie ao lhe convidarem para compor minha banca de defesa de monografia durante a finalização da graduação, não tinha pessoa mais ideal para ajudar a fechar – e a iniciar – outro ciclo! Livia, quem diria que estaríamos mais próximos e viajando para participarmos juntos de eventos em outro estado, não é? Grato por aceitar o convite para compor minha banca de defesa de mestrado, pelos apontamentos a esta dissertação, pelo bom humor e risadas compartilhadas

e, ainda, por lembrar de mim para outros trabalhos na UFSCar. Você, Lígia e Marco são meu trio de ouro!;

Professor Baronas, é tanto coisa que eu gostaria de agradecer ao senhor que me encontro um pouco perdido. Primeiramente, acredito que o mais importante é agradecer por ter orientado a Lígia, o Marco e a Lívia, eu consigo perceber muito do senhor neles – o Marco, por exemplo, é excelente em nos colocar para dar uma aula e só avisar depois! –, não apenas na formação enquanto docente e pesquisador, mas também na constituição de uma pessoa melhor – o senhor é um dos homens mais gentis e carinhosos que já conheci e, tratando-se de questão acadêmica, é alguém que inspira a ponto de fazer com que queiramos ser professor e pesquisador. Além disso, meu muito obrigado por aceitar ser minha banca de qualificação de mestrado;

À Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, meus agradecimentos pela oportunidade de poder cursar o mestrado em um excelente Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGL –, com ótimos e qualificados professores;

À Universidade Virtual do Estado de São Paulo – UNIVESP –, meus agradecimentos pela parceria com a UFSCar e com o PPGL e por proporcionar minha bolsa de estudos, contando ainda com uma especialização.

**“Cause I can do it with a broken heart”  
“And It’s fine to fake it ‘til you make it  
‘til you do, ‘til it’s true” - Taylor Swift**

## RESUMO

Ao pensarmos sobre autoria, podemos elucidar um baila de vertentes e ideias que nos remete tanto aos estudos literários quanto aos estudos discursivos, fazendo com que tal conceito se torne, a seu próprio modo, um resultado de discussões e práticas que colocam o autor em constante questionamento. Nesse cenário, Dominique Maingueneau, em *Discurso Literário* (2006), formula que o autor é composto por três instâncias que funcionam imbricada e simultaneamente, isto é, a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*, dando forma, assim, ao trabalho autoral. Entretanto, em *Dez Conceito em Análise do Discurso* (2010), ao propor a noção de imagem de autor, Maingueneau coloca em xeque sua formulação acerca da autoria ao questionar que o trabalho com o texto e a construção de uma obra não é exclusividade própria do autor, mas também de gestores, comentadores e interventores que, juntos, formam uma imagem que se tem do autor, bem como ajudam a moldar essa imagem em valores positivos ou negativos. Nessa perspectiva, buscamos compreender o funcionamento e a gestão da autoria de Carolina Maria de Jesus e de Conceição Evaristo, perscrutando dois *percursos* de análise, respectivamente, cada um tendo um ponto de partida diferente, isto é, com materiais e recortes distintos. Para tanto, no âmbito dos estudos discursivos, mobilizamos a noção de imagem de autor (Maingueneau, 2006, 2010) para examinar o funcionamento da autoria e a gestão da imagem de autora de Carolina e Conceição, construindo dois *percursos* de análise a partir da noção de percurso, uma unidade não-tópica, de Maingueneau (2007). Após as análises, foi possível observar que o funcionamento da autoria e a construção e gestão de uma imagem de autora se dá, de um lado, pelos materiais e recortes analisados pelo pesquisador e, de outro, simultaneamente pelo trabalho autoral em si como pelos gestores, comentadores e interventores da obra – enquanto a autoria e a construção da imagem de autora de Carolina Maria de Jesus é, atualmente, gerida por interventores póstumos, Conceição Evaristo apresenta uma gestão própria e ativa por estar viva, mas ainda tendo sua imagem de autora valorizada pelos interventores e comentadores, demonstrando que a autoria, longe de ser um trabalho exclusivo do autor, é marcadamente dinâmica e determinada por diversos fatores.

**Palavras-chave:** Autoria. Imagem de autor(a). Percurso. Carolina Maria de Jesus. Conceição Evaristo.

## RÉSUMÉ

En réfléchissant à la notion d'auctorialité, nous pouvons mettre en lumière un ensemble foisonnant de courants et d'idées qui renvoie aussi bien aux études littéraires qu'aux études discursives, faisant de ce concept, à sa manière propre, le résultat de discussions et de pratiques qui placent l'auteur en constant questionnement. Dans ce cadre, Dominique Maingueneau, dans *Le Discours Littéraire* (2006), formule que l'auteur est constitué de trois instances qui fonctionnent de manière imbriquée et simultanée — à savoir la *personne*, l'*écrivain* et l'*inscripteur* —, donnant ainsi forme au travail auctorial. Cependant, dans *Dix Concepts en Analyse du Discours* (2010), en proposant la notion d'*image d'auteur*, Maingueneau remet en question sa propre formulation concernant l'auctorialité, en soutenant que le travail sur le texte et la construction d'une œuvre ne sont pas l'apanage exclusif de l'auteur, mais relèvent également de gestionnaires, de commentateurs et d'intervenants qui, conjointement, contribuent à forger l'image que l'on se fait de l'auteur, tout en participant à la modélisation de cette image selon des valeurs positives ou négatives. Dans cette perspective, nous cherchons à comprendre le fonctionnement et la gestion de l'auctorialité de Carolina Maria de Jesus et de Conceição Evaristo, en scrutant deux parcours d'analyse distincts — l'un pour chaque auteure —, chacun prenant pour point de départ des matériaux et des découpages différents. À cette fin, dans le cadre des études discursives, nous mobilisons la notion d'*image d'auteur* (Maingueneau, 2006, 2010) afin d'examiner le fonctionnement de l'auctorialité et la gestion de l'image d'auteure de Carolina et de Conceição, en construisant deux parcours d'analyse à partir de la notion de *parcours*, unité non-topique, telle que proposée par Maingueneau (2007). À l'issue des analyses, il a été possible d'observer que le fonctionnement de l'auctorialité et la construction ainsi que la gestion d'une image d'auteure s'opèrent, d'une part, à travers les matériaux et les découpages analysés par le chercheur et, d'autre part, simultanément par le travail auctorial lui-même et par les gestionnaires, commentateurs et intervenants de l'œuvre. Tandis que l'auctorialité et la construction de l'image d'auteure de Carolina Maria de Jesus sont, à l'heure actuelle, gérées par des intervenants posthumes, Conceição Evaristo présente une gestion propre et active du fait qu'elle est en vie, tout en voyant son image d'auteure valorisée par les intervenants et les commentateurs — démontrant ainsi que l'auctorialité, loin d'être un travail exclusif de l'auteur, est résolument dynamique et déterminée par une multiplicité de facteurs.

**Mots-clés:** Auctorialité. Image d'auteur(e). Parcours. Carolina Maria de Jesus. Conceição Evaristo.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 - Estudos do Discurso: um apanhado histórico</b> .....	15
<b>Análise do Discurso: história e conceitos</b> .....	15
<b>A Análise do Discurso de base enunciativa</b> .....	18
<b>A Autoria: imagem de autor</b> .....	20
<b>CAPÍTULO 2 - Mulheres negras do Brasil: Carolina Maria de Jesus e (Maria da) Conceição Evaristo (de Brito)</b> .....	27
<b>A construção de uma “imagem” da mulher negra no Brasil: um resgate histórico e etnográfico imprescindível</b> .....	27
<b>Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo: pessoas, escritoras, inscitoras, mães, pretas, mulheres</b> .....	37
Carolina Maria de Jesus: Quarto de despejo.....	37
Conceição Evaristo: Ponciá Vicêncio.....	41
<b>CAPÍTULO 3 - Por uma construção da imagem de autor(a)</b> .....	44
<b>Quarto de Despejo, Ponciá Vicêncio e...: perscrutando dois percursos de análise para um corpus heterogêneo</b> .....	44
Percurso 1 – Carolina Maria de Jesus.....	47
Percurso 2 – Conceição Evaristo .....	49
<b>Imagem de autoras: construção e gestão</b> .....	52
Imagem(ns) de autora de Carolina Maria de Jesus .....	52
Imagem(ns) de autora de Conceição Evaristo .....	60
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	68
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	73

## INTRODUÇÃO

O que é um autor? No que diz respeito à constituição e à gestão autoral, podemos encontrar trabalhos e perspectivas que colocam essa questão como ponto central na discussão sobre a produção e a circulação de textos a partir da sua emergência em diferentes materialidades. Diante de tais reflexões, podemos destacar desde obras no campo literário como, por exemplo, *A Morte do Autor*, de Roland Barthes, até aspectos que são tratados pela Linguística, cujos trabalhos são desenvolvidos por estudiosos do discurso, a saber: Michel Foucault (2006), Roger Chartier (2012) e Dominique Maingueneau (2006, 2010).

De modo geral, seja por meio de um material verbal, verbo-visual ou sincrético, observamos modos de produção distintos que permitem a necessidade de problematizar o funcionamento desses discursos conforme a instância discursiva e a sociedade, representando mudanças significativas no processo de interação social. Para este nosso trabalho, perscrutamos a noção de autoria a partir das proposições teórico-metodológicas da Análise do discurso, sobretudo a partir de Maingueneau (2006, 2010).

Dominique Maingueneau, discursivista francês, produziu um vasto repertório e aparato teórico-metodológico para pensar a autoria, dentre elas, a obra: *Discurso literário* (2006). No texto, Maingueneau apresenta desde teorias até noções que auxiliam os pesquisadores a estabelecerem um percurso para pensar o local discursivo da autoria, contudo, partindo dos estudos *literários*. Logo, o linguista francês salienta que um “autor” pode se dividir por três instâncias diferentes - pessoa, escritor e inscritor -, as quais, juntas, constituem o todo, um possível lugar discursivo autoral.

Para além disso, Maingueneau, em *Doze conceitos em análise de discurso* (2010), propõe repensar a noção de autoria em imagem de autor, desse modo, o trabalho de construção de uma imagem está intimamente ligada à predominância que gestores da obra dão a uma ou outra instância de funcionamento, que coloca a autoria nas três dimensões citadas. Quando trabalhamos com tal noção, consideramos que “a encenação do escritor não é apreendida aí como um conjunto de atividades que permaneceriam fora do recinto sagrado do Texto, mas como uma dimensão constitutiva do discurso literário” (Maingueneau, 2010, p. 140).

Podemos, com isso, (re)pensar que a imagem de autor não é só um trabalho exclusivo do próprio autor, que se elabora na confluência de gestos e palavras, mas também dos comentadores que contribuem para o moldar. Desse modo, principalmente no campo literário, o trabalho com essa categoria analítica é significativo, pois para a construção/reformulação de suas imagens, alguns escritores, antes marginais, foram incluídos entre os grandes escritores

dos clássicos da literatura universal. Nessa perspectiva, o poder não está no texto, mas na “imagem que se tem do autor, e, ao fazer isso, na realidade, modifica-se a imagem do autor para o público”. Se observarmos uma epígrafe, por exemplo, ou um título ou prefácio, podemos, em uma intervenção póstuma, reinterpretar “os traços de gestos ou de palavras deixadas pelo escritor” (Maingueneau, 2010, p. 146).

No entanto, além de considerarmos que tal noção carece de metodologia e um maior arcabouço teórico, Mussalim e Rezende (2019) colocaram como “empreitada” ao lidarmos e articularmos com categorias invariantes. Posto isso, partiremos da noção de “percurso”, uma unidade não-tópica, também formulada por Maingueneau (2007), para conduzirmos com maior precisão a análise de materiais heterogêneos que demandam cuidado minucioso por parte do pesquisador e, da mesma forma, perscrutarmos um possível percurso metodológico para a noção de imagem de autor.

Nessa perspectiva, como **objetivo geral**, buscamos compreender o funcionamento e a gestão da autoria de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo a partir da noção de “imagem de autor” de Maingueneau (2010). A noção nos possibilita pensar o lugar discursivo autoral em “imagens”, e, a partir de nosso *corpus*, buscaremos regularidades que nos permitirão descrevê-las e interpretá-las, observando como se dá o funcionamento e a gestão da autoria partindo de uma autora em vida e uma autora póstuma.

**De maneira mais específica**, queremos analisar, a partir das proposições da imagem de autor de Maingueneau (2010), como se dá o funcionamento e a gestão da autoria de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo a partir das obras *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* e *Ponciá Vicêncio*, respectivamente, e de outros materiais decorrentes da publicação das obras em questão. Assim, para observarmos como é construída e gerida essa imagem, propomos:

a) Descrever e analisar como sua(s) imagem(ns) de autoras é gerida a partir da publicação e circulação das obras e os valores atribuídos a elas; b) Descrever e interpretar como se dá o posicionamento das autoras no e pelo discurso literário e; por fim, c) Perscrutar um caminho metodológico de análise da imagem de autor por meio de um *corpus* diversificado, a partir da unidade não-tópica de *percurso* definida por Maingueneau (2007).

Nosso texto está organizado em três capítulos, além deste tópico de Introdução e o de Considerações finais. Em nosso Capítulo 1, intitulado *Estudos do Discurso: um apanhado histórico*, dividido em três subtópicos, fazemos uma visita sobre a história da Análise do Discurso, sobretudo aos moldes tecidos na perspectiva enunciativa de Dominique

Maingueneau. Em seguida, dispomos dos conceitos de autoria, imagem de autor e cenas de enunciação como formas necessárias para o nosso empreendimento analítico.

Em *Mulheres negras do Brasil: Carolina Maria de Jesus e (Maria da) Conceição Evaristo (de Brito)*, nosso Capítulo 2, abordaremos a construção da imagem da mulher negra na sociedade brasileira. Dividido em três subtópicos, o primeiro reflete uma rápida contextualização histórica dos papéis desempenhados – e, na maioria das vezes, apagados – da mulher negra no Brasil<sup>1</sup>, desde o processo de colonização até a contemporaneidade; em seguida, uma breve biografia de Carolina Maria de Jesus e uma resenha de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*; no terceiro, seguimos o mesmo caminho para (re)contar sobre Conceição Evaristo, a partir de sua obra *Ponciá Vicêncio*.

Por fim, nosso último capítulo, intitulado *Por uma construção de imagem de autor(a)*, foi dividido em dois subtópicos: o primeiro, em que apresentaremos nosso *corpus* e os dois *percursos* de análise perscrutados e; o segundo, no qual apresentamos, de fato, nossa análise. É importante ressaltar que nosso objetivo geral é compreendermos o funcionamento da autoria de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo por meio do conceito de “imagem de autor” e, para alcançarmos tal intento, propomos ainda perscrutar dois percursos de análise a partir de um *corpus* diversificado, por meio da unidade não-tópica de *percurso*, uma vez que tal conceito carece, ainda, de uma base metodológica, a qual é, humildemente, uma tentativa de contribuição para a área dos estudos discursivos e, também, sobre reflexões que envolvem a noção de autoria no Brasil.

---

<sup>1</sup> Cabe salientar que a obra que escolhemos para apresentar essa contextualização foi premiada com o 1º lugar na categoria de Ciências Humanas, no prêmio Jabuti de 2008, como uma das principais distinções literárias no Brasil, a obra “Mulheres Negras no Brasil”, escrito por Schuma Schumacher e Érico Vital Brasil. A obra apresenta-nos uma reparação das lacunas quanto à representatividade da historiografia oficial das mulheres negras no país, as quais quando não eram invisibilizadas, apareciam de forma superficial. Dessa forma, a obra nos é relevante por ser um estudo etnográfico, pois expõe uma nova perspectiva sobre a história brasileira a partir do olhar deste grupo, das mulheres negras do Brasil, visibilizando a contribuição sócio-histórica do papel delas para a construção de uma identidade nacional.

## **CAPÍTULO 1 - Estudos do Discurso: um apanhado histórico**

Neste capítulo, dividido em três partes, *Análise do Discurso: história e conceitos*, *A Análise do Discurso de base enunciativa* e *A autoria: imagem de autor*, apresentamos, primeiramente, como ocorreu a construção e a constituição da Análise do Discurso em termos de teoria e base metodológica para, em seguida, expormos o momento de reformulação de uma AD materialista para a enunciativa, a qual é das propostas que se destacam é do linguista francês Dominique Maingueneau. Por fim, apresentamos uma pequena contextualização dos estudos da autoria iniciados por Michel Foucault (2001), Roger Chartier (2012) e Dominique Maingueneau (2006, 2010).

### **Análise do Discurso: história e conceitos**

Em decorrência da necessidade de relacionar a língua à sua exterioridade, sendo sua materialização no discurso e, por conseguinte, da manifestação da ideologia, começaram a ser pensadas as diversas maneiras de produzir sentidos, considerando os processos e as condições dessas diferentes produções que emergem de materialidades diversas no cotidiano. É nesse cenário, entre meados e fins da década de 1960, que se origina a Análise do Discurso, doravante AD. A Análise do Discurso não se preocupa em descobrir o que um texto quer dizer, o seu sentido aparente, pelo contrário, ela coloca em questão, como argumenta Orlandi (2003, p. 17), “como este texto significa?”, ou seja, como determinado texto produz sentido, levando em conta sua discursividade e o que não foi dito naquele texto, isto é, ultrapassa-se os seus limites ao pensar em “como” ele produz sentido, como significa no seu contexto de emergência.

Dessa forma, a Análise de Discurso interpela a historicidade para a Linguística, da mesma forma que o faz com as Ciências Sociais ao interrogá-la sobre o seu apoio na linguagem, de outro modo, não se é trabalhada a língua com foco em si mesma, tal qual na Linguística, mas com o discurso, com a palavra em movimento, em curso, observa-se, assim, o homem falando. Orlandi (2003, p. 13) explica que “os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da Linguística”.

Orlandi (2003) propõe que, embora constituída e consolidada como ciência, área e campo, que tem o discurso como objeto de estudo no século XX, os estudos que interessam à Análise do Discurso já possuíam certa sistematicidade de pesquisa em diferentes áreas e épocas:

no século XIX, na área da semântica histórica com M. Bréal; no século XX, com os formalistas russos que foram contra a abordagem tradicional de análise de conteúdo ao buscarem no texto – especificamente o texto literário – uma lógica interna e, ainda; no século XX, nos anos 1950, com Zellig Harris, pesquisador estruturalista que, assim como os formalistas russos, baseou sua pesquisa contrapondo-se ao viés da análise de conteúdo.

No entanto, seus métodos baseavam-se numa perspectiva distribucionalista, ou seja, reduz o texto a uma frase longa, o que se caracteriza como isomorfismo, sendo a análise de “unidades menores (morfema, frases) para unidades maiores (texto) e procede a uma análise linguística do texto como faz na instância da frase, perdendo dele aquilo que ele tem de específico” (Orlandi, 2003, p. 18), o que se observa, portanto, que sua abordagem baseava-se primordialmente em uma perspectiva estruturalista – isto é, fazendo-se uma análise acerca das regularidades textuais, essas sem levar em consideração fenômenos da ordem social –, não dando conta do que hoje é analisado pelos estudos do discurso.

Assim, tendo sua consolidação nos anos de 1960, a Análise do Discurso se situa no entremeio de três grandes áreas: Linguística, Marxismo e Psicanálise, sendo estas constituídas pela História. Na Linguística, vemos o rompimento da abordagem tradicional da língua unificada em si mesma e transparente, mostrando, com isso, a relação entre a linguagem, o homem e o mundo. Logo, o homem é responsável pela inscrição do seu dizer no curso da história, que, também, é perpassado por ela. Em relação ao Marxismo, ressaltamos, *a priori*, o assujeitamento dos sujeitos, ele sendo afetado diretamente pela história, isto é, o homem passando a se subjetivar pelo “real da língua e pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam” (Orlandi, 2003, p. 20); por fim, é afetado e movido pelo inconsciente e pela ideologia, uma leitura muito próxima à Psicanálise.

Considera-se importante ressaltar que a AD, desde a sua consolidação, teve um percurso histórico, o qual é composto por três fases, as quais são imprescindíveis para entendermos de que forma ela se constituiu. Na primeira fase, inaugurada com a constituição da Escola Francesa de Análise do Discurso em 1969, o discurso é concebido como uma materialidade linguística atravessada pela ideologia, produzida por sujeitos historicamente determinados e interpelados pelas formações ideológicas (Costa, 2005). Já na segunda fase, observamos um deslocamento teórico-metodológico que privilegia a noção de formação discursiva enquanto espaço de regularidade e de dispersão, evidenciando o caráter dinâmico, contraditório e dialógico do discurso em sua historicidade: aqui a questão do sujeito é do assujeitamento e as formações discursivas são estanques, independentes, sem relação umas com as outras.

Na terceira fase, intensifica-se a atenção à heterogeneidade discursiva, compreendida a partir da relação entre interdiscurso e intradiscurso, considerando a constituição do sujeito e do sentido como processos atravessados por múltiplas vozes, pela memória discursiva e pela complexidade das condições de produção (Costa, 2005): há, pois, um rompimento com a noção de assujeitamento e as formações discursivas se inter-relacionam de maneira intrínseca. Em consonância com Assunção (2020), a Análise do Discurso se situa numa constituição de uma quarta fase, em que se considera o sujeito fundamentalmente social e como o centro do discurso, por isso, estima-se a prática discursiva, visto que o sujeito é capaz de intervir no mundo, podendo causar mudanças nas instituições sociais.

Tendo em vista todo esse processo percorrido pelos estudos discursivos, houve diversas contribuições indiretas de outros pesquisadores das três áreas principais que influenciaram e ajudaram na consolidação da Análise de Discurso. Antonio Gramsci (2000), filósofo marxista italiano, influenciou os estudos discursivos ao reelaborar categorias do materialismo histórico, notadamente a noção de hegemonia, que repercute nas articulações entre ideologia e linguagem; Mikhail Bakhtin (2014), filósofo russo, introduziu a concepção de dialogismo, fundamental para a compreensão da constituição intersubjetiva e histórica dos sentidos. Louis Althusser (1999), por sua vez, filósofo francês, foi central na teorização da ideologia como instância material e constitutiva dos sujeitos, por meio do processo de interpelação, sendo essa uma base estruturante da Análise do Discurso de linha francesa (Costa, 2005).

Ainda, Jacques Lacan (1998), psicanalista francês, contribuiu com a noção de inconsciente estruturado como linguagem, influenciando as discussões sobre o sujeito do discurso como efeito de estruturas simbólicas; Michel Foucault (2008), ao tratar o discurso como prática discursiva inserida em condições históricas de produção, ampliou a compreensão sobre os regimes de verdade e as relações entre saber e poder (Costa, 2005).

Observamos que essas contribuições foram indispensáveis não unicamente para a constituição da Análise do Discurso na França, mas também para a Análise do Discurso na Inglaterra – a qual foi desenvolvida especialmente por Norman Fairclough, tendo ele feito uso das considerações e abordagens de Foucault e Bakhtin ao trabalhar o discurso como prática discursiva e linguagem como interação, respectivamente –, elucidando, desse modo, que a área dos Estudos Discursivos possui caráter interdisciplinar e transdisciplinar, pois utilizamos das teorias referentes aos estudos da linguagem e de outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a psicanálise, entre outras.

## A Análise do Discurso de base enunciativa

Em *Discurso e Análise de Discurso* (2015), Dominique Maingueneau chama a atenção para a instabilidade do próprio campo da análise do discurso devido à inscrição da noção de discurso, isto é, ora tratado como “substantivo não contável” – por exemplo, “isto deriva do discurso”, “o discurso estrutura nossas crenças” - ora como “substantivo contável”, que pode remeter a acontecimentos de fala – “os discursos se inscrevem em contextos” – “ou conjuntos textuais mais ou menos vastos”, por exemplo, “os discursos atravessam uma sociedade” ou “os discursos da publicidade” (Maingueneau, 2015, p. 23), propiciando uma irrupção de sentidos.

Em ambos os casos, essa polivalência de sentido permite que a noção de discurso seja apropriada tanto por teorias de ordem filosófica quanto por teorias que têm o funcionamento do texto como objeto de estudo. Ou seja, tal possibilidade de sentidos permite que “‘discurso’ funcione, ao mesmo tempo, como referindo objetos empíricos (‘há discursos’) e como algo que transcende todo ato de comunicação particular (‘o homem é submetido ao discurso’)” (Maingueneau, 2015, p. 23).

Como abordamos no tópico anterior, as acepções acerca do discurso, ancoradas para além dos estudos linguísticos, provindas também de outras ciências da linguagem, humanas e sociais e outras correntes teóricas, ativam, quando se fala de discurso, um “conjunto aberto de ideias-força” (Maingueneau, 2015, p. 25; Baronas; Ponsoni, 2019), isto é, fatores responsáveis por garantir a gestão, o funcionamento e a compreensão de determinado enunciado na sociedade. Dessa forma, é preciso considerarmos o discurso como prática discursiva, regida por normas e assumida no interior de um interdiscurso, tendo em vista, assim, o sujeito enunciator em uma dada conjuntura socio-discursiva.

Como na AD, em que visa compreender as formas de produção de sentidos por meio de um método, de um dispositivo teórico de interpretação tal qual se enquadra a área em questão e produzindo-se novas práticas de leitura, observamos a razão da interdisciplinaridade ser um dos fatores que propiciaram ramificações dentro da Análise do Discurso e, utilizando-se de outras áreas do conhecimento, foi possível constituir-se como uma área que tem o texto literário – o que abrange, por isso, as noções de discurso, literatura e suas relações – como objeto de pesquisa e como principal fundador Dominique Maingueneau.

Maingueneau (2006, p. 8), dessa forma, caracteriza a Análise do Discurso como tudo aquilo que é “feito em torno das práticas de leitura e dos quadros sociais e históricos da recepção, das condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados”, o que propiciou, por conseguinte, uma base enunciativa para se pensar “discursos produzidos pelas

diversas instituições que contribuem para avaliar e dotar de sentido a produção e o consumo de obras literárias”, inserindo e forçando espaço, portanto, para a emergência de um campo que tem o literário como objeto de estudo.

Cabe ressaltarmos que admitir não somente a existência de um discurso literário como também a própria Análise do Discurso Literário põe em perspectiva diversas problemáticas por se oporem às crenças enraizadas na Literatura, assim como por seus estudiosos. Desde a Antiguidade, os autores eram considerados um meio de comunicação entre os deuses e os mortais, colocando os textos literários como sagrados, contudo, a AD não busca afrontar o que a Literatura toma como sagrado, mas explorar a sua discursividade. Nesse caminho, “ela não se contenta com a mobilização de noções tomadas à Psicanálise, à Sociologia, à Antropologia etc. para ‘aplicá-las’ a textos literários: não se trata de projetar um universo (as ciências humanas) noutra (a Literatura) que lhe seria estranho, mas de explorar o universo do discurso” (Maingueneau, 2006, p. 38).

Posto isso, é concebida a Análise do Discurso que tem o Literário como um instrumento complexo de interpretação e investigação do fato literário como discurso, ou seja, sua enunciação, impondo-se como área teórico-científica e abrangendo, assim, as concepções e aceções do texto literário, haja vista que, como elucida Assunção (2019, p. 26):

contempla o exterior do texto como parte constitutiva do seu significado, o contexto é algo constitutivo do texto literário e não pode ser considerado apenas um reflexo da obra, pois é formulado em instância enunciativa. A atividade enunciativa literária não é intocável, inexplorável. Ao contrário disso, estamos lidando com fontes discursivas muito poderosas no sentido de organização, circulação, manipulação, posicionamentos ideológicos etc., que não estão isentas de análise.

Devido a todas essas considerações e pressuposições teóricas, temos a emergência decisiva da Análise do Discurso Literário, distanciando-se da visão tradicionalista da interioridade do texto literário, isto é, da concepção texto-contexto, passando a ter em conta a fonte criadora da obra, sendo essa o próprio autor, sujeito inserido numa sociedade e ativo em suas práticas sociais e, por isso, ambos – obra e autor – considerados partes dela, visto que há uma interação entre o mundo e a obra literária: ela fala sobre o mundo e, concomitantemente, constrói sua própria existência nele, portanto, distancia-se da aceção do discurso literário separado do mundo, dele sendo superior se comparado aos outros discursos.

Ademais, devido às circunstâncias em que emergiu, a Análise de Discurso Literário difere-se das bases de formação da Análise de Discurso por não considerar e interpretar a

discursividade das obras apenas por suas condições de produção e, também, a reduzir o discurso literário apenas às construções ideológicas e acontecimentos pré-determinados, haja vista que, de acordo com Assunção (2019, p. 31-32), “esse discurso emerge, antes de tudo, dentro de uma situação de enunciação que não pode ser vista como pré-estabelecida ou estável, pois cabe aos seus próprios enunciados a responsabilidade de construir os alicerces de sua legitimação”.

Desse modo, com essa aceção em mente, observamos as mudanças sociais como fator preponderante para essa emergência em decorrência da receptividade da Literatura pela sociedade e, se há transformações sociais, conseqüentemente haverá mudanças na forma como ela é recebida pela sociedade e pelas instituições – seja pelos dispositivos que legitimam e regularizam os discursos, os quais são manifestados pelos gêneros do discurso, pelas instituições literárias, cabendo aqui desde fatores relacionados aos artistas e estereótipos construídos até as legislações, sendo essa última “reconfigurada pelos discursos que torna possíveis” (Maingueneau, 2006, p. 54) –, distanciando-se, por conseguinte, da doxa romântica, a qual tem a Literatura como um objeto estável.

Assim sendo, conforme já apresentado, a perspectiva de Maingueneau é enunciativa e se fundamenta num conjunto de ideias-força (Maingueneau, 2015; Baronas; Ponsoni, 2019), as quais são responsáveis por garantir o engendramento, a gestão, o funcionamento e a compreensão de determinado enunciado na sociedade e, tomando aqui, nesta pesquisa, o Literário como discurso, que é (re)constituído e gerido por práticas discursivas, problemáticas outras são postas em evidência, como a Autoria e suas condições determinantes.

### **A Autoria: imagem de autor**

Em *O que é um autor?*<sup>2</sup>, Michel Foucault (2001) afirma que tal questionamento não é tão simples, cuja função é compreendermos a “função-autor”. Ele enfatiza que o objetivo não é descrever quem é o autor como indivíduo, mas, sim, analisarmos o modo de existência que o discurso assume. Sua reflexão instiga a buscar entender as formas de circulação, valorização e atribuição que os discursos adquirem quando ligados à uma figura autoral. Assim, o autor postula a noção de “função-autor” como uma característica do discurso, não do indivíduo, isto

---

<sup>2</sup> “*Qu’est-ce qu’un auteur?*”, publicado, inicialmente, em 1969 no *Bulletin de la Société Française de Philosophie* e, em seguida, após algumas modificações, na revista *Textual Strategies*, e retomado em *Dits et écrits*, em 1994. Em português, “O que é um autor?” foi publicado em *Ditos & Escritos* vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema (Foucault, 2001, p. 264-298).

é, o autor não é um nome próprio simples, mas uma função que ocupa no interior do discurso. Logo, o nome do autor não apenas designa um indivíduo, nos moldes da empiria, mas o caracteriza pelo “modo de [sua] existência, [a partir] de [sua] circulação e de [seu] funcionamento”, como resultado de sua irrupção no seio da vida social (Foucault, 2001, p. 274).

Dessa forma, essa função não é universal nem constante, ela varia historicamente e de acordo com o tipo de discurso (por exemplo, científico ou literário). Houve épocas em que os textos circulavam anonimamente ou com nomes falsos e a atribuição autoral não tinha a mesma importância que hoje (Foucault, 2001). Com isso, Foucault (2001) propõe três características para pensar a “função-autor”: i) o “princípio de unidade e coerência”, ii) o “vínculo com sistemas legais e institucionais” e; o “indicador de modo de existência do discurso”. A partir dessas características, é possível compreendermos as relações de poder e os mecanismos de controle que atuam sobre o discurso e quem pode produzi-lo e nomeá-lo. A questão da autoria, portanto, salienta Foucault (2001), é um instrumento de análise.

Ao tratar o “princípio de unidade e coerência”, Foucault (2001, p. 272-279) expõe que a “função-autor” age como um “princípio de unidade”, que permite agrupar um conjunto de textos sob um único nome, sugerindo uma coerência e um estilo particulares. Assim, tal posição constrói um eu que é “transcendental” para a obra, um ponto de origem idealizado para o texto. Em relação ao “vínculo com sistemas legais e institucionais”, o filósofo afirma que tal “função-autor” está intimamente ligada a um sistema jurídico e institucional capaz de regular a circulação, a atribuição e a apropriação dos discursos (Foucault, 2001, p. 274-279).

Historicamente, o discurso não era visto como um produto ou uma propriedade, mas, sim, como um ato situado no campo do sagrado ou do profano, do lícito ou do proibido, textos sem autor circulavam livremente; com a consolidação da “função-autor”, os textos passaram a ser sujeitos a direitos de propriedade e mecanismos de penalização. O nome do autor garante a existência da obra e o responsabiliza por ela. Quanto ao “indicador de modo de existência do discurso”, Foucault (2001, p. 276-279) explica que a “função-autor” indica como um discurso é aceito, circulado e valorizado. O nome do autor, dessa forma, indica que um discurso não é uma “palavra cotidiana”, indiferente e passageira como um signatário de uma carta, mas uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que possui um status específico.

A partir dessa reflexão, Foucault (2001) desmistifica a figura do autor como um gênio criador isolado, revelando-o enquanto uma construção social, histórica e discursiva que serve a propósitos específicos dentro de uma sociedade. A “função-autor”, portanto, permite-nos ir além da simples atribuição de textos e analisarmos as condições históricas e sociais que moldam

a produção e recepção do discurso, além disso, ajuda-nos a compreender as relações de poder e os mecanismos de controle que atuam sobre o discurso e quem pode produzi-lo e nomeá-lo.

No texto *O que é um autor? Revisão de uma genealogia* (2012), escrito por Roger Chartier, encontramos uma revisão genealógica da figura do autor, em que ele explora a evolução histórica da autoria, especialmente em relação à “função-autor” proposta pelo filósofo francês, Michel Foucault. Em virtude disso, Chartier (2012) demonstra que a concepção do autor não é uma entidade universal ou atemporal, mas uma construção historicamente específica, profundamente moldada por arranjos culturais, sociais e jurídicos.

A contribuição mais significativa e inovadora de Chartier (2012) reside em historicizar a emergência e o desenvolvimento da “função-autor” ao associá-la de forma indissociável à história da propriedade literária e do direito autoral (copyright). De acordo com o autor, o estatuto do autor, tal como o conhecemos, com direitos sobre sua criação, é um produto direto dos direitos de propriedade burgueses que se consolidaram principalmente nos séculos XVII e XVIII.

Ele destaca, também, debates cruciais na Inglaterra e na França, como o surgimento do Estatuto da Rainha Ana - *Statute of Anne* - em 1709, que regulamentaram os direitos dos autores e os privilégios dos livreiros-impressores, estabelecendo um prazo para a proteção da obra. Essa perspectiva enfatiza que a ideia de um autor como o proprietário original de sua obra foi fundamental para o reconhecimento de direitos legais e econômicos sobre a reprodução e difusão dos textos.

Chartier (2012) também sublinha a importância da materialidade dos textos (manuscritos, livros impressos) e das formas de sua circulação e apropriação na construção da figura do autor ao longo do tempo. A transição de um regime em que muitos textos circulavam anonimamente para um em que o nome do autor era uma garantia de originalidade, autenticidade e propriedade é um ponto central de sua análise. Portanto, a obra de Chartier (2012) não se limita ao passado, mas também estabelece um diálogo com pensadores como Jorge Luis Borges que, de uma perspectiva filosófica, já questionava a noção de um “eu” autoral único e fundacional, apontando para a pluralidade e instabilidade da autoria.

Essa revisão genealógica se estende às implicações contemporâneas, examinando como as novas tecnologias digitais e a circulação eletrônica de textos continuam a transformar e desestabilizar as noções tradicionais de autoria, propriedade e a identidade fixa de uma obra. A “função autor”, de acordo com Chartier (2012) é um conceito em constante mutação histórica, nunca estático ou natural.

A partir das conjunturas sócio-históricas, foi dada à noção de autoria diversos sentidos, desde aquele que responde pela obra àquele que é responsável pela enunciação. Em *Discurso Literário*, Dominique Maingueneau (2006) propõe que, em um processo de criação literária, o autor de uma dada obra possui uma função essencial, visto que cabe a ele dar fôlego a essa produção. Todavia, a definição de autor não pode se fechar em uma categoria que abarque apenas aspectos genéricos acerca de sua noção e de sua função, mas devemos considerá-lo como uma parte que integra a sua composição, uma noção/função que é concebida dentro de uma instância do dizer.

Tendo em vista a subjetivação do discurso literário, Maingueneau (2006) propõe três instâncias discursivas que, imbricadas, dão forma à figura autoral e, no mesmo embalo, nos possibilita a pensar a questão da autoria, *pessoa*, *escritor*, *inscritor*. A instância de *pessoa* refere-se ao sujeito empírico, indivíduo dotado de uma classe social e inserido no seio da sociedade; ao *escritor*, o compreendemos como aquele que traça um certo caminho, se insere e desempenha um papel dentro do campo literário; por fim, o *inscritor*, aquele que organiza, que dá fôlego à obra em termos de escrita e, por isso, é o que insere suas próprias marcas linguísticas, gere a forma como lida com o seu texto e, ainda, “subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (isto é, a cenografia) e a cena imposta pelo gênero de discurso: romancista, dramaturgo” (Maingueneau, 2006, p. 136).

No entanto, não há a instância *pessoa*, depois a *escritor*, e então a instância *inscritor*, como que de forma sequencial; elas não seguem uma cronologia, e muito menos podem ser abordadas separadamente. Para serem compreendidas e, por conseguinte, dar forma ao autor e a uma autoria, devem ser trabalhadas as três de forma imbricada, pois “cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentada, num processo de recobrimento recíproco que, num mesmo movimento, dispersa e concentra ‘o’ criador”, isto é, o Autor (Maingueneau, 2006, p. 137). Em outras palavras, por meio do escritor, é a pessoa e o inscritor que se inserem e traçam uma trajetória no espaço literário; por intermédio do inscritor é, ainda, a pessoa e o escritor que enunciam, e também é o inscritor e o escritor que vivem por meio da pessoa, juntos, imbricadamente.

Na obra *Doze conceitos em análise do discurso*, Maingueneau (2010) propõe repensar a noção de autoria como imagem do autor, desse modo, o trabalho de construção de uma imagem de autor está intimamente ligada à predominância que gestores da obra dão a uma ou outra instância de funcionamento que coloca a autoria nas três dimensões que descrevemos acima: *pessoa*, *escritor*, *inscritor*. Quando trabalhamos com tal noção, consideramos que “a

encenação do escritor não é apreendida aí como um conjunto de atividades que permaneceriam fora do recinto sagrado do Texto, mas como uma dimensão constitutiva do discurso literário” (Maingueneau, 2010, p. 140).

Podemos (re)pensar que a imagem de autor não é só um trabalho exclusivo do próprio autor, que se elabora na confluência de gestos e palavras, mas também dos comentadores que contribuem para o moldar. Com efeito, principalmente no campo literário, o trabalho com a imagem do autor é significativo, uma vez que a construção/reformulação de suas imagens, alguns escritores, antes marginais, foi incluída entre os grandes escritores, dos clássicos da literatura universal. O poder não está no texto, mas na “imagem que se tem do autor, e, ao fazer isso, na realidade, modifica-se a imagem do autor para o público”. Muitas vezes uma epígrafe, um título ou um prefácio podem, em uma intervenção póstuma, reinterpretar “os traços de gestos ou de palavras deixadas pelo escritor” (Maingueneau, 2010, p. 146).

Esses sinais contribuem para dar forma à imagem de autor que pode operar em duas zonas: uma em torno do texto e a outra em torno do ator. A zona do ator atua em duas dimensões, implicando para ele um duplo trabalho: o de regulação e o de figuração (Maingueneau, 2006). A dimensão de figuração é a encenação do criador no espaço literário e relaciona-se ao modo como o “ator se põe em cena como escritor: viaja ou não, vive afastado no campo ou no centro de uma cidade grande, aparece na TV ou se oculta” com perspectivas variáveis de figuração, de acordo com o regime de literatura que prevalece ou, ainda, de modo mais específico, em função da forma de posicionamento desse autor no campo em determinado momento histórico (Maingueneau, 2010, p. 147).

A dimensão de regulação “torna possível reorientar a trajetória do conjunto em que se situa toda obra singular: ser escritor é dar sentido a suas atividades passadas e presentes em função de um futuro projetado” (Maingueneau, 2006, p. 147). Em outras palavras, a figuração seria a construção da identidade criadora e a regulação seria a negociação do autor para inserir sua obra num dado estado no campo discursivo, em nosso caso, o literário.

Para tornar mais clara a questão da imagem do autor, Maingueneau (2010) propõe que se fale em regimes de autorialidade, que culminam em imagens distintas, decorrentes da interação entre três instâncias ou polos heterogêneos, essa integração entre eles contribui para a construção de uma imagem de autor. Por um lado, temos o polo da produção em que o criador molda sua trajetória em função de uma imagem de autor que não para de construir o conjunto de sua obra, por outro, o polo do texto, em que a formatação e a circulação dos textos de autor dependem da imagem de autor que é constantemente legitimada quando está sendo construída.

Por fim, o polo da recepção, em que a decisão do leitor de entrar em comunicação com um texto depende da imagem do autor que condiciona as estratégias de interpretação.

A imagem do autor exige uma sutileza de análise com manejo delicado, para que o analista não incorra no erro de tratar os três polos apresentados como estáveis, pois há profunda imbricação entre eles. Assim, o autor não seria tomado como a fonte da obra, mas como um dos meios pelos quais a obra o (res)significa, a construção de sua imagem é igualmente dependente da obra e de seu estatuto na sociedade. Ademais, em um duplo movimento, a construção de sua imagem depende da imagem de autor que emana da obra e do seu estatuto na sociedade. Desse modo, o autor, a obra e sua imagem são elementos que são mobilizados conjuntamente por meio de operações diversas que variam de acordo com determinadas épocas e tipos de discurso.

Para além dos elementos que não resultam diretamente da regulação e figuração, isto é, aqueles que giram em torno do texto e que contribuem para dar forma à imagem de autor, Maingueneau (2010) os distingue em vários planos, mas salienta em particular *a personagem*, *a cenografia*, *os gêneros*, *o autor-garante* e *o ethos editorial* – em nossa pesquisa, nos deteremos especialmente na cenografia e nos gêneros, os quais, juntos, configuram as cenas de enunciação, a saber: cena englobante, cena genérica e cenografia. Constituídas como um dispositivo teórico (Maingueneau, 2001, 2006, 2010), as cenas de enunciação permitem analisar o discurso como um acontecimento que institui e organiza seu próprio quadro de fala, sendo assim um processo pelo qual o texto se legitima e justifica sua existência à medida que se desenvolve.

Posto isso, a enunciação organiza-se em três planos complementares, como destacamos acima. A *cena englobante* corresponde ao tipo de discurso no qual o texto e/ou a obra se insere – como discurso literário, religioso, político, filosófico etc. – e define tanto o estatuto geral dos parceiros de comunicação – por exemplo, cidadão para cidadão na política – quanto o espaço pragmático. Embora importante, essa cena é insuficiente para determinar atividades de falas específicas, visto que atua em um nível mais genérico; trazendo à tona as *cenas genéricas*, que refere-se aos gêneros do discurso de fato, traz consigo a organização e determina as atividades de fala: cada gênero impõe um contrato de fala que orienta e sistematiza a interpretação do leitor e as antecipações do enunciador e, ainda, determina quais são seus participantes legítimos, o lugar, o momento e o modo como as cenografias serão construídas (Maingueneau, 2001, 2006).

A *cenografia*, por outro lado, se difere das outras cenas, que são pré-existente e estáveis, ela se constrói para si mesma e se legitima no movimento de sua própria emergência, por isso ela não se reduz a um quadro fixo e estável (Maingueneau, 2001, 2006): ela se constrói e se

legítima a partir de um a) *processo fundador* que se constitui no rastro do movimento em que a fala é encenada, definindo o lugar de onde se fala (topografia) – um espaço simbólico, não necessariamente geográfico – e o tempo em que se fala (cronografia), um “agora” enunciativo; de um b) *circuito de legitimação*, isto é, a validação da cena de enunciação imposta mediante o mundo que instaura desde o início – assim, o autor cria, por meio de sua enunciação, um universo que valida seu próprio direito à fala, isto é, cria-se um posicionamento; e de uma c) *singularidade*, sendo essa a capacidade de um texto de um gênero específico se distanciar de sua genericidade primeira para se apresentar através de uma cenografia original. Em suma, a cenografia não constrói apenas a uma situação, ela a *institui*, dando ao autor coordenadas necessárias para que sua fala seja percebida como legítima e pertinente dentro do campo em que se posiciona.

Por fim, as *cenas de enunciação* operam como um dispositivo fundamental através do qual o texto institui sua própria legitimidade, fazendo da cenografia o rastro de uma fala que justifica sua existência à medida que se desenrola. Esse movimento é o que permite consolidar a imagem de autor, uma dimensão consubstancial à enunciação que não reside na figura biográfica externa, mas no “nó” indissociável entre as instâncias da pessoa, do escritor e do inscritor e, juntamente à influência dos polos de produção, do texto e do autor e aos trabalhos de regulação e figuração, qualquer estratégia em torno da obra, editorial ou não, acaba por “modificar a imagem do autor para o público” (Maingueneau, 2010) ao renegociar seu posicionamento e sua autoridade dentro do campo literário.

## **CAPÍTULO 2 - Mulheres negras do Brasil: Carolina Maria de Jesus e (Maria da) Conceição Evaristo (de Brito)**

Dividiremos este capítulo em duas partes: *A construção da ‘imagem’ da mulher negra no Brasil: um resgate histórico imprescindível* e *Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo: pessoas, escritoras, inscricoras, mães, pretas, mulheres*. Em um primeiro momento, apresentaremos como ocorreu o percurso histórico da mulher negra no Brasil, bem como sua participação para a construção da cultura e identidade nacional; em seguida, na seção sobre Carolina Maria de Jesus<sup>3</sup> e Conceição Evaristo, desenvolvemos uma breve biografia de suas vidas e, ainda, um resumo da história de cada obra analisada.

### **A construção de uma “imagem” da mulher negra no Brasil: um resgate histórico e etnográfico imprescindível**

Os quatro milhões de escravos africanos traficados para o Brasil, vindos de diversas etnias e regiões, chegaram ao Novo Mundo entre meados do século XVI e XVII (Schumacher; Brazil, 2006, p. 15). Antes disso, a prática da escravidão já existia, em especial nos territórios islâmicos, contudo, as razões para as pessoas serem capturadas e feitas escravas incluíam: condenações por juízes sob acusações de adultério e roubo, substituição de mulheres, filhos ou filhas ou outros parentes de sexo masculino, que haviam sido condenados à escravidão e, ainda, por serem prisioneiros de guerra. Tais motivos eram os principais para a escravidão antes da chegada dos europeus no litoral africano.

Impulsionado pelos europeus, o tráfico negreiro transatlântico mudou drasticamente tal prática. Com fins de abastecer o Novo Mundo (Schumacher; Brazil, 2006, p. 15), os escravizados se tornaram uma mercadoria, tendo uma demanda em larga escala, especialmente os jovens de sexo masculino, os quais eram de interesse particular dos comerciantes europeus. As mulheres, por outro lado, representavam um percentual de 20% a menos do número de escravos transportados, pois o interesse nas africanas era proporcional de acordo com a disponibilidade

---

<sup>3</sup> Acerca da biografia de Carolina Maria de Jesus, é importante destacar que, como sua obra é organizada e publicizada como um Diário, boa parte de sua biografia foi retirada de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, tendo em vista, ainda, que pouco se tem publicizada sobre a vida dela em outros meios - consideramos importante, de toda forma, relatar sobre sua vida nos próprios termos da autora, isto é, escrito por ela, sobre ela e sobre sua vida, na obra em questão. No entanto, trouxemos também uma entrevista de sua filha, a qual comentou alguns pormenores sobre Carolina, como seu desejo por ser conhecida como uma escritora de romances.

dos homens, isto é, se tinham escravizados nos critérios estabelecidos entre os senhores e negociantes e, quando não conseguiam comprá-los no termos acordados, tinham preferência pelas “*molecas de peito atacado, ou em pé*” (Schumacher; Brazil, 2016, p. 16-17, grifos dos autores).

Nessa perspectiva, a demanda em larga escala por escravizados e a chegada dos mercadores no continente africano desestruturou muitas sociedades e acirrou conflitos entre os diversos grupos étnicos que viviam entre si nas terras africanas. Para garantirem a preservação de sua cultura e identidade, mesmo com a imposição de nomes cristãos - e/ou nomes de seus senhores -, as mulheres africanas se empenharam em preservar seus nomes étnicos e de suas respectivas religiões, mantendo, assim, referências aos seus ancestrais. Elas ainda recriaram costumes, como as quitandeiras *mbundu*, e formaram “famílias simbólicas” com base em origens étnicas e práticas culturais compartilhadas, como iorubás (nagôs/minas) e *daomeanas* (jêjês) (Schumacher; Brazil, 2006, p. 23).

Com o passar do tempo, após a chegada da família real no Brasil na então colônia, o que logo tornou-se Império, houve a abertura dos portos às nações estrangeiras, possibilitando a livre entrada de comerciantes, militares, diplomatas, expedições científicas etc. Novos estrangeiros em “novas” terras, em que a curiosidade daqueles que vieram de fora resultou em uma irrupção de imagens - essas veiculadas por meio de gravuras até esculturas e desenhos mais simples - representando a sociedade brasileira e como participava dela a mulher negra.

As primeiras representações artísticas de mulheres negras no Brasil colonial, no entanto, a iconografia da época, como as caricaturas de Ângelo Agostini na *Revista Ilustrada* (Schumacher; Brazil, 2006, p. 35), frequentemente, desumanizavam a população negra, representando-a de forma grotesca, exceto em contextos abolicionistas. A pintura acadêmica também refletia o racismo, promovendo o ideal de embranquecimento, como na tela “A Redenção de Cam”<sup>4</sup>, do pintor espanhol Modesto Brocos.

Figura 1 - A Redenção de Cam e o ideal de embranquecimento na população negra

---

<sup>4</sup> A obra retrata “uma senhora negra que levanta as mãos aos céus em sinal de gratidão e reconhecimento pela graça proporcionada pela divina bondade. Seu neto foi redimido, embranqueceu, pois, sua filha, já miscigenada, casou com um homem branco” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 191).



Fonte: Mulheres Negras do Brasil (Schumahr; Brazil, 2006, p. 191)

Importante salientarmos, ainda, que a maioria das imagens coloniais e imperiais retrata a mulher negra no universo do trabalho, na agricultura, na feitura de tarefas domésticas, no garimpo ou no comércio ambulante, isto é, nos setores em que mais prevaleceram a sua presença durante o período colonial e o Império, em que “nenhum artista viajante pôde deixar de registrar sua operosa presença, nos árduos afazeres agrícolas, nas atividades domésticas, na lavagem do ouro e ou no comércio ambulante” (Schumahr; Brazil, 2006, p. 35).

Ainda no período imperial, vale destacarmos a importância de certas figuras: as quitandeiras e mocambeiras. As quitandeiras - vendedoras ambulantes - eram personagens centrais no comércio, muitas vezes escravas de ganho, que conseguiam poupar dinheiro para comprar a própria alforria e a de suas famílias. Sua liberdade de circulação era vista como uma ameaça pelas elites e elas estiveram à frente de confrontos com autoridades. Nos quilombos, embora sub-representadas na documentação, mulheres mocambeiras desempenharam papéis cruciais na manutenção material e espiritual, liderando e combatendo lado a lado com os homens.

Com isso, é possível observarmos que, dentro dos limites impostos na época pela sociedade escravista, essas mulheres criaram formas estratégicas de sobrevivência e deram novos significados à liberdade:

[...] elas cumpriram demasiadamente bem seus papéis chegando a monopolizar destacados setores comerciais [...]. Construídos no interior de seu próprio universo, estes significados formavam uma complexa teia econômica, social e política tecida através de experiências e códigos sociais femininos negros que extrapolavam a lógica do domínio senhorial (Shumahr; Brazil, 2006, p. 65).

Desde que foram trazidas do outro lado do atlântico, foram diversas formas de tentar superar a condição escrava pelas africanas e crioulas - esta última referindo-se às escravizadas nascidas no Brasil. Apesar de não terem recursos jurídicos, elas tinham conhecimento sobre o funcionamento das relações de poder em sua amplitude, assim, elas “identificaram rapidamente as brechas abertas no regime escravista e frequentemente levaram seus senhores aos tribunais em defesa dos poucos direitos garantidos por leis” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 91).

Nessa perspectiva, cunhado pela Revolução Francesa, o ideário democrático de “liberdade, igualdade e fraternidade” marcou o final do século XVIII no Brasil, disseminando um clima de agitação política pela colônia portuguesa e afluindo as lutas pela independência do Brasil. As lutas, os debates e outras movimentações acerca dos direitos dos seres humanos ajudou a desmascarar “a hipocrisia dos senhores que conciliava princípios de liberdade à imoralidade do cativeiro humano revelando à população escrava traços de fragilidade em um sistema em crise” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 140). Apesar disso, as lutas e revoltas não se destinavam a apenas acabar com o regime escravocrata, mas também diminuir os excessos de tirania dos senhores ou, então, reivindicar regalias específicas.

Entre lutas e revoltas e o desejo de se tornar livre, a população escrava se tornou o primeiro grupo de poupadores da história do Brasil - “as primeiras contas poupanças foram abertas por escravos ao ganho e por libertas quitandeiras ainda no século XIX” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 102) -, sendo as libertas as principais responsáveis por comprar sua própria alforria, bem como a de seus filhos e afilhados, sem nenhuma ajuda.

Em diversas cidades escravistas brasileiras, as mulheres conseguiam ser alforriadas com mais facilidade do que os homens. No conjunto da população, isso representava um maior número de negras forras nas ruas do que negros. [...] Dentre a faixa de idade, sobressaem mulheres mais velhas que geralmente viviam na intimidade da casa senhorial ou aquelas que exerciam ofícios de vendedora ambulante, as que mais conseguiam a liberdade. O maior número de mulheres que obtiveram a carta de alforria estava relacionado a vários fatores. As mais idosas, por exemplo, custavam geralmente menos que os homens, cujo trabalho baseava-se, sobretudo, na força física [...]. Isso, certamente, fazia com que as mulheres tivessem de economizar menos dinheiro para comprar sua liberdade. Por outro lado, o trabalho feminino, menos valorizado, forçava-as a duplicar seus esforços para acumular recursos necessários (Schumacher; Brazil, 2006, p. 103).

Assim, percebe-se que a idade era um fator preponderante para as escravas conseguirem sua liberdade, pois, além da idade avançada dificultar a feitura dos trabalhos domésticos, dava aos “donos” despesas extras com saúde, fazendo com que “muitas negras idosas [fossem] jogadas nas ruas como ‘trapos imprestáveis’” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 104). Nessa “ida”

para rua, mesmo após conquistarem a liberdade, elas precisavam de inúmeras maneiras para resistirem à vida cotidiana devido às condições impostas durante a escravidão - condições essas que marcaram com um estigma de inferioridade, influenciando negativamente na maneira que eram apreendidas pela sociedade.

A época da escravidão não era, para as libertas, apenas uma lembrança, mas um problema pessoal e, mais ainda, uma ameaça sempre presente. Contudo, como em outros tempos as africanas e suas descendentes, com muita força e persistência, prosseguiram com lutas e sonhos por uma vida mais digna (Schumacher; Brazil, 2006, p. 104).

Nesse ínterim, não é possível deixarmos de considerar, quando se pensa a cultura e identidade multifacetada do Brasil, sobre a grande contribuição e influência de várias formas de religiosidade com a presença de figuras femininas negras, isto é, as “mulheres do sagrado: [as] mães de santos, mães de tantos” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 107). As mães de santo desempenharam um papel central na preservação da cultura africana no Brasil, ocupando as principais posições hierárquicas nas religiões afro-brasileiras, como o candomblé.

Ainda, elas exerciam influência modernizadora e econômica, mantendo a independência em um contexto de exclusão. Diferentemente da cultura europeia em que a autoridade era a figura patriarcal, as religiões de matrizes africanas ofereceram um “contraponto matriarcal ao desabrido domínio dos homens” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 107). Devido à diáspora transatlântica, a religiosidade de matriz africana torna-se fragmentada, sendo reconstituída da forma em que era possível, isto é, a partir da realidade encontrada.

Ao se inserirem na sociedade brasileira, não havia mais família, não havia mais relação de parentesco, e muito menos liberdade. Assim, entram em jogo as Irmandades Negras. Elas, as irmandades religiosas, especialmente as de Nossa Senhora do Rosário, eram espaços de resistência, auxílio mútuo e preservação cultural. Elas ofereciam assistência a doentes, prisioneiros, dotes e garantiam sepultamento digno para os escravos. As mulheres tinham uma participação ativa, inclusive em cargos administrativos e a Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte, por exemplo, foi notável por ser formada exclusivamente por mulheres escravas e forras, que trabalhavam para a libertação de seus familiares e para fundar o primeiro candomblé regular no país.

O sincretismo religioso e a fé popular levaram à veneração de figuras como Nossa Senhora Aparecida - a “mãe negra do Brasil” -, Anastácia - escrava torturada que se tornou milagreira -, Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz - acusada de feitiçaria, fundou um recolhimento para mulheres pobres -, Maria Babuca - protetora de gestantes -, Nhá Chica - a

“Santa de Baependi” -, e Maria José - “Santa Josefa”. Ainda, parteiras e benzedadeiras, como Mãe Luzia, Rita Maria e Vovó Júlia, mantiveram vivas tradições de cura e cuidado, misturando saberes africanos, indígenas e europeus, enfrentando repressão e desvalorização (Schumacher; Brazil, 2006, p. 172-175).

A transição para a República foi marcada pela manutenção de privilégios das elites brancas e pela marginalização da população negra, que foi categorizada como “classes perigosas”:

desde os primeiros contatos, os grupos indígenas e africanos foram interpretados de um ponto de vista eurocêntrico que considerava seus códigos, hábitos e costumes como inferiores àqueles observados na Europa. Nesses termos, as interpretações forjadas por eles acerca das culturas e sociabilidades africanas e indígenas foram norteadas por um intenso ‘estranhamento’ que no encontro dos continentes destinou para negros e índios à categoria de meros selvagens (Schumacher; Brazil, 2006, p. 191).

O racismo, antes justificado pela “ciência” e eugenia, que defendiam o embranquecimento da nação através da imigração europeia, persistiu. Acontece que, no imaginário europeu, o continente sul-americano já era considerado imperfeito por nele estarem presentes habitantes do “‘maravilhoso’, mas também ‘demoníaco’, mundo dos trópicos” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 191), visto que o Brasil abarcava tudo aquilo que estava aquém do que era considerado civilizado pela cultura europeia. Para tanto, tais construções eram ainda constantemente reforçadas por relatos de viajantes europeus.

Luís de Camões, com sua curiosidade acerca do exotismo e primitivismo da “selvática gente negra e nua”; Gustave Aimard, com seu espanto sobre a miscigenação brasileira - “Notei um fato singular que eu jamais observei senão no Brasil: é a mudança que se deu na população pelo cruzamento de raças, eles são filhos do sol”; Gobineau, para o qual a população brasileira “representava o que há de mais feio e imperfeito na humanidade por ser um produto da mistura racial condenada como forma de enfraquecimento e degenerescência da espécie humana” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 192). Por conta disso, a cor negra, para além de ser agente de estranheza, torna-se motivo principal da escravidão africana ao longo da colonização, bem como ressignificar em um meio de desdobramento do racismo científico no século XIX.

Nesse sentido, o racismo científico teve como alicerce, principalmente, as teorias eugênicas, resultado da teoria chamada “gobinismo”, difundida por Gobineau, em que a “imagem” de uma “população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” passou a ser construída, com base “científica”, por meio de uma intersecção entre o Direito, a Medicina e a Antropologia, as quais juntas se esforçaram para

justificar a inferioridade dos negros e mestiços e desenvolver, por conseguinte, o chamado racismo científico (Schumacher; Brazil, 2006, p. 192)

Por conseguinte, dois marcos históricos fizeram com que emergissem os primeiros debates sobre a construção de uma pátria, da nação e de uma identidade nacional: a lei Áurea e a Proclamação da República. Ocorridos no final do século XIX, esses eventos proporcionaram a manutenção dos privilégios da elite branca e, ainda, favoreceram a mestiçagem - que antes era repugnada - e impulsionaram a criação de uma teoria racial que driblasse a ciência europeia e se baseasse no contexto brasileiro para viabilizar o sucesso de uma República em ascensão de uma população majoritariamente negra e mestiça (Schumacher; Brazil, 2006).

Apesar de em 1888 a lei Áurea simbolizar o fim legal da escravidão africana no Brasil, o período pós-abolicionista e a inauguração da era republicana, já marcados pela memória e prática escravocrata, recriaram e reforçaram preconceitos e estigmas ligados à essa memória, garantindo a marginalização de mulheres e homens descendentes da escravidão. Logo, o *status* das populações que descenderam de escravos foi “da condição de escravos e libertos, eles migraram para a de não cidadãos, situando-se nas margens do projeto elitista de formação da nação” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 196), projeto esse que os colocaram nos “cortiços, vilas, casas de pensão e demais habitações populares - [o que contribuiu para a construção das] fileiras das ‘classes perigosas’, potencial ameaça para o desenvolvimento da nação” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 196).

Com isso, surgiram os discursos das classes mais intelectualizadas, reforçados pelo Estado, visando a transformação do Brasil numa legítima pátria republicana, de que os grupos das consideradas “classes perigosas” deveriam “sumir do mapa”; assim, começou o investimento na mão de obra vinda de fora, impulsionando a criação das políticas imigratórias e na vinda maciça de brancos europeus, (rea)firmado a construção de uma civilização ancorada nos moldes e costumes europeus. Além disso, a mídia da época também influenciou na consolidação de estereótipos, por exemplo, por meio da revista infantil Tico-Tico<sup>5</sup>, com a personagem Lamparina, associando a negritude à inferioridade moral e intelectual<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> “Entre 1928 e 1937, a revista infantil Tico-Tico trazia como protagonista de diversas tiras a personagem mirim Lamparina. O comportamento desastroso e atrapalhado da ‘negrinha’ fez com que numa das histórias ela quebrasse a sopeira. [...] De acordo com a narrativa, após quebrar o objeto, Lamparina pôs-se a chorar, as lágrimas desbotaram-lhe a pele, sua cor fica retida na parede e ela se tornou uma criança branca” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 198).

<sup>6</sup> Como ressaltam Schumacher e Brazil (2006, p. 199), o objetivo das histórias representando a personagem Lamparina era para (rea)firmar, a partir do compromisso entre a Literatura e a “ciência”, a “difusão de um projeto de embranquecimento da nação”.

Figura 2 - Revista Tico-Tico e reprodução de estereótipos de inferiorização



Fonte: Mulheres Negras do Brasil (Schumacher; Brazil, 2006, p. 197)

Como forma de resistência e manutenção da identidade, as africanas e suas descendentes passaram a utilizar o seu corpo como forma de resistência simbólica a tais construções estereotipantes e estigmatizantes, como representa a tira com a personagem Lamparina. Assim, em contraste com o preconceito, a estética<sup>7</sup> afro-brasileira expressa em penteados, joias, panos-da-costa e balangandãs, tornou-se um meio de afirmação de identidade e poder para as mulheres negras, comunicando sua história e pertencimento. Esse contraste proporcionou uma forma de resistência e manutenção de identidades, criando uma estética afro-brasileira que não era apenas africana, mas uma nova identidade forjada no Brasil - isto é, uma identidade diversa e multicultural.

Nesse meio de (re)significação e manutenção identitária, são postos à tona os desafios enfrentados quanto ao direito à Educação. Sendo predominantemente doméstica, a educação feminina não acontecia simplesmente dentro de casa, mas, sim, voltada à função doméstica, isto é, dos cuidados do lar, abrangendo cuidados com o marido e os filhos e tendo o bordado com uma das poucas habilidades permitidas. A alfabetização era rara para todas as mulheres - brancas, negras e indígenas -, ocorrendo em casos isolados, como a instrução religiosa de

<sup>7</sup> Para além da estética propriamente voltada à vestimenta, ela se manifestava em sistemas simbólicos que englobavam música, dança, pintura, vestuário, adornos corporais e fé religiosa, constituindo um reflexo da diversidade cultural dos povos africanos e da riqueza de sua afrodescendência no Brasil.

algumas jovens indígenas por jesuítas ou filhas de famílias abastadas enviadas a conventos portugueses.

Apesar da Constituição de 1824 prever ensino primário gratuito, mulheres e negros foram, na prática, excluídos. O decreto de 1854 e o Aviso Imperial de 1864 oficialmente proibiram escravos e não vacinados de frequentar escolas. As primeiras experiências de ensino para a população negra na colônia surgem na década de 1720, quando escravas negras e mulatas eram admitidas em instituições que antes só aceitavam sinhazinhas, onde aprendiam boas maneiras, prendas domésticas e catequese. Esse acesso, muitas vezes para filhas ilegítimas de senhores com suas escravas, não era simples e enfrentava forte resistência das autoridades (Schumacher; Brazil, 2006, p. 211).

Com a abolição da escravatura e a chegada da República, a educação da população negra começou a ser mais discutida. A Lei do Ventre Livre (1871) previa que filhos de escravas nascidos a partir da lei pudessem ser enviados a associações para instrução ou "comprados" pelo Estado para esse fim. Nesse período, surgiram iniciativas de mulheres negras que se tornaram pioneiras na educação. Maria Firmina dos Reis (1825-1917), considerada a primeira mulher a escrever um romance abolicionista no Brasil - *Úrsula*, de 1858 - (Schumacher; Brazil, 2006, p. 211), fundou em 1880 a primeira escola mista e gratuita para crianças pobres em São Luís do Maranhão, dedicando sua vida à instrução de menores carentes, mesmo após se aposentar em 1881.

É possível, ainda, citar outras mulheres negras, além de Maria Firmina, que são consideradas pioneiras<sup>8</sup> da Educação, tais como: Auta de Sousa - poetisa -, Luciana Abreu - professora e defensora da instrução feminina -, e Luciana Lealdina de Araújo - a "Mãe Preta", fundadora do Asilo São Benedito para crianças negras - foram importantes na luta pelo acesso à educação (Schumacher; Brazil, 2006, p. 216-218). Assim, é possível observar uma educação organizada e, por conseguinte, uma luta constante por inclusão. Nisso, pode-se citar também as Associações Negras, como a Frente Negra Brasileira e o Centro Cívico Palmares - fundado por mulheres negras -, os quais criaram suas próprias escolas e atividades educacionais para afrodescendentes, com professoras voluntárias como Celina Campos, Antonieta e Gersen

---

<sup>8</sup> Aqui, gostaríamos de chamar atenção ao termo "pioneiras". Para além de ser utilizado na obra *Mulheres Negras do Brasil*, escrita por Schumacher e Brazil (2006), a qual nos embasamos para contextualizar esta pesquisa, importa salientar e reiterar seu significado: uma pessoa que é a primeira a explorar, desbravar ou abrir caminho em um novo campo ou região. Nessa perspectiva, as mulheres citadas proporcionaram oportunidades à Educação não apenas às mulheres e homens negros, mas também a outras pessoas marginalizadas, enfrentando, por isso, estigmas e estereótipos "vigentes".

Barbosa. A política educacional, contudo, ainda favorecia o fenótipo "europeizado" (Schumaker; Brazil, 2006, p. 221-225).

Nesse contexto de conquistas, cabe aqui destacar algumas outras alcançadas no século XXI. Mulheres negras alcançaram posições de destaque na educação: Ivete Sacramento foi a primeira reitora negra no Brasil, e Maria Auxiliadora Lopes e Eliana Cavalleiro foram fundamentais na aprovação da Lei 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileiras nas escolas (Schumaker; Brazil, 2006, p. 266). Apesar disso, as mulheres negras foram pilares econômicos em diversos ciclos produtivos, mas seu trabalho foi desvalorizado e visto como "natural". Ainda hoje, elas ocupam os postos mais precarizados e recebem os menores salários, sendo a "base da base" na pirâmide econômica e a maioria nas funções de empregadas domésticas ou trabalhadoras rurais. Historicamente excluídas de diversos, senão todos, os âmbitos sociais, as mulheres negras começaram a romper barreiras. Apesar de que

a constituição brasileira de 1824, outorgada por decreto imperial, não garantia aos escravizados a condição de sujeitos de direitos. Da mesma forma a Carta Magna republicana, escrita em 1891, dois anos após a abolição da escravatura, manteve o sufrágio como um direito de poucos. Só podiam votar maiores de 21 anos com diploma universitário e estavam explicitamente impedidos os homens livres pobres, mendigos, analfabetos, soldados e religiosos pertencentes a ordens monásticas. A exclusão do segmento feminino e dos negros, embora não declarada na lei, permaneceu de fato, a partir do entendimento tácito de que o mundo da política não era 'lugar de mulher' e porque os requisitos de cidadania e renda dos eleitores acabavam por deixar de fora uma parcela considerável da população (Schumaker; Brazil, 2006, p. 315).

Nesse contexto político, Almerinda Farias Gama foi a única mulher a votar na Assembleia Constituinte de 1933; Antonieta de Barros foi a primeira negra a assumir um mandato popular no Brasil como deputada estadual em Santa Catarina (1934). O cenário político atual reflete um aumento, embora ainda insuficiente, da representatividade negra. Benedita da Silva alcançou os mais altos cargos, sendo deputada federal, senadora, vice-governadora e governadora do Rio de Janeiro, além de ministra. Outras figuras notáveis incluem Marina Silva - senadora e ministra do Meio Ambiente; Lia Varela - primeira prefeita negra de uma capital brasileira, São Luís, MA; Telma de Souza - provavelmente a primeira prefeita afrodescendente eleita no Brasil, em Santos, SP; e líderes quilombolas como Éster Fernandes de Castro - primeira vereadora quilombola.

As primeiras eleições em que o voto feminino se tornou possível, em 1933, decorreu-se, então, além das diversas lutas e protestos organizados em prol dos direitos da mulheres -

negras e brancas -, da organização do Segundo Congresso Internacional Feminista, no Rio de Janeiro, pela gestão de Getúlio Vargas após ele assumir o poder, assumindo “o compromisso de atender a reivindicação das mulheres. Essa promessa foi concretizada em 24 de fevereiro de 1932, com a publicação do novo Código Eleitoral, decreto 21.076” (Schumacher; Brazil, 2006, p. 316).

Cabe dar destaque, também, ao Movimento de Mulheres Negras. Gestado a partir da intersecção de gênero e raça, esse Movimento buscou visibilizar as especificidades da mulher negra, desafiando tanto o racismo quanto o sexismo, visto que, apesar de os movimentos feministas no Brasil mobilizarem lutas em prol das mulheres, eram sempre voltados aos direitos das mulheres brancas. Nisso, figuras como Lélia Gonzalez foram cruciais para introduzir discussões sobre gênero e raça, interseccionalizados.

Finalmente, na produção artística, mulheres negras se destacam nas artes manuais, como as bonequeiras de barro, as tecelãs da Casa do Alaká e as artesãs de painéis de barro de Goiabeiras; nas Artes Cênicas e Musicais, artistas como Aracy Côrtes, Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Ângela Maria, Elza Soares e Clementina de Jesus abriram caminho para muitas outras. A contemporaneidade vê o sucesso de Margareth Menezes, Daúde, Tati Quebra Barraco e outras; na Literatura, escritoras como Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus deixaram um legado literário importante.

No Esporte, mulheres negras superaram preconceitos e alcançaram o pódio olímpico. Melania Luz foi a primeira atleta negra brasileira em uma Olimpíada (1948), Aida dos Santos conquistou a melhor marca feminina brasileira em salto em altura nos Jogos Olímpicos de 1964. Daiane dos Santos foi a primeira negra no mundo a ganhar medalhas na ginástica artística feminina, tendo movimentos com seu nome. Observamos que essas trajetórias simbolizaram - e ainda simbolizam - a força e a raça das mulheres negras, que transcenderam as barreiras impostas por gênero, pela etnia e pela classe.

### **Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo: pessoas, escritoras, inscitoras, mães, pretas, mulheres**

Carolina Maria de Jesus: Quarto de despejo

Tendo nascido em Sacramento, Minas Gerais, em 14 de março de 1914, Carolina Maria de Jesus era filha de mãe e pai pretos, que migraram para a cidade por conta das atividades pecuárias na região. Veio de uma família muito pobre, teve poucos estudos na sua vida - apenas

dois anos de educação primária -, mas o suficiente para que viesse a escrever uma das obras que lhe tornou símbolo de força e determinação para as comunidades marginalizadas e negras, dando luz à literatura provinda da periferia, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2014).

Em 2014, foi comemorado o centenário de seu nascimento e, de lá até agora, suas obras foram e são cada vez mais pesquisadas como fonte das dificuldades que eram enfrentadas naquela época, as quais já eram provindas de um passado ainda mais distante marcado pelo processo de colonização e pelo tráfico de pessoas escravizadas, fazendo com que os povos que possuíam características físicas concernentes aos negros, indígenas, entre outros, fossem postos às margens da sociedade. É interessante, ainda, indicarmos algumas outras características da autora, haja vista que não é apenas a escrita de uma obra da literatura de testemunho, memorialística e de resistência pelo polo de recepção (Maingueneau, 2010), mas também pelo primeiro fôlego de ser proveniente da autora.

Carolina era catadora de papel e tinha isso como meio de (sobre)viver e cuidar de seus filhos, era mais que uma fonte de renda, uma fonte para a sua escrita. Em 2014, numa entrevista<sup>9</sup> à jornalista Christiane Gomes, a filha de Carolina, Vera Eunice, expõe que uma das lembranças mais marcantes era ver sua mãe com o papel e uma caneta tinteiro, e que “ela [Carolina Maria] escrevia onde era possível. Nunca jogou papel fora porque escrevia em todos eles. [...] Vinham as ideias, ela sentava em qualquer lugar e começa a escrever” (sic.).

Acredita-se que essa necessidade da escrita da autora provém de seu passado, pois desde criança era considerada uma menina perspicaz e curiosa, duas características que incomodava a todos, ainda mais se ter em conta o período em que era criança, mais ou menos em torno da década de 1920 - vale ressaltar que essas características de seu eu criança, assim como as várias reclamações e questionamentos acerca da sua curiosidade extrema, são relatadas em outra obra de sua autoria, “Diário de Bitita”.

Ainda sobre a entrevista, Christiane Gomes relata o motivo do deslocamento de Minas Gerais para São Paulo em busca de uma vida melhor. Carolina, acusada de ter roubado dinheiro de um padre, foi presa em sua cidade natal e, na cadeia, sofreu violência física e psicológica; por volta do final da década de 1930, ela foi solta por terem achado o verdadeiro culpado pelo roubo e, ao sair partiu apenas com a roupa do corpo. Ainda, “após passar por algumas cidades do interior paulista, em 1937, com suas pouco mais de 20 primaveras, finalmente chega a São Paulo, onde acreditava que teria uma vida melhor”, conta Gomes. A partir daí, Carolina

---

<sup>9</sup> Em um artigo, publicado no site O Menelick 2º Ato, disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/a-literatura-de-bitita>. Acesso em: 22 fev. 2025.

trabalhou por alguns anos como empregada doméstica e, depois, tem sua morada na considerada a primeira favela de São Paulo, a Favela Canindé.

Apesar de deixarmos o tema para um tópico posterior, é importante ressaltarmos que a trajetória de vida da autora suscita a luta cotidiana de uma mulher “de cor”, pobre e desprovida de gozos do Estado, de instituições sociais e até mesmo de amigos (Levine, Meihy, 2015, p. 21), revelando um lado pouco mostrado da cultura brasileira. Durante sua estadia na favela Canindé, Carolina era pouco quista, sofria preconceito e era alvo de impropérios entre os próprios moradores da favela por passar muito tempo sozinha escrevendo e lendo, atribuindo-lhe uma imagem de alguém que atrai os homens porque fala bem: 20 de julho – “Aqui, todas imprecam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens. (...) Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo (Jesus, 2014, p. 18)”.

Entre outros impropérios dirigidos a ela, Carolina Maria sempre demonstrara em *Quarto de Despejo* a mesma reação: ela ia escrever seu diário a qualquer sinal de tribulações. Ainda, por ser uma mãe solo de três filhos – João José, José Carlos e Vera Eunice –, a autora ainda precisava lidar com as outros moradores na favela, em especial as outras mulheres/mães, que tinham os filhos de Carolina como alvo em diversas situações:

18 de julho – Ela (Maria José, vizinha conhecida por Zefa) as vezes joga agua nos meus filhos. Ela alude que eu não expanco os meus filhos. Não sou dada a violência (Jesus, 2014, p. 14)

19 de julho – Quando as mulheres feras invade o meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras. Elas diz: —Que crianças mal iducadas! Eu digo: —Os meus filhos estão defendendo-me (Jesus, 2014, p. 16-17).

Ao passo que, na citação acima, de 19 de julho, Carolina continua:

Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradaveis me fornece os argumentos.

A Silvia pediu-me para retirar o seu nome do meu livro. Ela disse:

—Você é mesmo uma vagabunda. Dormia no Albergue Noturno. O seu fim era acabar na maloca.

Eu disse:

—Está certo. Quem dorme no Albergue Noturno são os indigentes. Não tem recurso e o fim é mesmo nas malocas, e Você, que diz nunca ter dormido no Albergue Noturno, o que veio fazer aqui na maloca? Você era para estar residindo numa casa própria. Porque a sua vida rodou igual a minha?

Ela disse:

—A única coisa que você sabe fazer é catar papel.

Eu disse:

—Cato papel. Estou provando como vivo! (Jesus, 2014, p. 17).

Respondendo à vizinha Zefa, Carolina argumenta que irá escrever um livro e nele delatar tudo o que a fazem passar, o que faz negativar ainda mais a imagem que os moradores têm dela. Apesar dos percalços, ela sempre mantinha uma fé em si mesma - “Estou provando como vivo” (Jesus, 2014, p. 17) e uma determinação e paciência inabaláveis, principalmente para com as crianças, em especial com seus filhos:

21 de julho – Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo. Refleti: preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar (Jesus, 2014, p. 19).

Por seus diários – unificados em *Quarto de Despejo* – trataram-se de relatos de sua vida, isto é, de uma mulher preta, mãe solo, favelada etc., vamos conseguindo delinear as imagens acerca de como era ser uma mulher preta naquela época, pois isso nos ajudará a mostrar, posteriormente, a importância para a sua autoria ao se tornar autora de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. Assim, tendo delimitado os contornos da vida de Carolina e, num mesmo balanço, de sua obra, passemos aos impactos da obra, tendo em mente sua materialidade inscricional propriamente dita.

A obra literária *Quarto de Despejo* (2014), a qual será um dos nossos objetos de análise, foi escrita entre julho de 1955 e janeiro de 1960 e publicada em agosto de 1960 com o intermédio do jornalista Audálio Dantas, o que levou a um sucesso tremendo, uma vez que o livro bateu recorde de vendas de trinta mil exemplares e, ainda, foi traduzido para diversos idiomas, com uma distribuição para mais de quarenta países. Recebeu comentários de grandes nomes da Literatura Brasileira, como Rachel de Queiroz.

Para a sua publicação e distribuição, a obra foi organizada em formato de livro, no entanto, ele foi composto por vinte diários escritos pela autora, contendo suas memórias acerca de sua vivência na favela do Canindé, apresentando o seu trabalho como catadora de papel e metal, suas dificuldades por ser uma mulher negra periférica, seu papel de mãe solo e os cuidados com os seus três filhos.

Entre os diversos temas abordados na obra estão a fome, a miséria, as formas de violência, mas, acima de tudo, a resistência. Em 2020, *Quarto de Despejo: diário de uma*

*favelada* completou 60 anos desde a sua primeira publicação, fazendo com que a Editora Ática lançasse uma edição comemorativa, com prefácio escrito por Cidinha da Silva – autora de *Um exu em Nova York*, o qual foi contemplado com o Prêmio Biblioteca Nacional de 2019 –, tendo estreado a décima primeira edição da obra desde a sua primeira publicação em 1960 pela editora Francisco Alves.

Tendo isso em mente, observa-se um grande rol de possibilidades para analisar seu lugar discursivo de autor(a), visto que, desde a primeira publicação de sua primeira obra, *Quarto de Despejo*, a imagem de Carolina Maria de Jesus reformulou-se incontáveis vezes e, mesmo de depois de seu falecimento em 1977, sentidos outros são atribuídos à sua imagem de autora, composta pela sua *pessoa, escritora e inscritora*, e sendo gerida desde então por instâncias que influenciam os regimes e os polos de autoralidade de sua autoria.

Conceição Evaristo: Ponciá Vicêncio

Nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 29 de novembro de 1946, Maria Conceição Evaristo de Brito - conhecida mais por seu nome publicizado de escritora, Conceição Evaristo -, é uma escritora brasileira contemporânea, em que começou sua carreira como docente no magistério no Rio de Janeiro, capital, em 1973. Formada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde iniciou sua carreira de pesquisadora, cursou mestrado em Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), tendo defendido a dissertação intitulada “Literatura negra: Uma poética da nossa afro-brasilidade” (1996). No texto, ela defende a teoria de que existe uma literatura afro-brasileira e, ainda, dentro dessa literatura existe uma vertente afro-feminina. Também, cursou doutorado em Literatura Comparada, analisando a intertextualidade nos textos dos autores brasileiros Nei Lopes, Edmilson Almeida Pereira e do angolano Agostinho Neto, intitulada “Poemas Malungos - Cânticos irmãos” (2011).

Apesar de ter sido (re)conhecida nacionalmente como escritora por meio de seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio* (1ª ed., 2003, publicado pela Editora Mazza), Evaristo já tinha diversos escritos seus publicados. Ainda na década de 1980, a autora ingressou no grupo Quilombhoje<sup>10</sup>, onde começa a publicar seus textos, em prosa e em poesia, na revista literária

---

<sup>10</sup> Grupo de escritores que, cujas propostas estão as de incentivar a leitura e dar visibilidade a textos e autores afrodescendentes, incentivam ainda o hábito da leitura e promovem a difusão de conhecimentos e informações, bem como desenvolvem e incentivam estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra. Fonte: <https://www.quilombhoje.com.br/site/quilombhoje/>.

Cadernos Negros<sup>11</sup>, tendo sua primeira publicação na edição do ano de 1991, e a última, em 2007, intervalo de tempo no qual ela produziu em torno de quarenta publicações. Atualmente, a autora é considerada uma das mais influentes literatas do pós-modernismo brasileiro, visto a diversificação de suas obras, ela pode ser vista como poeta, romancista, ensaísta e escritora (Ferreira, 2024).

É de suma importância expormos que ela, apesar de passar a ser (re)conhecida por seu primeiro romance já citado, também é autora de outros romances - sendo “Becos da Memória” (2006), “Canção para ninar menino grande” (2018) e “Macabéa, Flor de Mulungu” (2023); por Coletâneas de contos - “Insubmissas lágrimas de mulheres” (2011), “Olhos D’água” (2014) e “Histórias de leves enganos e parecenças” (2016) e, ainda; poesias - “Poemas da recordação e outros movimentos” (2008). Por fim, Conceição Evaristo possui um site próprio intitulado *Nossa Escrivência*<sup>12</sup>, em que é possível descobrirmos mais sobre sua vida e suas obras, e um projeto cultural, chamado *Casa Escrivência*<sup>13</sup>, um espaço físico inaugurado em 25 de julho de 2023, o qual é dedicado à conservação e à circulação de obras da literatura negro-brasileira<sup>14</sup>.

Como apontamos, o primeiro romance de Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*, foi publicado pela Editora Mazza, em 2003 – contudo, a sua 3ª. edição, publicada em 2017 pela Editora Palla, será o nosso foco. O romance narra, em terceira pessoa, a trajetória da protagonista de mesmo nome da obra, Ponciá Vicêncio, uma mulher negra, desde sua infância até a idade adulta, a qual é construída a partir de *flashbacks*. Ponciá, descendente de escravizados, mora com sua família nas terras dos antigos senhores, na Vila Vicêncio, onde vive também uma população de descendentes de escravos. A mãe, Maria Vicêncio, o pai, o irmão Luandi José Vicêncio, assim como o nome da vila em que moram, carregam o nome dos antigos donos. A história descreve os caminhos, a busca e as andanças da protagonista por melhores condições de vida, isto é, trabalho e estudo e, após a morte de seu pai, deixa a vila onde mora e parte para a cidade. Entre passado e presente, a história é marcada pelos sonhos e desencantos de Ponciá-menina na Ponciá-mulher, simbolizando o espaço e o tempo de uma história de exclusão e de subserviência impostas aos afrodescendentes brasileiros.

Apesar de a história da personagem Ponciá Vicêncio ser diferente da história da autora, não podemos deixar de pontuar a aproximação das duas. No prefácio da obra em questão,

---

<sup>11</sup> Publicação organizada pelo grupo Quilombohoje de textos literários, de contos e poesias, produzidos por mulheres e homens negros, a qual teve início em 1978, e permanece até os dias atuais com a publicação da edição número 44 no ano de 2023.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://nossaescrevencia.blogspot.com/>. Acesso: 23 fev. 2025.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/casaescrevenciaoficial/>. Acesso: 24 fev. 2025.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/conceicaovaristooficial/>. Acesso: 24 fev. 2025.

intitulado “Falando de Ponciá Vicêncio...”, escrito pela própria Evaristo, ela conta como era (con)fundida com a personagem, como é observado nas seguintes passagens:

Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita. [...] A nossa afinidade (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de nossas histórias diferenciadas, muitas vezes meu nome é trocado pelo dela. Recebo o nome da personagem, de bom grado. Na (con) fusão já me pediram autógrafo, me abordando carinhosamente por Ponciá Evaristo e distraída quase assinei, como se eu fosse a moça, ou como se a moça fosse eu” (Evaristo, 2018, p. 6-7).

Dessa forma, pode-se observar que, logo no início do livro, por intermédio do prefácio, conseguimos nos embrenhar nas possibilidades do porvir da obra, do que esperar do romance e de um possível contexto da narrativa dele, especialmente se quem o lê tiver noção acerca de quem é Conceição Evaristo e, por consequência, do local discursivo que ela ocupa sócio-historicamente. Assim, mesmo sendo um romance de caráter ficcional, vai se formando uma imagem de si autoral de Conceição Evaristo, com bases nos lugares discursivos ocupados por mulheres negras anteriormente e alicerçadas na construção da imagem da mulher preta na sociedade brasileira.

### **CAPÍTULO 3 - Por uma construção da imagem de autor(a)**

Neste capítulo, dividido em duas partes – *Quarto de Despejo, Ponciá Vicêncio e...: perscrutando um percurso de análise para um corpus heterogêneo* e *Imagens de autoras: construção e gestão* –, apresentaremos, primeiramente, uma descrição minuciosa de nossa metodologia, bem como a justificativa da escolha dela, de nosso *corpus* e dos dois percursos perscrutados; no segundo tópico, apresentaremos nossa análise, a qual está dividida em dois subtópicos: o primeiro para analisarmos o funcionamento da autoria de Carolina Maria de Jesus e o segundo de Conceição Evaristo.

#### **Quarto de Despejo, Ponciá Vicêncio e...: perscrutando dois percursos de análise para um corpus heterogêneo**

Sobre o tratamento de diferentes tipos de materiais de análise que compõem o *corpus* desta pesquisa, Maingueneau (2007) afirma que as unidades fundamentais com as quais trabalham os analistas são: formação discursiva, gênero de discurso e posicionamento. Entretanto, na maioria das vezes a articulação dessas unidades – e mesmo sua compatibilidade – não são explicitadas.

Com o objetivo de melhor compreendermos tais unidades, o linguista francês propõe pensá-las em dois grandes grupos: Unidades Tópicas e Unidades Não-Tópicas. As primeiras, pré-recortadas pelas práticas sociais, situam-se no prolongamento das categorizações dos atores sociais, as quais se articulam em torno da categoria de gênero do discurso – entendido por Maingueneau (2007) como instituição de fala, dispositivo de comunicação sócio-historicamente determinado; as unidades não-tópicas, por outro lado, são construídas pelos próprios pesquisadores a partir de regularidades de materiais diversificados.

Nosso trabalho trata, por sua própria temática, de unidades não-tópicas. Todavia, não de formações discursivas, pois unidades como “o discurso sobre a pedofilia”, “o discurso racista”, “o discurso pós-colonial”, “o discurso patronal”, por exemplo, não podem ser delimitados por fronteiras que não sejam as estabelecidas pelo pesquisador (Maingueneau, 2007, p. 32). Trabalharemos com os percursos. Por essa categoria Maingueneau (2007, p 32-33) entende:

Os analistas do discurso podem ainda construir corpus de elementos de diversas ordens (palavras, grupos de palavra, frases, fragmentos de textos)

extraídos do interdiscurso, sem buscar construir espaços de coerência, ou seja, sem procurar constituir totalidades. Nesse caso, deseja-se, ao contrário, desestruturar as unidades instituídas por meio da definição de percursos inesperados: a interpretação se apoia, assim, sobre a explicitação de relações imprevistas no interior do interdiscurso. Esses percursos são hoje consideravelmente facilitados pela existência de softwares que permitem tratar conjuntos de textos bastante vastos. Podemos prever percursos de tipo formal (certo tipo de metáfora, uma dada forma de discurso relatado, de derivação sufixal etc.); porém, nesse caso, se não trabalhamos com um conjunto discursivo bem especificado, recaímos na análise puramente linguística. Podemos igualmente prever percursos baseados em materiais lexicais ou textuais: por exemplo, a retomada ou as transformações de uma mesma expressão em uma série de textos, ou então as diversas recontextualizações de um ‘mesmo’ texto.

Trabalhar com a categoria de percurso possibilita-nos realizar nossa análise a partir da construção de um *corpus* com materiais heterogêneos. Do mesmo modo que tal categoria preconiza uma certa instabilidade entre fronteiras preestabelecidas – essas estudadas a partir das Unidades Tópicas –, a noção de imagem de autor necessita de manejo delicado, pois, além de considerar a interação entre as instâncias que dão forma ao autor, os três polos apresentados anteriormente – isto é, *polo da produção*, *polo do texto* e *polo da recepção* – e os trabalhos de regulação e figuração, é imprescindível ainda lidarmos com grande variedade e complexidade de materiais e dos processos, das condições históricas que influenciam na construção dessa imagem.

Logo, articular categorias invariantes, que significam e ressignificam a autoria em uma dada conjuntura sócio-histórica e, da mesma forma, são (re)significadas por elas, exige uma metodologia analítica flexível e que, por isso, possa também apresentar uma certa invariabilidade, seja por meio da composição de um *corpus*, seja a partir das teorias utilizadas concomitantemente para dar conta da análise do material selecionado. Desse modo, acreditamos ainda ser importante observar o que cada um dos três polos de autoralidade enseja em termos de teoria e, na medida do possível, também na construção do *corpus*.

Maingueneau (2010) salienta que no processo de construção de uma “imagem de autor”, há três polos envolvidos. O primeiro – *polo da produção* – envolve considerar as dimensões de *regulação e figuração*, a partir das quais o autor busca ajustar constantemente sua trajetória decorrente da imagem que não cessa de construir por meio do conjunto de atividades escriturais e não escriturais e de si mesma; o *polo do texto* relaciona-se ao trabalho e manejo editorial e os modos e meios de circulação de uma obra, dependendo, por extensão, das condições da imagem que se tem do autor (polo de produção), mas que também condicionam a construção de uma imagem de autor; já o *polo de recepção* diz respeito a como determinado texto e/ou obra entrará

em um processo de interação, influenciado pela imagem que já se tem do autor, o que condiciona, simultaneamente, as estratégias de interpretação desse texto.

Com isso em mente, ao discorrer sobre unidades tópicas e não-tópicas, Maingueneau também distingue duas abordagens, uma “analítica” e outra “integradora”. Ele salienta que se trata de

um modo de evidenciar - na conjuntura da Escola francesa dos anos 1960 e 1970 - essa fissura que impede a análise do discurso de fechar-se sobre si mesma. É necessário assumi-lo: estamos lidando com uma ‘disciplina’ que estava cindida por uma fissura constitutiva. É impossível fazer a síntese entre uma abordagem que se apoia sobre fronteiras e uma que se nutre dos limites pelos quais a primeira se institui (Maingueneau, 2007, p. 23).

Por conseguinte, tomaremos essa mesma abordagem, partindo da categoria de percurso, para perscrutar nosso próprio percurso que traçaremos e as escolhas – de materiais, recortes e de teoria – que faremos. Assim, partimos dos três polos de autorialidade para explicarmos nossos materiais e recortes de análise, pois cada um deles, a nosso ver, contribui de uma forma na construção e gestão de uma imagem de autor e, por conseguinte, no modo de (re)existência e (re)significação da autoria. Ainda, nossa pesquisa se trata sobre a autoria de duas mulheres negras, com isso, ter-se em perspectiva acerca da formação, pautada na história, da mulher negra no Brasil, é de suma importância à pesquisa, visto que assim conseguiremos entender como se deu a constituição de uma “imagem” da mulher negra no seio da sociedade brasileira, o que, para tanto, nos fez selecionar a obra *Mulheres Negras do Brasil* (2006), de Schuma Schumacher e Vítor Brazil. Nisso, temos suporte para refletir sobre a autoria destas mulheres enquanto mulheres e negras – e, em certo ponto, sobre outras questões sociais que condicionam e são condicionadas pela raça.

Assim, quando entendemos que, após o trabalho em torno da obra de um autor e, simultaneamente, do manejo que esse autor tem em regular e figurar sua imagem, há a questão do porvir, de como essa obra será recebida e do que será dito e redito sobre ela, o que, por conseguinte, condicionará numa remodulação da imagem que se tem desse autor. São inúmeras as formas de interação com o texto do autor, podendo variar de comentários em sites de e sobre leitura e livros, em diversas redes sociais, e, em outros casos, atingir outros campos, como o científico – o que viria com a publicação de artigos e com a formulação de teorias acerca do autor e/ou da obra.

Dessa forma, como a pesquisa decorre da análise da autoria de duas autoras, perscrutamos dois *percursos*, cada um organizado com materiais e recortes distintos e demonstrando um funcionamento diferente da autoria, a seguir.

## Percurso 1 – Carolina Maria de Jesus

Para analisarmos o funcionamento da autoria de Carolina Maria de Jesus, bem como a construção e gestão de sua imagem de autora, selecionamos os seguintes materiais e recortes – esses últimos apresentados abaixo do material:

- 10<sup>a</sup>. edição de *Quarto de Despejo*, publicada pela Editora Ática em 2014;
  - Nota de editores;
  - Página de apresentação da obra;
  - Capa da obra.
  
- Dissertação de mestrado, intitulada *Do exotismo à denúncia social: sobre a recepção de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, na Alemanha*, de Raquel Alves do Santos Nascimento.
  
- Entrevista do site *O Menelick 2º Ato*;
  - 3 excertos da entrevista.

A construção de nosso *Percurso 1* é para demonstrar o funcionamento da autoria através da imbricação dos polos, por isso recortamos da obra a página de apresentação, a nota de editores e a capa – essa última sendo uma escolha não muito recorrente para análise, contudo, acreditamos que a composição da capa é uma escolha não óbvia por se relacionar ao estilo de quem escreve – uma mulher negra e brasileira – e do que é escrito – a história de também uma mulher negra e brasileira – bem como recortes de uma entrevista do site *O Menelick 2ª Ato* para compor nosso corpus. Observamos, em primeiro lugar, como a autoria de Carolina Maria é ressaltada pela instância *pessoa*, e que influencia as instâncias *escritora* e *inscritora* predominantemente – isto é, ser mulher, negra, favelada, mãe solo significa e determina sua autoria, logo, a construção de sua imagem de autora –, tendo sua escrita e sua inserção no meio literário transpassados por suas experiências empíricas e, como *Quarto de despejo* é um conjunto de seus diários organizados e publicados em forma de livro, os excertos da obra nos possibilita analisar justamente a imbricação dessas instâncias que a constituem como Autora.

O segundo material, apesar de uma seleção menos óbvio, é bastante pertinente à pesquisa, pois demonstra como a categoria de *percurso* apresentada por Maingueneau (2007) é uma metodologia pertinente, principalmente para trabalhar com conceitos que exigem manejo

tão delicado como a autoria e a imagem de autor. A escolha por uma dissertação de mestrado para compor nosso *corpus*, dessa maneira, é visando explorar como o alcance da recepção da obra pelo campo científico extrapola a autoria de Carolina Maria de Jesus para além do campo literário, o que institui uma dupla valoração à sua imagem de autora. Diferente dos outros materiais, contudo, esse não terá recortes, e não se seguirá uma análise íntegra de seu conteúdo – a escolha desse material é para nos ajudar a refletir sobre como a recepção de uma obra literária pode decorrer de campos não óbvios, como o científico.

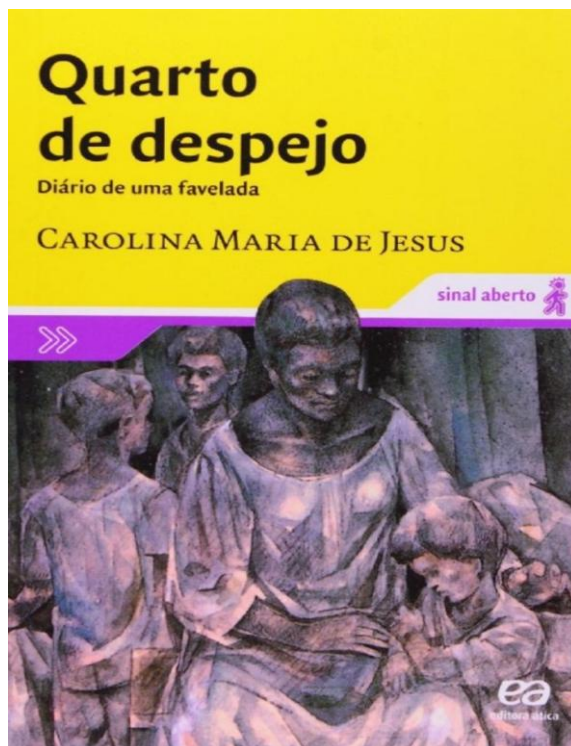
A escolha por esse terceiro material é importante porque permite-nos compreender como a gestão de uma obra impacta na autoria, visto que é demonstrado um outro funcionamento dos trabalhos de regulação e figuração – os quais, a princípio, acontecem mediante o polo de produção –, que passam a fazer sentido não somente pela entrevista da filha da filha de Carolina e pela 10ª. edição da obra, mas porque destaca o funcionamento e a gestão da autoria de uma autora póstuma, tendo sua imagem gerida não mais por si mesma, mas por sua filha na entrevista e pelas escolhas editoriais na edição publicada após sua morte.

Dessa forma, para *Quarto de Despejo*, escolhemos sua 10ª. edição, publicada pela Editora Ática, em 2014. A capa da obra apresenta um fundo em que é predominantemente amarelo vivo, com uma faixa horizontal em roxo que se destaca na parte inferior, criando um contraste forte com o amarelo e organizando visualmente o design. Abaixo – e um pouco sobreposta – da faixa roxa, há a arte do livro, feita por Vinícius Rossignol Felipe, em tons terrosos, a qual retrata uma mulher, uma criança e dois jovens.

Quanto à tipografia, o título “Quarto de despejo” aparece em letras arredondadas, semi-manuscritas, na cor escura – provavelmente preto ou cinza escuro; o subtítulo “diário de uma favelada” está logo abaixo, em fonte mais fina e clara – nos mesmos tons do título –, harmonizando com a paleta e estabelecendo hierarquia visual.

Abaixo, na Figura 3, apresentamos a capa da 10ª. edição da obra:

Figura 3 - *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2014)



Fonte: Editora Ática (2014)

## Percurso 2 – Conceição Evaristo

Para a análise do funcionamento da autoria e da construção e gestão da imagem de autora de Conceição Evaristo, selecionamos os seguintes materiais e recortes – esses últimos apresentados abaixo do material:

- 3ª. edição de Ponciá Vicêncio, publicada em 2017 pela editora Pallas;
  - Prefácio da obra – intitulado *Falando de Ponciá Vicêncio...*;
  - Posfácio da obra – escrito pela Profª. Drª. Maria José Somerlate Barbosa, da University of Yowa;
- Rede social “Skoob”
  - 1 (uma) resenha/comentário de um usuário referente à Ponciá Vicêncio.

A construção de nosso *Percurso 2* é, da mesma forma que o *Percurso 1*, demonstrar o funcionamento da autoria a partir da interação entre os polos, a instâncias que formam o autor e os trabalhos de regulação e figuração. No entanto, perscrutamos um percurso diferente do primeiro ao escolher um material e recortes diferentes – e, como salientamos, por se tratar de

uma noção que exige manejo delicado e que é determinada pela escolha do *corpus*, material e recortes, o funcionamento da autoria e a construção da imagem de autor(a) será influenciado por essas escolhas –, dando enfoque mais aos paratextos da obra, como prefácio e posfácio, do que à história da obra em si; em outros termos, não nos deteremos ao funcionamento da instância *inscritora* propriamente dita partindo de excertos da história de Ponciá Vicêncio. Apesar de não ser focalizada da forma que se espera, a instância *inscritora* não será necessariamente deixada de lado, visto que não teria autoria sem o funcionamento imbricado e simultâneo das três instâncias; evidenciaremos, pois, como é construído um funcionamento não óbvio das instâncias no Prefácio da obra escrito pela própria Conceição Evaristo.

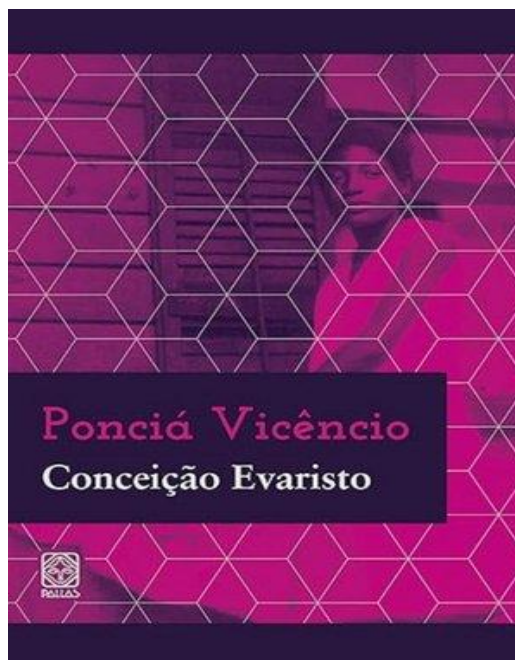
O posfácio será ainda um diferencial para esse percurso, visto que foi escrito por uma professora internacional, colocando a obra e a imagem de Conceição Evaristo em um outro patamar, demonstrando que as escolhas editoriais significam e influenciam a construção da imagem de autora e, acima de tudo, de como a autora se posiciona a partir de detalhes que, a princípio, podem passar despercebidos.

Por fim, a escolha da rede social *Skoob* e de uma resenha/comentário feita por um usuário e leitor da 3ª. edição de Ponciá Vicêncio é para observamos como o polo de recepção influencia na construção da imagem de autora. Diferentemente do *Percurso 1*, que adentra o campo científico, esse material e recorte permanecem no campo literário, mas em um outro espaço de circulação, isto é, o digital, que implica uma cenografia e regras diferentes, tornando possível que leitores compartilham suas opiniões e ideias acerca da obra e da autora.

Para fins descritivos, a capa apresenta o título “Ponciá Vicêncio” – em um tom que se aproxima da tonalidade de um rosa – e o nome da autora “Conceição Evaristo” (em um tom que pode se aproximar tanto do branco quanto do *off white* – em destaque, ambos utilizando uma fonte sans-serif robusta. Esses elementos tipográficos estão inseridos numa tarja retangular preta que atravessa horizontalmente a parte central da capa, a qual apresenta um fundo sépia em um tom rosado – mas que, em contraste com o fundo da fotografia original, apresenta certos padrões arroxeados –, decorado com um padrão geométrico de hexágonos interligados em linhas brancas e/ou *off white*. Na parte inferior central, abaixo da tarja arroxeadada, encontra-se o logotipo da editora Pallas. A imagem da capa foi extraída de uma obra de Doris Ullmann, intitulada “*Negro grid ironing*”, datada de aproximadamente 1930.

Dessa forma, abaixo apresentamos a capa da edição da obra na Figura 4:

Figura 4 - *Ponciá Vicêncio* (2017)



Fonte: Editora Pallas (2017)

Com esses dois percursos em mente, perscrutaremos como esses materiais e recortes indiciam uma autoria e dão forma a uma imagem de autora, observando como funcionamento da zona do texto e na zona do autor – essa última influenciada pelas dimensões de regulação e figuração –, geridas pelos regimes de autoralidade, culminam imagens distintas, formando, por conseguinte, imagem(ns) de autora. Com esse funcionamento em mente, podemos (re)pensar que a imagem de autor não é um trabalho exclusivo do próprio autor, que se elabora na confluência de gestos e palavras, mas também dos comentadores e gestores que contribuem para moldá-lo.

Como Carolina Maria de Jesus faleceu em 1977, boa parte da gestão de sua imagem decorre de discursos póstumos, isto é, tudo o que discursivizaram acerca dela e de *Quarto de despejo* foi após o seu falecimento, tanto referente à primeira edição quanto das posteriores. Mesmo que a primeira edição da obra em questão tenha sido publicada enquanto estava viva, consideramos pertinente trazer um contraponto a partir de uma entrevista no site *O Menelick 2º Ato*, como apresentamos anteriormente, para compor nossa análise, visto que a entrevistada é a própria Vera Eunice, filha de Carolina.

De acordo com Maingueneau (2010, p. 146), “os dois modos de construção da imagem de autor, vivo e póstumo, interagem: o primeiro modo condiciona obviamente o segundo, mas as intervenções póstumas reinterpretem os traços de gestos ou de palavras deixados pelo escritor”. Posto isso, a proposta de nossos dois *Percursos* também se alicerça nessa questão, visto que estamos lidando com uma autora falecida e uma autora ainda viva, o que exige um

manejo ainda mais delicado: da teoria, da composição do *corpus* e dos recortes feitos para mostrar funcionamentos diferentes, e não apenas por serem autoras distintas, mas como uma gestão póstuma ainda influencia na construção de imagens.

### **Imagem de autoras: construção e gestão**

Imagem(ns) de autora de Carolina Maria de Jesus

Ao longo do tempo, a ideia de autoria assumiu diferentes sentidos – desde o autor como sujeito responsável moral e legal pela obra até aquele entendido como agente da enunciação. Contudo, Maingueneau (2006) adverte que reduzir a noção de autor a uma categoria genérica e fixa seria negligenciar seu caráter discursivo e institucional. O autor não é apenas uma identidade exterior ao texto; ele é, antes de tudo, uma construção que emerge no e pelo discurso. Assim, ele propõe três instâncias que, articuladas simultaneamente, constituem a figura autoral: pessoa, escritor, inscritor.

No entanto, Maingueneau (2010) repensa novamente a autoria e determina que ela não é uma essência fixa nem uma identidade natural, mas um dispositivo discursivo que se constrói por meio de diferentes operações de encenação e legitimação, tanto no interior da obra quanto em seu entorno institucional. Dessa forma, as três instâncias acima estão diretamente vinculadas às formas pelas quais elas são privilegiadas, culminando em imagens de autor. O modo como essas instâncias são mobilizadas ou silenciadas – por agentes do campo literário, editores, críticos, leitores ou mesmo o próprio autor – influencia diretamente a constituição da imagem autoral que circula socialmente.

Em *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2014), por exemplo, podemos observar o seguinte recorte da obra:

#### **Figura 5 - Nota dos editores em *Quarto de despejo***

##### *Nota dos Editores*

*Esta edição respeita fielmente a linguagem da autora, que muitas vezes contraria a gramática, incluindo a grafia e acentuação das palavras, mas que por isto mesmo traduz com realismo a forma de o povo enxergar e expressar seu mundo.*

Fonte: *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (Jesus, 2014, n.p.)

Como bem foi apresentado, há três polos – da produção, do texto, da recepção –, os quais, a partir de sua interação, resultam na imagem de autor. Apesar de serem intercambiáveis, podemos, para fins de demonstração analítica, separá-los decorrente de um recorte específico. Dessa forma, é possível observar na imagem acima um curto texto retirado de *Quarto de despejo*, isto é, a nota dos editores inserida na edição que tomamos para analisar. Nela, os editores ressaltam o respeito dessa edição em ser fiel à linguagem utilizada pela autora como “a grafia e a acentuação de palavras” que contrariam a gramática normativa, e eles justificam: “mas que por isso mesmo traduz com a realismo a forma de o povo enxergar e expressar seu [de Carolina] mundo” (Jesus, 2014).

Em uma análise mais detalhada, poderíamos supor ou esperar que, a partir desse excerto de uma nota de editores, estaria sendo mais ressaltada a instância inscritora, isto é, aquela que organiza seu texto em termos de escrita, inserindo suas marcas linguísticas e o modo como lida com o texto (Maingueneau, 2006, 2010), instância essa que está ligada à cenografia – a encenação singular da enunciação implicada pelo texto – e à cena imposta pelo gênero do discurso. Entretanto, há um imbricamento delicado de ser observado: a instância inscritora, mesmo sendo responsável pela organização do texto em termo de escrita e inserção de marcas linguística, está sendo influenciada, ainda, pela instância pessoa, isto é, o indivíduo empírico com seu estado social e vida privada, aquele que convive nos ambientes sociais cotidianos e, não menos importante, que julgado pela cor de sua pele, pelo seu gênero e pela sua condição social.

Analisar a autoria de um autor por si só já é um feito delicado, contudo, estudar a autoria de uma autora que é mulher, negra, favelada – por conseguinte, baixa classe social –, mãe solo e com pouca escolarização, demanda uma consideração de muitos fatores. Assim, em nosso Capítulo 2, trouxemos uma biografia acerca da vida de Carolina Maria de Jesus; lá, já conseguimos notar um complexo e incessante deslizamento entre as instâncias que formam a autoria de Carolina Maria: os fatores sociais – de gênero, raça, classe, escolaridade e parentalidade – relacionados à instância pessoa deslizam e influenciam incessantemente a instância inscritora, dando forma à sua escrita e ao seu estilo, o que, por conseguinte, demandou do polo do texto – a partir da nota dos editores – uma estratégia de recepção da obra prevendo possíveis reações e interpretações daqueles que a leriam. Neste ponto, cabe acrescentarmos o conceito de cenas de enunciação, também proposto e trabalhado por Maingueneau (2006, 2007, 2010, 2015).

Notamos que a partir da cenografia construída pela autora em *Quarto de despejo* (2014), isto é, de sua vida na favela, que sua *pessoa* e os acontecimentos empíricos influenciam fortemente na *inscritora*, pois, tendo em visto o meio em que cresceu, viveu e se constituiu enquanto sujeito, seu contexto molda diretamente como a instância *inscritora* constrói a cenografia e organiza o texto em termos de marca linguística e estilo, o que, como é ressaltado pelo trabalho dos editores por meio de sua nota nesta edição, “traduz com a realismo a forma de o povo enxergar e expressar seu [de Carolina] mundo” (Jesus, 2014). É possível ter-se em mente, ainda, como essa construção cenográfica é respeitada, a partir do polo do texto, com a Figura 6 abaixo:

**Figura 6 - Nota de Apresentação de *Quarto de despejo***

**Apresentação**

**Favela, o quarto de despejo de uma cidade**

O cotidiano da favela já foi contado por diversos autores, de diferentes maneiras. Neste livro, a perspectiva é outra: é a de quem vive na favela, mais especificamente a de uma catadora de papel que só pôde chegar até o segundo ano do ensino fundamental.

*Quarto de despejo* é uma edição dos diários de Carolina Maria de Jesus, migrante de Sacramento, Minas Gerais, mãe solteira e moradora da primeira grande favela de São Paulo, a Canindé, que foi desocupada em meados dos anos 1960 para a construção da Marginal do Tietê.

O livro relata a amarga realidade dos favelados na década de 1950: os costumes de seus habitantes, a violência, a miséria, a fome e as dificuldades para se obter comida. O tempo passou, a cidade cresceu, mas a realidade de quem vive na miséria não mudou muito. Isso faz do relato de Carolina uma obra atemporal, sempre emocionante.

Best-seller traduzido para 13 línguas, *Quarto de despejo* também é um referencial importante para estudos culturais e sociais, tanto no Brasil como no exterior.

Conheça a história do descobrimento deste livro no prefácio a seguir, escrito pelo jornalista Audálio Dantas. Ao final do livro, veja o depoimento de Carolina sobre a sua luta pela sobrevivência e sobre o seu ponto de vista em relação ao sucesso desta obra.

Fonte: Quarto de despejo: Diário de uma favelada (2014)

Na Nota de Apresentação acima, o texto ressalta como o cotidiano da favela já foi contado por diversos autores, mas sempre a partir de quem não morava e vivia nela; em *Quarto de despejo*, a perspectiva é outra: é de quem mora na favela que conta a história. Ainda, é ressaltado algumas informações que também apontamos em nosso Capítulo 2 – cidade onde nasceu, escolaridade, a edição da obra ser uma organização de diários, a condição de mãe solo da autora, a cenografia construída por Carolina, as traduções da obra para outras línguas, entre outras colocações<sup>15</sup>. O recorte apresentado, organizado por meio do polo do texto, também ressalta o que já proferimos acima, o motivo da construção de uma cenografia peculiar. Nesse

<sup>15</sup> Como nota-se na figura 6, o último parágrafo apresenta algumas partes que viriam a seguir após a nota de Apresentação: prefácio escrito por Audálio Dantas e um depoimento escrito por Carolina Maria de Jesus acerca da importância de sua obra. Apesar de serem materiais riquíssimos a serem analisados, especialmente nesta pesquisa, optamos por não os trazer neste momento.

ponto, podemos observar uma ressignificação de uma imagem de autora já formada, sendo reformulado para a recepção de outra edição: se tínhamos uma imagem de autora construída, regulada e figurada por Carolina enquanto ainda estava viva na publicação da primeira edição, aqui, temos uma regulação gerida pelos editores dessa 10ª. edição, trabalhando em cima de uma imagem já cristalizada para um novo público.

Importa-nos destacar outras questões que, em um primeiro momento, poderiam passar despercebidas. Tanto o recorte da figura 5 quanto o recorte da figura 6 são elementos editoriais que presidem a história da obra em si, que, neste momento de presidir, regulam uma expectativa de quem estará lendo – aqui, observamos o funcionamento da zona do texto e da zona do ator, essa última sendo constantemente trabalhada por uma regulação e uma figuração. A partir desses recortes, nota-se o trabalho de regulação, uma negociação para inserir a obra em um dado campo, sobre o trabalho de figuração, isto é, como a figura da autora está sendo posta como escritora no campo literário. Entretanto, ambos os trabalhos são geridos pela zona do ator, comumente gerida pelo próprio autor, como destaca Maingueneau (2010), mas como estamos lidando com uma edição póstuma, o trabalho de toda a gestão passa aos interventores posteriores, que assumem toda a grandeza e responsabilidade em torno da obra e da imagem da autora.

Ainda nos recortes acima, em especial a figura 5, cabe destacar como esses editores da 10ª. edição de *Quarto de despejo* tentam prever a reação do público leitor e, com isso, justificam os “desvios” de Carolina por meio da Nota dos editores, tendo uma intencionalidade de preparar ao leitor um texto mais autêntico para sua época – justificando os “desvios” como sendo estilo, de sua forma de enxergar o mundo e contexto aos quais ela estava inserida. Além de prever uma recepção, esse trabalho meticuloso em torno do texto por parte dos gestores mostra a preocupação em localizar a obra – e, ainda, a vida da autora – no condições sócio-históricas do momento de publicação, isto é, em 2014, visto que a primeira edição foi em 1960 pela editora Francisco Alves – tendo outras condições de publicação, de circulação e de recepção da obra. Diante disso, é (re)construída uma imagem de **autora coerente e autêntica** perante o público que receberia essa edição em questão em 2014 e nos anos vindouros.

No Capítulo 2, como mostramos alguns recortes retirados de *Quarto de despejo* (2014), e como é reiterado pelas figuras 5 e 6, a construção cenográfica pela instância *inscritora* não é puramente questão estilística, mas um deslizamento incessante com sua instância *pessoa*, marcando, assim, linguisticamente sua cenografia e, por conseguinte, construindo, se inserindo e se posicionando pela instância *escritora* no campo literário. Dessa forma, podemos constatar que, mesmo uma instância se destacando mais que a outra em determinado momento, a partir

de recortes e materiais específicos que escolhemos para analisar, e mesmo que se haja um deslizamento em maior ou em menor grau entre as instâncias – como acontece, nesse caso, entre a *inscritora* e a *pessoa* –, elas sempre estarão imbricadas entre si, uma ensejando a outra nesta construção do lugar discursivo de autor.

A escolha da capa para essa 10<sup>a</sup>. edição da obra implica, também, em questões de estética, não somente à autora e à obra, mas de toda uma construção da estética afro-brasileira, o que demonstra como as escolhas editoriais – a escolha das cores e da arte, nesse caso – evocam um posicionamento atrelado à imagem de autora de Carolina Maria de Jesus. Em *Mulheres Negras do Brasil* (2006), Schumacher e Brazil destacam que o estilo das mulheres negras transcendia a mera aparência, era como parte fundamental de uma estética afro-brasileira, funcionando como um sistema simbólico de resistência, identidade e comunicação com o sagrado. O estilo, dessa forma, era representado tanto por elementos vestuários e adornos até uma estética do corpo e marcar étnicas; as cores eram descritas pelos autores como vistosas e contrastantes, marcadas pela vivacidade e pelo simbolismo. Havia, ainda, uma transitividade entre as exuberâncias das fazendas de variadas cores usadas pelas quitandeiras e a sobriedade elegante do preto e do branco nos trajes de gala e de rituais.

Na figura 3, dessa forma, apresentamos a capa da obra, tendo nela um fundo em que é majoritariamente amarelo vivo, com uma faixa horizontal em roxo que se destaca na parte inferior, o que cria um contraste forte com o amarelo e organiza visualmente o design. Abaixo – e um pouco sobreposta – da faixa roxa, é exposta a arte do livro, feita por Vinícius Rossignol Felipe, em tons terrosos, a qual retrata uma mulher, uma criança e dois jovens. Para além de uma decisão editorial meramente aleatória, a composição da capa evoca um posicionamento dos gestores, atrelando cores que retratam uma estética afro-brasileira à obra e, por conseguinte, à autora; quanto à arte feita por Vinícius Rossignol, sua escolha reflete a cenografia construída por Carolina Maria de Jesus em Quarto de despejo, o que demonstra como o trabalho em torno da obra em uma edição póstuma pode ressignificar a imagem de autora: ressignificação em forma de valoração por meio de posicionamento, por reconhecer pela e na história afro-brasileira aspectos que ainda ecoam na atualidade, formando, assim, uma **imagem simbólica de resistência** e, ainda, de **orgulho** por suas raízes culturais.

Ao expormos recortes e materiais que focalizam a construção e gestão do autor a partir do polo do texto, partiremos, então, para o polo de recepção. Para analisarmos como esse polo gere e reformula a imagem de autor e, ainda, que é condicionado pela decisão do leitor de entrar em contato com o texto da obra com base na imagem que já possui do autor, trouxemos materiais diversos e heterogêneos e, ainda, que implicam uma reflexão mais aprofundada do

impacto do polo de recepção sobre a construção de uma imagem de autor. Posto isso, partimos à reflexão que implica nosso material: a dissertação intitulada “Do exotismo à denúncia social: sobre a recepção de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, na Alemanha”<sup>16</sup>, de Raquel Alves do Santos Nascimento.

Nosso objetivo com esse material não é analisá-lo na íntegra, atribuir-lhe valor ou ainda trazer qualquer excerto dele para nossa pesquisa, mas, a partir dele, refletirmos sobre a valoração à imagem de autora de Carolina Maria de Jesus. O polo de recepção de uma obra refere-se diretamente à decisão do leitor de entrar em comunicação com um texto, decisão essa condicionada pela imagem de autor que o leitor já possui ou que é construída para ele. Essa imagem pré-construída ou formada no momento da leitura influencia as estratégias de interpretação que o leitor irá adotar (Maingueneau, 2010; Baronas; Araujo; Semensato, 2017).

Entretanto, é fundamental compreender que o polo de recepção não funciona isoladamente, mas está em profunda imbricação com os polos da produção e do texto; juntos, eles se sustentam mutuamente, em vez de serem sequenciais ou estratificadas. Assim, após o trabalho de produção e editoração – isto é, dos polos de produção e do texto –, decorrido também a publicação da obra, passa-se a entrar em meios de comunicação nas mais diversas instâncias sociais. Nisso, entra em questão o material que selecionamos, isto é, a dissertação de Raquel Alves do Santos Nascimento, material outro decorrente do polo de recepção, o qual é influenciado pelo âmbito do discurso científico, o que entendemos ser um discurso constituinte<sup>17</sup>.

Maingueneau (2006) propõe que os discursos constituintes partilham algumas características – não reconhecem autoridade além de sua própria e se pretendem fundadores (porta-vozes de um Absoluto) e não fundados por outros discursos – e fontes legitimadores que lhe conferem valores: o saber, a verdade, a razão, o divino. Aquino (2016 apud Aquino, 2023) destaca que a fonte legitimadora do discurso científico – a razão, ou a verdade – apesar de parecer uma entidade externa, é constituída pelo próprio discurso, isto é, decorre da própria enunciação. Dessa forma, como pontuamos anteriormente, o polo de recepção refere-se à

---

<sup>16</sup> Dissertação de mestrado encontrada no repositório de Dissertações e Teses da USP. Disponível: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-16052016-135117/pt-br.php>. Acesso: março 2025.

<sup>17</sup> Para Maingueneau (2006, p. 34, grifos do autor), “os discursos constituintes têm efetivamente um estatuto singular: são zonas de palavras entre outras ‘e’ palavras que se pretendem marquise de todas as outras. Sendo discursos-limite, localizados num limite ‘e’ tratando do limite, devem gerar textualmente os paradoxos que seu estatuto implica. Com eles, colocam-se, em toda a sua acuidade as questões relativas ao carisma, à Encarnação, à delegação do Absoluto: para não se autorizarem apenas por si mesmos, devem apresentar-se como ligados a uma Fonte Legitimadora”.

decisão do leitor de entrar em comunicação com um texto, dependendo ainda da imagem do autor que condiciona as estratégias de interpretação.

Tendo isso em mente, ao ter sido tomado como objeto de análise de uma dissertação de mestrado, posto em outros meios de gestão e circulação<sup>18</sup>, inscrevendo-o, por conseguinte, no campo científico, *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* possibilita a inscrição da autoria de Carolina Maria de Jesus no âmbito do discurso científico, atribuindo à sua imagem de autora uma dupla valoração – tendo como fonte legitimadora a “verdade”/“razão” pelo científico, e o “divino” pelo literário –, pois, ao inserir-se no meio literário a partir da publicação de sua obra, insere-se no discurso literário, outro discurso constituinte (Maingueneau, 2006), dando forma a uma imagem de Escritora, em um primeiro momento, passando para uma imagem de **Escritora Internacional** em comparação à imagem de **Escritora Nacional**, prosseguindo para uma imagem de **pensadora crítica e autêntica**, sendo a sua imagem e sua obra dignas de serem estudadas e pesquisadas por uma pessoa inserida no âmbito científico.

Ainda pensando o polo de recepção, podemos evocar a entrevista<sup>19</sup>, em 2014, de Vera Eunice à jornalista Christiane Gomes. Nela, a jornalista diz que Carolina era catadora de papel e tinha isso como meio de (sobre)viver e cuidar de seus filhos, ao passo que Vera Eunice ressalta que uma de suas lembranças mais marcantes era ver sua mãe com o papel e uma caneta tinteiro, e que “ela [Carolina Maria] escrevia onde era possível. Nunca jogou papel fora porque escrevia em todos eles. [...] Vinham as ideias, ela sentava em qualquer lugar e começa a escrever” (Gomes, 2014).

Realizada em outubro de 2014, a entrevista tinha finalidade de celebrar o centenário do nascimento de Carolina Maria de Jesus – a autora nasceu em 14 de março de 1914 e veio a falecer em 13 de fevereiro de 1977 –, e de festejar a “a obra da inquieta e questionadora Carolina, que desde os tempos de Bitita (seu apelido de infância) exteriorizava perturbações complexas de sua condição de mulher, negra e pobre” (Gomes, 2014). A comemoração do centenário do nascimento de Carolina nos remete, dessa forma, ao que Maingueneau (2010, p. 146) ressalta sobre intervenções póstumas por outros gestores da obra: elas “reinterpretam os traços de gestos ou de palavras deixados pelo escritor. O esquecimento é uma forma radical desse trabalho interpretativo”. Dessa forma, retomamos ao que a jornalista expõe:

Mas, se você espera ler nas linhas que se seguem [isto é, do texto de seu artigo] algo da superfície da história da mulher favelada, que apesar de viver na

<sup>18</sup> Maingueneau (2006) pontua que os discursos constituintes nascem a partir de comunidades discursivas, as quais elaboram meios de circulação que, por conseguinte, seguem ritos e normas restritos ao campo científico, contudo, paradoxalmente, isso lhes proporciona enunciados de pretensão global.

<sup>19</sup> Em um artigo, publicado no site O Menelick 2º Ato, em outubro de 2014, disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/a-literatura-de-bitita>. Acesso em: 22 fev. 2025

miséria escreveu um livro e fez sucesso, por favor, pare por aqui. Melhor nem continuar. **Trataremos, sim, de sua história, porém, sob outra perspectiva: a de uma grande escritora brasileira que teve sua existência marcada por condições adversas e difíceis, realidade que não impediu o florescimento de seu talento para a literatura** (Gomes, 2014, grifos nossos).

Nesse ponto, gostaríamos de elucidar o deslizamento entre as instâncias *escritora*, *inscritora* e *pessoa*, dessa vez de forma mais suscitada a *escritora*. Primeiramente, a jornalista promove uma alta e positiva valoração à imagem de autora de Carolina – “grande escritora brasileira” –, ao passo que essa *escritora* foi marcada por “condições adversas” a partir de sua existência – isto é, existir enquanto *pessoa* empírica –, uma realidade “que não impediu o florescimento de seu talento para a literatura” (Gomes, 2014) – nesse último excerto, consideramos o “talento para a literatura” enquanto capacidade para construção cenográfica, o que ressalta, por conseguinte, a instância *inscritora*.

A construção de imagem de autor, dessa forma, está diretamente vinculada às formas pelas quais se privilegiam determinadas instâncias de funcionamento da autoria. Como demonstramos, ora se privilegia uma instância – por exemplo, na nota de editores em que há um maior foco à escrita, à capacidade de construção cenográfica, foca-se na *inscritora* – ora se privilegia outra ou duas ou mais instâncias, simultaneamente. Nessa perspectiva, o excerto da jornalista acima constrói uma imagem de autora de Carolina Maria que, a partir dela, conseguimos observar o deslizamento entre si das três instâncias, e, ainda, proporciona uma ultravalorização à imagem de autora – isto é, apesar de suas condições de vida, as quais eram adversas e difíceis, a autora Carolina Maria tornou-se uma grande escritora.

Os excertos retirados da entrevista constroem – e reforçam – também uma imagem de **Escritora** e, simultaneamente, de **Grande Escritora** à Carolina, colocando-a no rol não apenas dos escritores brasileiros, mas dos Grandes Escritores, moldando essa imagem em características e categorias do que se espera que um Escritor e um Grande Escritor possuam, tanto em quesitos de escrita como de papéis que ela deveria assumir, o que, pensando no espaço de tempo entre a primeira edição, a décima edição e a entrevista, não seria possível da própria Carolina ter controle e gerir por ter falecido, cabendo aos interventores posteriores essa responsabilidade. O interesse acadêmico, literário – tanto nacionalmente, por meio de reedição(ões), quanto internacionalmente – e as entrevistas comemorativas conferem não somente um valor de mercado como um valor simbólico, bem como um status de autora maior. Essas decisões editoriais modificam a recepção e percepção do público à obra e à imagem de Carolina e, juntamente com os comentadores e outros interventores – nesse caso, tanto do

âmbito literário quanto do científico –, movem a autora de uma posição marginal para o centro do cânone literário.

Assim, observamos como o *Percurso 1* perscrutado evocou não apenas uma, mas algumas imagens de autora de Carolina Maria de Jesus. No trabalho editorial pelos gestores da 10. edição, observamos pelos materiais e recortes como não ocorreu necessariamente uma construção de uma imagem de autora, mas um trabalho de lapidação em torno de uma imagem de autora já cristalizada, tendo os editores feito uso dessa imagem para prepará-la aos leitores que tiveram contato com essa edição em questão, (re)construindo, dessa forma, uma imagem de **autora coerente e autêntica**.

Observamos também o tato dos gestores por escolher uma capa que evoca um reconhecimento da histórica e do estilo das mulheres afro-brasileiras, formando uma imagem, mesmo que simbólica, **de resistência** e, ainda, de **orgulho** por suas raízes culturais. Mais materializadas, de fato, temos a construção de imagens de autora de **Escritora** – a qual ainda pode ser formada por uma dupla face de **Escritora Internacional** em comparação à imagem de **Escritora Nacional** –, de **pensadora crítica e autêntica**, finalizando, então, nas imagem de **Escritora** e, simultaneamente, de **Grande Escritora**.

Imagem(ns) de autora de Conceição Evaristo

Em *Doze Conceitos em Análise de Discurso* (2014), Maingueneau questiona o que ele postulou sobre a instância *inscritor* em *Discurso literário* (2006). Tal como ele diz, a instância, à princípio, tinha o “inconveniente de reunir em si duas funções estreitamente ligadas, mas heterogêneas: a de enunciador e a de ‘ministro da instituição literária’”, por isso, sendo essa instância o garante das cenas genéricas, e, por conseguinte, conferindo sentido aos contratos que tais cenas implicam. Contudo, Maingueneau (2010, p. 143) remove do *inscritor* a responsabilidade de garante, salientando que essa responsabilidade “autor”, de fato, isto é, o “autor-garante”.

Nessa reformulação para autor-garante, Maingueneau (2010) chama atenção ao peritexto – elementos paratextuais –, dizendo que o garante tem uma ligação privilegiada com ele, isto é: o prefácio, o título, a epígrafe, entre outros, visto ser é um elemento de entrada, de recepção ao mundo do autor pelo público que entrará em comunicação com a obra – prefácio, por exemplo, “é um gênero que gere a introdução do texto no mundo” (Maingueneau, 2010, p. 143). Com essa reflexão, partimos, então, aos nossos gestos de análise sobre o prefácio de *Ponciá Vicêncio*.

Gerenciando a própria “porta de entrada” ao seu livro, Conceição Evaristo, em “Falando de Ponciá Vicêncio...”, prefácio da 3ª. edição da obra, compartilha como uma vez iniciou uma fala em uma de suas palestras, ao afirmar que gostava mais de uns parentes do que de outros e a surpresa por parte da audiência ao ouvir a sua afirmação. Ela, no entanto, complementa que estava se referindo às suas personagens: “Falava das personagens criadas por mim. Minhas crias, portanto, parentes e de primeiro grau” (Evaristo, 2018), e continua:

Em meu enlevo por parentes, há uma parenta da qual eu gosto particularmente. Essa é a Ponciá Vicêncio. Entretanto, nem sempre gostei dela. Não foi amor à primeira vista. Aprendi a gostar da moça, de tanto amor que ela provocava nas pessoas. E, quando me chegavam falando de Ponciá Vicêncio, eu parava para escutar e achava sempre um motivo para gostar dela também. [...] Às vezes, não poucas, **o choro da personagem se confundia com o meu**, no ato da escrita. [...] A **nossa afinidade** (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de **nossas** histórias diferenciadas, muitas vezes **meu nome é trocado pelo dela**. [...] Na (con) fusão já me pediram autógrafa, me abordando carinhosamente por Ponciá Evaristo e distraída quase assinei, **como se eu fosse a moça, e a moça fosse eu** (Evaristo, 2018, grifos nossos).

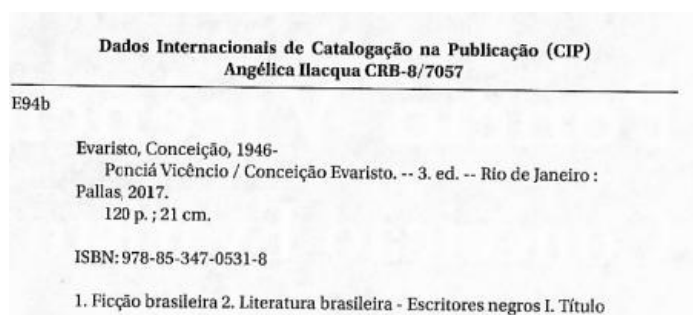
A partir desse excerto retirado do prefácio, observamos como Evaristo constrói toda uma cenografia para sua “porta de entrada”. *Inscritora, pessoa, escritora*, aqui, temos um caso especial de construção autoral. Em um primeiro momento, conseguimos perceber duas instâncias sendo focalizadas – *escritora* e *inscritora*, e, ainda, como Maingueneau (2010) salientou, também entra em cena o autor-garante –, haja vista que, por ser uma 3ª. edição, Evaristo já tinha traçado um caminho na instituição literária – neste caso, consideramos esse prefácio, nessa edição, um duplo trabalho de figuração e regulação de sua autoria, por si mesma –, o que, por conseguinte, já possibilitou, simultaneamente, a instauração de cenografias, trabalho da instância *inscritora*. Mesmo que o nosso foco, nesta pesquisa, não seja a 1ª, a 2ª e a 3ª. edição da obra juntas para analisarmos a autoria de Evaristo, ser uma terceira edição da obra significa, pois marca que, antes da 3ª. edição, houve outras duas antes dela.

No caso do prefácio acima, há um trabalho de regulação – a negociação de Conceição Evaristo para inserir sua obra em um dado estado no campo discursivo, dando sentido a suas atividades passadas e presentes em função de um futuro projetado –, e um trabalho de figuração – isto é, a encenação do criador no espaço literário, ou seja, como o “ator” se põe em cena como escritor (Maingueneau, 2006, 2010) – que possibilita que a autoria de Evaristo exista nos dois regimes de autoralidade, o delocutivo e o elocutivo; o primeiro predomina em obras literárias e se caracteriza por ocultar a *pessoa* e o *escritor* por meio dos mundos ficcionais que ele instaura pela criação das cenas cenográficas, respeitando o contrato ficcional, no segundo, entretanto,

as três instâncias são mobilizadas ao mesmo tempo, permitindo que sejam identificadas com mais veemência, implicando um deslizamento incessante entre elas.

O regime delocutivo, dessa forma, trata-se da autoria em que há a criação de mundos ficcionais, o que predomina em obras literárias. Nessa perspectiva, além de ter sido publicado como romance – como é descrito por Evaristo em sua “porta de entrada”, isto é, o prefácio da obra –, os dados internacionais de catalogação na publicação (CIP) da obra está descrito da seguinte forma:

**Figura 8 - Dados internacionais de catalogação de *Ponciá Vicêncio***



Fonte: Ponciá Vicêncio (2017)

Prestemos atenção ao número um (1.) abaixo do ISBN: “1. Ficção brasileira”. Nessa perspectiva, o regime elocutivo entra em ação quando há o deslizamento entre as instâncias, isto é, quando há uma imbricação entre elas. Continuemos, então, com o restante do prefácio:

Conto a história da publicação do livro, para enfatizar um ponto de vista que tenho afirmado sempre. Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é redobrado. **O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar**, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédito ou desconhecida. **Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social** (Evaristo, 2017, grifos nossos).

Relembramos, então, que mais acima mostramos quando Conceição Evaristo escreve que “às vezes, não poucas, **o choro da personagem se confundia com o meu**, no ato da escrita. [...] **A nossa afinidade** (Ponciá e eu) é tão grande, que, apesar de **nossas histórias diferenciadas**, muitas vezes **meu nome é trocado pelo dela**”, e, agora, “**não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social**” (Evaristo, 2017, grifos nossos). Como expomos em

nosso Capítulo 2, Conceição Evaristo, assim como sua personagem, compartilham de características empíricas, isto é, a cor da pele – negra – e seu gênero – mulher.

Essa construção cenográfica mostrou um movimento de alternância, a princípio, mas também de imbricação, entre os regimes de auralidade, isto é, o regime delocutivo e elocutivo. Dessa forma, mesmo no primeiro regime sendo predisposto a encontrarmos uma autoria em que *pessoa e escritora* são mais apagadas em decorrência da *inscritora*, devido ao trabalho ficcional, e mesmo no segundo regime havendo uma maior possibilidade de autoria em que as três instâncias deslizem entre si, o prefácio de *Ponciá Vicêncio* (2017), a “porta de entrada” construída cenograficamente pela própria Conceição Evaristo, enseja um duplo funcionamento dos regimes de auralidade.

Esse funcionamento dos regimes e das instâncias, construídos cenograficamente por Evaristo, concebe, em um plano mais explícito, uma imagem de autora que retrata uma **escritora crítica** e que se posiciona perante o mundo e as injustiças e percalços enfrentados pelas mulheres negras e de classe mais baixa no que tange o trabalho de escrita e publicação, pois, não apenas utiliza do prefácio de sua obra para elucidar essas questões, mas expõe de forma incisiva que essas dificuldades ocorrem de forma ainda mais intensa quando há questão de gênero, raça e classe envolvidas, o que lhe atribui à sua imagem de escritora crítica uma valorização de resistência.

De forma mais implícita, esse mesmo funcionamento concebe uma imagem lenticular<sup>20</sup> de **literata e poetisa**, pois a cenografia construída demonstra um domínio ímpar do gênero prefácio – se posicionar na “porta de entrada” de sua própria obra significa – e um tato delicado com a linguagem quando escreve que “**o choro da personagem se confundia com o meu**, no ato da escrita” (Evaristo, 2017, grifos nossos), podendo o “choro” representar estilística e simbolicamente as dores e as dificuldades pelos percalços que tanto Conceição Evaristo e Ponciá Vicêncio compartilham por serem mulheres e negras – uma simples palavras que, naquela cenografia, pode ainda evocar um choro coletivo de outras mulheres negras –, evidenciando um manejo sensível e habilidoso da língua e da linguagem.

Posto isso, partimos, então, à análise de outro recorte da obra, o posfácio. Escrito por Maria José Somerlate Barbosa, professora no departamento de Espanhol e Português na *University of Yowa*, o paratexto é apresentado com um pequeno e pertinente resumo de *Ponciá Vicêncio* (2017). Além de expor o enredo, Maria José analisa a narrativa conduzida pela

---

<sup>20</sup> Uma imagem lenticular esconde ou revela diferentes imagens dependendo do ângulo em que a olha. A cenografia construída nos evoca esse mesmo efeito: há uma cenografia e, de um ângulo, há uma imagem mais nítida, do outro ângulo, outra imagem se destaca, mas ambas ainda estão presentes.

memória da personagem, a construção psicológica complexa das personagens - mesmo as mais periféricas, isto é, que não são as principais -, mostrando como Conceição Evaristo conduz o leitor a vivenciar cada linha, sem impor conclusões apressadas ao leitor. Dito isso, passamos ao excerto do posfácio que mais consideramos pertinente a essa pesquisa:

Escrito de dentro para fora, *Ponciá Vicêncio* apresenta muitas das mesmas qualidades da poesia lúdica e insone da autora. Eu costumava dizer que a poesia de Conceição Evaristo é uma poesia de vísceras, profundamente marcada por palavras escolhidas a dedo e pelo impacto verbal e emocional que causa nos leitores. **Depois de ler *Ponciá Vicêncio*, passei a crer que há uma grande proximidade entre sua poesia e sua prosa.** Se as travessias ontológicas e hermenêuticas dos seus textos narrativos parecem mais suaves do que os que encontramos na sua poesia, tanto em um como em outro caso, **os significados embutidos nas entrelinhas são bastante complexos e acabam nos remetendo às profundas buscas que as personagens fazem de si mesmas e ao questionamento do mundo ao seu redor.** [...] Havia muito não lia um texto que captasse tão sinceramente os elos de ternura e afeição entre os personagens e que simultaneamente trabalhasse a linguagem de forma bastante poética, expressando tanto a ânsia de definir sua identidade num ambiente marcado pelas diferenças econômicas, sociais e raciais. Considero que, apenas no conto de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, encontrei algo semelhante. É um romance que li de um só fôlego porque, além de me prender a atenção, me tomou pelos sentidos para percorrer com Ponciá os labirintos e as vias tortuosas da memória (Evaristo, 2017, p. 118, grifos nossos).

Apresentado o excerto do posfácio, relembramos que a imagem de autor(a) não é simplesmente produto da atividade em torno do autor – mesmo sendo o autor enquanto imbricamento entre *pessoa, inscritor, escritor* –, mas, como Maingueneau (2010) determina, ela resulta da interação entre os polos de produção, do texto e de recepção. A questão do posfácio, e, possivelmente, do prefácio – talvez não necessariamente dessa edição de *Ponciá Vicêncio*, pois foi escrita pela própria Conceição Evaristo –, é que são elementos paratextuais que já preconizam um trabalho do polo de produção – onde o criador molda sua trajetória e constrói o conjunto de sua obra – e do polo do texto – em que o trabalho editorial dá forma à obra.

No caso do excerto que apresentamos acima, escrita pela professora Maria José, vale analisarmos como ele finaliza a obra para o leitor que a leu. Enquanto o prefácio é a “porta de entrada”, o posfácio poderia ser o caminho para o “portão de saída”, caminho esse que, antes de chegar à porta, apresenta um belo jardim para apreciação. Com essa pequena metáfora, queremos apenas compreender uma análise complexa e delicada de ser feita. Importa-nos, ainda, destacar quando Maria José compara a escrita – a construção cenográfica – de Conceição Evaristo a autores póstumos como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos,

atribuindo à imagem da autora uma alta valoração aqueles que ficaram marcados pela memória do discurso literário, isto é, do *thesaurus*, dando forma à uma imagem de **Escritora**, que não apenas é reconhecida pelo seu trabalho no campo como também tem seu trabalho no mesmo patamar dos autores que atingiram o cânone, alcançando tal feito enquanto ainda viva.

Como exposto pela própria professora Maria José após ler *Ponciá Vicêncio*, esse reconhecimento pode se dever ao fato de que **“há uma grande proximidade entre sua poesia e sua prosa”** e de como os **“significados embutidos nas entrelinhas são bastante complexos e acabam nos remetendo às profundas buscas que as personagens fazem de si mesmas e ao questionamento do mundo ao seu redor”** (Evaristo, 2017, p. 118), o que, como expomos na análise do prefácio, demonstra o manejo de uma literata e poetisa e, ainda, de uma escritora e pensadora crítica que se posiciona corajosamente por meio de sua arte. Seu manejo do fazer literário – e de se posicionar por meio dele –, bem como a partir da análise acima do, nos suscita uma imagem de **Pesquisadora** que, a princípio, pode ser velada pelas outras imagens de autora que destacamos acima. Como bem explicitamos no Capítulo 2, Conceição Evaristo possui magistério, graduação em Letras, mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada. As imagens de autora de escritora crítica, literata e poetisa e Escritora são lapidadas por esforço e dedicação, mostrando não são meramente construídas apenas por talento, mas pelo seu sólido percurso acadêmico, focado, em suma, na valorização da literatura afro-brasileira.

Por fim, expomos nosso último recorte:

**Figura 9 -** Skoob, “resenha” e *Ponciá Vicêncio*



The image shows a screenshot of a Skoob page. On the left is the book cover for 'Ponciá Vicêncio' by Conceição Evaristo, featuring a pink and purple geometric pattern. On the right, under the heading 'Resenhas -', there are navigation tabs: 'Recentes', 'Mais Gostaram', 'Mais Comentadas', 'Amigos', and 'Seguidos'. Below the tabs, it says '511 encontrados | exibindo 16 a 31' with navigation links 'Anterior', '2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | Próxima'. A review snippet is visible, showing a 5-star rating from 'minha estante' and a review by 'eri.novello' dated 29/08/2024. The review title is 'Divisor de águas' and the text reads: 'Conceição Evaristo é impecável em todas as suas obras. Ponciá foi a primeira que li, reli, ?treli? e valeu cada vírgula. É emocionante, chocante, revoltante? a ancestralidade presente nos bota em um lugar de profunda reflexão sobre a sociedade brasileira e como ainda é organizada.' At the bottom of the review are icons for 'gostei (0)', 'comentários(0)', and 'comente'.

Fonte: Skoob

Apresentamos, nesse momento, uma captura de tela<sup>21</sup> do site para melhor descrevermos o recorte retirado da rede social Skoob e que, na descrição do próprio site, é “a maior rede social do Brasil criada especialmente para quem ama ler”, composta por mais de “10 milhões de leitores”<sup>22</sup>, que tem como objetivo compartilhar experiências literárias. Podemos entender que esse material decorre a partir da publicação de *Ponciá Vicêncio* (2017) e do recebimento da obra pelo polo de recepção. Como é possível observar, a Figura 9 mostra a capa da 3ª. edição da obra na parte central esquerda, e o nome da obra e da autora, respectivamente. Cabe acrescentar que essa captura de tela foi feita da aba de “Resenhas”<sup>23</sup><sup>24</sup> referente à obra.

Sobre o enunciado em questão na Figura 9, temos, em negrito, “Divisor de águas”, o que, no site, é colocado como o título que o leitor dá à sua resenha; logo abaixo, observa-se o comentário dele: “Conceição Evaristo é impecável em todas as suas obras. Ponciá foi a primeira que li, reli, ?reli? e valeu cada vírgula. É emocionante, chocante, revoltante? a ancestralidade presente nos bota em um lugar de profunda reflexão sobre a sociedade brasileira e como ainda é organizada”. Assim posto, ao observarmos o enunciado, percebe-se os elementos gramaticais que esbarram na gramática normativa, nos fazendo considerar que eles podem construir a possibilidade interpretativa de que o leitor da obra faz uso da linguagem oral e/ou informal, como quem está à vontade para contar a um amigo o que a leitura da obra significou para ele, possibilidade essa construída pelas cenas da enunciação instauradas por essa rede social. A aba, apesar de ser categorizada pelo próprio Skoob como “Resenha” – que evoca uma cena genérica com regras específicas –, não é utilizada pelos usuários da forma que uma resenha organiza o texto, instaurando, dessa forma, uma cena genérica mais maleável em termos de se expressar pela escrita.

Já no enunciado em si, para além dos elementos gramaticais, conseguimos observar as três instâncias que constituem a autoria em funcionamento e, simultaneamente, sendo gerida pelo polo de recepção: o leitor atribui valor não apenas à obra em questão, mas às outras obras escritas por Conceição Evaristo, fazendo alusão, assim, à instância *inscritora* – responsável por dar fôlego à obra, gerir a cenografia e também ao nome que é associado à obra –, à *escritora* – que se insere no Instituição Literária, numa dada inscrição social e histórica –, e à *pessoa* –

<sup>21</sup> Conhecido também como “captura de tela” ou “*screenshot*”, é uma imagem que reproduz o está na tela de um dispositivo digital.

<sup>22</sup> Ver SKOOB. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/>. Acesso: 23 fev. 2025.

<sup>23</sup> É interessante ressaltar que, mesmo a página exposta sendo titulada pelo site como “Resenha”, os enunciados presentes nela, escritos pelos diversos leitores e leitoras, podem não ser necessariamente uma “resenha crítica”, mas, sim, um comentário, expondo os pontos de vistas, pensamentos e ideias dos leitores ou da própria autora sobre a obra.

<sup>24</sup> Aba “Resenhas”, da obra *Ponciá Vicêncio*, no site Skoob. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/681935/edicao:684309>. Acesso: 27 fev. 2025.

instância que, antes de ser autor, é sujeito empírico sócio-historicamente constituído por experiências, sociais e individuais.

Assim, como ressaltamos anteriormente, o polo de recepção refere-se à decisão do leitor de entrar em comunicação com um texto, dependendo ainda da imagem do autor que condiciona as estratégias de interpretação. Ao ter sido feito todo um trabalho de regulação e figuração, a partir e por meio dos polos de produção e do texto, posto em outros meios de circulação, *Ponciá Vicêncio* (2017) nos possibilita depreender a complexidade da autoria de Conceição Evaristo, constituindo, dessa forma, uma imagem de autora multifacetada que é valorizada e influenciada pelos regimes e polos de autoralidade – assim, influenciada pelo o que falam e como falam da autora e da obra –, mas, principalmente, como Evaristo gere a si mesma pela sua autoria.

**Escritora crítica, Poetisa e Literata, Escritora, Pesquisadora:** essas são as imagens construídas de Conceição Evaristo, demarcadas a partir de nossos materiais e recortes, os quais forma organizados pelo nosso *Percurso 2*. Ora focalizada com mais nitidez uma instância em detrimento de outra, um polo e/ou regime de autoralidade em vez de outro, observamos como o funcionamento e a gestão da autoria exige um manejo delicado e, ainda, como perscrutar esse funcionamento e gestão nos possibilita materializar esse processo em imagens de autora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começamos a construir nossos objetivos, estruturar nossa dissertação e nos aprofundarmos na escrita e nas análises dela, não esperávamos que houvesse tantas ressignificações, tanto do nosso *corpus*, teoria e metodologia utilizadas quanto da nossa compreensão sobre a autoria e a construção e gestão do lugar discursivo do autor e, por conseguinte, da imagem de autor. Entre escritas e reescritas, eis que nossa dissertação ficou estruturada da seguinte forma:

Ela foi organizada em três capítulos, com subdivisões, além dos tópicos de Introdução e Considerações Finais. Na Introdução, contextualizamos como chegamos nessa pesquisa final, damos um resumo do tema que abordaremos e de sua importância, nossos objetivos gerais e específicos e como organizamos a dissertação. No Capítulo 1, fizemos um apanhado geral da história da Análise de Discurso, passando para a perspectiva de Dominique Maingueneau acerca da Análise de Discurso, a qual é de base enunciativa, e por fim, concluímos com um apanhado teórico sobre a autoria e a imagem de autor, respectivamente, esse sendo um pressuposto teórico formulado por Maingueneau e a noção que trabalhamos nesta dissertação.

Para o Capítulo 2 – dividido em duas partes – mostramos a construção sócio-histórica da mulher negra no Brasil e de sua “imagem” a partir da obra *Mulheres Negras do Brasil* (2006), de Schuma Schumacher e Érico Brazil, e, em seguida, apresentamos uma breve biografia de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, bem como uma descrição contextualizada da obra de cada uma, isto é, *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* (2014) e *Ponciá Vicêncio* (2017), respectivamente.

Em nosso Capítulo 3, dividido em duas partes, apresentamos nossa metodologia, os dois percursos de análise que perscrutamos – entrando nesses percursos os materiais e recortes de nossos *corpus* e sua descrição; em seguida, partimos para nossas análises. No tópico de análise, dividimos ele em dois subtítulos, o primeiro para analisar o funcionamento da autoria e a construção e gestão da imagem de autora de Carolina Maria de Jesus a partir dos materiais e recortes, que demonstramos por meio do *Percurso 1*, e o segundo para analisar como se dá a autoria e a construção e gestão da imagem de autora de Conceição Evaristo, expondo a partir do *Percurso 2*.

Dessa forma, nosso **objetivo geral** foi buscar compreender o funcionamento da autoria de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo a partir da noção de “imagem de autor” de Maingueneau (2010), visto que noção nos possibilitaria pensar o lugar discursivo autoral em “imagens”, e, a partir de nosso *corpus*, buscamos regularidades que nos permitiram descrevê-

las e interpretá-las, observando como elas discursivizaram certas práticas de dominação a partir de seu posicionamento e da gestão de interventores da obra. Nossos **objetivos específicos**, por conseguinte, foram querer analisar, a partir das proposições da imagem de autor de Maingueneau (2010), como se dá o funcionamento e a gestão da autoria de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo a partir das obras *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* e *Ponciá Vicêncio*, respectivamente. Assim, para observarmos como foi construída e gerida essa imagem, propomos a) descrever e analisar como a imagem(ns) de autoras é gerida pelos interventores posteriores a partir da publicação e circulação das obras e os valores atribuídos a elas e, por fim, b) perscrutar dois percursos de análise da imagem de autor por meio de um *corpus* diversificado, a partir da unidade não-tópica de *percurso* definida por Maingueneau (2007).

A partir dos nossos objetivos, geral e específicos, entendemos que precisaríamos perscrutar dois percursos de análise para justamente conseguirmos ter lidar com a análise de categorias invariantes como a autoria e a imagem de autor, visto que, além da noção de imagem de autor carecer de uma base metodológica sólida e bem desenvolvida, nosso *corpus* não seguia necessariamente uma lógica: foi precisa, dessa forma, construirmos essa lógica enquanto íamos traçando essa metodologia de análise – em que chegamos no *Percurso 1* e *Percurso 2*. Para isso, utilizamos a categoria de *percurso*, uma unidade não-tópica, desenvolvida também por Maingueneau (2007, 2015), para traçarmos nosso caminho para conseguirmos analisar nosso *corpus*.

Nessa perspectiva, conseguimos apreender, de fato, quando Mussalim e Rezende (2019) colocaram como “empreitada” ao lidarmos e articularmos com categorias invariantes. No entanto, não foi apenas a autoria que precisava de um manejo delicado, mas também trabalhar com a própria categoria de *percurso*, a qual, mesmo sendo uma metodologia, é uma categoria também invariável, que necessita que o analista justifique a todo momento suas decisões. No entanto, acreditamos que, a partir da articulação entre teoria e *corpus*, por meio dos dois percursos metodológicos que traçamos, conseguimos alcançar nossos objetivos, apesar de algumas ressalvas.

Longe de serem negativas, as ressalvas dizem respeito a como lidamos com nossas expectativas em relação ao que esperamos da análise quando escrevemos nossos objetivos. Tanto a análise da autoria de Carolina Maria de Jesus quanto a de Conceição Evaristo nos mostraram, de fato, que é preciso um manejo bastante delicado, mas, simultaneamente, dinâmico. Foi possível compreender que não é apenas o conjuntura sócio-histórica e outras questões discursivas que mostram um funcionamento da autoria, principalmente da constituição

de imagem de autoras; os materiais que escolhemos e os recortes que fizemos também determinaram isso, e foi uma questão que não estávamos esperando – o que, de certa maneira, tornou a pesquisa surpreendente, pertinente e proveitosa. A articulação da teoria com os materiais nos mostrou que, além de considerar esses fatores acima, nosso material “exigiu” outros materiais, isto é, como escolhemos uma edição póstuma de *Quarto de despejo* para analisar a autoria e a construção e gestão da imagem de autora de Carolina, foi necessário articular esse fator de morte *versus* vida no *Percurso 1*, visto que os recortes dessa edição foram organizados pelos gestores da obra e, por isso, foi de extrema pertinência analisarmos a entrevista com Vera Eunice, filha da autora, pois a cenografia tecida pela entrevistadora sobre Carolina influenciou não apenas a análise da autoria, mas o funcionamento dos polos de autoralidade – da produção, do texto e da recepção.

Nessa perspectiva, para Carolina Maria de Jesus, propomos o *Percurso 1* e escolhemos materiais e fizemos recortes diferentes da forma como escolhemos para analisar a autoria de Conceição Evaristo, no *Percurso 2*. Da mesma forma, e, talvez, também por conta dos materiais escolhidos, demos foco mais para algumas questões do que outras – a exemplo, não recortamos excertos das obras em si, das histórias, e fizemos uma análise focando a instância inscritora. Podemos exemplificar isso quando, em ambas as análises, não demos muito foco ao polo de produção ou citamos a zona autor – sabemos a importância de ambos os conceitos e de como a autoria não funciona sem eles, visto que tantos os polos quanto as zonas são intercambiáveis entre si, no entanto, durante a análise, foi possível perceber pela linha de raciocínio que construímos e pela própria teoria que eram preconizados o polo de produção e a zona do autor, o que salientamos.

Ainda, nos é importante destacar que, em vários recortes que trouxemos para análise, foi possível perceber como gênero, raça, classe etc., são problemáticas recorrentes para ambas as autoras. Em *Quarto de despejo*, observamos como isso foi utilizado pelos gestores para justificar as marcas linguísticas de Carolina – isto é, os desvios da gramática normativa – por conta de sua baixa escolaridade, bem como a capa da obra, que remete à estética afro-brasileira, para relacionar vida e obra a um estilo que ressalta e legitima um orgulho e um posicionamento; em *Ponciá Vicêncio*, de outro modo, constatamos como Conceição Evaristo faz uso do prefácio de sua obra para se posicionar em detrimento das dificuldades das mulheres negras no que concerne o trabalho de escrita e de publicação.

Essas percepções, assim, só foram possíveis devido aos percursos perscrutados. No *Percurso 1*, de forma mais específica, selecionamos a 10ª. edição de *Quarto de Despejo*, publicada pela Editora Ática em 2014 – tendo como recortes a Nota de editores, a página de

apresentação e a capa da obra –, a dissertação de mestrado, intitulada *Do exotismo à denúncia social: sobre a recepção de Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, na Alemanha*, de Raquel Alves do Santos Nascimento e a entrevista do site *O Menelick 2º Ato* – tendo como recorte 3 excertos da entrevista. A partir dos materiais e recortes, foram formadas imagens de autora de Carolina Maria de Jesus: por um lado, a partir do trabalho editorial pelos gestores da 10ª edição, foi primeiro lapidada uma imagem já existente para, enfim, (re)construir uma imagem de **autora coerente e autêntica** e, nesse mesmo trabalho de editoração com a escolha da capa, se formou uma imagem simbólica de **resistência e orgulho**, legitimando, no outro lado, as outras imagens formadas de **Escritora Nacional e Internacional**, de **pensadora crítica e autêntica** e de **Escritora e Grande Escritora** – imagens formadas a partir dos outros materiais e recortes selecionados e, no fim, constituindo a imagem de autora de Carolina Maria de Jesus.

Quanto ao *Percurso 2*, detalhadamente, selecionamos a 3ª. edição de Ponciá Vicêncio, publicada em 2017 pela editora Pallas – recortando o Prefácio da obra, intitulado *Falando de Ponciá Vicêncio...*, e o posfácio da obra, escrito pela Profª. Drª. Maria José Somerlate Barbosa, da University of Yowa –, e a rede social “Skoob” – tendo como recorte 1 (uma) resenha/comentário de um usuário referente à Ponciá Vicêncio. Assim, chegamos à formação das imagens de **Escritora crítica, Poetisa e Literata, Escritora, Pesquisadora**, as quais, juntas, constituem a imagem de autora de Conceição Evaristo. Tanto por sua parte quanto pelos comentadores de Ponciá Vicêncio, observamos como a autoria de Conceição Evaristo é gerida, principalmente, por ela mesmo, mas não sendo isenta de outras imagens de autora sendo acrescentadas a uma imagem autoral final pelos comentadores – a partir do polo de recepção e, nesse caso, pelos leitores da obra e usuários do Skoob – e por outros interventores, como a professora Maria José a partir da escrita do posfácio.

Partindo para um possível gesto de finalização, além de cumprirmos com o que propomos em nossos objetivos, podemos observar como construir e perscrutar dois percursos de análise possibilitou conduzir com mais cuidado nossa análise e, ainda, justamente articular a categoria de percurso, uma unidade não-tópica, com a autoria e a noção de imagem de autor, todas essas demandando um manejo delicado. Ainda, além dos *percursos* construídos e perscrutados influenciarem na formação de uma imagem de autora por conta dos materiais e recortes selecionados, nos cabe ressaltar com mais ênfase o funcionamento da autoria e a gestão da imagem de autora entre autoras que se encontram em situações diferentes, isto é, uma está viva – Conceição Evaristo – e outra faleceu – Carolina Maria de Jesus –, demonstrando como

tanto as autoras em si quanto os interventores e comentadores posteriores influenciam na construção da imagem de autora, bem como sua valorização.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. IDEOLOGIA E APARELHOS IDEOLÓGICOS DO ESTADO (Notas para uma pesquisa). In: ALTHUSSER, Louis. Sobre a reprodução. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- AQUINO, Patrícia Aparecida de; BITENCOURT, Daiane Rodrigues de Oliveira. A Produção de (in)verdades sobre “dislexia”: o funcionamento da ciência como um discurso constituinte. In: BARONAS, Roberto Leiser; VILELA-ARDENGHI, Ana Carolina (orgs). **Senderos Discursivos: uma homenagem a Dominique Maingueneau**. Campinas, SP: Pontes, 2023. 139-158 p.
- ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros de. **A paratopia no discurso literário**. Teresina: EDUFPI, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail [Volochínov]. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARONAS, Roberto Leiser; ARAUJO, Lígia Mara Boin Menossi de; SEMENSATO, Nayla Vieira. A imagem do autor Mattoso Câmara em periódicos de linguística brasileiros. **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 15, n. 2, 2017.
- BARONAS, Roberto Leiser; PONSONI, Samuel. Uma análise de discurso de base enunciativa: notas de leitura sobre o percurso epistemológico de Dominique Maingueneau. **Revista Heterotópica**, v. 1, n. 1, 2019.
- COSTA, Nelson Barros da. O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. In: COSTA, Nelson Barros da (Org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005, p. 17-48.
- CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Oliveira Bezerra. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2012.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos** (vol. III). Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- GOMES, Christiane. BITITA: ALÉM DOS QUARTOS DE DESPEJOS E DAS CASAS DE ALVENARIA. O Menelick 2º Ato. Disponível: <https://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/a-literatura-de-bitita>. Acesso: 22 fev. 2025.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo, SP: Cortez, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da Enunciação**. Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva. Curitiba, PR: Criar Edições, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MUSSALIM, Fernanda; REZENDE, Breno R. M. P. R. O *ETHOS* COMO INSTÂNCIA CONSTITUTIVA DA CONSTRUÇÃO DA 'IMAGEM DE AUTOR'. **Cad. Est. Ling.**, Campinas, v. 61, p. 1-10, 2019.
- NASCIMENTO, Raquel Alves dos Santos. Do exotismo à denúncia: sobre a recepção de Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus, na Alemanha. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-16052016-135117/pt-br.php>.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2003.
- SCHUMAHER, Schuma; BRASIL, Érico Vital. **Mulheres Negras do Brasil**. [s.l : s.n], 2006.