

## Uma figuração de autoria para Carolina Maria de Jesus

Luciene Azevedo\*

*Pra dizer a verdade, eu tenho nojo deste Diário.*  
Carolina Maria de Jesus

“A arte contemporânea deve ser analisada, não em termos estéticos, mas em termos de poética. Não a partir da perspectiva do consumidor de arte, mas a partir da perspectiva do produtor”. Leio a defesa de Boris Groys a favor do que considera uma virada necessária nos estudos sobre a arte hoje. Na visão do filósofo alemão, parece mais contemporâneo pensar as “práticas artísticas como transformações radicais que vão da estética à poética, mas especificamente na direção de uma autopoética, na direção da produção do próprio Eu público”(GROYS, 2014, p. 16).

A colocação parece uma resposta implícita à ideia de estética relacional de Nicolás Bourriaud (2009, p.21), que defende uma “forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade” entre observador e quadro. Ao chamar a atenção para a “produção de um efeito de visibilidade” percebido no gesto de muitos artistas contemporâneos, Groys rejeita entender esse movimento como pura “mercantilização do Eu” (GROYS, 2014, p. 17), pois acredita que parte do interesse da produção artística contemporânea reside na possibilidade que nos oferece de observar o movimento realizado pelo artista que vai do interesse pelo mundo externo na direção da construção autopoética de seu próprio Eu” (GROYS, 2014, p. 16).

Groys parece sugerir que na relevância do papel do autor em relação à sua produção está uma das chaves para compreender a reelaboração crítica, política, do papel das artes hoje. Interessado em analisar como os artistas se desenham artisticamente, Groys retoma brevemente a história do *design* para pensar o “desenho de si” no qual os artistas parecem investidos hoje. Segundo o filósofo, a grande diferença entre o que chama de “artes aplicadas tradicionais” e o *design* moderno, nascido com as vanguardas do início do século XX, está fundada na “oposição metafísica entre aparência e essência” (GROYS, 2014, p. 21), pois enquanto as primeiras prezam o caráter meramente utilitário e mercadológico do objeto, o desenho moderno, ou antidesenho, como o trata Groys (2014, p. 22), “quer eliminar e pu-

---

\* Doutora em Literatura Comparada e professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil. E-mail: aaluciene@gmail.com

rificar tudo o que se acumulou na superfície” dos objetos a fim de permitir que o sujeito “seja capaz de descobrir as coisas por si mesmo”.

Groys (2014, p. 31) reconhece aí uma dimensão ética na qual os “consumidores assumem a responsabilidade por sua própria aparência e pelo desenho de suas vidas cotidianas”. Ao constatar que nossa época nos impinge a “obrigação do desenho de si”, Groys quer superar a dicotomia moderna entre a “desinteressada contemplação estética” e o “uso das coisas guiado pelo interesse” (GROYS, 2014, p. 34) e recuperar a aliança entre ética, estética e política, entendendo a manifestação do Eu, do autodesenho de si como uma disposição que faz pensar o mundo.

O que Groys chama de autodesenho é a possibilidade de o próprio artista transformar-se em obra, expondo-se de uma “maneira radical ao olhar do outro” (GROYS, 2014, p. 39). E aqui eu gostaria de aproveitar essa reflexão para pensar a inscrição de Carolina Maria de Jesus como autora que quer “pôr o nome na capa” de um livro assumindo a responsabilidade pelo desenho de si mesma de maneira ambivalente em relação aos elementos fundamentais da autoprodução de si como autora, como a escrita do diário e a condição de favelada.

Analisando os dois capítulos iniciais de São Bernardo, Abel Barros Baptista analisa o insólito método de Paulo Honório, que pretende escrever um livro pela divisão do trabalho: “Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa” (RAMOS, 2010, p. 7).

Baptista afirma que o inusitado método de composição do livro é derivado da “incompetência literária” para contar sua vida, tal como reconhecida pelo próprio Paulo Honório. E é aí que o crítico identifica um paradoxo, pois ao tomar para si a tarefa de pôr o nome na capa, afirma Baptista, Paulo Honório reivindica a “responsabilidade da iniciativa e do resultado” (2005, p. 134) como se estivesse ao mesmo tempo assumindo e desvestindo-se da condição de autor: “Paulo Honório, diz Baptista, faz da assinatura da capa a primeira marca de sua decisão: escreve tendo em conta o horizonte de publicação, considerando o destino do que escreve enquadrado num livro, publicado e divulgado” (2005, p. 152).

Mas ao ler os dois primeiros capítulos preparados por Gondim, a autoria delegada vai ladeira a baixo. Gondim “acanalhou o troço” (RAMOS, 2010, p. 9), como afirma o personagem de Graciliano Ramos, e Paulo Honório rejeita a assinatura. Para não ficar sem livro, no entanto, toma para si a tarefa de contar sua história, mas é peremptório: “Não pretendo bancar escritor” (2010, p. 13).

O projeto de escrita de Paulo Honório dá o que pensar se imaginamos a figuração da autoria como uma marca identitária para Carolina Maria de Jesus. Ao con-

trário de Paulo Honório, Carolina abriu um crédito em seu próprio nome, incorporando à rotina dura de trabalho a escrita: “Eu cato papel, ferro, e nas horas vagas escrevo” (2005, p. 93), reivindicando o reconhecimento de sua assinatura como escritora.

Segundo depoimento de sua filha, Vera Eunice, mencionado por Sergio Barcellos (2015, p. 13), Carolina “costumava confiar cadernos a qualquer pessoa que julgasse capaz de intermediar uma publicação ou de promover sua obra”, e aparições de seu nome em reportagens que datam da década de 1940 podem servir como indício de que “a escritora já vinha produzindo e acumulando seus escritos, pelo menos, a partir do início dos anos quarenta” (BARCELLOS, 2015, p. 15).

Assumindo para si a tarefa de “bancar-se escritora”, Carolina luta por uma assinatura de autor ou, como ela mesma diz, “o que eu sempre invejei nos livros foi o nome do autor” (JESUS, 1961, p. 33). Ao escrever em inúmeros cadernos, em diferentes gêneros, Carolina assume a responsabilidade pela iniciativa e almeja como resultado “pôr seu nome na capa” de um livro.

A primeira oportunidade, bem conhecida de todos nós, instaura a assinatura de Carolina Maria de Jesus. Ao visitar a favela do Canindé, onde Carolina estava morando à época, um jovem repórter, Audálio Dantas, fica impressionado com a “competência literária” que encontra nos manuscritos. Como bem já notou um estudioso de sua obra, lendo com atenção a “apresentação” que Dantas faz à primeira edição de *Quarto de despejo*, é possível perceber que é Carolina quem o “atraiu para seu barraco a fim de entretê-lo com seus cadernos” (BARCELLOS, 2015, p. 262-3).

Em 1960, o nome de Carolina Maria de Jesus aparece pela primeira vez na capa de um livro. *Quarto de despejo* apresenta aos leitores uma figura de autora que ficará marcada pela assinatura da escrita diarística e pela condição de “favelada”. O diário e a favela funcionarão como dispositivos que na “representação que é o livro, apresentam o autor escritor e dão a ele um nome singular” (MARIN, 1999, p. 131), criando assim uma figuração de autoria que funcionará ao mesmo tempo como veneno e remédio para a autora.

Afinal, a publicação do livro inscreve o nome de Carolina Maria de Jesus como autora, desenhando para si uma imagem de escritora há muito cultivada. Mas parte desse desenho, parte da “construção autopoética de seu próprio Eu”, para falarmos como Groys, pode ser entendida como uma marca que custa à autora assinar. O que estou sugerindo é que Carolina tinha de se dobrar à “obrigação do desenho de si” construído desde seu surgimento para o campo literário. Mesmo antes da publicação de *Quarto de despejo*, vários de seus comentadores assinalam a ambivalência notada em entradas de diário: “É um livro horroroso! O livro que eu nunca pensei escrever. É o livro que vai desgraçar a minha vida e o livro que vae regridir a minha existência pensei” (JESUS apud PERPÉTUA, 2014, p. 248).

Por mais que a rejeição ao livro que põe seu nome na capa possa ser tomada como passageira ou como um dado a mais da personalidade controversa da autora

(afinal, sua fortuna crítica não cansa de alardear o embevecimento da autora com a repercussão do lançamento), acredito que aí, nessa hesitação, é possível ver uma contradição entre o desenho de si que Carolina gostaria de traçar ao longo de sua trajetória como escritora e a maneira como o lançamento de *Quarto de despejo* projetou um efeito de visibilidade para sua carreira, fazendo com que Carolina assumisse um compromisso com a “obrigação do desenho de si”, como escritora de diários e “favelada”. Ou nos termos de uma de suas estudiosas: “O sonho de dedicar-se à escrita ficcional se expõe na escrita do cotidiano, a que ela continua fiel. Essas contradições serão justificadas pelo retorno que a publicidade sobre o diário lhe dá, que é o seu reconhecimento público como escritora” (PERPÉTUA, 2003, p. 73).

Assim, a expressão que retiro do filósofo alemão Boris Groys, “obrigação do desenho de si” parece cair como uma luva para explicar como Carolina está presa à transparência da representação com que os leitores querem lê-la ou estão dispostos a aceitá-la. Apesar de acreditar que o retrato de autoria nascido com o primeiro livro com seu nome na capa poderia ganhar uma dimensão transitiva, franqueando-lhe a publicação de sua ficção (romances, poesias, peças teatrais), Carolina tem de se constituir como um sujeito-autor que se identifica com a produção de sinceridade exigida pela escrita diarística. Assim, *Quarto de despejo* é ao mesmo tempo um livro recusado e desejado constituindo mais uma entre tantas das ambivalências que compõem o desenho de si de Carolina Maria de Jesus.

Não é que não tenha havido resistência: a própria Carolina banca a publicação de seu romance *Pedaços da fome*, mas cada movimento realizado na intenção de desvelar uma figuração autoral ainda desconhecida do público leitor é pautado pela “obrigação do desenho de si” construído por *Quarto de despejo*. Como afirma, seu tradutor para o inglês, David Saint Clair (1963, p. 8), “não tenta ser artista. Só é simplesmente sincera”.

É possível ler em várias entradas de *Quarto de despejo* uma luta surda entre seguir à risca a obrigação desse desenho de si e uma tentativa de se rebelar. Como sabemos, o diário divide-se em duas partes. Depois de acompanharmos os registros relativos a apenas 14 dias de 1955, a segunda parte, traz uma declaração reveladora: “Eu fiz uma reforma em mim” (2005, p. 25). Não passou despercebido a quem consultou os manuscritos originais, sem as supressões de Dantas, que a reforma mencionada por Carolina pode sugerir uma modulação de sua assinatura motivada pela possibilidade de publicação. Diante do entusiasmo de Dantas demonstrado pela leitura dos cadernos, a escritora investe na escrita do diário motivada a escrever.

Numa das primeiras entradas da primeira parte, em 1955, antes do encontro com o jornalista, Carolina já pensa em tomar a favela como cenário de sua produção: “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 desagradáveis me fornece os argumentos” (2005, p. 17). Porque não nomeia que espécie de livro pretende escrever, não ficamos a saber se está disposta a escrever a ro-

tina diária dos moradores da favela sendo fiel à representação (“Hei de citar tudo que aqui se passa”) ou se o cenário vai ser aproveitado como mote da criação (“vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos”). A própria leitura leva a crer que a dicção vai perseguir a transparência da representação: “Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo” (2005, p. 9) a não ser pela última frase: “E estou sempre em falta”. É claro que podemos ler a sentença literalmente: há muito trabalho a fazer e, por mais que se ponha em movimento todo o tempo, o trabalho não diminui e nem é suficiente para o sustento da casa, dos filhos, mas também seria possível ler a frase como a enunciação do fracasso da escrita, do projeto, da tentativa de ser fiel à representação.

Carolina quer ser “sincera”: “Tenho de dizer que eu não escrevi nos dias que decorreram porque eu fiquei doente. Vou recapitular o que ocorreu comigo nestes dias” (2005, p. 139) e o diário é como uma caderneta de campo, seja para registrar o entorno da favela, como a visita à comunidade do candidato a político: “Comecei a escrever o que observava daquela aglomeração” (2005, p. 61), ou para apaziguar as reviravoltas emocionais quando anota a decepção pela rejeição de uma publicação enviada aos Estados Unidos ou a apreensão por um amor impróprio: “Eu puis o olhar no caderno e comecei a escrever” (2005, p. 135).

Mas a transparência mimética da representação também parece cansar: “Vocês já sabem que eu vou carregar água todos os dias. Agora eu vou modificar o início da narrativa diurna, isto é, o que ocorreu comigo durante o dia” (2005, p. 110). A observação metalinguística chama a atenção para a decisão de um gesto signatário, para um eu que escreve e coloca em abismo os modos de representar, tornando um pouco mais complexa a obrigação do desenho de si seguida por Carolina Maria de Jesus caracterizada pela crítica como a “simplicidade de quem nasceu assinalado pela vocação de escrever”, como aponta o prefaciador de *Pedaços da fome*, Eduardo de Oliveira (1963, p. 11).

Talvez os impasses sobre a autoprodução poética do desenho de si ajudem a entender de outro ângulo uma figura de autora considerada pela crítica como um “sema sem controle da própria imagem” (MEIHY; LEVINE, 1994, p.31). É fácil render-se ao patronato ideológico e creditar à Carolina a impossibilidade da autonomia sobre o que escreve (tal como o fez Wilson Martins acusando-a de “mistificação literária”), mais difícil é lidar com as contradições do desenho de si, da produção de sinceridade.

Essas contradições não são visíveis apenas na figuração de autoria, como tentamos demonstrar acima, mas também na imagem da “favelada”, que se cola à figura da escritora como um traço indelével na publicação do segundo diário *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, quando Carolina já não mora mais na favela.

Alguns críticos chamaram a atenção para a dicção politicamente incorreta da autora em contradição com a apropriação de sua assinatura para as pautas de gênero e raça, por exemplo. Esse parece o caso de Marisa Lajolo (1996, p. 57), que, ao

analisar a produção poética da autora, observa que “Os poemas em que Carolina tematiza o papel da mulher na sociedade são exemplares da ambiguidade de seus pontos de vista que assumem, simultânea ou sucessivamente, posições conflitantes. Muitas vezes, seus versos superpõem, ao registro doloroso e expressivo da marginalidade social da mulher, a adesão a valores machistas da ideologia familista”.

O gênero diário e o epíteto “favelada” constituem-se como pilares fundamentais à manifestação do eu autoral de Carolina Maria de Jesus e se aliam de forma indissociável na composição do desenho de si. Não deixa de ser curioso o fato de que na condição de moradora da comunidade do Canindé, inscrevendo-se como autora, Carolina não seja reconhecida pelos favelados como representante deles ou como observa Carlos Vogt (1983, p. 210): “O ponto de estranhamento entre Carolina e os favelados é, sem dúvida, o livro”.

Assim como Carolina parece encurralada pela produção de seu eu público a partir do lançamento de *Quarto de despejo* a desenhar-se como autora de diários, que paga tributo à representação da realidade, o epíteto da “favelada” é aceito como algo que se rejeita: “Ela nunca, jamais, se ajustou à vida favelada... Era estranha e estranhava seus vizinhos” (MEIHY, 2015, p. 260).

Não vou insistir em comentar aspecto tão repisado pela crítica selecionando passagens em que a ojeriza à favela, aos modos de vida de seus moradores aparece no diário. Tampouco me interessa passar a limpo uma recepção que se contentou em camuflar as contradições e preconceitos ali expressos, pois me interessa mais explorar a dimensão do estranhamento mútuo entre a escritora e seus vizinhos, a alteridade da semelhança, revelada pelo confronto entre a autoimagem e a figuração dos favelados que emerge da dicção do diário.

Em inúmeros momentos, falando de dentro, Carolina projeta-se como se estivesse olhando a favela de fora. Ao comentar, por exemplo, a chegada de novos moradores, assinala que as pessoas estão “esfarrapadas andar curvo e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atração” (2005, p. 42). Mas em outro momento reflexivo, a dicção modula o alheamento, inscrevendo um matiz identitário: “Abri a janela e vi as mulheres que passam rápidas com seus agasalhos descorados e gastos pelo tempo [...]. Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (2005, p. 33).

Mas o que mais chama a atenção é a maneira como lança mão da sua condição como escritora, atuando como uma espécie de boca do inferno da favela, para colocar sob ameaça a identidade dos moradores, revelando-lhes seus nomes no diário: “Eu estava escrevendo. Ela perguntou-me: — D. Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver! [...] — E porque é que eu estou nisto? — Você está aqui por que naquele dia que o Armim brigou com você e começou a bater-te, você saiu correndo nua para a rua” (2005, p. 126). Ou ainda utilizando o diário como denúncia catár-

tica: “Pensei: hoje eu vou escrever e vou chingar a caixa desgraçada do açougue Bom Jardim. Ordinaria!” (2005, p. 133).

Em momentos como esses, parece saltar aos olhos o fato de que é a identidade como escritora que dá a ela a possibilidade de assumir a alteridade em relação à favela: “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu” (2005, p. 32).

Em outras entradas de *Quarto de despejo* também é possível ver a autora performatizando a favelada, como no incidente em que se sente ameaçada por um homem na disputa por lenha, valendo-se dos estereótipos para se proteger: “Eu sou da favela do Canindé. Sei cortar de gilete e navalha e estou aprendendo a manejar a peixeira. Um nordestino está me dando aulas. Se vai me bater poder vir [...]. Quando bebo umas pingas ficou meio louca. Na favela é assim, tudo o que aparece por lá nós batemos e roubamos o dinheiro e tudo que tiver no bolso” (2005, p. 73).

Valorizada em suas ambivalências, a autoria de Carolina Maria de Jesus pode se distinguir de si mesma, abrindo o flanco a muitos outros desenhos de si, mas para isso talvez devamos lhe acenar à sua obra com outras perspectivas de leitura. Escrever uma obra, tornar-se uma figura pública de autor implica “estar sujeito de uma maneira radical ao olhar do outro” (GROYS, 2015, p. 39). Nas últimas entradas de *Quarto de despejo*, lemos “Quando passei diante de uma vitrine vi o meu reflexo: desviei o olhar, porque tinha a impressão de estar vendo um fantasma” (2005, p. 160).

Mais uma vez, é possível também fazer uma interpretação literal da imagem, associando-a à depauperação física, ao abatimento causado pela fome, mas se nos lançamos à leitura de sua obra dando à autora a chance de “se confrontar com a imagem de si para corrigir, mudar, adaptar ou contradizer” a responsabilidade com que assumiu o compromisso com a obrigação do desenho de si como autora da favela que escreve diários, talvez possamos entender a figura fantasmática, como uma metáfora dessa mesma obrigação a que teve de se submeter para poder bancar-se escritora e pôr seu nome na capa de um livro.

Se tomamos por dado que o empenho da autora em colocar seu nome na capa, em tornar-se escritora, não foi vão, não podemos deixar de assinalar que ainda estamos em falta com a autora em que Carolina gostaria de se transformar, basta pensar nos muitos manuscritos inéditos de sua ficção e talvez o grande crédito que na condição de leitores possamos abrir em seu nome seja não a canonização de sua autoria, mas a despersonalização do desenho de si trazido a público na ocasião do lançamento de *Quarto de despejo*, oferecendo-lhe a chance de se redesenhar em muitas outras personas artísticas.

## Referências

- BAPTISTA, Abel Barros. *Livro agreste*. Ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BARCELLOS, Sergio. *Vida por escrito*. Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento: Bertolucci, 2015.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.
- GROYS, Boris. *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea. Traducción de Paola Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- JESUS, Carolina Maria. *Casa de alvenaria*. Diário de uma ex-favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1961.
- JESUS, Carolina Maria. *Pedaços da fome*. São Paulo: Águila, 1963.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- LAJOLO, Marisa. Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina. In: JESUS, Carolina Maria. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- MARIN, Louis. *L'écriture de soi*. Paris: Presses Universitaire de France, 1999.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O inventário de uma certa poesia. In: JESUS, Carolina Maria. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Ditos e interditos: ensaio de despedida de Carolina Maria de Jesus. In: BARCELLOS, Sergio. *Vida por escrito*. Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento: Bertolucci, 2015. p. 253-270.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. Aquém do *Quarto de despejo*: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 63-83, jan./jun. 2003.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ROSITO, Valéria. Literatura brasileira a contrapelo ou o que querem e o que podem os estudos carolinianos na cena acadêmica contemporânea. In: BARCELLOS, Sergio. *Vida por escrito*. Guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento: Bertolucci, 2015. p. 271-284.



VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 205-213.

Recebido em 9 de novembro de 2017.

Aprovado em 13 de abril de 2018.

## **Resumo/Abstract/Resumen**

### **Uma figuração de autoria para Carolina Maria de Jesus**

**Luciene Azevedo**

O artigo toma como ponto de partida as reflexões de Boris Groys (2014) sobre a relevância que o papel do autor vem assumindo junto à sua produção para efetuar a leitura de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Utilizando a noção de “desenho de si” do filósofo alemão, o ensaio analisa a inscrição no campo literário brasileiro de Carolina Maria de Jesus e defende que a autora assume a responsabilidade pelo desenho de si mesma de maneira ambivalente em relação aos elementos fundamentais da autoprodução de si, principalmente em relação à escrita do diário e à condição de favelada.

**Palavras-chave:** desenho de si, autoria, Carolina Maria de Jesus.

### **A figuration of authorship for Carolina Maria de Jesus**

**Luciene Azevedo**

This article takes as its starting point the reflections of Boris Groys (2014) on the relevance that the role of the author, together with his/ her production, to carry out a reading of *Quarto de despejo*, by Carolina Maria de Jesus. By using the notion of “self-design” coined by the German philosopher, the essay analyzes the inscription of Carolina Maria de Jesus in the Brazilian literary field and argues that the author assumes the responsibility for the design of herself in an ambivalent manner in relation to the fundamental elements of self-production, especially in relation to the writing of the diary and her condition as an inhabitant of the slums of Brazil.

**Keywords:** self design, authorship, Carolina Maria de Jesus.

### **Una figuración de autoría para Carolina Maria de Jesus**

**Luciene Azevedo**

El artículo toma como punto de partida las reflexiones de Boris Groys (2014) sobre la relevancia que el papel del autor viene asumiendo junto a su producción para efectuar la lectura de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. El ensayo analiza la inscripción en el campo literario brasileño de Carolina María de Jesus y defiende que la autora asume la responsabilidad por el diseño de sí misma de manera ambivalente en relación a los elementos fundamentales de su auto-producción como autora, principalmente la escritura del diario y la condición de habitante de una favela.

**Palabras clave:** auto-dibujo, autoría, Carolina Maria de Jesus.