EM TESE

BELO HORIZONTE | ISSN: 1982-0739

APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG

V. 30 N. 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitora: Profa. Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Prof. Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Diretora: Profa. Sandra Gualberto Bianchet
Vice-Diretor: Prof. Lorenzo Teixeira Vitral

PÓS-LIT – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS
Coordenadora: Profa. Maria Juliana Gambogi Teixeira
Subcoordenadora: Profa. Anna Palma

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Representantes da Área de Concentração Literatura Brasileira
Titular: Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said
Suplente: Prof. Daniel Reizinger Bonomo

Representantes da Área de Concentração Literaturas Clássicas e Medievais
Titular: Prof. Teodoro Rennó Assunção
Suplente: Prof. Matheus Trevizam

Representantes da Área de Concentração Literaturas de Língua Inglesa
Titular: Profa. Miriam Piedade Mansur Andrade
Suplente: Prof. José de Paiva dos Santos

Representantes da Área de Concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas
Titular: Profa. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis
Suplente: Profa. Elen de Medeiros

Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada
Titular: Profa. Aline Magalhães Pinto
Suplente: Profa. Ana Maria Chiarini

Representantes Discentes
Titular: Luis Gustavo de Paiva Faria
Suplente: Marina Sanches

COMISSÃO EDITORIAL
Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva; Cíntia Maciel; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu

CONSELHO EDITORIAL (INTERNO)
Alice Carvalho Diniz Leite, UFMG; Douglas Silva, UFMG; Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG; Felipe Cordeiro, UFMG; Felipe Oliveira de Paula, UFMG; Jacyntho Lins Brandão, UFMG; Luiz Nazario, UFMG; Marcelino Rodrigues da Silva, UFMG; Marcos Antônio Alexandre, UFMG; Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, UFMG; Mônica Medeiros Ribeiro, UFMG; Rafael Fava Belúzio, UFMG; Rafael Guimarães Tavares Silva, UFMG; Sara Rojo, UFMG; Sandra Regina Goulart Almeida, UFMG; Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, UFMG; Tiago de Holanda Padilha Vieira, UFMG; Valéria Sabrina Pereira, UFMG

CONSELHO EDITORIAL (EXTERNO)
Adélcio Sousa Cruz, UFV; Ana Paula Arnaut, FLUC/Universidade de Coimbra; Andréa Sirihal Werkema, UERJ; Antônio Marcos da Silva Pereira, UFBA; Carolina Anglada, UFOP; Emílio Maciel, UFOP; Flávia Almeida Vieira Resende, UFGD; Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, UFRJ; Gustavo Cerqueira Guimarães, Universidade Eduardo Mondlane, UEM; João Alves Rocha Neto; Jonas Miguel Pires Samudio; Jorge Alves Santana, UFG; Josué Borges de Araújo Godinho, UEMG; Júlia Morena Costa, UFBA; Leonardo Bérenger, PUC-Rio; Luiz Morando, FALE / Uni-BH; Maria Rita Drumond Viana, UFSC; Nabil Araújo, UERJ; Paulo Fonseca Andrade, UFU; Paulo da Silva Gregório, UECE; Tatiana Pequeno, UFF; Victor da Rosa, UFOP

PARECERISTAS *AD HOC* DESTE NÚMERO

André Carvalho, Antonio Eduardo Soares Laranjeira, Cristiane Côrtes, Cristiane da Silva Alves, Davi Andrade Pimentel, Débora Spacini Nakanishi, Derick Davidson Santos Teixeira, Dirceu Magri, Eclair Antônio Almeida Filho, Elen de Medeiros, Érica Vasco, Esther Martins, Fernanda Marques Granato, Francine Fernandes Weiss Ricieri, Gislene Coelho, Graziele Maria Valim, Hanna Simões, Jefferson Lima, Joachin Azevedo Neto, Júlia Vasconcelos Studart, Juliana Braga Guedes, Luan da Silva Queiroz, Maíra Pinheiro Tavares, Maria Cristina Batalha, Marília Dantas Tenório Leite, Naiana Galvão, Natalino da Silva de Oliveira, Priscila Monteiro, Rodrigo Machado, Rosinês de Jesus Duarte, Sônia Queiroz

PROJETO GRÁFICO

Priscila Justina, Eduardo Soares (Pi Laboratório Editorial), Fernanda Moregula

CAPA

Fernanda Moregula

DIAGRAMAÇÃO

Stéphanie Paes

REVISÃO

A revisão dos textos deste número foi de responsabilidade de seus respectivos autores e da comissão editorial.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

EM TESE
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Pampulha
Belo Horizonte, MG, Brasil
CEP: 31270-901
emteseufmg@gmail.com

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 4

TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS 7

O andar dançante da poética de Conceição Evaristo
The Dancing Walk of Conceição Evaristo's Poetry
Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva

Norse-Icelandic Culture as a Means of Liberation from Industrial Victorian England in William Morris's Works
Cultura Nórdico-Islandesa como um meio de libertação da Inglaterra Vitoriana Industrial na obra de William Morris
Dienifer Feijó Vieira; Isabelle Maria Soares

Decolonial Feminism and Racial Resistance: Ifemelu's Writing in *Americanah*
Feminismo decolonial e resistência racial: a escrita de Ifemelu em *Americanah*
Naiana Galvao; Luciana da Silva Reis

L'utopie de l'amour chez Bachmann et Jabès
A utopia do amor na obra de Bachmann e Jabès
Carolina Antonaci Gama

EM TESE 78

O corpo-tela e o corpo-poema de Nívea Sabino como território em reexistência
El cuerpo-pantalla y el cuerpo-poema de Nívea Sabino como territorio en reexistencia
Mikaela Gabriele Elias da Costa; Rodrigo Corrêa Martins Machado

Representações do feminino em *Quarto de despejo*: a literatura de Carolina sob os vieses da educação e das questões de gênero
Representaciones de lo femenino en *Quarto de despejo*: La literatura de Carolina bajo los sesgos de la educación y las cuestiones de género
Ana Carolina da Silva

EM TESE
BELO HORIZONTE V.30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.4-6

APRESENTAÇÃO

Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*, alertava: "Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera."[1] Os Estudos Literários, nesse sentido, acompanham a diversidade da produção inerente àquilo que se pode chamar de *literário*, conceito que o próprio teórico inglês mostra ser variável e escorregadio.

Diante desse contexto, a situação dos Estudos Literários na atualidade é marcada por uma pluralidade de maneiras de lidar com o objeto e, sobretudo, busca ampliar, atualizar e questionar tanto o conceito de literatura, como também os métodos utilizados para avaliá-la. Segundo a professora Cristina Henrique da Costa:

> Há incontáveis estudos de comparação entre obras ou autores, seja pela mediação de um conceito estilístico, como o gótico, ou em forma de comparações entre obras diversas de um gênero, tais como o ensaio, o *gender*, a literatura de mulheres e a literatura trans. Estuda-se a definição de novos gêneros – como por exemplo a literatura homoafetiva, de testemunho, do trauma e auto-etnográfica. Publicam-se críticas sobre boas ou más obras, bons ou maus períodos, bons ou maus estudos sobre boas ou más obras. Teoriza-se a partir das mais variadas filiações conceituais. Teoriza-se nos mais diversos campos – recepção, hermenêutica, retórica e ontologia. O intersemiótico se multiplica já há algum tempo – música e literatura, cinema e literatura, artes plásticas e literatura, etc. –, e convive com comparações interdisciplinares – entre filosofia e literatura, sociologia e literatura, psicanálise e literatura, etc. Recortes geográficos, linguísticos, históricos, nacionais e transnacionais persistem, ao lado de novos recortes para as identidades culturais: afrodescendência, periferia, povos originários, entre outros. Ferramentas clássicas da área – filologia, poética, estilística e estudo de manuscritos – coabitam com novos conceitos, o resgate, o diário de pesquisa, o material paratextual. Pensa-se sobre o ensino de literatura, sobre o futuro da literatura, sobre o lugar da literatura, sobre o método para estudar literatura.[2]

As atuais pesquisas buscam, dessa forma, continuar a colaborar com o debate sobre "o que é literatura?" e fazem renovar a variedade de um objeto marcado pela

[1] Eagleton, T. *Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 15.

[2] Costa, C. H. da. Estudos literários em questão: paradoxo ou utopia?. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. 2, set./dez. 2024.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

mutabilidade. A revista *Em Tese*, nesse sentido, colabora com a divulgação de estudos de novos autores, novas perspectivas de análise, novas áreas de interesse, novos entrelaçamentos entre áreas da cultura e do saber, novas reivindicações no campo literário que, em suma, refletem uma produção diversa, ampla e questionadora dos pesquisadores dos programas de pós-graduação das universidades do Brasil.

A publicação do v. 30, n. 2, da revista *Em Tese*, busca apresentar para os leitores um recorte de como têm sido diversas as pesquisas produzidas na pós-graduação, ampliando a discussão nos estudos sobre a literatura vernácula e estrangeira.

Na seção TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS (TECLAM), Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva (Universidade Federal de Minas Gerais), em *O andar dançante da poética de Conceição Evaristo*, propõe uma leitura da obra poética de Conceição Evaristo sob o aspecto do hibridismo de gêneros, numa poesia que se apresenta com passos de prosa. Já no campo das literaturas de outras línguas, Dienifer Feijó Vieira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e Isabelle Maria Soares (Universidade Federal do Paraná), em *Norse-Icelandic Culture as a Means of Liberation from Industrial Victorian England in William Morris's Works*, apresentam a relação que o escritor inglês William Morris estabeleceu com a cultura do Medievo, em particular a cultura nórdica de tradição islandesa como maneira de criticar as transformações promovidas pela Revolução Industrial inglesa. Naiana Galvão (Universidade Federal do Norte do Tocantins) e Luciana da Silva Reis (Universidade Federal do Norte do Tocantins) analisam a personagem Ifemelu, do romance *Americanah*, da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, sob a perspectiva da teoria da colonialidade de gênero, enfatizando práticas de feminismo decolonial no artigo *Decolonial Feminism and Racial Resistance: Ifemelu's Writing in* Americanah. Por fim, Carolina Antonaci Gama (Universidade Federal de Campina Grande), em *L'utopie de l'amour chez Bachmann et Jabès*, propõe um ensaio em língua francesa a respeito da utopia do amor em obras da escritora austríaca Ingeborg Bachmann e do escritor francês Edmond Jabès.

Na seção EM TESE, focada em divulgar recortes de dissertações e teses produzidas em programas de pós-graduação, Mikaela Gabriele Elias da Costa (Universidade Federal de Ouro Preto) e Rodrigo Corrêa Martins Machado (Universidade Federal de Ouro Preto) analisam a obra de Nívea Sabino a partir de uma concepção de escrita que se faz com o uso do corpo, destacando a relação entre linguagem falada, palavra escrita e corpo, entendido como fio condutor da expressão poética em *O corpo-tela e o corpo-poema de Nívea Sabino como território em reexistência*. Ana Carolina da Silva (Universidade Federal de Ouro Preto), em

Representações do feminino em Quarto de despejo*: a literatura de Carolina sob os vieses da educação e das questões de gênero*, discute a relevância da literatura marginal dentro do ambiente educacional como impulsora de debates sobre as questões de gênero, performatividade e narrativa de si e do outro, abordando como a obra de Carolina Maria de Jesus pode ser utilizada nesse contexto.

A leitura do presente número também evidencia, nesse sentido, a expressiva participação de pesquisadoras na produção acadêmica em literatura, incluindo a leitura crítica de obras de autoria feminina e a multiplicidade de abordagens teóricas como marcas contemporâneas dos Estudos Literários no país. Os textos aqui publicados movimentam o conceito de *objeto literário* e buscam trazer novo fôlego à área. Literatura e estudos literários, fica claro, apoiam-se e modificam-se na mobilidade característica do tempo e do contexto de cada um.

Desejamos a vocês boas leituras!
Comissão Editorial
Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva; Cíntia Maciel; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu.

TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS

PÁGINAS 7 A 77

EM TESE | TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS
BELO HORIZONTE V. 30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.8-29

O andar dançante da poética de Conceição Evaristo

The Dancing Walk of Conceição Evaristo's Poetry

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva
Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais
brunasoliveira.839@gmail.com

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre os poemas de Conceição Evaristo, tendo em vista seu caráter fortemente narrativo, à luz de discussões sobre os limites entre poesia e prosa. Foram analisados forma e conteúdo, em sua correlação e copresença, a partir de discussões sobre a literatura contemporânea, associadas ao emprego de determinados recursos estéticos. Verificou-se que a poética de Evaristo rompe os limites entre diferentes gêneros, culminando em poemas com passos de prosa, isto é, em uma escrita híbrida dotada de um andar dançante, oriundo da fusão entre o andar e a dança, associados por Paul Valéry (1991), respectivamente, à prosa e à poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo; literatura contemporânea; poesia; poema em prosa.

ABSTRACT: This article proposes a reflection on Conceição Evaristo's poems, considering their strongly narrative character, from discussions about the boundaries between poetry and prose. Form and content were analyzed, in their correlation and co-presence, from discussions on contemporary literature, associated with the use of some poetic resources. It was found that Evaristo's poetry breaks the boundaries between different genres, culminating in poems with prose steps, that is, in a hybrid writing composed of a dancing walk, originated from the fusion between walking and dancing, associated by Paul Valéry (1991), respectively, to prose and poetry.

KEYWORDS: Conceição Evaristo; contemporary literature; poetry; prose poem.

Primeiros movimentos

De acordo com Marcos Siscar (2015), as distinções entre poesia e prosa, pensando os limites entre elas, compreendem uma discussão antiga, porém ainda pouco aprofundada. Embora o mais comum na história das combinações entre os dois gêneros seja a emergência do poema em prosa, existem ainda muitas outras variações, de modo que "'a mestiçagem da poesia com os outros gêneros', na expressão de Jean-Claude Pinson, faz parte do horizonte de nossa época" (Siscar, 2015, n.p.).

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Além disso, Siscar ressalta que a prosa é uma questão de poesia, afinal, as relações entre esses gêneros seriam uma das questões mais relevantes da reflexão atual da poesia sobre si mesma.

Destacam-se nos estudos recentes sobre a poesia uma procura por outras relações com o real e com a forma, culminando em um interesse cada vez mais recorrente por temas contemporâneos e em um distanciamento do aspecto normativo da tradição poética, gerando maiores aproximações com o terreno da prosa. Nessas novas tendências, inclusive, percebe-se certa rejeição ao entendimento da poesia como expressão autônoma, valorizando a experiência, de modo que "aproximar-se da prosa seria uma maneira de dar um passo na direção do real, da imediatez antes excluída pelo sentido do 'mistério'; significaria abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes" (Siscar, 2015, n.p.).

O interesse por problemáticas externas ao terreno da arte é justamente uma das principais faces da estética contemporânea. O que nos conduz, segundo Florencia Garramuño (2014b), a reflexões sobre questões e consequências da arte fora de suas fronteiras. De acordo com a autora, também se destacam na estética contemporânea hibridismos diversos, entre linguagens artísticas, meios, dispositivos, suportes, materiais etc., que questionam os limites entre as diferentes disciplinas no campo das artes e da literatura. Tais mesclas colocariam em pauta ideias de pertencimento, especificidade e autonomia de um meio, fenômeno que Garramuño (2014a) nomeia como formas do não pertencimento ou da não pertinência, até chegar na noção de impertinência da arte.

Para Garramuño (2014b), o aprimoramento dos poderes da arte, permitindo que ela possa interferir no que lhe é externo, seria um dos efeitos mais perceptíveis e promissores dessa estética inespecífica. Nesse sentido, a autora percebe uma relação entre as práticas literárias e a experiência contemporânea, através da articulação entre textos e e-mails, blogs, discursos antropológicos, fotografias etc., bem como pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como o ensaio, o documental e as memórias, além de tensões entre poesia e prosa.

As considerações de Paul Valéry (1991) sobre as distinções entre a prosa e a poesia constituem um ponto de partida bastante interessante para se pensar determinadas relações entre os dois gêneros. Separando-os completamente, o crítico francês os associa, respectivamente, a metáfora do Andar e da Dança. Aquela, Valéry define como uma atividade repetitiva e pouco aperfeiçoável, sempre com um objetivo específico, como "a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc." (Valéry, 1991, p. 212).

Para tanto, são estabelecidos um curso, uma velocidade e um prazo delimitado. Uma vez alcançado o objetivo proposto,

> quando o homem que andava [...] atingiu seu lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. (Valéry, 1991, p. 212)

Ora, tão logo a "linguagem útil", da qual o único destino é ser compreendida, completa seu propósito, desaparece. De modo que "saberei que fui compreendido através desse fato extraordinário, o de que meu discurso não existe mais: está inteiramente substituído por seu sentido" (Valéry, 1991, p. 213).

Já a Dança, por outro lado, possibilitaria diferentes combinações e variações. Caracterizada por Valéry como um conjunto de atos que têm seu fim em si mesmos, ela não teria por finalidade dirigir-se a determinado lugar. Assim, se busca "um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio" (Valéry, 1991, p. 212). A partir de ritmos auditivos, com movimentos regulares que podem ser realizados no mesmo lugar, seu propósito seria o de criar e conservar um certo estado. Logo, o poema-dança "não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente" (Valéry, 1991, p. 213).

De forma semelhante, Décio Pignatari (2004) também distingue prosa e poesia através de definições muito bem delimitadas, que se aproximam das de Valéry. No caso do crítico brasileiro, o "andar" da prosa é definido como signos-para, enquanto a "dança" da poesia recebe o nome de signos-de:

> Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. (Pignatari, 2004, p. 11).

Ambos os críticos, portanto, diferenciam prosa e poesia indicando que, enquanto aquela conduziria a uma ação, esta se encerraria em si mesma. Mas

Pignatari acrescenta que os dois gêneros também se distinguem pela colocação dos acentos tônicos, com espaços maiores ou menores separando-os, o que estabeleceria ritmos diferentes. Nesse sentido, a distinção da prosa, nas palavras de Antonio Candido (2006), seriam os grandes intervalos entre os acentos tônicos, tendo em vista que, no caso da poesia, o ritmo dependeria "da situação recíproca de acentos tônicos, que devem suceder-se a certos intervalos que não podem ser demasiado extensos" (Candido, 2006, p. 95). Por outro lado, no verso livre, a unidade se daria de forma distinta: por uma correlação ritmo-significado, que o diferencia da prosa através de elementos como os cortes de sonoridade e o emprego de figuras de repetição e harmonia.

Ainda segundo Candido, é comum nos familiarizarmos mais rapidamente com a prosa do que com a poesia, já que o meio de expressão daquela se aproximaria muito mais da linguagem cotidiana. Mas a poética de Conceição Evaristo, dotada de uma força narrativa tão forte, parece jogar sempre nos limites entre os dois gêneros. Pensando então a partir desse lugar contemporâneo em que as fronteiras, se existem, são para ser rompidas, misturadas, confundidas, não poderíamos encontrar nos poemas de Evaristo um certo andar dançante, em que a "linguagem útil" alcança o sentido, por meio de um trajeto determinado pelo ritmo, que não desvanece na chegada a seu destino?

O andar dançante da poética de Conceição Evaristo

Os poemas de Evaristo são fortemente marcados pela experiência comum, pelo real em uma de suas faces mais obscuras: a opressão a indivíduos subalternizados. Com uma escrita que parte das vivências coletivas desses sujeitos, para a qual a escritora criou o termo Escrevivência[1], Evaristo (2014) afirma retirar da própria experiência o substrato para suas criações: "toda a minha escrita [...] é contaminada pela minha condição de mulher negra na sociedade brasileira. É uma história compartilhada por muitas e muitas mulheres. Da África à diáspora" (Evaristo, 2014, n.p.). Tomemos como exemplo o seguinte trecho do poema "Certidão de óbito":

[1] Conceito que delineia uma escrita oriunda da experiência coletiva de indivíduos subalternizados, a partir do qual Conceição Evaristo, em suas próprias palavras, tenta "escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade" (Evaristo, 2014, p. 31).

A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.
A bala não erra o alvo, no escuro
um corpo negro bambeia e dança
A certidão de óbito, os antigos sabem,
veio lavrada desde os negreiros.
(Evaristo, 2017, p. 17).

Com um tom de denúncia, o poema revisita a história de escravização de pessoas negras no Brasil para traçar um paralelo que culmina na violência ainda praticada contra essas pessoas na contemporaneidade. Ao afirmar que "a certidão de óbito [...] veio lavrada desde os negreiros", Evaristo (2017) inscreve o assassinato de pessoas negras como herança colonial, institucionalizada e persistente. As imagens das valas e da bala que "não erra o alvo" revelam uma violência programada, operando como engrenagem de um sistema que marginaliza e elimina. Trata-se de uma crítica contundente à estrutura social que perpetua a exclusão, evidenciando como o legado escravocrata continua a pesar sobre esses corpos. Ao mesmo tempo, o poema os reconhece como sujeitos históricos, portadores de memória e agentes de resistência. Assim, a escrita de Evaristo, marcada pela escrevivência, transforma o trauma em linguagem, e a linguagem em instrumento de luta, empenhada em reescrever, verso após verso, o destino imposto desde os negreiros.

De forma semelhante, o poema "Favela" escancara a realidade violenta que assola muitas das pessoas que ali habitam, a maioria delas, sabemos, negras:

Barracos
montam sentinela
na noite.
Balas de sangue
derretem corpos
no ar
Becos bêbados
sinuosos labirínticos
velam o tempo escasso
de viver.
(Evaristo, 2017, p. 45).

A tessitura imagética desse trecho revela uma paisagem marcada pela precariedade e pela violência cotidiana. Os "barracos" que "montam sentinela na noite" evocam uma vigilância silenciosa, como se os próprios espaços habitacionais precisassem resistir à ameaça constante. A metáfora das "balas de sangue" que

"derretem corpos no ar" intensifica a brutalidade da violência armada, enquanto os "becos bêbados, sinuosos, labirínticos" sugerem um território confuso e opressivo, onde o tempo de viver é escasso e vigiado. Evaristo constrói, assim, uma poética da denúncia, em que o espaço da favela não é apenas cenário, mas corpo coletivo vulnerável – e resistente. A escrita, mais uma vez marcada pela escrevivência, transforma o cotidiano em testemunho, e o testemunho em ato político.

Logo, alguns dos principais temas que permeiam a poética de Evaristo passam pelos diferentes percalços enfrentados por pessoas negras e periféricas em nosso país, como o racismo, a violência, a fome e a exploração. O conteúdo social que, segundo Alfonso Berardinelli (2007), ao citar Adorno, é inerente à natureza e à qualidade estética da obra de arte e da própria lírica, assim como a "subterrânea corrente coletiva", surgem nos poemas da autora evocando a "verdade nua" dos subalternizados, de modo que "podem manifestar-se poeticamente em sua nudez antirretórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura 'sobre a pobre gente', programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade" (Berardinelli, 2007, p. 37). O que ganha ainda mais potência ao considerarmos que na escrita de Evaristo o corpo do texto carrega o olhar de quem experimentou na própria pele as vivências que descreve.

Mas a análise poética, como bem nos lembra Berardinelli, deve pautar-se tanto em um estudo do conteúdo, quanto da forma. De acordo com o crítico italiano, ambos devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, entendendo-se que "não há 'lírica individual' que não se comunique subterraneamente com uma 'corrente coletiva', sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível" (Berardinelli, 2007, p. 38). E um dos recursos poéticos mais importantes, de acordo com Giorgio Agamben (1999), é o *enjambement*. Assim como a cesura, ele seria um tipo de corte de versos, com a diferença de que não respeita os limites dos sintagmas, provocando uma tensão entre som e sentido.

Massaud Moisés (2004) define o verso como uma sequência de sílabas ou fonemas que compõem uma unidade rítmica e melódica. Além disso, esses elementos que constituem o verso podem ou não estar distribuídos em uma mesma linha do poema. Nesse caso, a cesura não daria conta de demarcar os limites de um verso, considerando que a unidade de sentido que o compõe pode ultrapassar os limites entre uma linha poética e outra. O *enjambement*, termo francês que em português também é conhecido como encadeamento, cavalgamento e transbordamento, representaria a divisão da unidade de sentido, provocando uma pausa. Ademais, Moisés o define como:

> o transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sustem-se e a última palavra da linha conecta-se com a primeira da seguinte estabelecendo a ruptura da cadencia determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a mudança rítmica da estrofe. (Moisés, 2004, p. 143).

Ou seja, o *enjambement* seria uma pausa que conecta um verso a outro, nele imprimindo certas modificações. Norma Goldstein (1999) pontua que o recurso provoca um choque, uma tensão capaz de gerar ambiguidade e de interferir na produção de sentido.

Para Agamben, o que diferenciaria a poesia da prosa seria justamente a possibilidade de *enjambement*, que ele define como uma pausa prosódica e semântica. Além disso, segundo o crítico italiano, para se considerar um discurso como poético, o *enjambement* deve ser ao menos virtualmente possível. Mas logo após a quebra, o verso estende uma ponte para o seguinte, reconectando-se àquilo que expulsou para fora de si, gesto que esboça uma figura de prosa. O *enjambement* também seria, portanto, um símbolo da aspiração ao "essencial hibridismo de todo o discurso humano", na figura do "andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia" (Agamben, 1999, p. 32). Nesse sentido, segundo Agamben (2002), é possível que, no último verso, o poema se transforme em prosa, posto que já não há a possibilidade de *enjambement*. Por essa perspectiva, o poema ensaia, então, a destruição da "máquina poética", que se precipita no silêncio, mas não sem antes insinuar uma ideia de prosa. Essa reflexão traz à tona, uma vez mais, a fragilidade dos limites entre poesia e prosa.

No mesmo contexto, Garramuño (2014b) nos fala sobre poemas com passos de prosa, caracterizando-os como momentos em que a poesia convoca o outro de si, que é a prosa. Esses poemas apresentariam versos sem cortes, com *enjambement* virtualmente marcado, estendendo-se por meio de repetições e ecolalias, além de apresentarem um impulso de narrar, com inserções recorrentes de frases da fala cotidiana ou da canção popular e até mesmo com encenações de diálogos. Como resultado desse hibridismo, ao mesmo tempo em que a identidade do poema é assumida, ela é lançada para fora de si, moldando, num sentido político, uma poesia que questiona o próprio, o específico, a identidade e o pertencimento.

O *enjambement* ocupa um papel importante na poética de Evaristo, auxiliando na construção do ritmo de seus poemas e marcando, de um verso a outro, transposições muito bem elaboradas. Um dos melhores exemplos do trabalho da autora com esse recurso é o poema "Para a menina". Vejamos o fragmento a seguir:

Desmancho as tranças da menina
e os meus dedos *tremem*
medos nos caminhos
repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina
e as minhas mãos *tropeçam*
dores nas marcas-lembranças
de um chicote traiçoeiro.
(Evaristo, 2017, p. 36, grifos próprios).

A escolha, muito bem calculada, por situar os cortes logo após as palavras destacadas, passa, de um verso a outro, da materialidade do corpo para a intangibilidade das emoções. Ademais, as duas estrofes, em seus três primeiros versos, são paralelas, de modo que o *enjambement* sempre se situa no mesmo ponto. O que se confirma a partir da identificação da seguinte estrutura sintática, repetida com exatidão nas duas estrofes:

Verbo/artigo/substantivo/preposição/substantivo
Conjunção/artigo/pronome possessivo/substantivo/verbo
Substantivo/preposição+artigo/substantivo

Dessa forma, o uso do *enjambement* determina uma composição rítmica muito bem demarcada na poética de Evaristo. Mais do que um procedimento estilístico, ele opera como uma estratégia de ruptura e deslocamento, tensionando os limites formais do verso para dar vazão a experiências que transbordam o enquadramento tradicional da linguagem poética. Ao fragmentar o corpo do texto, Evaristo também fragmenta o corpo social, marcado por violências históricas, reinscrevendo-o em uma sintaxe própria, insurgente, que desafia a linearidade e a previsibilidade da norma. O *enjambement*, nesse contexto, não apenas estrutura o ritmo, mas encarna o gesto político de uma escrita que se recusa a ser contida.

Outro recurso fundamental nos estudos da relação conflituosa entre o ritmo sonoro e o sentido em poesia, é a rima. Afinal, "o que é a rima senão o deslocamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia?" (Agamben, 2002, p. 143). A "palavra-rima", para usar a linguagem de Agamben, representaria, portanto, um lugar de indefinibilidade, entre a homofonia – assemântica – e a palavra – semântica –, demarcando uma complementaridade entre som e sentido.

O uso da rima já era frequente, segundo Candido, ao menos desde os séculos XI e XII. Mas foram os trovadores provençais que a aperfeiçoaram, fazendo dela uma estratégia imprescindível para a poesia em idioma vulgar. No decorrer do modernismo, foram criados poemas com muito mais liberdade no emprego da rima, inclusive optando-se cada vez mais pelo verso livre, com ritmos próprios. Assim, teria se iniciado, de acordo com Candido, uma busca por um "som de prosa", por meio do que ele define como dessonorização[2] do verso, seguida de uma ressonorização em outros termos, permitindo situações de supressão da rima e de quebra da regularidade rítmica. Evidencia-se, portanto, que a poesia já caminhava rumo ao aspecto impertinente que assumiria na contemporaneidade.

A rima é apontada por Candido como o recurso central para se produzir efeitos especiais de sonoridade do verso, de modo que sua principal função seria a de

> criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas. (Candido, 2006, p. 62).

Logo, a partir da criação de sons recorrentes, as rimas estabelecem uma sonoridade contínua que contribui para o ritmo do poema. Muitas vezes, inclusive, formamos nossa percepção de um determinado poema a partir de nossa apreensão desses sons, independentemente dos sentidos semânticos.

Embora o uso da rima não seja recorrente na poética de Evaristo, sua presença, ainda que esporádica, revela-se bastante significativa. Ela atua em consonância com outros procedimentos estilísticos, contribuindo para a construção do ritmo. Nos poemas em que a rima se faz presente, nota-se que seu emprego não segue padrões regulares: Evaristo não utiliza rimas emparelhadas, o que reforça a tendência de sua escrita a versos mais livres, mesmo quando a escritora recorre a estratégias poéticas tradicionais. Não é incomum, inclusive, encontrarmos poemas com apenas um par de rimas ao longo de toda a composição. Tomemos o exemplo do seguinte fragmento, extraído do poema "Clarice no quarto de despejo":

[2] Nas palavras de Candido, "dessonorização" não se refere à sonoridade de cada palavra, mas à diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes.

Macabeando minhas agonias, Clarice.
Um amargor pra além da fome e do frio,
da bica e da boca em sua secura.
De mim, escrevo não só a penúria do *pão*,
cravo no lixo da vida, o desespero
uma gastura de *não* caber no peito
e nem no papel.
Mas ninguém me lê, Clarice,
para além do resto.
Ninguém decifra em mim
a única escassez da qual não padeço,
– a *solidão*.
(Evaristo, 2017, p. 94, grifos próprios).

Percebe-se que as palavras-rimas negritadas, não emparelhadas, figuram nesse poema no fim de um verso e no meio de outro, para então irmanar-se à última palavra da estrofe. Além disso, essa é a única combinação de rimas encontrada em toda a extensão desse poema. E o mais interessante é que ela se situa justamente no único trecho escrito em primeira pessoa, já que o restante, antes e depois desse fragmento, está em terceira. Esse recurso, ao tornar a passagem mais rítmica, a aproxima, em diálogo com o conteúdo, do terreno das emoções.

Tal estratégia também estabelece uma oposição à ideia apresentada logo depois, em que Clarice "pensa para Carolina" (Evaristo, 2017, p. 94), expressão que retoma o comportamento de pessoas brancas que decidem falar em nome de pessoas negras, retirando delas o direito de falarem por si próprias. Ora, no excerto exposto, com profundidade e melancolia, Carolina pensa e fala por si mesma, ainda que ignorada por Clarice. Portanto, essa escolha formal de inserir uma rima isolada em meio a versos predominantemente livres, parece operar como um gesto de resistência estética, que reforça a singularidade da voz enunciadora. Ao surgir no único trecho em primeira pessoa, a rima não apenas intensifica o ritmo, mas também marca o momento em que Carolina assume plenamente sua agência discursiva, rompendo com a lógica de silenciamento denunciada no restante do poema. A musicalidade, ainda que discreta, atua como um sinal de presença, uma espécie de eco que reverbera a potência de quem escreve a própria história mesmo em meio à dor e à exclusão.

Outro exemplo interessante do uso da rima por Evaristo encontra-se neste fragmento do poema "Malungo, brother, irmão":

Os homens constroem
no tempo o *lastro*,
laços de esperanças
que amarram e sustentam
o *mastro* que passa
da vida em vida.
(Evaristo, 2017, p. 19, grifos próprios).

Mais uma vez, deparamo-nos com uma rima não emparelhada, situada no fim de um verso e no começo de dois outros. Essa estratégia de rimar um mesmo som em mais de duas palavras diferentes também é recorrente na escrita de Evaristo. No caso deste poema, inclusive, a rima se realiza como um efeito da paronomásia, já que as palavras "lastro", "laço" e "mastro", embora dotadas de sentidos distintos, possuem sonoridades muito semelhantes. A combinação sonora entre esses vocábulos não apenas cria um efeito rítmico, mas também constrói uma rede semântica que reforça o sentido do poema. O lastro, como base ou sustentação, remete à ancestralidade e à memória coletiva; o laço, por sua vez, evoca vínculos afetivos e comunitários; e o mastro, elemento de navegação, sugere travessia, deslocamento e continuidade. Ao rimar essas palavras, Evaristo entrelaça conceitos de sustentação, afeto e movimento, alguns dos pilares que estruturam a experiência diaspórica e a resistência negra.

O manejo da oralidade, em sua transposição para a linguagem poética, revela-se como um traço expressivo da escrita de Evaristo. No poema "Brincadeiras", a autora se apropria de diversas cantigas de roda – tradicionais na cultura oral – para recriar uma realidade em que a doçura da infância caminha lado a lado com a violência. Nesse caso específico, a presença marcante da rima, característica das cantigas populares, é incorporada como elemento estruturante do poema:

O pião entrou na roda
e tombou
sozinho e sem *par*
pôs ali o *pezinho*
preso como escravo de *caxangá*.
(Evaristo, 2017, p. 46, grigos próprios).

Ao trabalhar com cantigas de roda, Evaristo não está apenas evocando a infância, mas também ativando uma memória coletiva que pertence à cultura oral afro-brasileira. A oralidade, nesse contexto, é mais do que estilo: é estratégia política e estética. Ela recupera saberes que foram historicamente marginalizados pela escrita hegemônica, e inscreve no poema vozes que resistem ao apagamento.

Com isso, a escolha por cantigas populares, muitas delas transmitidas de geração em geração, reforça o papel da poesia como espaço de preservação e reinvenção da memória, da ancestralidade.

Ao associar o jogo à escravização, o poema subverte o imaginário da brincadeira, revelando uma infância negra atravessada por experiências de violência, abandono e racismo. Essa ironia amarga é uma marca da escrita de Evaristo, que não nega a beleza, mas a entrelaça com a dor, criando uma poética que é ao mesmo tempo doce e cortante. A musicalidade, nesse contexto, funciona como armadilha poética: atrai o leitor para um universo aparentemente lúdico, para em seguida revelar, com força, a violência que o atravessa.

Há ainda, na escrita de Evaristo, casos em que as rimas são construídas a partir da repetição de uma ou mais sonoridades ao longo de todo o poema, como acontece em "A menina e a pipa-borboleta":

> A menina da pipa
> ganha a bola da vez
> e quando a sua íntima
> pele, macia seda, *brincava*
> no c*éu* descoberto da rua,
> um barbante áspero,
> másculo cer*ol*, cru*el*
> rompeu a tênue linha
> da pipa-borboleta da menina.
>
> E quando o pap*el*, seda *esgarçada*,
> da menina estilhaçou-se
> entre as pedras da *calçada*,
> a menina rol*ou*
> entre a dor e o abandono.
>
> E depois, sempre *dilacerada*,
> a menina expuls*ou* de si
> uma boneca *ensanguentada*
> que afundou num banheiro
> público qualquer.
> (Evaristo, 2017, p. 50, grifos próprios).

Cuidadosamente costurado pela assonância, embora separado por estrofes, o poema se torna um corpo único. A recorrência da sonoridade não apenas garante coesão formal, como também intensifica o impacto emocional da narrativa. Com a repetição de sons semelhantes cria-se uma cadência que ecoa o movimento da dor, como se a violência sofrida pela menina reverberasse em cada verso. Essa

musicalidade, longe de suavizar o conteúdo, atua como amplificadora da tragédia. O ritmo embalado contrasta com a brutalidade das imagens, revelando uma infância marcada por abandono, sexualização precoce e invisibilidade social. Ao entrelaçar forma e conteúdo, constrói-se uma poética que denuncia sem perder a delicadeza, que envolve o leitor enquanto abre feridas profundas. Na escrevivência de Evaristo, enquanto narra uma história, o poema reinscreve uma memória coletiva historicamente silenciada.

As rimas, portanto, embora não muito frequentes na poética de Evaristo, contribuem, aliadas a outros recursos, para uma construção rítmica singular de seus poemas. Quando presentes, não obedecem a padrões fixos ou previsíveis, operam como ecos sonoros que intensificam o sentido, a emoção e a memória. Muito além de adornar o texto, funcionam como marcas de oralidade, vestígios da ancestralidade que atravessam o corpo e a escrita. Essa escolha estilística reforça o compromisso da autora com uma linguagem que não se curva às normas da tradição literária dominante, mas que se molda à experiência vivida – escrevivida. Assim, mesmo discretas, as rimas presentes na escrita de Evaristo são parte do gesto de inscrever no poema uma cadência que pulsa com a memória coletiva e com a urgência do presente.

Além das rimas, que surgem de forma esparsa mas significativa, Evaristo recorre com frequência a outros procedimentos sonoros, como recursos de repetição e harmonia, que reforçam o ritmo e o impacto de sua poesia. As figuras de linguagem são muito relevantes para se analisar poesia, afinal, segundo Candido, elas podem interferir na correlação ritmo-significado de um poema. Destacam-se, na poética de Evaristo, a paronomásia, que consiste "no emprego de palavras semelhantes no som, mas diferentes no sentido" (Cherubim, 1989, p. 51), o paralelismo, caracterizado como "repetição de ideias ou de palavras que se correspondem quanto ao sentido" (Cherubim, 1989, p. 50) e a anáfora, que é a "repetição de uma ou mais palavras no princípio de duas ou mais frases, ou de dois ou mais versos" (Cherubim, 1989, p. 13). Todos esses procedimentos são facilmente identificados na maioria dos poemas da autora. Em alguns, o uso é particularmente intenso, como no caso deste trecho de "Fêmea-fênix":

> Navego-me eu-mulher e não temo,
> sei da falsa maciez das águas
> e quando o receio
> me busca, não temo o medo,
> sei que posso me deslizar
> nas pedras e me sair ilesa,
> com o corpo marcado pelo olor
> da lama.

Abraso-me eu-mulher e não temo,
sei do inebriante calor da queima
e quando o temor
me visita, não temo o receio,
sei que posso me lançar ao fogo
e da fogueira me sair inunda,
com o corpo ameigado pelo odor
da chama.

Deserto-me eu-mulher e não temo,
sei do cativante vazio da miragem,
e quando o pavor
em mim aloja, não temo o medo,
sei que posso me fundir ao só,
e em solo ressurgir inteira
com o corpo banhado pelo suor
da faina.
(Evaristo, 2017, p. 28-29)

Notemos o paralelismo nas três estrofes, que se constroem a partir de uma estrutura sintática semelhante. O primeiro verso de cada estrofe sempre se inicia com um verbo atrelado ao pronome "me", seguido de "eu-mulher e não temo". O segundo verso de cada estrofe segue a estrutura verbo/preposição/adjetivo/substantivo/preposição/substantivo. O terceiro verso de cada estrofe compõe-se do trecho "e quando o" somado a um substantivo. O quarto verso contém, no caso das duas primeiras estrofes, o pronome "me", seguido de um verbo e do trecho "não temo o", mais um substantivo. Mas diverge um pouco na terceira estrofe, em que se preserva apenas a estrutura "não temo o", seguida de um substantivo. O quinto verso de cada estrofe constitui-se a partir da estrutura "sei que posso me", acompanhada de um verbo. O sexto verso é o único que diverge um pouco mais nas três estrofes, apresentando algumas variações, mas sempre se repete ao menos a estrutura preposição/substantivo/verbo/adjetivo. Já o sétimo verso de cada estrofe apresenta a estrutura "com o corpo", seguida de um particípio, da preposição + artigo "pelo" e de um substantivo. E, por fim, o oitavo verso de cada estrofe conta com uma preposição e um substantivo. Além disso, as duas primeiras estrofes empregam, em seu sétimo verso, a rima vocálica olor/odor; e todas as estrofes trazem, em seu último verso, a rima vocálica lama/chama/faina. Ambas as combinações, inclusive, são construídas a partir de um procedimento de paronomásia.

Aliados ao sentido, os recursos formais empregados neste poema constroem um ritmo marcante e ritualístico, ao mesmo tempo em que reforçam determinadas imagens e ideias. O paralelismo, que atravessa todo o texto, cria uma sensação

de constância e estabilidade. A repetição demarca a experiência de superar obstáculos como algo recorrente e sistemático, reforçando a resiliência da figura da "fêmea-fênix". Pouco a pouco, cada estrofe vai desenhando um processo de enfrentamento e superação de diferentes formas de medo e limitação: o receio das águas, o temor do fogo, o pavor da solidão. Como resultado, reafirma-se a capacidade de ressignificação e resistência da voz poética. Por sua vez, a paronomásia contribui para a musicalidade do texto, criando uma progressão poética de poder e autoafirmação. A aproximação de palavras com sons semelhantes cria conexões sonoras e semânticas entre imagens diferentes, destacando que cada desafio enfrentado não é isolado, parte de um processo contínuo de transformação.

Outro exemplo de paronomásia que podemos tomar dos textos de Evaristo, a fim de melhor demonstrar sua recorrência, é o seguinte trecho do poema "Eu-mulher":

> Vagos desejos insinuam esperanças
> Eu-mulher em rios vermelhos
> inauguro a vida.
> Em baixa voz
> violento os tímpanos do mundo.
> *Antevejo*.
> *Antecipo*.
> *Antes-vivo*
>
> Antes – agora – o que há de vir.
> Eu *fêmea-matriz*
> Eu *força-motriz*
> Eu-mulher
> abrigo da semente
> moto-contínuo
> do mundo.
> (Evaristo, 2017, p. 23, grifos próprios).

Além de contribuir para o ritmo e a musicalidade do poema, a paronomásia nesse trecho intensifica o sentido de continuidade, geração e potência criativa da voz poética. As aproximações sonoras entre "antevejo", "antecipo" e a construção "antes-vivo" criam uma sensação de progressão temporal, ligando passado, presente e futuro, enquanto a sequência "fêmea-matriz" / "força-motriz" enfatiza a capacidade de gerar, mover e sustentar o mundo. Ademais, a paronomásia alia-se ao *enjambement*, com cortes precisos que isolam as palavras parônimas, o que lhes confere destaque. Muito além de imprimir um ritmo no poema, a repetição sonora também reflete e reforça o poder de ação, a vitalidade e a resiliência das mulheres.

Outro procedimento de repetição muito frequente na escrita de Evaristo é a anáfora. Ao empregá-la, a autora frequentemente cria uma sensação de circularidade, como no caso do poema "Da velha à menina":

Houve um tempo
em que a velha
bordava nos meus dias
os pontos mistérios
do meu viver.

E eram tantos os pontos
das cruzadas linhas
sombreados, encadeados
pontos cheios e vazios
atrás, adiante, adiante.

Houve um tempo
em que a velha
temperando os meus dias
misturava o real e os sonhos
inventando alquimias.

E eram tantos os paladares
do mel ao amargo
e seu entremeio
do ácido ao favo
e seu entregosto
do escaldante ao frio
e seu entrelaço.

Houve um tempo
em que a velha me buscava
e eu menina, com os olhos
que ela me emprestava,
via por inteiro o coração da vida.

Houve um tempo em que eu velha
Houve um tempo em que eu menina...
(Evaristo, 2017, p. 86-87, grifos próprios).

Como podemos observar, o texto parece construir-se a partir das lembranças do eu-lírico de uma infância em contato com uma velha mulher. A frase "houve um tempo em que a velha" repete-se ao longo das estrofes, acompanhada de

descrições que remetem ao universo da infância. Na penúltima estrofe, a voz poética assume-se diretamente como uma menina, guiada pela velha. Mas na última, surpreendentemente, essa voz parece vestir, ao mesmo tempo, a pele de ambas as figuras, trazendo à tona a ideia de que, em diferentes momentos de sua vida, pôde ocupar cada um desses papéis. Mas nessa confusão entre velha e menina, a última estrofe termina por nos devolver à primeira, para então percebermos a passagem do tempo e entendermos que cada uma das figuras carrega um pouco do eu-lírico.

Essa mesma sensação de estranhamento, de choque, que nos reconduz ao início do texto, pode ser observada em outro poema de Evaristo. Descortinando várias camadas, "Medo do escuro" descreve, pouco a pouco, o encontro entre uma moça amedrontada e um desconhecido na rua:

> No meio da calçada um *vulto*
> *escuro no escuro*.
> A mocinha no meio do caminho
> trêmula de pavor, gritos em desejos
> sufocam-lhe a garganta.
> Mãos assassinas apertam-lhe a glote.
> SOCORRO, grita calada.
>
> O *vulto escuro no escuro*
> se aproxima. Arma em riste.
> Abruptamente cola
> o seu corpo ao da mocinha.
> A arma em riste continua.
>
> Um pedaço de pau,
> em desconexos giros,
> movimenta no espaço.
> No meio do corpo da mocinha
> um *vulto escuro no escuro*,
> como se buscasse aconchego,
> pede desculpas pelo encontrão
> e implora quase em sussurro
> uma ajuda para atravessar a rua.
>
> Um homem cego
> entre um copo e outro
> se distanciou de seus amigos
> e de sua bengala.
> (Evaristo, 2017, p. 114-115, grifos próprios).

O jogo com a palavra "escuro" representa, por um lado, a ausência de luz no ambiente e, por outro, a cor da pele do homem que a mulher avista. Além disso, a repetição anafórica da frase "vulto escuro no escuro" cria, a partir das sensações da mulher, um eco no decorrer do texto, à medida em que se estabelece um ambiente de medo, que culmina na constatação mais surpreendente: o "vulto escuro no escuro" não apresentava nenhum risco para a moça; tratava-se de um homem cego em busca de ajuda para atravessar a rua.

O estranhamento reconstrói uma triste situação recorrente no mundo concreto, em que tantas pessoas, movidas por uma lógica racista, desconfiam instantaneamente de corpos negros e os temem. A escolha pelo termo "mocinha" atribui uma imagem de fragilidade ao personagem feminino, então percebido em situação de perigo, mas termina por revelar a ironia: os papéis presumidos, de mocinha e de vilão, surpreendentemente se invertem. Na verdade, a suposta mocinha, por seu preconceito, é quem atua como "vilã", enquanto o homem cego, antes vilão aparente, é na verdade uma vítima do racismo da moça. Sair, no texto, do medo sentido pela mulher para a constatação de que não havia nenhum risco – exatamente quando nos chocamos com uma realidade dura que nos assola no dia a dia – funciona como uma espécie de eco, que abisma no silêncio a máquina poética, para usar a linguagem de Agamben (1999), e então nos devolve ao início do texto, convidando-nos a desfazer o engano em que inclusive nós, leitores, pelos olhos da moça, acabamos caindo.

Essa circularidade, produzida por meio de um procedimento anafórico aliado ao sentido, também pode ser percebida no poema "Vozes-mulheres":

> *A voz de minha* bisavó
> *ecoou* criança
> nos porões do navio.
> Ecoou lamentos
> de uma infância perdida.
>
> *A voz de minha* avó
> *ecoou* obediência
> aos brancos-donos de tudo.
>
> *A voz de minha* mãe
> *ecoou* baixinho revolta
> no fundo das cozinhas alheias
> debaixo das trouxas
> roupagens sujas dos brancos
> pelo caminho empoeirado
> rumo à favela.

A minha voz
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
    e
    fome.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
(Evaristo, 2017, p. 24-25, grifos próprios).

Neste poema, há uma gradação guiada por uma linha temporal que fala do passado, do presente e do futuro: começando pela voz da bisavó, passa-se pelas vozes da avó, da mãe e do próprio eu-lírico, até chegar na voz da filha. No início das três primeiras estrofes, que guardam a história das antepassadas, repetem-se as palavras "A voz de minha..." e "ecoou". Na quarta estrofe, o olhar se volta para si e para o presente. Com isso, a repetição não se mantém identicamente, pois ocorre a passagem da terceira para a primeira pessoa e do pretérito para o presente do indicativo. A mudança, porém, não reside apenas na sintaxe: a voz, por meio da escrita, começa a ensaiar a fala que mudará tudo. A quebra e a disposição dos versos também acompanha esse prenúncio de revolução, uma vez que os dois últimos versos desta estrofe são compostos por uma palavra isolada, ambas dispostas com recuo. Enquanto as vozes da bisavó e da avó precisaram limitar-se ao lamento e a obediência, e a da mãe foi obrigada a sufocar sua revolta, a voz do eu-lírico, embora também "muda calada", já denuncia, por meio da escrita, experiências duras, suas e dos seus. Mas é na voz da filha que todas as outras se farão ouvir. Portanto, a quinta e a sexta estrofes recuperam parte das três primeiras, com a retomada do trecho "A voz de minha...", mas sem a palavra "ecoou". Aqui os verbos são de ação – "recorre" e "recolhe" –, porque na filha o ciclo se completa: nela eclodem "a fala e o ato".

O poema, portanto, veicula noções de ancestralidade, força e esperança. Traça-se uma linha genealógica a partir da qual revisitamos a história de exploração sofrida pelas mulheres negras, desde os tempos da escravização, passando pela servidão a que mulheres pretas e pobres se viram – e se veem – obrigadas a submeter-se, até um futuro que se contrapõe a esse passado/presente sofrido, na figura do exercício da voz e da sublevação, responsáveis por conduzir o último sujeito dessa linha genealógica, a filha, rumo a uma vida-liberdade, distinta da de suas ancestrais.

Além disso, a quase total falta de pontuação confere, em cada estrofe, uma velocidade maior ao *andar* do poema, aproximando-o ainda mais da prosa. Isso provoca uma leitura mais rápida, mais fluida e, consequentemente, mais próxima da oralidade. A relação entre as palavras "caladas" e "engasgadas", na penúltima estrofe, imprime, por meio da rima, um certo ritmo. E o *enjambement*, situado, não por acaso, justamente entre elas, apresenta uma tensão reveladora, na figura de vozes que, engasgadas, não se calaram por opção.

E o que ressoa em nós, no fim deste poema, não é apenas a liberdade da filha, como um sentido ulterior substituindo todo o restante do texto. Afinal, ao chegarmos ao desfecho liberdade, percebemos que ele ecoa tudo o que veio antes, com toda a história de exploração dessas mulheres – ideia destacada pela repetição, pela anáfora, e pela gradação. É como se, de fato, a voz da filha recolhesse todas as outras vozes que, no fim do poema, passam a ecoar juntas, num só corpo, numa mesma "vida-liberdade".

Cinco, seis, sete, oito e... de volta ao início

Na poética de Conceição Evaristo funde-se um eu-lírico-contadora-de-histórias que nos conduz, do início ao fim de cada poema, rumo a um destino preciso em que o sentido não substitui o processo que o originou. Essencialmente contemporâneos e marcados por recursos estéticos muito bem calculados, esses textos dão muitos passos em direção ao real (Siscar, 2015), à "nudez" da literalidade (Berardinelli, 2007). Aproximam-se, assim, da prosa, sem, no entanto, prescindir do ritmo da poesia.

As análises realizadas mostraram que os principais recursos formais empregados – o paralelismo, a anáfora, a paronomásia e o *enjambement* – não atuam apenas como ornamentos estéticos, mas também como mecanismos estruturais que reforçam a construção de sentido. Eles instauram um ritmo ritualístico, imprimem musicalidade, tensionam as palavras e intensificam imagens. Por meio desses procedimentos, a voz poética se faz corpo e presença, reatualizando experiências ancestrais de dor, mas também de resistência. Assim, a materialidade da forma sustenta o gesto político, projetando a memória coletiva e demarcando a persistência da fala, ali onde o grito tantas vezes fora silenciado.

Ao encenar, no ritmo de sua poesia, uma espécie de coreografia da escrevivência, Evaristo reafirma o papel da literatura como espaço de invenção de si e de inscrição do coletivo. Não há cisão entre o estético e o político, evidenciando-se que a arte pode nascer das ruínas, do silêncio imposto, da experiência compartilhada de dor, mas também de resiliência e de esperança. Sua escrita revela como o lirismo pode ser também testemunho e como a forma poética pode se converter em rebelião. A

subjetividade individual é inseparável do destino coletivo na poética de Evaristo, e é justamente nessa fusão que emerge a potência da escrevivência: transformar o vivido em palavra, e a palavra em espaço de memória, denúncia e esperança.

A cada poema, a autora nos convida a acompanhar esse movimento de força e ressignificação, a caminhar com ela pelas veredas da história, reconhecendo os traços da violência inscrita nos corpos negros, num ritmo que demarca sobretudo uma ampla capacidade de resistência e de transformação. Seus versos, portanto, não apenas dão materialidade ao que foi calado, mas também projetam futuros possíveis. No final de cada leitura, compreendemos que a poesia não se encerra em si mesma, reverbera como eco, convocando o leitor a continuar o passo que não se completa sozinho. Pouco a pouco, a escrita de Evaristo vai abrindo caminhos para que novas vozes possam, enfim, ressoar.

Se para Valéry a prosa é o andar e a poesia é a dança, a escrevivência de Evaristo nos mostra que não há fronteira rígida entre esses gestos, mas uma coreografia híbrida, feita de passos que são, ao mesmo tempo, cadência cotidiana e impulso poético. Nesse sentido, a escritora constrói uma voz poética que "caminha enquanto dança", em movimentos circulares que nos conduzem a um sentido que não sobrepõe o percurso. Ora, alcançado o final do poema, o *andar dançante* de Evaristo, desde o lugar da fusão, "do essencial hibridismo de todo o discurso humano" (Agamben, 1999), nos devolve permanentemente a seu início.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. Cacto, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. *In*: BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.

EVARISTO, Conceição. Nos gritos d'Oxum quero entrelaçar minha escrevivência. *In*: DUARTE, Constância Lima *et al.* (org.). *Arquivos femininos*: literatura, valores, sentidos. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014. p. 25-33.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. *In*: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana (org.). *Expansões contemporâneas*: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a. p. 91-108.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SISCAR, Marcos. *Figuras de prosa*: a ideia da "prosa" como questão de poesia. 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_quest%C3%A3o_de_poesia. Acesso em: 11 jul. 2020.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In*: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Recebido em: 05/03/2024
Aceito em: 22/04/2025

EM TESE | TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS
BELO HORIZONTE V. 30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.30-43

Norse-Icelandic Culture as a Means of Liberation from Industrial Victorian England in William Morris's Works

Cultura Nórdico-Islandesa como um meio de libertação da Inglaterra Vitoriana Industrial na obra de William Morris

Dienifer Feijó Vieira
Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
dieniferfvieira94@gmail.com

Isabelle Maria Soares
Doutora em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)
isamariares@gmail.com

ABSTRACT: This article aims to outline the relationship between the English writer William Morris (1834-1896) and the medieval culture, particularly the Norse culture from Icelandic tradition. Morris witnessed the acceleration of the Industrial Revolution in his country and lamented the destruction of British natural landscapes and the impoverishment of human interactions with their own environment. By revisiting and reorganizing stories and motifs from the Middle Ages, a period he admired, Morris sought to critique the modernity of his time. Therefore, this article will delineate Morris's connections to medieval culture, especially Norse-Icelandic culture, highlighting how this relationship is reflected in his literary works.

KEYWORDS: William Morris; Old Norse; Industrial Victorian England.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar as relações do escritor inglês William Morris (1834-1896) com a cultura medieval, especialmente a nórdica proveniente da cultura islandesa. Morris testemunhou a aceleração da Revolução Industrial de seu país e lamentou pela destruição das paisagens naturais britânicas e pelo empobrecimento das relações do ser humano com o seu meio ambiente. Ao retomar e reorganizar histórias e temáticas da Idade Média, período que admirava, Morris buscou deixar sua crítica à modernidade de

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

seu tempo. Portanto, este artigo irá delinear as relações de Morris com a cultura medieval, especialmente com a cultura nórdico-islandesa, pontuando como esse relacionamento se reverbera em suas obras literárias.

PALAVRAS-CHAVE: William Morris; Nórdico Antigo; Inglaterra Vitoriana e Industrial.

Introduction

William Morris was a prominent figure in 19th-century England known for his multifaceted contributions to various fields, including art, design, literature, and social activism. He was born in 1834 in Walthamstow, United Kingdom, and died in 1896 in Hammersmith, London. He came from a wealthy middle-class family and was under the strong influence of medievalism at Marlborough College in his childhood and when studying classics at Oxford University (Harvey, Press & Maclean, 2020). Then, he got involved with the Pre-Raphaelite Brotherhood – a group of artists and writers who aimed to revive the aesthetics and themes of medieval art and literature and that sought a return to intense colors, complex compositions and abundant details, rejecting mechanistic art approaches (Bruchard, 2015; Sayre & Löwy, 2020).

As an artist, William Morris is often considered one of the key figures of the Arts and Crafts Movement, a movement that sought to revive traditional craftsmanship with the use of natural materials and promote the integration of art and design into everyday life. This movement sought to reconnect people with the beauty of the natural world through artistic and functional objects that were well-crafted. Such artworks often feature nature-inspired designs such as floral and foliage arrangements. Specifically, regarding textile crafts, while other Victorian manufacturers used chemical products to dye the material, William Morris opted for dyes extracted from English plants and vegetables (Bruchard, 2015; Mason, 2017; Sayre & Löwy, 2020; Harvey, Press & Maclean, 2020).

Morris founded the design firm Morris, Marshall, Faulkner & Co. in 1861, which later in 1875 became Morris & Co. This firm produced a wide range of decorative arts, including wallpaper, textiles, furniture, stained glass, and ceramics. His designs were characterized by intricate patterns, nature-inspired motifs, and a commitment to high-quality craftsmanship. The prominent element in his art is vegetal life, since leaves, branches, stems, fruits, and flowers are almost omnipresent in the drawings of his designs (Sayre & Löwy, 2020; Boos, 2020; Harvey, Press & Maclean, 2020). Some of his most famous patterns, such as “Strawberry Thief” and “Willow Bough”, remain popular and influential to this day. “Strawberry

Thief" is a good example of Morris's connection with his surrounding English wildlife, since it was inspired by the birds who used to visit his personal garden to "steal" his strawberries to eat (Mason, 2017).

Besides being an inspiration for his designs, Morris's admiration and defense of nature contributed to him becoming an early advocate for environmental conservation. His concerns about the impact of industrialization and urbanization on the environment led him to become involved in preservation efforts. Moreover, he was also involved in the preservation of historic buildings that were destroyed by the modernization of the world, piling apartments with no room for gardens and yards (Bruchard, 2015). As a socialist, his political views were intertwined with his environmental concerns as well as with labor movements, leading some scholars to consider him one of the first "ecosocialists" (Macdonald, 2004).

William Morris was also a prolific writer. His most famous work is *The Earthly Paradise*, an epic poem published in several volumes between 1868 and 1870. It draws on medieval culture, especially on Norse mythology sources, and consists of a series of narrative poems and stories told by a group of wanderers, exploring themes of love, adventure, and the human condition (Ashurst, 2007). He was also a translator and played a significant role in the revival of medieval and Old Norse-Icelandic literature:

> When Morris began working on *The Earthly Paradise* he still had to rely on secondhand accounts for his northern stories. It seems likely, for example, that he planned and possibly wrote what became the December tale entitled 'The Fostering of Aslaug' in which the daughter of Sigurðr and Brynhildr is brought up as the thrall of peasants but eventually marries Ragnarr loðbrók – at a time when he was not directly acquainted with either *Völsunga saga* or *Ragnars saga*, and that he adapted the story from the account in Thorpe's *Northern Mythology* (Hodgson 1987, 85, and May Morris's comment in *Works*, VII xxxii). In the autumn of 1868, however, Morris seized the opportunity to improve the state of his knowledge when he was put in touch with the Icelander Eiríkr Magnússon (Ashurst, 2007, p. 45).

Morris and his Icelandic friend Eiríkr Magnússon (1833-1913), whom he met in 1868, sustained a collaborative effort that resulted in more than thirty English translations of Icelandic sagas. This partnership began with the translation of *Gunnlaugs saga ormstungu* (Saga of Gunnlaug the Worm-tongue), first published in 1869 as *The Story of Gunnlaug the Worm-tongue* (Acker, 2021). Their translation of the *Völsunga Saga* (The Saga of the Volsungs) into English language, entitled *The Story of the Volsungs* and published for the first time in 1870, brought Norse mythology and heroic legends to a broader English-speaking audience.

Therefore, Morris contributed to the ongoing fascination with Norse mythology in literature and the arts, even though he is not as famous as J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis, whom he influenced (Fouto, 2020; Stott, 2021). Also, we can tell that "Morrisian themes and concerns, such as the nature and exercise of power and the way societies are or might be organised, emerge in books such as the *A Song of Ice and Fire* series and spin-off programmes such as *Game of Thrones*" (Stott, 2021, p. 163).

Industrial Victorian England and William Morris

England was at the forefront of the Industrial Revolution, which began in the late 18th century and continued into the 19th century when Morris lived and Queen Victoria ruled. This period saw the transition from rural and craft-based economies to industrial and manufacturing economies, profoundly impacting society and the economy, being a transformative and pivotal period in history. It brought about profound changes in various aspects of English society, the economy, and daily life (Shea & Whitla, 2015; Sayre & Löwy, 2020).

Factories were rapidly expanded in this period, particularly in textile manufacturing, iron and steel production, and coal mining. Factories introduced new machinery and production methods. This way, traditional manual labor was replaced by machines powered by steam engines. As a result, this mechanization revolutionized industries such as textile production, coal mining, and iron manufacturing, leading to increased productivity. In this context, workers, including children, who faced exploitation, began organizing movements and trade unions to demand better working conditions, fair wages, and workers' rights, in which Morris was involved. As industrialization advanced in England, people flocked to urban centers in search of employment opportunities. This led to a massive population shift from rural areas to cities, resulting in rapid urbanization. Major cities like London, Manchester, and Birmingham experienced tremendous growth. By the end of the 19th century, close to William Morris's death, the population of England and Wales had increased from approximately 27 million in 1841 to over 41 million (Sussman, 2014; Shea & Whitla, 2015).

This urbanization caused by industrialization can be seen as having both positive and negative sides. While it could have contributed to multiculturalism, economic opportunities, and increased access to education and technology, it could also pose challenges to traditional cultures, leading to a gradual erosion of traditional customs, languages, and ways of life. That is when people from rural or culturally distinct areas migrate to urban centers, they often face pressure to conform to the dominant culture, which may lead to the loss of their traditional

customs and values (Thomas, 1984; Shea & Whitla, 2015). Moreover, urbanization disrupted traditional economic activities such as subsistence farming or artisanal crafts, a consequence also brought about by the Industrial Revolution which Morris opposed (Sayre & Löwy, 2020).

Before migrating to English urban areas, people were part of more traditional cultures that often had a deep connection to the land and the natural world. The urbanization enhanced by industrialization in English big cities led to a disconnection from nature and a shift in values away from environmental sustainability (Thomas, 1984). It also ended up prioritizing modern development over the preservation of historical and traditional cultural sites, since it was also necessary to accommodate the population growth in London, Manchester, and Birmingham, for example. In these cities, there was limited space available for housing, so it contributed to the construction of multi-story buildings. After the advances in construction techniques and materials, such as the increased use of iron and steel for structural support, those new buildings could also be taller than before, maintaining land in densely populated urban areas. However, the rapid growth of cities and towns in England often occurred without proper urban planning. This led to issues such as overcrowding, inadequate sanitation, and the spread of disease, negatively impacting both human health and the environment (Sussman, 2014; Shea & Whitla, 2015; Sayre & Löwy, 2020). Also, this urban sprawl and industrialization led to the loss of green spaces and natural landscapes, making way for factories, roads, and buildings. This resulted in the displacement and loss of various plant and animal species too (Thomas, 1984).

There were more significant negative impacts that the Industrial Revolution in England had on the environment since the rapid industrialization and urbanization led to various forms of environmental degradation. The widespread use of coal as a primary source of energy for factories, homes, and transportation led to extensive air pollution. Coal burning released pollutants into the atmosphere, resulting in smog and poor air quality. Furthermore, industrial processes and sewage from growing urban populations often contaminate rivers and water bodies with toxic chemicals, heavy metals, and waste. This pollution harmed aquatic life and disrupted ecosystems. Also, demand for timber for construction and fuel for industrial processes led to extensive deforestation and the loss of forests had numerous negative consequences, including soil erosion, habitat destruction, and loss of biodiversity. Plus, mining activities, in particular, caused significant disruption to landscapes and ecosystems. Furthermore, urban expansion and industrial development encroached on agricultural land, leading to soil degradation. Moreover, pollution from industrial sites often contaminates soil, rendering it

unfit for agriculture. All of those consequences soon had an impact on British lifestyle and mentality. Both the middle and upper classes, as well as the proletariat in the industrial nation, were expressing fondness for rural life. With the proliferation of factories, urban residents' longing for the past became evident through activities such as cultivating small gardens, keeping pets, spending holidays in Scotland or the Lake District, and nurturing a fondness for wildflowers and bird watching, for example (Thomas, 1984; Shea & Whitla, 2015).

No wonder the rise of industrialization influenced literature, art, and philosophy depicting the impact on people's lives and showing harsh realities in industrial cities, workers' exploitation, and social injustices: "Victorian literature and culture was engaged with questions of environmental degradation, atmospheric pollution, resource depletion, and changing species relations" (Parkins & Adkins, 2018, p. 2). Artworks such as *Hard Times* by Charles Dickens (1854), with a scathing critique of the dehumanizing effects of industrialization; *North and South* by Elizabeth Gaskell (1848), which explores the social and economic issues arising from industrialization; and *Shirley* by Charlotte Brontë (1849), showing the social and economic changes brought about by the Industrial Revolution in the textile industry are some examples of fiction works. Then, in 1845, came the non-fiction work *The Condition of the Working-Class in England* by Friedrich Engels, which is a seminal study of the harsh living and working conditions of the working class in Victorian England, a direct result of industrialization (Sussman, 2014; Shea & Whitla, 2015).

Furthermore, using art as a response to the challenges and changes brought about by industrialization, the Pre-Raphaelite Brotherhood sought a return to the values of craftsmanship and nature in their art. William Morris is included in this context. In response to the mass-produced, factory-made goods, they celebrated the importance of creating art that was meticulously crafted and personal, reflecting their opposition to the mechanization of artistic production and the dehumanizing impact of industrialization. Morris, along with the Pre-Raphaelite Brotherhood believed that factory work and mass production led to the degradation of labor and the loss of individual creativity and fulfillment. In their view, traditional craftsmanship allowed artisans to create meaningful and satisfying work, promoting a sense of human dignity. He also believed that handmade objects and artworks were more beautiful and had a deeper connection to the natural world (Sayre & Löwy, 2020). Also, he saw craftsmanship as a means to restore artistry and creativity to everyday life, and all these issues were harmed by the Industrial Revolution (Borges, 2002).

Morris was committed to preserving and promoting traditional skills and techniques that were at risk of being lost due to industrialization and urbanization,

which made people from rural areas stop being in contact with their traditions and customs. Since he advocated for local and sustainable production, Morris also believed that traditional craftsmanship, rooted in local communities and using locally sourced materials, was a more sustainable and socially responsible way of producing goods, in contrast to the long supply chains and environmental consequences of industrial production (Sayre & Löwy, 2020).

It seems to be a consensus that William Morris was influenced by Romanticism and shared some of its ideals and values. Along with being against the degradation of the environment caused by industrialization, he also had a deep appreciation for the beauty of the natural world and sought to incorporate nature into his designs and artworks as mentioned. He believed in the importance of aesthetics and the creation of beautiful, meaningful objects (Boos, 2020). William Morris is the perfect example of the "'elective affinity' between romanticism and ecological awareness" (Sayre & Löwy, 2020, p. 63). In other words, in his prolific career Morris's perspective remained romantic in the sense of the definition of romanticism by Sayre and Löwy (2020, p. 63): "a worldview centered on protest against the capitalist present in the name of values drawn from the pre-capitalist past".

Moreover, romantically inspired, he also looked to the past for inspiration, which was the pre-industrialization context. He valued the rural and agrarian life before the urbanization in big cities, along with the manual work with natural sources, resembling tradition. That is why he was also worried that practices "including hunting, gardening, painting, dyeing, medicine, and cookery" were becoming extinct (Boos, 2020, p. 19). Such practices also resembled medieval times, a period that Morris admired and studied for years of his life (Parry, 1983). According to Marsh (2020, p. 508), like so many Victorians, Morris "first encountered medievalism through the romances of Sir Walter Scott, which he 'devoured' as a child and continued to read. 'I yield to no one, not even Ruskin, in my love and admiration for Scott', he wrote at the age of 52". Later in life, an important event led Morris to delve deeper into nostalgia and value pre-industrialized medieval times, which was his journey to a Nordic territory: Iceland.

Morris and Norse Culture

It is remarkable how great the Victorian interest in Old Norse culture was. A good reason for that was the valorization of a national identity, since British territory, people, and culture had a Scandinavian heritage from the Viking Age. In other words, as Phelpstead (2020, p. 273) points out "the genetic, cultural, and linguistic inheritance that Britain owed to Scandinavia was a major stimulus to scholarly and other interest in Viking and medieval Scandinavia and Iceland in

the Victorian period". Medieval Iceland and its rich and unique literature were the main Nordic target of those Victorians, holding as much interest for them as Classical Literature from France and Italy.

Iceland is a Nordic island country between North America and Europe, which offers a great variety of landscapes. In such a small country, it is possible to find glaciers, volcanoes, lava fields, mountains, fjords, geothermal hot spots, black sand beaches, geysers, waterfalls, plant life, wildlife, and more. Besides, it is a country that makes an effort toward the preservation of its natural environment and biological variety. The culture of this country has its roots in Norse traditions, because Iceland was colonized by Scandinavian settlers, who came mainly from Norway.

According to Ari Thorgilsson (1067-1149) – probably the first Icelandic historian –, the first settlers arrived in Iceland in 870. In his *Íslendingabók* (The Book of Icelanders) (Benediktsson, 1986), written between 1122-1133, he recorded the colonial history of Iceland from 870 to 1118, through the memorial account of descendants of the first settlers. In line with this, archaeological and tephrochronological studies (analyses from volcanic lava) confirm that the first traces of significant human presence in Iceland occurred, in fact, around 870 (Hartman, Ogilvie & Hennig, 2016). Until the arrival of Scandinavian settlers in the 9th century, Iceland had not been inhabited by any human race. Despite this, before the arrival of Scandinavians on the island, a few Irish monks had settled there to live in isolation at the beginning of the 9th century (O'Donoghue, 2004).

The Norse language and culture were preserved in Iceland from external influence for years because of the isolation of the territory. As an example, the Icelandic language is the only language among all the Scandinavian ones that remains close to Old Norse due to the lack of foreign influence. Along with its background in Norse traditions, Norse mythology in Iceland still retained some remnants even after the Christianization of the country in the 11th century. Such mythology has numerous gods and goddesses, the most popular being Odin, Thor and Freyja (Borges, 2002; O'Donoghue, 2004).

The British interest in Icelandic mythological and legendary texts was stronger in the eighteenth century than in the Victorian period, when sagas became more influential, as Phelpstead (2020) points out:

> [...] sagas [...] engaged 'a reading public for whom the realistic novel had become the dominant literary genre'. The first complete Icelandic saga to be published in English translation appeared two years after Victoria's accession: an eccentric, Scandinavia-based English scholar, George Stephens (1813–95), was the first of several Victorian translators to publish an English version of *Friðþiófs saga hins frækna*, a romantic saga of the legendary past that was ex-

> traordinarily popular throughout the nineteenth century [...]. It is now very marginal to the study of Old Norse literature, but it was a central text in the canon of medieval Icelandic literature as received in Victorian Britain. It appealed no doubt to a sentimental streak in Victorian sensibility, but the saga is partly set in Orkney, so that, like other sagas popular in the nineteenth century, it has an obvious British connection (Phelpstead, 2020, p. 274-275).

William Morris held the Old Norse-Icelandic literary *corpus* in high regard, appreciating and encompassing both poetry and prose, and both mythological or legendary and realistic or historical narratives. His art was profoundly influenced by these traditions. No wonder Morris "has justly been called 'late Victorian Britain's most celebrated Icelandophile'" (Phelpstead, 2020, p. 277-278).

Morris had a journey to Iceland, where he visited and explored for the first time in the summer of 1871 when the country was in a period of cultural and political awakening. In this period, there was a growing sense of Icelandic nationalism and a revival of interest in the country's history, language, and culture. This was partly in response to centuries of Danish rule and a desire for greater cultural and political autonomy. As part of this, there was the literary revival with the sagas and *Eddas* including the *Völsunga Saga*, which was being rediscovered and appreciated as a source of national identity and pride. Plus, the Icelandic language, which had remained remarkably close to Old Norse, was a focal point of cultural preservation. Efforts were made to revive and promote the language, reinforcing its role as a symbol of Icelandic heritage. In this context, Morris made efforts to learn the Icelandic language during his stay (Ashurst, 2007). Also, since he had always been a voracious reader from a young age, from which he got interested in Norse Mythology, his trip to Iceland made this interest grow and provided inspiration for his later writings. Morris believed that in Iceland it was possible to find the heyday of the Germanic culture (Borges, 2002).

Norse folklore and its mythology have a rich and complex history in Iceland, where they have been preserved and celebrated for centuries. The mythology of the Norse peoples, which includes the gods, goddesses, and heroic tales, found a significant place in Icelandic culture and literature. It began as an oral tradition, with stories and myths passed down through generations by word of mouth. These stories were originally told in the form of poetry and epic sagas. In the 13th century, the Icelandic scholar and historian Snorri Sturluson played a crucial role in preserving Norse mythology in written form. He compiled many of the myths and stories in his work *Prose Edda*, which remains a primary source for our understanding of Norse mythology. In addition to Snorri Sturluson's *Edda* (also known as Prose Edda), there is also *Eddukvæði* (Poetic Edda), a collection

of Old Norse poems that contain mythological and legendary themes and tales. This collection includes poems like the *Völuspá*, which narrates the creation of the world and the eventual apocalypse, and the *Hávamál*, which offers wisdom and guidance. In prose, the most famous sagas include the legendary saga *Völsunga Saga* which tells the story of the hero Sigurd, and the family saga *Brennu-Njáls Saga*, which focuses on the complex relationships and feuds among a group of Icelandic settlers (O'Donoghue, 2004).

Furthermore, William Morris had a strong interest and connection to the works of Snorri Sturluson and other Old Norse-Icelandic texts that were mostly anonymous, which inspired him to a rewriting of *Völsunga Saga*: the epic poem named *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*, published in 1876, which is an example of how he not only incorporated Norse legendary and mythological themes into his work, but also recreated them with his Victorian, romantic and revolutionary point of view (Phelpstead, 2020). His works inspired by Old Norse-Icelandic culture contributed to the broader cultural fascination with all "Viking" and Norse things during the long 19th century, helping to popularize Norse mythology, legends, and history in the 20th century (Ashurst, 2007).

Morris traveled twice to Iceland, first in 1871 and later in 1873. His trips to Iceland left a lasting impact on him and influenced his later work. There, he explored landscapes and historical sites that reminded him of pre-industrial times which he valued, and the medieval world which he was fascinated by (Parry, 1983; Zironi, 2016). The dramatic landscapes, natural beauty, and historical sites he encountered in Iceland found their way into his literary creations, such as *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*, published for the first time in 1876 and which "is an important transitional work in William Morris' literary career, a major Victorian experiment in epic form, and the most significant attempt in English to render 'the Great Story of the North, which should be to all our race what the Tale of Troy was to the Greeks'" (Cumming, 1983, p. 403).

His immersion in the rich literary tradition of Iceland, including the Icelandic sagas, which brought ancient tales of legendary heroes and historical events, also shaped his writing and the themes he explored in his poems. The Icelandic sagas that inspired him often depicted a simpler, more communal way of life with the rejection of the excesses of industrialization and capitalism (Zironi, 2016). His travels to Iceland also contributed to link his (eco)socialist perspective to the Icelandic culture:

> There, budding from the unlikely stalk of tough Norse heroic legend, is the social dream which was to define itself into a Socialist programme and become

> the vision of all the political writing of Morris's last twenty years. [...] Morris was using Old Norse literature (and changing it in the process) to communicate his ideas and to extol his ideals to his fellow Victorians" (Magnusson, 1996, p. xxii).

Since William Morris emphasized the beauty, majesty, and spiritual qualities of nature and was a nostalgic figure who looked back to a simpler and more harmonious era, the sagas impressed him since they brought a more harmonious relationship with nature and resembled traditional customs preserved from generation to generation, awakening the instinct he needed (Clutton-Brock, 2007).

Furthermore, Icelandic landscapes were also very influential in Morris's literature (Stott, 2021). Morris wrote his experiences in his diaries, which were published fifteen years after his death[1]. Comparing the detailed descriptions of the Icelandic environment he provided with the landscapes described in his romances, it is possible to confirm such influences:

> Bennett [...] identifies significant Icelandic influence in the landscapes of *The Story of the Glittering Plain* and *The Sundering Flood*, concluding that 'Iceland thus provides the uncompromising terrains which simultaneously test and intensify the protagonists' wondering engagement with the natural world in these final narratives, and in his letters and journals there is a distinct sense that the country functioned in a similar way for Morris during his own extensive travels across its landscape' (Bennett, 72) (Stott, 2021, p. 151).

Having declared himself a socialist in 1883 (Sayre & Löwy, 2020), William Morris delivered, on October 9, 1887, a lecture at a meeting organized by the Hammersmith branch of the Socialist League, held at Kelmscott House in Hammersmith, England. In his speech, he talked about Iceland, focusing on the distinctive features of its literature by mentioning and summarizing some Norse myths and many Icelandic sagas. His purpose was to introduce Icelandic society, which he deeply admired, to his fellow socialists, emphasizing the potential of its culture and literary heritage to inspire English cultural and socio-political renewal. In the lecture, later published under the title *"The Early Literature of the North – Iceland"*.

Morris was very interested in medieval history and culture, and in Iceland, which has a rich history dating back to the Viking Age, he found a real-world connection with medieval times. His explorations of historical sites and connections with local people deepened his understanding of the past, enhanced his interest

[1] The edition consulted for this article is: Morris, W. *Icelandic Journals*. London: Mare's Nest, 1996.

in Norse mythology, and brought Norse folklore to his writings, which symbolized a wonderful scenario and released the tension he carried from industrial Victorian England.

Final Considerations

The context in which William Morris lived went against his principles, ideas, and feelings. Influenced by Romanticism, he became a great admirer of natural landscapes and developed a profound sense of nostalgia. In the context in which he lived, what had passed and was distant from his present days were the traditional practices carried out in rural areas before industrialization, and such practices were also reminiscent of medieval times. Cooking, dealing with natural medicine, taking care of the soil for cultivation, paying more attention to nature, consciously using water, having a sense of community in small villages, making objects, artifacts, and tools by hand, using natural products and ingredients and having a simpler life, away from urbanization and industrialization, were increasingly scarce activities. In addition to the medieval past, which he believed was a more dignified world for humans, Morris was a defender of the environment and saw the impact that the Industrial Revolution had on nature. As a nostalgic man inspired by Romanticism, he was also against the impact of industrialization in destroying old buildings and altering natural landscapes (Bruchard, 2015; Sayre & Löwy, 2020). His trips to Iceland reorganized his thoughts, where, coming across landscapes reminiscent of medieval times and remaining in contact with society in a time of valuing traditions, Morris gave a direction to his future works, that ended up influencing the fantastic literature (Fouto, 2020; Stott, 2021).

He found in Norse culture a place of comfort that allowed him to purge his indignation towards industrial Victorian England, pacifying him from the events that the contemporary world was beginning to bring. The combination of the natural world resembling the pre-industrialization, the sensation of timelessness in the Icelandic areas, and the Norse mythology and legends that he found in the sagas which brought tradition and nostalgia, got Morris connected to Old Norse-Icelandic culture leading him to incorporate it into his works as a consolation for his unhappiness in an industrialized Victorian English context.

REFERENCES

ACKER, P. A Very Animated Conversation on Icelandic Matters: The Saga Translations of William Morris and Eiríkr Magnússon. *In*: BOOS, Florence S. (ed.). *The Routledge Companion to William Morris.* New York; London: Routledge, 2021. p. 332-342.

ASHURST, D. William Morris and the Volsungs. *In*: CLARK, David; PHELPSTEAD, Carl (ed.). *Old Norse made new*: essays on the post-medieval reception of Old Norse literature and culture. London: Short Run Press, 2007. p. 43-62.

BENEDIKTSSON, J. (ed.). *Íslenzk Fornrit I.* Íslendingabók. Landnámabók. Reykjavík: Hið Íslenzka Fornritafélag, 1986.

BOOS, F. Introduction. *In*: BOOS, Florence S. (ed.). *The Routledge Companion to William Morris*. New York: Milton Taylor and Francis Group, 2020. p. 1-24.

BORGES, J. L. *Curso de Literatura Inglesa.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRUCHARD, D. *Tradução, edição*. William Morris e o livro ideal. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Available at: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/158416. Accessed on: 12 Aug. 2024.

CLUTTON-BROCK, A. *William Morris.* New York: Parkstone Press International, 2007.

CUMMING, M. The Structure of "Sigurd the Volsung". *Victorian Poetry*, v. 21, n. 4, p. 403-414, 1983. Available at: http://www.jstor.org/stable/40002107. Accessed on: 12 Aug. 2024.

FOUTO, R. Religiosidade Nórdica por meio de um olhar vitoriano: *The Folk of the Mountain Door* (O povo do sopé da montanha), de William Morris (1914). *Scandia: Journal of Medieval Norse Studies,* n. 3, p. 848-888, 2020. Available at: https://periodicos.ufpb.br/index.php/scandia/article/view/53651. Accessed on: 12 Aug. 2024.

HARTMAN, S.; OGILVIE, A. E. J.; HENNIG, R. 'Viking' Ecologies: Icelandic Sagas, Local Knowledge and Environmental Memory. *In*: PARHAM, John; WESTLING, Louise (ed.). *A Global History of Literature and Environment.* Cambridge University Press, 2016. p. 125-140.

HARVEY, C.; PRESS, J.; MACLEAN, M. Business in the Creative Life of William Morris. *In*: BOOS, F. (ed). *The Routledge Companion to William Morris*. New York: Milton Taylor and Francis Group, 2020. p. 40-57.

MACDONALD, B. J. William Morris and the Vision of Ecosocialism. *Contemporary Justice Review: Issues in Criminal, Social, and Restorative Justice*, v. 7, n. 3, p. 287-304, 2004. Available at: https://doi.org/10.1080/1028258042000266013. Accessed on: 12 Aug. 2024.

MAGNÚSSON, E.; MORRIS, W. (Translators). The Story of the Volsungs. *The William Morris Internet Archive.* Works. 1870. Available at: https://www.sacred-texts.com/neu/vlsng/index.htm. Accessed on: 15 Oct. 2025.

MAGNÚSSON, E.; MORRIS, W. (Translators). The Saga of Gunnlaug the Worm-Tongue and Rafn the Skald. *Icelandic Saga Database.* 1901. Available at: https://www.sagadb.org/gunnlaugs_saga_ormstungu.en. Accessed on: 15 Oct. 2025.

MAGNUSSON, M. William Morris in Iceland. *In*: MORRIS, William. *Icelandic Journals.* London: Mare's Nest, 1996. p. xiii-xxiv.

MARSH, J. William Morris and Medievalism. *In*: PARKER, Joanne; WAGNER, Corina (ed.). *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism.* Oxford: Oxford University Press, 2020. p. 507-522.

MASON, A. *William Morris. Artist. Designer. Poet. Campaigner.* London: Victoria and Albert Museum/ Penguin Books, 2017.

MORRIS, William. The Early Literature of the North – Iceland. *The William Morris Internet Archive.* Works. 1887. Available at: https://www.marxists.org/archive/morris/works/1887/iceland.htm. Accessed on: 18 Aug. 2025.

MORRIS, W. *The Earthly Paradise: A Poem*. London: F. S. Ellis, 1968.

MORRIS, W. *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs.* Longmans, Green and Co, 1904.

MORRIS, W. *Icelandic Journals.* London: Mare's Nest, 1996.

O'DONOGHUE, H. *Old-Norse Icelandic Literature*. A Short Introduction. Padstow: Blackwell Publishing, 2004.

PARKINS, W.; ADKINS, P. Introduction: Victorian Ecology and the Anthropocene. *19:* Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century, n. 26, 2018. Available at: https://doi.org/10.16995/ntn.818. Accessed on: 04 Dec. 2024.

PARRY, L. *William Morris Textiles.* New York: The Viking Press, 1983.

PHELPSTEAD, C. Eddas, Sagas and Victorians. *In*: PARKER, Joanne; WAGNER, Corina (ed.). *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism.* Oxford: Oxford University Press, 2020. p. 271-288.

SAYRE, R.; LÖWY, M. *Romantic Anti-capitalism and Nature:* The Enchanted Garden. Oxon: Routledge, 2020.

SHEA, V.; WHITLA, W. *Victorian Literature*: An Anthology. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

STOTT, M. 'What came we forth for to see that our hearts are so hot with desires': Morris and Iceland. *In:* BOOS, F. S. (ed.) *The Routledge Companion to William Morris.* New York; London: Routledge, 2021. p. 145-165.

SUSSMAN, H. Industrial. *In*: TUCKER, Herbert F. (ed.). *A New Companion to Victorian Literature and Culture.* Chichester: Wiley Blackwell, 2014. p. 249-263.

THOMAS, K. *Man and the Natural World.* London: Penguin Books, 1984.

ZIRONI, A. William Morris and The Poetic Edda. *In:* QUINN, Judy; CIPOLLA, Adele (ed.). *Studies in the Transmission and Reception of Old Norse Literature*: The Hyperborean Muse in European Culture. Turnhout: Brepols, 2016. p. 211-237.

Recebido em: 26/06/2025
Aceito em: 17/10/2025
Corrigido em: 02/03/2026

EM TESE | TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS
BELO HORIZONTE V. 30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.44-64

Decolonial Feminism and Racial Resistance: Ifemelu's Writing in *Americanah*

Feminismo decolonial e resistência racial: a escrita de Ifemelu em *Americanah*

Naiana Galvao
Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)
naiana.galvao@ufnt.edu.br

Luciana da Silva Reis
Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT)
reiscruz.luciana@gmail.com
https://orcid.org/0009-0002-5320-0690

ABSTRACT: This article offers a critical analysis of the trajectory of Ifemelu, the protagonist of *Americanah*, from the perspective of gender theory, aiming to highlight the practices of resistance present in her diasporic experiences. The theoretical framework is grounded in decolonial feminist studies, articulating the categories of race, class, and gender. The analysis of the corpus reveals that Ifemelu re-signifies structural oppressions through her critical writing in the blog *Raceteenth*, challenging conservative patterns within both social and academic spheres in the United States. The study concludes that the protagonist transforms patriarchal and racialized discourses into insurgent narratives, critically exposing the confrontation with structural sexism in contemporary societies.

KEYWORDS: Decoloniality; Feminism; Afro-Diasporic Literature.

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise crítica da trajetória de Ifemelu, protagonista do romance *Americanah*, sob a perspectiva da teoria de gênero, com o objetivo de evidenciar as práticas de resistência presentes em suas experiências diaspóricas. A fundamentação teórica baseia-se nos estudos do feminismo decolonial, articulando as categorias de raça, classe e gênero. A análise do corpus revela que Ifemelu ressignifica as opressões estruturais por meio de sua escrita crítica no blog *Raceteenth*, desafiando padrões conservadores nas esferas social e acadêmica dos Estados Unidos. Conclui-se que a protagonista transforma os discursos patriarcais e racializados em narrativas insurgentes, expondo de forma crítica o enfrentamento ao sexismo estrutural nas sociedades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: Decolonialidade; Feminismo; Literatura Afro-diaspórica.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Introduction

Gender-based violence constitutes one of the most significant manifestations of the disparity between the sexes, whose roots are historical and ideological, as described by Lola Aronovich in the preface to *The Creation of Feminist Consciousness* by Gerda Lerner. She explains that patriarchy is grounded in the belief that men and women are radically different, and that men are "naturally superior" (Lerner, 2022). Despite feminist advances throughout the twentieth century, gender-based violence—including physical abuse, harassment, and femicide—continues to reflect the asymmetry of power between the sexes. bell hooks, in *Feminism is for Everybody* (2022), argues that the feminist struggle is a constant challenge to patriarchy, which has only grown stronger in recent decades. Thus, transforming this system requires continuous action, both individual and collective, across diverse social spheres, including education, culture, and politics.

Dayse Muniz (2020) emphasizes that Chimamanda Ngozi Adichie has distinguished herself through her outspoken positions in public lectures, particularly in the well-known conferences *The Danger of a Single Story* (2009) and *We Should All Be Feminists* (2012), both delivered on the TED Talks platform. Beyond her public interventions, Adichie is the author of novels, short stories, poems, a play, and two manifestos. The Nigerian writer has become one of the most influential voices in contemporary literature. Her literary production is marked by a critical and reflective approach, garnering a wide international readership. Among her most acclaimed novels are *Half of a Yellow Sun* (2008), which won the Orange Prize, *Purple Hibiscus* (2011), and *Americanah* (2014), all published in Brazil by Companhia das Letras. Adichie is also the author of the short story collection *The Thing Around Your Neck* (2009). Her works have been published in renowned literary magazines such as *The New Yorker* and *Granta* and translated into more than thirty languages. She has also received a MacArthur Foundation Fellowship and the National Book Critics Circle Award.

But what makes Chimamanda Ngozi Adichie's work so relevant to contemporary literature? Adichie's fiction stands out for its profound humanity and social consciousness. Through her short stories and novels, she constructs deeply nuanced characters who embody the struggles and aspirations of modern life. Her writing explores central themes such as social justice, love, identity, and the sense of belonging within Black communities. By giving voice to African characters and shedding light on everyday realities in Nigeria, Adichie bridges the local and the global, inviting readers to engage with diverse cultural perspectives. Furthermore, as a feminist writer**,** she plays a crucial role in advancing the discussion about the

place of Black women in contemporary society. Her acclaimed novel *Americanah* chronicles the journey of a young Nigerian woman who migrates to the United States, where she faces the intertwined complexities of racism, sexism, and cultural displacement. Throughout her overview, Adichie underscores the transformative power of cultural diversity in literature. By amplifying stories and experiences that have often been ignored or marginalized, she expands the boundaries of social critique and sociocultural inclusion in today's literary landscape.

The coloniality of gender, in turn, manifests in the manipulation of discourses and social practices that perpetuate violence against women, particularly at the intersections of class and race. The analysis of excerpts from *Americanah* focuses on how Ifemelu, while experiencing the oppressions of the coloniality/modernity regime in the United States, re-signifies certain racist and sexist practices through her decolonial writing, expressed in her blog *Raceteenth*. From this perspective, the study seeks to understand how indifference toward feminine is naturalized within modern society yet remains sustained by conservative and oppressive norms. In this context, the character challenges the social norms and oppressive stigmas that shape her identity, race, and womanhood.

The choice of theoretical references and the methodological approach employed in this study stem from a perspective that values insurgent narratives arising from colonized contexts and aims to re-signify historical experiences of oppression. The relevance of this theme lies in its engagement with Feminism and the ongoing struggle against patriarchy, racism, and misogyny, which perpetuate violence, harassment, and the deaths of countless women worldwide. The cost of this violence is immeasurable, for women are fundamental to the development of future generations and to the preservation of culture and care in every form of community.

The Black Woman and Her Voice of Resistance: An Approach to Feminist Thought

Women of Color Feminism emerged as a response to the exclusion and marginalization of black women and other racialized women within the hegemonic feminist movement, which was predominantly white. As Patricia Hill Collins (2012) observes in *Black Feminist Thought: A Reader*, traditional feminism was historically initiated and led by white women with greater access to social privileges, in contrast to those who, due to their racial and class positions, experienced more intense forms of oppression. In response to this gap, black intellectuals began to develop an intersectional approach capable of articulating the dimensions of race, gender, class, and other structures of domination, to understand the multiple layers of subordination faced by black women since the colonial period. In this

sense, women of color feminism proposes a critical analysis of power relations, advancing an activist response aimed at empowering subjects historically rendered invisible by dominant feminist narratives, as Collins points out:

> Black feminism remains important because African American women constitute an oppressed group. As a collectivity, they participate in a dialectical relationship that links their oppression to activism. Such dialectical relationships mean that two groups are opposed and contradictory. As long as Black women's subordination within the interlocking oppressions of race, class, gender, sexuality, and nation persists, Black feminism will remain essential as an activist response to that oppression (Collins, 2012, p. 101).

Within the feminist movement, Women of Color Feminist Thought is configured as a critical perspective centered on the historical, social, and cultural experiences of black women and other racialized women. This approach recognizes that these women face specific forms of intersectional oppression—distinct both from those experienced by white women and by black men—and proposes a simultaneous confrontation of structures of domination based on race, gender, class, sexuality, and other social markers. Women of color feminism, therefore, seeks to articulate both individual and collective struggles for social justice, while valuing the role of culture, history, and identity in the construction of these women's subjectivities.

Collins emphasizes the role of black women's agency in the fight against oppression, proposing a critical analysis of global structures of power—such as capitalism, racism, and patriarchy—that perpetuate intersectional marginalization. Critical consciousness and collective transnational action, involving both women and men, are indispensable for social transformation and for confronting structural sexism.

Angela Davis (2012), in turn, asserts that Black feminism is both a political framework and a practice of liberation aimed at combating multiple forms of oppression, such as racism, homophobia, and poverty. The author argues that the feminist struggle must necessarily be intersectional, that is, it must consider the complexity of oppressions affecting female bodies, particularly Black bodies. Davis critiques the liberal notion of formal equality and defends the need to transform social and economic structures that sustain gender inequalities, observing: "from the 1970s onward, women began speaking publicly about beatings, rapes, and restrictions on their reproductive rights" (Davis, 2012, p. 164), thus breaking the silence imposed on domestic violence.

Furthermore, Davis recognizes the blues as an important form of aesthetic and political expression, in which black women denounce patriarchal and racial violence, bringing these experiences out of the "shadows of domestic life," where they have historically been concealed. In this context, the blues represents a form of cultural and symbolic resistance that reinforces the transformative power of black feminism, as she notes:

> The realism of the blues is not limited to literal interpretations. On the contrary, the blues contains many readings and possesses surprising complexity and depth. Precisely because the blues confronts emotional and sexual issues in their raw state, associated with a very specific historical reality, it expresses elements that transcend the particularity of its origins. There is a core of meaning in the texts of classic women's blues that, although pre-feminist in a historical sense, reveals that Black women of that era recognized and addressed central issues of contemporary feminist discourse (Davis, 2012, p. 164).

Maria Lugones, a decolonial feminist philosopher, has played a fundamental role in expanding the understanding of power dynamics and oppression in Latin America. Her perspective proposes a shift from the hegemonic gaze, suggesting that analysis should be grounded in the experiences of colonized subjects rather than the parameters established by the colonizer. In this sense, Lugones advances an intersectional approach that considers, in an articulated manner, the categories of gender, race, and class as constitutive of the oppressions experienced by racialized women in both colonial and postcolonial contexts.

In Latin America, the coloniality of gender—a central concept in her work—manifests through the imposition of Eurocentric standards of beauty, structural violence against women and LGBTQIA+ individuals, and the devaluation of non-Western knowledge and cultural practices. From this critique, Lugones advocates the need to question the theoretical and epistemic foundations that sustain dominant views, in order to promote new worldviews on gender and race. This entails not only the deconstruction of hegemonic ideas but also the valorization of insurgent narratives that emerge from colonized contexts and seek to re-signify historical experiences of oppression.

In *Feminist Thoughts Today: Decolonial Perspectives* (2020), Lugones offers a critical reading of Aníbal Quijano's theory of the coloniality of power. According to the author, although Quijano's model provides important contributions for understanding racialized structures of power, it fails to account for the plurality of gender identities and the ways in which these identities are racialized and hierarchically organized within the global capitalist system. Lugones argues that it

is necessary to "complicate Quijano's model" by incorporating a more profound and multifaceted analysis of gendered oppression, as she states: "In this initial essay, I present and complicate Quijano's model, because it provides us, with the logic of structural axes, a solid foundation for understanding the processes of entanglement and production of race and gender" (Lugones, 2020, p. 55)[1].

In this regard, Lugones (2020) describes the modern-colonial gender system as a structure of intersectional oppression, sustained by racial and gender hierarchies. She argues that this system is global and relies on both the historical and contemporary exploitation of colonized and racialized women. For the author, understanding this system is essential for women of color feminism, as it allows for a more precise explanation of the specific forms of oppression experienced by these women, which differ from the experiences of white women. Accordingly, Lugones asserts that women of color feminism must consider the multiple forms of intersectional oppression faced by women and advocates the construction of practical solidarity among subjects historically marginalized by coloniality. From this critical understanding, it becomes possible to advance the struggle for a more just and equitable world.

From this perspective, bell hooks, writer, scholar, and black feminist activist, also makes a significant contribution to women of color feminist thought, particularly by articulating race, gender, and class in her analyses. In her extensive work, hooks emphasizes the importance of intersectionality as a fundamental principle of feminism, arguing that the struggle for gender equality must be intrinsically linked to the fight against racism, homophobia, and economic inequalities. Moreover, she highlights the relevance of education and critical consciousness as instruments for social transformation and for the construction of a more just, equitable, and compassionate society.

hooks (2022) critiques the limitations of middle-class white feminism, which frequently ignores the experiences of black women and other racialized women. According to her, feminism must be inclusive and committed to listening to and valuing historically silenced voices. By asserting that "it is unlikely that white women were the first to rebel against male domination, because the first people on the planet were not white" (hooks, 2022, p. 75), the author reinforces the

1 The concept of the "coloniality of power, being, and knowledge," developed by Aníbal Quijano, refers to the enduring patterns of domination that emerged from colonialism and continue to structure modern societies. Coloniality of power denotes the global hierarchies of race, labor, and authority established during colonization; coloniality of being addresses the dehumanization and ontological subjugation of colonized peoples; and coloniality of knowledge exposes how Eurocentric epistemologies marginalize other ways of knowing and producing knowledge. For further information read: QUIJANO, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla:* Views from South, v. 1, n. 3, p. 533–580, 2000.

centrality of black women in the historical struggle against patriarchy and other forms of domination.

In addressing gender-based violence, feminism—particularly women of color feminism—aims to confront not only domestic and sexual violence but also moral, psychological, and institutional harassment, which disproportionately affects Black women, Indigenous women, and women from other marginalized ethnic groups. By acknowledging the unique experiences of these women, women of color feminism proposes a more effective and inclusive approach in the struggle against multiple forms of oppression:

> Feminism is a movement to end sexism, sexist exploitation, and oppression. I love this definition, which I first presented over ten years ago in my book Feminist Theory: From Margin to Center. I love it because it very clearly states that the movement is not about being anti-men. It makes clear that the problem is sexism. And this clarity helps us remember that all of us, women and men, have been socialized from birth to accept sexist thoughts and actions. As a result, women can be as sexist as men. This does not excuse or justify male domination; it means that it would be naive and mistaken for feminist thinkers to simplify feminism and see it as a movement of women against men (hooks, 2022, p. 13).

Thus, the strengthening of black feminist thought proves essential for overcoming the multiple forms of oppression that affect black women and other racialized women. By articulating race, class, gender, and other social categories from an intersectional perspective, women of color feminism broaden the horizons of the feminist struggle, offering a sharp critique of hegemonic power structures that have historically marginalized these voices. Valuing the experiences, knowledge, and resistances of these women not only enriches the theoretical and political field of feminism but also provides concrete pathways for social transformation. Understanding, recognizing, and disseminating contemporary Black feminist thought is, therefore, not only an exercise in epistemic justice but also a crucial step toward constructing a truly inclusive, plural, and equity-driven emancipatory project.

Ifemelu's Decolonial Feminist Insights in the Diasporic Experience

Ifemelu is a young woman aspiring to an academic life in the United States, believing that this experience could offer better living conditions compared to Nigeria, as well as an opportunity to improve her English. For her, living in the land of

the Yankees represents a gateway to personal and professional development. However, faced with the opportunity to study abroad, she encounters a dilemma: choosing between her love for Obinze and her academic career. Her documents are accepted by an American university, but Obinze's are not, leading to the couple's separation. The distance ultimately weakens their bond, and Ifemelu decides to immerse herself in North American culture, even if subtly, as being physically present in that context prompts her to reflect on how, in Nigeria, the color of her skin had never been such a salient social marker—nor were racial issues perceived with such clarity.

As the narrative progresses, Ifemelu experiences episodes of depression and becomes involved in an abusive relationship with a tennis player, who begins paying her to engage in sexual relations. This moment in the plot, narrated by an omniscient narrator, helps elucidate why she starts ignoring Obinze's calls and emails. Meanwhile, Obinze seeks a visa to the United Kingdom, where he restarts his life, marries, and establishes a family.

During this time, Ifemelu experiences other romantic relationships but begins to reflect deeply on her status as a student, immigrant, and black woman in the United States. It is in this context that her blog becomes a tool for refuge and reflection. Through it, she questions behaviors naturalized by the coloniality-based system of domination, employing a sharp, direct, engaged, and critical decolonial writing style, through which she channels her frustrations and expresses her thoughts in a critical and decolonial manner.

The character Ifemelu can be understood as an emblematic representation of the transcultural, diasporic, and fragmented subject, as theorized by recent postmodern currents. She embodies an individual in constant discord with herself and the world around her, experiencing a profound sense of displacement: "Everything had become thicker. She had been swallowed, lost in a viscous fog, enveloped in a soup of nothing. There was an abyss between her and what she was supposed to feel" (Adichie, 2014, p. 171-172).

Once in the United States, Ifemelu encounters multiple barriers, with racism being one of the most evident. However, another form of discrimination that emerges from the outset is linguistic prejudice. In one passage of the novel, the university receptionist addresses her in English, but in a slow and exaggeratedly articulated manner, as if Ifemelu were incapable of understanding the "own language." This episode illustrates not only the stigmatized perception of the immigrant but also the devaluation of alternative pronunciations and linguistic identities in the North American context.

> Ifemelu understood that the girl was speaking that way because of her, because of her accent, and for a moment she felt like a small child, arms and legs limp, drooling. "I speak English," Ifemelu said. "I bet you do," said Cristina Tomas. "I just don't know if you speak it well." Ifemelu shrank. In that brief, difficult silence as she looked into Cristina Tomas's eyes before taking the forms, she shrank. Like a dead leaf. She had been speaking English since she was little, had been captain of the debate team in high school, and had always found Americans' nasal pronunciation somewhat crude; she shouldn't have cowered and shrunk, but she did. And, in the following weeks, as the autumn cold set in, she began practicing an American accent (Adichie, 2014, p. 147).

Adichie (2015), in *We Should All Be Feminists*, argues that, from childhood, girls are taught to diminish themselves, control their ambitions, and moderate their achievements so as not to threaten male authority. They are expected to prioritize marriage as the central life goal, whereas boys do not face the same pressures or constraints. From an early age, girls are conditioned to compete with one another for male approval. According to the author, being a feminist means advocating for gender equality and actively questioning the naturalized behaviors that sustain gender inequality.

In *Americanah*, Adichie expands this critique by addressing themes such as race, identity, love, and belonging, particularly in the context of African immigrants in the United States and Europe. Through Ifemelu's trajectory, the author demonstrates how the migratory experience can be simultaneously liberating and alienating. The novel highlights the difficulties faced by those seeking to assert their identity in societies that often devalue cultural and racial diversity. Issues of gender, class, and politics permeate the narrative, composing a sharp critique of contemporary American society, as illustrated in the following passage:

> Amid the excitement of others, Ifemelu suddenly began to feel fragile and frightened. "Maybe I should stay and finish college here," she said to Obinze. "No, Ifem, you must go. Besides, you don't even like geology. You can study something else in the United States." "But the scholarship is partial. Where will I get the money to pay the rest? I can't work on a student visa." "You can get a part-time job through the university. You'll manage. A scholarship that covers seventy-five percent of tuition is a lot." Ifemelu nodded, letting herself be carried away by his wave of faith. She visited Obinze's mother to say goodbye (Adichie, 2014, p. 111-112).

The character Ifemelu exemplifies the complexity of racial identity in the United States, where individuals are often categorized based on appearance and ethnic origin. She observes that, although race is a social construct, its effects are

concrete and profound, especially in the lives of minorities. Ifemelu challenges the notion that race is no longer relevant and that only social class defines individual experience in contemporary society. Such a perspective, she argues, is simplistic and disregards the racial dynamics that remain operative. Throughout the novel, Adichie addresses issues such as prejudice, stereotypes, and structural racism, revealing how these elements impact the characters' trajectories. This critique is articulated incisively in one of Ifemelu's blog posts, titled "Understanding America for the Non-American Black: What 'Hispanic' Means" (Adichie, 2014, p. 116).

> Hispanics frequently accompany African Americans in poverty statistics, a small step above them in the country's racial hierarchy. The category of race includes the chocolate-skinned woman from Peru; the Indigenous peoples of Mexico; people with mestizo features from the Dominican Republic; lighter-skinned people from Puerto Rico; and the blond, blue-eyed man from Argentina. You just need to speak Spanish and not be from Spain, and voilà, you belong to a race called Hispanic (Adichie, 2014, p. 116).

Maria Lugones (2020) discusses the classification of racial identities as "the deepest and most enduring expression of colonial domination" (Lugones, 2020, p. 57). According to the author, such categorization constitutes a form of oppression imposed on colonized populations, the effects of which persist to the present day. Furthermore, Lugones analyzes the intersectionality of race, class, gender, and sexuality, highlighting, in particular, men's neglect of the multiple forms of violence experienced by women of color.

The indifference of men to the violence suffered by women of color—non-white women who are victims of the coloniality of power and the coloniality of gender—leads Maria Lugones (2020) to develop an investigation into the intersectionality of race, class, gender, and sexuality. In this analysis, she establishes a connection between two theoretical frameworks: the first relates to feminist studies on gender, race, and colonization; the second to the principles of the "coloniality of power," a concept developed by Aníbal Quijano. Quijano understands gender and race as distinct categories; however, as Lugones argues, "only by perceiving gender and race as intricately woven or indissolubly fused can we truly see women of color" (Lugones, 2020, p. 60).

This issue becomes evident in the novel *Americanah*, whose narrative begins in Lagos, Nigeria, in the 1990s. Ifemelu and Obinze are two young lovers, full of dreams and hopes for the future. However, they live in a context of social and political instability, marked by a military regime that led to the closure of universities due to dissatisfaction among professors and students with the educational system.

Meanwhile, Ifemelu's aunt, "Aunt Uju," as she is called by her niece, decides to migrate to the United States in search of better living conditions for herself and her child. In Nigeria, Uju faced numerous difficulties, including an abusive relationship with an older and influential man who made her his second wife. In the United States, she becomes a victim of sexist and racist aggression in her workplace, despite having a respectable career as a physician. The following excerpt from the novel illustrates these confrontations:

> "I practically went through it all." Aunt Uju spoke in a defiant, almost petulant tone, emphasizing her own version of events with a clenched fist. She told Dike that his father had been a member of the military government, that she was his second wife, and that they had used their surname to protect him, because some people in the government, though not his father, had done bad things (Adichie, 2014, p. 186-187).

At another point in the novel, Aunt Uju shares with Ifemelu the sense of devaluation she experiences in her profession as a physician in the United States. Despite her qualifications, she perceives that her racial identity overrides her professional competence in the eyes of American society. In recounting this experience, Uju states that, although she is a doctor, she is seen merely as "a black woman" and is therefore not recognized as she should be. The following passage illustrates this identity tension: "So there are no doctors with braided hair in the United States?" Ifemelu asked. "I said what I was told. You are in a country that is not yours. Do what you need to do if you want to succeed" (Adichie, 2014, p. 130-131).

Ifemelu Faces the Linguistic Prejudice and American Xenophobia

In this context, Ifemelu secures a partial scholarship to study at a university in the United States and reunites with her aunt on American soil. Obinze, on the other hand, remains in Nigeria with the intention of completing his university studies, but circumstances divert his initial plans. As the narrative reveals: "The plan became this: Obinze would go to the United States the minute he graduated. He would find a way to get a visa" (Adichie, 2014, p. 112). However, he encounters multiple obstacles in completing his course. With the worsening health of his mother, Obinze assumes her care and is consequently forced to interrupt his studies. After being denied an American visa three times, he eventually migrates to London with his mother's assistance.

In the United States, Ifemelu begins working as a nanny to supplement her scholarship and support herself in the "American Dream" country. Throughout

her journey, the racist behaviors she faces daily are evident. Many people, when interacting with her, speak more loudly and slowly, assuming that, as a black immigrant woman, she would not master the English language. This prejudice becomes even more impactful in academic environments, as illustrated in the episode when Ifemelu goes to the university to enroll and is surprised by the receptionist's behavior, despite speaking fluent English. The narrative emphasizes this cultural and linguistic shock as a reflection of the structural prejudice present in American society.

> "Good afternoon. Is this where you enroll?" she asked Cristina Tomas, whose name she did not yet know. 'Yes. You. Are. A. Foreign. Student?' 'I am.' 'You. First. Need. To. Get. A. Letter. From. The. International Students Department.' Ifemelu gave a half-smile of pity, because Cristina Tomas certainly had some kind of illness that made her speak so slowly, with lips pursed in a little pout to show the way to the international students department. But when she returned with the letter, Cristina Tomas said, 'I. Need. You. To. Fill. Out. Some. Forms' (Adichie, 2014, p. 146).

The imposition of Eurocentric aesthetic standards becomes evident when Ifemelu receives suggestions regarding her appearance, particularly her hair. In a notable episode, she is advised to remove her braids—mistakenly referred to as "dreadlocks"—and undergo hair straightening, known as a "Brazilian blowout," to become "more presentable" and thereby increase her chances of entering the formal labor market. This requirement exemplifies an incisive form of conformity to the Western hegemonic standard, imposing on black women the adaptation of their bodies and identities to white aesthetic norms.

In Ifemelu's case, her natural hair, which represents her ancestry, identity, and unique biological structure, is deemed inadequate under Euro-normative logic. The requirement of hair straightening, in this context, constitutes a form of symbolic and physical violence, as illustrated in the following passage: "When she spoke about the interview in Baltimore, Ruth said: 'My advice? Take out those braids and straighten your hair. Nobody talks about these things, but they matter. We want you to get the job'" (Adichie, 2014, p. 220).

Although she does not wish to submit to imposed norms, Ifemelu feels compelled to straighten her hair to ensure her stay in the United States and continue her studies. The procedure, however, causes her physical pain—burning and scalp injuries—as well as permanent damage, such as progressive hair loss, a consequence of the chemical aggression inflicted on her hair.

Ifemelu and Aesthetic Racism

Another revealing situation of aesthetic racism occurs when Ifemelu attempts to have her eyebrows waxed at a beauty salon. Upon requesting the service, she is promptly refused on the grounds that the establishment "does not work with curly hair," even though it was not about hair but eyebrows. This scene demonstrates how prejudice against Afro-descendant phenotypic traits extends beyond hair and assumes broader contours of exclusion: "Hi, I'd like to have my eyebrows waxed." 'We don't work with curly hair,' said the woman. 'You don't work with curly hair?' 'No. Sorry' (Adichie, 2014, p. 316).

Angela Davis (2012) argues that Black feminism is, above all, a politics of confrontation and liberation. It is an approach that denounces and combats multiple forms of oppression faced daily by Black and non-white women. For Davis, feminist struggle must be intersectional, simultaneously considering the effects of racism, poverty, and misogyny on these women. She also critiques the notion that formal equality is sufficient for female emancipation, advocating for the transformation of social structures that perpetuate inequalities. In this sense, aesthetic oppression stands out, as the imposition of beauty standards disproportionately affects black women, restricting their freedom and violating their identities.

> The problem with gender is that it prescribes how we should be instead of recognizing how we are. We would be much happier, freer to be who we truly are, if we did not bear the weight of gender expectations. Boys and girls are undeniably different biologically, but socialization exaggerates these differences (Adichie, 2015, p. 11).

In *Americanah*, the protagonist criticizes women's magazines for promoting images of white, thin women as beauty standards, which leads women of diverse ethnicities and origins to attempt to conform to these stereotypes. Curiously, she states that she continues to read these magazines, comparing it to smoking both are harmful to health. Similarly, she considers consuming these magazines, which depict thin, pale women with lifeless, straight hair, to be damaging. This critique of the fashion and beauty industry constitutes a feminist approach that challenges Eurocentric aesthetic standards and the pressure for racialized women to "match" white women. As exemplified in the following passage: "Then she stretched out her arm and pushed the magazine into the seatback bag, saying, with an air of contempt, how absurd it was that women's magazines forced images of white women, with small bones and small breasts" (Adichie, 2014, p. 194).

However, these racial and ideological divergences persist in American society, demonstrating how power relations continue to affect people, even in a society that considers itself "post-racial." This reality aligns with Lugones' decolonial perspective, which argues that colonial power relations continue to influence people's lives today. She emphasizes that it is essential to recognize the intersectionality of race, class, gender, and sexuality to fully understand the ongoing oppression faced by women of color.

> What I mean is that 'Creole' is a word that exists. People use it; it is part of the United States. It has already caused much pain to people, and I think it is an insult to censor it." "Well," said Professor Moore, looking around as if seeking help. Help came from a raspy voice in the middle of the classroom. "Well, it is because of the pain this word has caused that it should not be used!" That one did not take flight with harshness, coming from the mouth of an African American woman wearing bamboo hoop earrings. "The thing is that every time you say that word, it hurts African Americans," said a pale boy with messy hair in the front of the class (Adichie, 2014, p. 151).

In this context, Ifemelu demonstrates frustration at not being able to immediately grasp all aspects of life in the United States and at having to rely on the goodwill of others. This frustration takes on a feminist character as she questions the social expectation that women must always be courteous and polite, revealing how they are frequently discouraged from seeking knowledge and independence. As the narrative notes, "Ifemelu longed to understand everything about the United States, to immediately be in the know to root for a team in the Super Bowl, to understand what a Twinkie was, and what a lockout in the sports season meant" (Adichie, 2014, p. 148).

Insurgent Narratives and The Struggle Against Structural Sexism: Ifemelu as a Collective Voice for Women of Color

In *We Should All Be Feminists* (2015), Adichie critiques the notion that men are exempt from these social demands, while women are expected to remain always "likable" and agreeable. According to the author, such expectations are unjust and limiting, as they prevent women from freely expressing their feelings and opinions, especially when it comes to showing anger or disapproval. She observes: "And we raise girls in a rather pernicious way, because we teach them to care for the fragile ego of the male sex. We teach girls to shrink, to make themselves

smaller, telling them: 'You can have ambition, but not too much. You should aim for success, but not too much'" (Adichie, 2015, p. 9).

Thus, Ifemelu reflects on intersectionality and oppression as manifestations of her decolonial feminist consciousness. She recognizes that Black women experience multiple forms of oppression—whether through sexism or racism—and that these dimensions are deeply interconnected due to the historically biased construction of the dominant narrative, shaped by Western hegemony. This perspective aligns with Kimberlé Crenshaw's (1989) notion of intersectionality, which highlights that experiences of discrimination cannot be understood in isolation but rather at the intersection of categories such as gender, race, and class. Patricia Hill Collins (2016) also contributes by emphasizing that the oppression of Black women operates within an "intersectional system" that perpetuates structural inequalities.

Consequently, a profound division between black and white people in American society becomes evident, a perception that Ifemelu experiences in her everyday life as a Black immigrant woman. When questioning why she must travel across the city to Trenton to have her hair braided, the character highlights cultural marginalization: "But Ifemelu did not like having to go to Trenton to get her hair braided. It was not surprising that there was no specialized salon in Princeton—the few Black people she had seen there had such light skin and straight hair that it was hard to imagine them wearing braids" (Adichie, 2014, p. 10).

In another perspective, the identity of black women—especially African women—is constantly questioned when they feel pressured to modify aspects of their appearance, such as hair and clothing, to conform to North American standards. This raises the following concern: when a Black or Indigenous person alters elements of their body, attire, or speech, erasing traces of accent, are they necessarily experiencing a process of cultural erasure or total acculturation of the self? These tensions resonate with Stuart Hall's (2003) perspective, which posits that cultural identities are not fixed but are instead constructed within historical, social, and political processes, often traversed by the experience of the diaspora. Similarly, Homi Bhabha (1994) argues that subjects in colonial or postcolonial contexts inhabit a space of cultural hybridity, in which elements of both the culture of origin and the dominant culture merge, producing both resistance and new forms of subjectivity.

Ifemelu's reflections become even more evident when she interacts with a taxi driver who insists on warning her about the dangers she faces in the United States, as illustrated in the following passage:

> The Ethiopian driver said, "I can't figure out where your accent is from. Where are you from?" "Nigeria." "Nigeria? You don't sound African, not at all." "Why don't I sound African?" "Because your blouse is too tight." "It isn't." "I thought you were from Trinidad or somewhere like that" (Adichie, 2014, p. 224–225).

As this excerpt indicates, Ifemelu is not defined as African merely by fitting—or not fitting—a socially constructed stereotype of how people from the African continent should look. The Ethiopian driver's comments regarding her appearance and accent highlight how stereotypical expectations about how Africans "should" speak or present themselves continue to structure discriminatory practices. Such expectations, often based on misinformation and prejudice, frequently translate into offensive and racist remarks, as experienced by the protagonist. In this context, appearance or accent cannot be legitimate criteria for determining someone's origin or identity; it is crucial to respect everyone's right to self-definition and self-affirmation based on their lived experience. This issue resonates with Frantz Fanon's (2008) analysis, which asserts that Black identity is constantly shaped by the gaze of the Other, who crystallizes stereotypes and imposes masks as a form of symbolic control.

Thus, Ifemelu emphasizes the necessity of valuing and trusting the experiences of racialized individuals, rejecting any attempt to minimize or deny racism. This stance emerges, for instance, when she challenges the narrative of a white woman regarding her own experience of discrimination: "By that time, Ifemelu had already understood that people like that woman said what they said to keep others comfortable and to show that they were grateful for 'How Far We've Come'" (Adichie, 2014, p. 314-315). In another passage, the reflection "There were things that existed for him that she did not know how to penetrate" (Adichie, 2014, p. 339) reveals how Ifemelu's identity, marked by her condition as an African immigrant, limited her capacity for full inclusion within Blaine's circle of friends, which was composed predominantly of North Americans with different worldviews. Thus, *Americanah* compellingly demonstrates how race, identity, and immigration are intertwined, especially regarding the experiences of Africans living in the United States.

In this context, by understanding how women of color are affected by the system of domination, Lugones' (2007) decolonial feminist theory can be applied across multiple fields of practice. However, it is essential that education be accessible and that knowledge about feminisms in their multiple forms be promoted, enabling continuous efforts toward collective well-being, including that of men. By recognizing that these oppressions are intersectional, it becomes evident that

they manifest differently for white women and women of color. Moreover, it reinforces the notion that the struggle against oppression can be strengthened by breaking imposed bonds of solidarity among the victims of coloniality and exploitation. These points are clearly illustrated in Ifemelu's statement:

> Yes, but I'm afraid of finishing graduate school and losing the ability to speak English. I know a woman doing her postgraduate studies, a friend of a friend, and just hearing her speak frightens me. The semiotic dialectic of intertextual modernity. It makes no sense. Sometimes, I think they live in a parallel academic universe, speaking academese instead of English, without knowing what's happening in the real world (Adichie, 2014, p. 152).

As an illustration, one can observe the critique hooks (2022) makes regarding the concepts of identity and culture. Ifemelu feels ashamed for having sought social acceptance and validation, adopting a tone of voice and behaviors that were not authentic to her. This search for authenticity and cultural identity can be interpreted as a trap that hinders the full expression of individual freedom and genuineness. For hooks, rather than conforming to a dominant cultural identity or worldview, feminism should be an inclusive movement that values diversity and difference, both among women and men, as, in her words, feminism is for everybody. Complementarily, Ifemelu's experience emphasizes the importance of developing self-confidence and not allowing oneself to be constrained by narrow conceptions of identity or cultural heritage. In this sense, the quest for recognition can paradoxically function as a form of oppression, restricting creative freedom and authentic self-expression.

> Only after hanging up did Ifemelu begin to feel the stain of a growing shame spreading over her, for having thanked the young man, for having transformed his words, 'You sound like an American speaking,' into a garland she placed around her own neck. Why was it a compliment, an achievement, to sound like an American? [...] Her fleeting victory had created a huge empty space, because she had assumed, for too long, a tone of voice and a way of being that were not hers (Adichie, 2014, p. 191).

On the other hand, Ifemelu's experience can be analyzed considering Collins' (2012) intersectional theory, which addresses domination through a complex matrix of oppressions. In this sense, Ifemelu, as a Black immigrant woman, faces intersectional oppression based on race, gender, and nationality. She must adapt to a dominant culture that values cultural assimilation and an American accent while simultaneously confronting racism and xenophobia. The protagonist's experience

highlights the central role of Black women in the struggle against oppression and underscores the importance of transnational solidarity among women of color, strengthening networks of resistance and collective empowerment strategies.

Ifemelu decided to stop pretending to have an American accent on a sunny July day, the same day she met Blaine. It was a convincing accent. She had perfected it by carefully listening to friends and news anchors—the contracted "t," the deep rolled "r," phrases starting with "so" and the ready response, "really?"—but the accent had cracks; it was conscious and had to be remembered. It required effort, the twisted lips, the turns of the tongue. If Ifemelu were in a panic, terrified, or suddenly woken in the middle of a fire, she would not have remembered how to produce those American sounds (Adichie, 2014, p. 189).

In *Americanah*, there is a scene where Ifemelu meets a man who shares his perception of racial issues. He asserts that the situation is exaggerated nowadays and that Black people should not be concerned, believing it to be a matter of social class between oppressors and the oppressed: "Not all white dread guys are on our side" (Adichie, 2014, p. 10). This comment inspired the title of one of Ifemelu's blog posts.

Furthermore, the protagonist recounts another encounter with a man from Ohio, identified as an administrative manager. Although Ifemelu expected a defensive reaction after describing the content of her blog, he expressed interest in other topics, asking if she had ever written about adoption. These experiences demonstrate how Ifemelu interacts with different people and situations during her life in the United States, exploring issues of race and social class through her blog while confronting multiple perspectives:

> There was also the time with the man from Ohio, squeezed next to her on a flight. Some kind of administrative manager, Ifemelu was sure, seeing his overly large suit and brightly colored shirt with a white collar. He asked what Ifemelu meant by 'behavior blog,' and she explained, expecting him to withdraw or end the conversation with a defensive, inconsequential remark like 'The only race that matters is the human race.' But he said: 'Have you written about adoption? Nobody wants black babies in this country, and I'm not talking about mulattos, but black babies. Even black families don't want to adopt' (Adichie, 2014, p. 11).

The phrase "The only race that matters is the human race" (Adichie, 2014, p. 11) is frequently used to minimize the relevance of race and promote the idea of universal equality among human beings. However, feminists and other activists argue that race is an essential component of human experience and identity, criticizing this statement for ignoring the structural inequalities faced by different

groups. Race constitutes a central dimension in feminist analysis because women of different racial backgrounds experience specific forms of oppression.

In the United States, for instance, black women are more vulnerable to police violence, maternal mortality, and high poverty rates compared to white women. In various countries, Indigenous women face sexual violence and enforced disappearances, while Asian women are often stereotyped as submissive and exotic, reflecting intersections between racism and sexism.

Thus, feminists argue that race must be recognized as a fundamental element of human experience and identity, since the histories and cultures of different groups shape their perspectives and experiences. Denying the importance of race is equivalent to disregarding these specific experiences. Therefore, the struggle against racism is inseparable from the fight for gender equality and is crucial for understanding the multiple forms of oppression faced by women of all racial backgrounds.

Final Considerations

The study of the representation of decolonial feminism in the character Ifemelu, from Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah*, primarily aimed to understand how the author addresses central issues related to female and Black experiences in contemporary society. Literary analysis allowed for an investigation of how the character reveals decolonial feminist attitudes and how indifference toward the female gender is normalized in a society considered modern.

Ifemelu reveals her frustration at not immediately knowing all aspects of life in the United States and at having to rely on the goodwill of others. This frustration reflects a decolonial feminist perspective, questioning the expectation that women should always be well-behaved and pleasant, demonstrating how they are often discouraged from seeking knowledge and independence.

Ifemelu's experience highlights the intersectionality of oppression. Black women face multiple inequalities, combining racism and sexism, within a historical context marked by the coloniality of power. She perceives these tensions in everyday situations, such as the difficulty of finding specialized salons for braiding her hair. Encounters with racist and discriminatory practices are also evident in broader interactions, such as the differential treatment between white and black people, reinforcing awareness of the intersectional oppression faced by racialized individuals.

She reflects on the process of acculturation, questioning whether changes in hair, speech, or clothing constitute cultural erasure. This analysis resonates with

Fanon, who argues that Black identity is constantly shaped by the gaze of the other, crystallizing stereotypes and imposing symbolic masks.

Moreover, Lugones' theory of decolonial feminism allows for an understanding of how women of color confront intersectional systems of domination and the importance of accessible education to recognize the plurality of feminisms. Ifemelu's experience illustrates the necessity of breaking oppressive relationships and reinforcing transnational solidarities among women of color, strengthening networks of resistance and collective empowerment.

Ifemelu's social encounters and everyday interactions also reveal different perspectives on race and class. She observes how some people minimize the importance of racial issues, while others show interest in diverse topics, highlighting the multiplicity of experiences and perceptions that constitute life in the United States. This diversity of interactions reinforces the need to consider intersectionality and the plurality of voices in the analysis of oppression.

Critiques of the denial of race's importance demonstrate that, although one may assert that "we are all of the human race," women of different races face specific forms of oppression. In the United States, black women are more vulnerable to police violence, maternal mortality, and poverty; Indigenous women face sexual violence and enforced disappearances; and Asian women are often stereotyped as submissive and exotic. For feminists, the fight against racism is inseparable from the struggle for gender equality, as race profoundly shapes women's experiences and perspectives.

This study constitutes a starting point for the discussion of decolonial feminism and the representation of black women in contemporary literature. It is expected that universities and schools decolonize curricula and promote literature of resistance, recognizing that history cannot be interpreted from a single point of view. It is necessary to value diverse experiences to build a more inclusive and just society. In this context, literature acts as a window to knowledge, cultural diversity, and critical reflection, humanizing the subject and broadening perspectives, as emphasized by Antonio Candido (2002). Based on this liberating and decolonial thought, this study presents its reflections, while acknowledging that there are still many paths to follow in building an inclusive society and promoting decolonial feminism.

REFERENCES

ADICHIE, Chimamanda N. *Americanah*. London: Fourth Estate, 2014.

ADICHIE, Chimamanda N. *The Danger of a Single Story*. London: C. Hurst & Co., 2019.

ADICHIE, Chimamanda N. *We Should All Be Feminists*. London: Fourth Estate, 2015.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham: Duke University Press, 2016.

COLLINS, Patricia. Distinctive Features of Black Feminist Thought. *In*: JARBADO, Mercedes (ed.). *Black Feminisms*: An Anthology. Madrid: Taficante de Sonhos, 2012. p. 99-134.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989.

DAVIS, Angela. I Used To Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity. *In*: JARBADO, Mercedes (ed.). *Black Feminisms*: An Anthology. Madrid: Taficante de Sonhos, 2012. p. 135-185.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 2008.

HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. London: Lawrence & Wishart, 2003.

HOOKS, bell. *Feminism Is for Everybody*: Passionate Politics. Cambridge: South End Press, 2022.

HOOKS, bell. *Feminist Theory*: From Margin to Center. Boston: South End Press, 2019.

LERNER, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness*. New York: Oxford University Press, 2022.

LERNER, Gerda. *The Creation of Patriarchy*: The History of the Oppression of Women by Men. New York: Oxford University Press, 2019.

LUGONES, María. Coloniality and Gender. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque (ed.). *Feminist Thought Today*: Decolonial Perspectives. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

LUGONES, María. Coloniality and Gender: Toward a Decolonial Feminism. *In*: MIGNOLO, Walter (ed.). *Gender and Decoloniality*. Buenos Aires: Del Signo, 2008. p. 13-54.

MUNIZ, Dayse Rayane e Silva. Decolonial Resistance and Identity Rearticulations in Americanah, by Chimamanda Ngozi Adichie. *Entre Parênteses,* 2020. Available at: https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entreparenteses/article/view/1212. Accessed on: July 23, 2025.

OPEN ROAD INTEGRATED MEDIA. Americanah *by Chimamanda Ngozi Adichie*: Summary and Analysis. New York: Worth Books, 2017.

Recebido em: 16/09/2025
Aceito em: 01/11/2025

EMTESE | TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS
BELO HORIZONTE V. 30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.65-77

L'utopie de l'amour chez Bachmann et Jabès

A utopia do amor na obra de Bachmann e Jabès

Carolina Antonaci Gama
Université Fédérale de Campina Grande (UFCG)
antonaci@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5999-7835

RÉSUMÉ : Cet essai porte sur l'utopie de l'amour dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann et d'Edmond Jabès. Dans son récit *La Trentième Année*, Bachmann omet le nom de l'amoureuse du narrateur et le maintient secret tout au long du texte. Par précaution ? Par peur que ce nom, si cher, une fois dévoilé, ne s'anéantisse dans les contours de mots usés, de lettres soumises à toutes les guerres, à toute notre histoire sanglante ? Faudrait-il alors préserver l'amour sous la couverture de l'utopie, dans ce lieu qui n'en est pas un – et qui, précisément pour cela, peut garder l'amour, le protéger de la brutalité de l'existence ? Car le risque est bien là, devant nous, comme le signale *Le Livre des Questions* d'Edmond Jabès : Sarah Schwall, la bien-aimée de Yukel, porte dans ses initiales son propre destin – S.S. Ce nom, composé pour accueillir l'amour impossible au temps de la guerre, soutient, dans sa forme même, toute la douleur d'un langage aux prises avec le lieu qui l'entoure, avec la blessure des mots. En réfléchissant à ces deux œuvres, nous proposons que l'amour, en tant qu'utopie, doit – et ne doit pas – être tu; doit – et ne doit pas – renoncer aux moules historiques du langage. Prononcez (pas) l'amour.

MOTS-CLÉS : Ingeborg Bachmann; Edmond Jabès; utopie; amour; littérature.

RESUMO: Este ensaio examina a utopia do amor na obra de Ingeborg Bachmann e Edmond Jabès. Em seu conto *La Trentième Année*, Bachmann omite o nome da amada do narrador e o mantém em segredo ao longo de toda a narrativa. Por precaução? Por medo de que esse nome tão caro, uma vez revelado, se aniquile nos contornos de palavras gastas, letras submetidas a todas as guerras, a toda a nossa história sangrenta? Seria, então, necessário preservar o amor sob o manto da utopia – nesse lugar que não é um lugar e que, justamente por isso, pode guardar o amor e protegê-lo da brutalidade da existência? Pois o risco está, de fato, diante de nós, como indica *Le Livre des Questions*, de Edmond Jabès: Sarah Schwall, a amada de Yukel, carrega em suas iniciais o próprio destino – S.S. Esse nome, composto para acolher o amor impossível durante a guerra, carrega em sua forma toda a dor de uma língua em confronto com o espaço que a cerca, com a ferida das palavras. Ao refletirmos sobre essas duas obras, defendemos que o amor, enquanto utopia, deve – e não deve – ser silenciado; deve – e não deve – renunciar aos moldes históricos da linguagem. (Não) pronuncie o amor.

PALAVRAS-CHAVE: Ingeborg Bachmann; Edmond Jabès; utopia; amor; literatura.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

L'amour tu

> As-tu vu naître et mourir un vocable ? As-tu vu naître et mourir deux noms ? (Edmond Jabès)

« Ne le dis à personne ! » Voilà le refrain qui plane au-dessus de la pièce radiophonique d'Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, et qui nous servira de point de départ pour aborder la problématique de l'utopie de l'amour chez Bachmann et Edmond Jabès. À ce refrain, nous superposerons un second, dont la teneur nous éveille et nous rappelle que l'amour est un univers trop mystérieux pour être abordé à la hâte : il faut y accéder lentement, délicatement, et seulement lorsque l'amour lui-même nous y invite : « Je vous adjure, filles de Ieroushalaîm, par les gazelles ou par les biches du champ : n'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour avant qu'il le désire ! » (Bible, trad. André Chouraqui, Cantique des cantiques, II,7, 1985). Deux refrains, deux avertissements. L'amour ne doit ni être prononcé ni réveillé avant le temps propice à aimer… Que l'on se taise, donc, et que l'on patiente. Mais pourquoi de telles précautions ? Pourquoi tant de paroles dures, adressées à des cœurs si tendres, si enclins à aimer ? Où réside le danger de parler d'amour – ou de le réveiller ? Est-ce dans le langage amoureux lui-même et sa puissance enivrante ? Ou bien dans notre rapport partiel, souvent impuissant, à ce sentiment ? Dans notre incapacité à en saisir la véritable nature ? Ou, tout autrement encore : serait-ce la toute-puissance de l'amour, et la rondeur parfaite de son vocabulaire, qui nous menace ?

Les réponses à ces questionnements que propose l'écrivaine Bachmann, à travers son œuvre, nous guident vers une représentation émouvante et complexe du rapport entre le langage et l'amour, entre les possibilités littéraires de le prononcer et surtout de le taire. Dans sa nouvelle *La trentième année*, récit du passage de la jeunesse à la première maturité, histoire oscillante entre la confiance et le désespoir face au monde, Bachmann condense la problématique de l'amour – qui parcourt toute son œuvre – et nous signale quelques caractéristiques qui donnent forme à sa poétique. Le narrateur de la nouvelle, un jeune homme qui « va sur ses trente ans », est tout d'un coup, en se réveillant le matin, jeté dans un monde troublant, où les règles sont toutes très bien établies, les rôles distribués, et où on parle couramment la « langue d'escroc ». La légèreté qui emballait sa jeunesse révolue et la naïveté de se sentir libre dans le monde, de se sentir capable de se mouvoir à son gré, de prononcer ses propres mots, acquièrent, dans ce matin épiphanique de la trentième année, des contours bien gris et âpres contraignant le narrateur à affronter cet inattendu rapport inauthentique avec la vie. Il se voit pris au piège. Sa vie a été gâchée; l'insouciance qui lui permettait de rêver se transforme en

fardeau et l'oblige à tout remémorer; lui qui n'avait jamais regardé en arrière est désormais contraint à s'en souvenir :

> Jusqu'à présent, il se rappelait une chose ou l'autre inopinément ou parce que cela lui faisait plaisir. Le voici désormais douloureusement contraint à se remémorer toutes ses années, superficielles ou profondes, et toutes ses chutes au cours de ces années. Il jette le filet-souvenir, le lance sur lui-même et c'est lui que, pêcheur et prise, il ramène au seuil du temps, au seuil de l'espace, à la découverte de ce qui fut et ce qu'il devint (Bachmann, 1964, p. 145).

Il décide alors de s'enfuir, de partir en Italie, pays où il a vécu sa liberté à fond, où il croit pouvoir encore retrouver son authenticité. Pourtant, là-bas aussi, il était déjà trop tard. Un moule statique, serré, inconfortable, l'attendait. Ses gestes d'antan y sont restés figés, sans malléabilité, sans autonomie, tel un domino qui ne lui convenait plus, qui ne lui offrait aucun envol. Tout semble s'effondrer lentement devant ses yeux opaques. Les amis – tous ces demi-amis, ces faux amis – s'appellent désormais Moll; la connaissance n'est plus que « des idées d'emprunt »; les rues et ruelles sont *des chemins qui ne mènent nulle part*. Nulle part, il ne put apposer son sceau. Il ne lui restait que la colère, laquelle il vécut à fond, pleinement – et après l'avoir épuisée, ne subsistait en lui que l'acclimatation. Il apprit donc à demeurer : « Ses pensées sur le monde devinrent très humbles. Il chercha une tâche à remplir. Il voulut servir. Planter un arbre. Concevoir un enfant » (Bachmann, 1964, p. 153).

Mais un beau jour, en plein hiver, quand la désolation atteint son point maximal se convertissant en apathie, en indolence béate, le narrateur aime. Oui, véritablement, il aime : « Dès cet instant, avant que les fleurs n'aient fait connaissance de leur destinataire, il n'est plus maître de lui-même, mais trahi, damné, sa chair l'entraîne aux enfers » (Bachmann, 1964, p. 158). L'amour est là, inattendu, né en hiver; il aime justement au moment où, s'ajustant langoureusement aux dominos qui ne lui convenaient pas, il tentait, en vain, de revêtir la vieille peau serrée, la vieille carapace poussiéreuse. Or, le froid – qui raidit le paysage et aplatit l'esprit, qui fige dans son sein la férocité animale – put héberger, dans sa blancheur glaciale, l'amour. En hiver, au cœur de l'hiver, il aime. Il est réveillé, secoué, ravivé par le bouleversement de cette fureur éclose en plein stage d'accoutumance à un monde qu'il n'acceptait pas. Et c'est telle une vive douleur, un sentiment insoutenable, qu'il décrit cet état :

> L'amour se venge de tout ce qui est supportable sur terre. L'amour était insupportable, n'attendant rien, n'exigeant rien, n'accordant rien. Impossible de le

> mettre sous cloche, d'en faire la culture, d'y planter des sentiments : il violait toutes les frontières et détruisait toute émotion. (Bachmann, 1964, p. 159).

L'amour éclot en hiver, dans le quotidien languissant d'un homme qui apprenait, à son insu, à se soumettre aux limites froides de sa condition, de son entourage. L'amour vient rompre, paradoxalement, les frontières et les limites contre lesquelles le narrateur s'était auparavant battu. Il devient pourtant plus vide, encore plus dépossédé de lui-même : « Pour la première fois il se retrouvait vide, desséché, il ne ressentait qu'un épuisement profond. [...] Il aimait. Et cette catastrophe ni bonne ni mauvaise, ni juste ni injuste, le libérait de tout, le dépossédait de toute individualité, de tout objectif, de toute pensée » (Bachmann, 1964, p. 159). Avec la venue de l'amour, avec son emprise soudaine, un vide se creuse plus profondément dans son esprit. Être soi-même, connaître sa propre mesure et ses limites, trouver son unicité, devient impraticable. Il aime ! L'amour brise toutes les amarres, lâchement forgées, qui relient l'individu à son entourage – et l'individu à lui-même.

Le trentenaire est donc confronté à l'amour. Et comment Bachmann nous dessine-t-elle cette histoire limite ? – « tout cas d'amour, même le plus quotidien, est un cas limite » – (Bachmann, 2003, p. 38) de quels mots se sert-elle pour nous peindre la beauté unique de cet état saisissant ? Avec quelles images fera-t-elle le récit de cet amour ? En tant que poète, quels mots choisira-t-elle pour dire cette expérience extrême, là où le langage lui-même chancelle ?

Par le silence ! Sinon total, presque. Elle entoure cette relation amoureuse de non-dits, de non-moments, de non-déclarations. Il n'y a aucun dialogue entre les amoureux, aucune promesse, aucune discussion, aucun vœu ni aveux. Et le plus surprenant, Bachmann n'inscrit aucun nom. Ayant déjà donné une leçon entière à Francfort sur le nom, sur la force des noms et l'évolution de la nomination dans la littérature – « Le nom seul suffit pour exister dans le monde. Il n'y a rien de plus mystérieux que cet éclat fulgurant des noms et que notre adhésion à eux » – (Bachmann, 1964, p. 695), elle choisit, curieusement, de représenter cette relation amoureuse dans l'absence totale de nom. Les deux amoureux ne sont pas nommés, ne s'appellent pas, ne se disent pas, ne s'adressent pas. Cette absence de nom est prédite dès le coup de foudre; le silence s'implante, annoncé par le nom qui ne sera jamais prononcé : « Cette femme ne ressemblait ni à ceci ni à cela; il n'y avait pas à prononcer son nom car elle n'en avait pas, tel le bonheur même qui l'emportait sans égard pour lui » (Bachmann, 1964, p. 158-159).

Pourquoi donc toute cette réticence ? Pourquoi refuser au texte tout nom, tout vœu d'amour, toute scène mémorable pour couronner une rencontre unique ? Bachmann l'avait annoncé dès l'ouverture de la nouvelle et l'a répété

dans plusieurs de ses ouvrages : le langage courant est une « langue d'escroc » ou la « langue du bourreau ». Méfiante face à un idiome compromis, elle aspire à inventer une langue capable d'échapper à la violence inscrite dans les mots hérités. Ses nombreux personnages amoureux désirent avant tout s'offrir un langage inédit, frais, immaculé, qui seul serait à même de prononcer cette relation limite, de prononcer l'imprononçable amour : « Il voulait accepter l'incertitude et la misère, oublier ses origines et sa langue et, jusqu'à la fin de ses jours, parler avec elle dans une langue nouvelle » (Bachman, 1964, p. 588). Chez Bachmann se manifeste ainsi une volonté intense de découvrir des mots jamais dits, jamais utilisés. Car les paroles ordinaires, ayant déjà été assujetties à maintes violences, sont lourdes de notre histoire sanguinaire, sont complices, bien malgré elles, des atrocités ineffaçables. Bachmann est en constante quête d'un nouveau langage, d'une nouvelle langue (au sein même de l'allemand) qui pourrait se dépasser ou se reconstruire sur les ruines du nazisme et de toutes les violences inhérentes à toutes les guerres. L'amour, le cas toujours limite de l'existence, requiert un nouvel habit, un nouveau souffle, sa respiration convenable et propice. Des paroles qui ont déjà formulé et habité un discours nazi, qui ont déjà osé autoriser le bombardement des villes entières, qui ont soumis la terre au champignon atomique, ne peuvent pas, ne pourraient pas s'apprêter à décrire la respiration suspendue du bien-aimé, à moduler la voix qui s'apprête à se déclarer, à broder fidèlement et soigneusement les promesses d'éternité… Il en est de même pour Werther, le grand amoureux de Goethe, qui se méfiait tout autant du langage, de sa frigidité innée et par conséquent de son incapacité totale d'abriter l'amour : « Comment les froides et mortes lettres de l'alphabet peuvent-elles représenter ces fleurs célestes de l'esprit ! » (Goethe, [s.d.], p. 66). Un alphabet froid, sec, soumis, malléable et offert à tous les caprices et délires humains, ne peut communier avec la délicatesse de l'amour, n'est pas à la hauteur de ce sentiment. Mais si Goethe déplore la pauvreté expressive des signes alphabétiques, Bachmann ajoute une dimension historique et politique : les mots ne sont pas seulement impuissants, ils sont compromis.

Aux prises avec cette « langue du bourreau », Bachmann choisit alors le silence. Elle creuse l'espace du langage pour ménager à l'amour une échappatoire. Un trou sauveteur dans la chambre à gaz de la langue. Un tuyau par où l'air donnerait une possibilité, bien qu'infime, de survie. Dans ses textes, elle façonne des abîmes, des non-lieux, des *u-topies* : des vides protecteurs au sein même d'une langue compromise. L'utopie de l'amour s'incarne ainsi dans le silence, conçu comme abri fragile face à des mots souillés, abreuvés de sang. Ne pas prononcer l'amour devient une manière de croire à cette possibilité du non-dit, à ces interstices protecteurs qu'ouvre l'écriture. C'est dans cette perspective que la réflexion

de Bachelard trouve tout son sens : « Comme le mot creux suffit pour qu'on rêve d'une habitation, selon la loi constante des rêveries d'intimité » (Bachelard, 1948, p. 149). Le creux, dit-il, est toujours demeure, toujours hospitalité. Abriter l'amour dans le silence, ce serait alors tenter de lui offrir un refuge au cœur même de la littérature, dans l'espace poétique.

Chez Bachmann, l'amour s'énonce dans un langage creux, où le silence s'inscrit au cœur même de la parole. Dans *Malina*, les dialogues entre Ich et Ivan témoignent de cette fragmentation : « Quoi qu'il en soit, nous nous sommes appropriés de petits groupes de phrases, d'absurdes commencements ou fins ou bouts de phrases, tout auréolées de notre indulgence mutuelle, phrases de téléphone pour la plupart » (Bachmann, 1973, p. 29). Ces bribes ne traduisent pas une incapacité à communiquer, mais au contraire une stratégie de sauvegarde : elles dessinent des promesses inachevées, inentamées par le poids d'un langage souillé. Dans *Le Bon Dieu de Manhattansemt* comme ailleurs, la promesse inachevée, le nom propre tu, deviennent les figures d'un langage qui se retient pour protéger ce qu'il ne peut nommer sans le trahir. Ainsi, le silence, loin d'être simple manque, se fait véritable utopie protectrice : il creuse dans le discours des abîmes fragiles où l'amour peut trouver refuge, à l'abri d'une langue toujours menacée de le défigurer. Le silence guette partout dans son œuvre pour lui offrir à l'amour une sécurité tremblante parmi les mots prêts à tout prononcer, à tout gâcher.

Cette dimension protectrice se retrouve dans l'image de la fissure, également présente dans *Malina*. Le mur de la maison de la narratrice est lézardé, et c'est par cette fente qu'elle s'efface progressivement à la fin du roman. L'histoire d'amour entre Ich, Ivan et Malina se construit autour de cette ouverture : elle fragilise la solidité qui empêcherait toute échappatoire, tout en privant la relation de plénitude. Creuser le langage pour abriter l'amour revient ainsi à retirer à la langue toute tentative d'obturation : le plein – qui concentre le pouvoir, le totalitarisme, l'autoritarisme – doit être affaibli par des fentes, des abîmes, des creux, afin de préserver des passages où l'amour pourrait respirer et survivre.

Ce silence protecteur et accueillant nous renvoie à une bellissime image goethéenne : celle de Werther cueillant des fleurs et les jetant dans le fleuve à côté d'Albert : « Moi, je marche comme cela, près de lui, et je cueille des fleurs au bord du chemin, et les assemble très soigneusement en un bouquet, et… les jette en passant, dans la rivière, et les regarde s'en aller, tout doucement, sur l'onde qui les berce » (Goethe, [s.d.], p. 49). À côté de celui qui empêche l'accomplissement total de son amour, Werther est silencieux : il marche, il cueille des fleurs, il les jette dans le flux de la rivière. C'est dans cet espace silencieux, marqué par les points de suspension, côte à côte de son « rival » (qu'il aime pourtant), qu'il

peut « prononcer » son amour éternel à travers le geste délicat et muet d'offrir des fleurs au fleuve – dans le bon sens, celui qui s'éloigne, qui va à la rencontre de la mer. C'est à travers ce silence plein de sens, avec des fleurs dans le fleuve, que l'on visualise la poétique amoureuse de Bachmann. L'amour est là, maintes fois empêché, souillé par ce langage maniable et imposant (le langage d'escroc), et les quelques mots possibles à prononcer doivent s'en aller avec le fleuve, vers l'inconnu, le lointain, ce que l'on ne pourrait jamais saisir. Seule la direction déterminerait l'amour : le courant d'eau, allant toujours plus loin, ailleurs, vers un abri lointain, prononcerait, en silence, l'amour tu.

Briser le langage et toute envie de plénitude, nous renvoie à une autre précaution prise par Bachmann et son discours amoureux, soit celle de vouloir enlever la plénitude de l'amour lui-même. Ne pas prononcer l'amour, c'est se mettre en garde contre un amour tellement accompli, tellement plein, qui finirait aussi en violence. Dans *Le Banquet* de Platon, on décrit ainsi l'armée parfaite : composée par des amoureux, tous prêts à tuer et à mourir pour leurs bien-aimés, pour les protéger contre toute menace extérieure. Dangereux donc ceux qui aiment et sont aimés, car on tue par amour… (On tue souvent par amour ?) « Je vous adjure, filles de Ieroushalaîm, par les gazelles ou par les biches du champ, n'éveillez pas, ne réveillez pas l'amour avant qu'il le désire ! ». La littérature regorge d'exemples de cette fureur de l'amour plein; la mort, la douleur, la souffrance, semblent inhérentes à l'amour pleinement avoué, totalement vécu, absolument prononcé. La pièce *Le Bon Dieu de Manhattan* en dit long : Orphée et Eurydice, Abélard et Héloïse, Roméo et Juliette, Tristan et Iseut, Francesca et Paolo – « En enfer, tous ! En enfer ! » – (Bachmann, 1964, p. 609) piégés, damnés au sein de la plénitude dangereuse de l'amour. Ivan et Jennifer n'y échappent pas non plus. Malgré les avertissements constants des écureuils messagers du Bon Dieu, Jennifer rompt le pacte silencieux de l'amour et fait éclater la bulle protectrice, fragile et précieuse, qui enveloppait les amoureux :

> Allez-vous-en, s'il vous plaît. Je ne dois parler à personne; j'aime et je suis hors de moi. Je brûle d'amour jusqu'au fond de mes entrailles, je me consume quand il est là mais aussi quand il va venir. Je me recueille en moi au-delà de l'instant et jusqu'à mon dernier souffle : je l'aime. Mais partez, ne me regardez pas ainsi ! Ne respirez pas mon air, j'en ai besoin : j'aime. Partez ! J'aime. (Bachmann, 1964, p. 639)

L'amour est prononcé ! Elle le dit à quelqu'un, au Bon Dieu. Elle avoue l'amour qu'elle aurait dû taire. À l'instant suivant, Ivan est déjà dans un bar, de plus en plus loin. Jennifer a trahi le pacte de silence, le pacte de l'amour. Elle mourra. Lui sera

condamné à vivre, à se remémorer, à appartenir au monde gris, aux lois tièdes, et à se présenter toujours en homme qu'il faut, avec une constante mauvaise humeur. « Ne le dis à personne ! »

Bachmann tait l'amour pour le protéger, pour sauvegarder les amoureux, pour laisser le langage respirer, pour entraver toute sorte de plénitude suffocante. Il convient d'ajouter à cette liste une autre raison qui la pousse à ne pas exprimer l'amour : la culpabilité. En tant qu'écrivaine de langue allemande, Bachmann subit le poids d'une écriture qui doit lutter contre son propre langage, dépurer ses paroles, contrôler sa respiration et ses rythmes. Ses descriptions ainsi que ses dialogues semblent combattre les mots, contenir l'ardeur d'une langue qui voulait tout dominer. Nous percevons – hélas, dans la traduction française de ses textes – le souffle d'une écriture qui cherche à adoucir les mots, à renouveler la littérature, à dompter chacune de ses phrases. L'allemand doit être subjugué et remanié pour convenir à une nouvelle démarche poétique. Cette culpabilité langagière a en quelque sorte poussée Bachmann à reculer devant l'amour. Sous le silence protecteur se cachait une sorte de retenue, un sentiment ambivalent d'appartenir, à contrecœur et malgré elle, par la commune langue, au rang des bourreaux. Or, à la trentaine (curieusement, comme dans sa nouvelle *La trentième année*), Bachmann arrête de publier des poèmes. On dit qu'elle en avait assez de cette forme, désormais pleinement maîtrisée. Cependant, nous ne pouvons pas nous empêcher d'imaginer ce silence, ce mutisme poétique, comme une fuite de la forme qui s'approche le plus de l'amour, du sublime, du langage qui ose prononcer et personnifier l'amour. Écrire des poèmes en allemand était-il devenu insupportable ? Sentait-elle que cette langue maculait de l'intérieur l'amour dans ses poèmes ? Combien de poèmes tus… combien de vers non écrits… combien d'images délaissées dans l'abîme poétique… silence… « Ne le dis à personne ! »

L'amour exprimé

Les risques de prononcer l'amour sont bien réels : le danger guette, harcèle et respire brutalement entre chaque lettre. Aimer avec et dans le langage devient alors une déclaration de mort, comme le souligne le *Livre des Questions* du poète Edmond Jabès : « Le roman de Sarah et Yukel […] est le récit d'un amour détruit par les hommes et par les mots » (Jabès, 1963, p. 26).

Chez Jabès, nous constatons une démarche poétique radicalement opposée à celle de Bachmann, soit une volonté vive de trouver les mots capables d'abriter. La plénitude du langage, son mouvement, son rythme, chacune de ses lettres, est perçue comme une possibilité de demeure, de protection. Ayant écrit le livre *Je bâtis ma demeure*, Jabès est plutôt tourné vers le langage et l'espoir qu'il puisse, dans sa

forme, accueillir et protéger l'amour. De l'utopie, il cherche son *topos*, l'espoir qu'un lieu à soi puisse exister. En tant que Juif, dont la douleur de l'absence de patrie constitue son héritage, c'est avec la littérature, à travers le langage, que Jabès s'offre une alternative au manque de sol, au défaut de maison : l'habitation en poète. Les Juifs ont depuis longtemps « logé » dans leurs livres sacrés : « Je suis de la race des mots avec lesquels on bâtit des demeures » (Jabès, 1963, p. 32). Condamnés à la demeure d'encre, aux murs de lois, aux toits de commandements, les Juifs bâtissaient leur chez-soi avec des écrits sacrés. Chaque nouvelle diaspora les contraignait à délimiter leurs abris par rapport aux lectures saintes; la cadence des prières, le rythme ancestral des invocations remplissait l'espace froid de l'exil d'une chaleur accueillante. La seule habitation possible. Le seul sol à soi. L'écriture de Jabès est ainsi une quête constante de matérialiser, à travers la fragilité de l'encre, des remparts capables de rendre présent un nouveau rapport à l'habitation. Selon le poète Octavio Paz : « La poésie est recherche d'un maintenant et d'un ici » (1965, p. 357), et il en va de même de l'œuvre de Jabès : les mots réalisent l'espace, rendent possible habiter. L'utopie d'un chez-soi convoque les mots pour bâtir en littérature une habitation : « – J'habiterai enfin la maison » (Jabès, 1963, p. 18).

Nous voyons les traces douloureuses de cette habitation en mots (habiter en poète, selon le sens qu'Heidegger donne à l'habitation) dans la poétique de Jabès, une déchirure ancestrale consistant à devoir bâtir un univers accueillant avec des paroles : « Ainsi le pays des Juifs est à la taille de leur univers, car il est un livre » (Jabès, 1963, p. 109). La démarche poétique de Jabès, contrairement à celle de Bachmann, est un attachement aux mots, un désespoir de ne pouvoir s'accrocher qu'aux lettres. L'abri qui, chez Bachmann, est bâti par les creux, par le vide imposé au discours plein, est chez Jabès plutôt une construction avec chaque vocable : l'abri doit être plein, rempli, pour chasser le vide et le froid qui guettent dehors. Bachmann veut creuser le langage pour laisser l'amour respirer; Jabès souhaite avant tout s'envelopper des mots, s'abriter au sein de chaque parole, bâtir avec les lettres le nid conjugal.

Mais les mots ne sont pas toujours accueillants : le langage n'est pas toujours un abri sûr, un cocon douillet, et Jabès en est pleinement conscient : « Méfiez-vous des demeures, elles ne sont toujours pas hospitalières » (Jabès, 1965, p. 67). Même les mots les plus doux nous tendent des pièges; même emballés par les psaumes ou suspendus par des prières, les murs peuvent s'effondrer. Le langage peut s'avérer très inhospitalier, et l'hospitalité des mots devenir hostile. Nous voici alors devant le drame de Yukel et de sa bien-aimée Sarah : au sein de la Seconde Guerre mondiale, un couple veut encore croire qu'il est possible d'aimer, qu'il est

possible de se réfugier dans l'utopie de l'amour, cherchant à tout prix les vocables pour s'envelopper avec.

> Par toi, Sarah, je remonte à la langue de la nuit, aux premières tentatives de la parole aveugle. Ivre de voir, impatiente de s'organiser autour de sa sensuelle signification, ivre de voler de ses propres ailes, parole velue comme le corps de l'abeille que le jour guette, qui pressent le jour. (Jabès, 1963, p. 189)

Yukel et Sarah se construisent à travers un langage, un langage amoureux. Ils s'inscrivent pour s'abriter mutuellement, taillant leur propre existence selon les contours de leurs déclarations d'amour éternel. Tous les mots sont prononcés : ils ne reculent devant aucun adjectif, osent toutes les lettres, s'emballent, enivrés par la possibilité sacrée de s'offrir des mots, de faire vivre l'amour dans l'extase des aveux intimes, des paroles créées et prononcées pour moduler et nourrir le corps aimé. « Je t'ai donné mon nom, Sarah, et c'est une voie sans issue » (Jabès, 1963, p. 13). Ils s'offrent une demeure de mots en plein carnage, en pleine guerre, en écrivant leurs journaux d'amour :

> Je t'ai écrit. Je t'écris. Je t'ai écrit. Je t'écris. Réfugiée dans mes paroles, dans les mots que pleure ma plume, ma douleur, le temps que je parle, le temps que j'écris, est moins vide. J'épouse chaque syllabe au point de n'être plus qu'un corps de consonnes, une âme de voyelles. Est-ce sorcier ? J'écris son nom et il devient l'homme que j'aime. (Jabès, 1963, p. 149)

Ils ne respirent qu'à travers ce vocabulaire qui les modèle. Les corps amoureux sont dessinés par les voyelles étendues, par les consonnes entrecoupées, par la cadence de l'écriture. Sarah n'est Sarah que par les mots de Yukel; Yukel n'est Yukel que par les phrases de Sarah : « Écris-moi, mon amour. J'ai guetté tout le jour le facteur, comme chaque jour. Prête à tes aveux mon visage; sculpte-moi avec des mots. Je suis belle parce que je suis le verbe qui me magnifie par ta bouche » (Jabès, 1963, p. 150). Ils se sont bâtis en mots, et leurs vies dépendent atrocement de chaque lettre de cet amour, de chaque nouvelle déclaration d'amour. Sans les mots de Sarah, Yukel n'est pas; sans les paroles de Yukel, Sarah ne peut être.

Mais le langage, le seul abri possible, l'unique voie de secours pour le couple amoureux, s'avère être un piège. Sarah Schwall est piégée entre les lettres de son propre nom, de son nom propre. Minutieusement taillée par chaque corps-lettre de l'amour : « Tu peux te libérer d'un objet, d'un visage, d'une obsession, disait Reb Samuel; tu ne peux te libérer d'un mot; car le mot est ta naissance et ta mort » (Jabès, 1963, p. 109). Sarah est condamnée au sort funeste de chacune de ces lettres. Comment échapper à son nom ?

> Un matin, où nous étions étendus sur la plage, avec son index, elle dessina ses initiales dans le sable.
> S.S
> Sarah Schwall
> S.S
> S.S
>
> *(Comment s'appelait, Sarah, ce jeune S.S. qui portait tes initiales gravées dans son âme, qui circulait partout, grâce à tes initiales, qui portait un uniforme que l'on désignait par tes initiales ?)* (Jabès, 1963, p. 159)

Les consonnes *S.S.* dictent sa propre destinée, brodées sur le col de la *Schutzstaffel*, les lettres protectrices passent de l'autre côté… les soldats nazis qui font la ronde, qui assaillissent, qui tuent, s'approprient sournoisement de ces deux lettres qui composaient auparavant le nom aimé (Sarah Schwall). Le « S », tendrement ouvert des deux côtés, extrêmement accueillant par sa double entrée, devient un mouvement serpenté, dangereux, prêt à tout dévorer. Sarah est traquée par les lettres de son nom, dans son foyer intime :

> Comment aurais-tu pu leur résister à l'intérieur de ton nom ?
> Comment aurais-tu pu empêcher les autres lettres qui formaient ton nom, de sombrer, l'une après l'une dans l'océan des lettres mortes d'où émergeait, plus brillante que l'aurore, la double Majuscule appelée à gouverner le monde et qui narguait le soleil ?
> [...]
> Sarah Schwall
> arah chwall
> rah wall
> S. S. (Jabès, 1963, p. 160)

« Ne le dis à personne ! » L'amour ainsi prononcé, vivifié aux extrêmes du langage, plein, entouré de toutes les voyelles, de toutes les consonnes, de tous les accents, finit par s'engloutir dans l'abîme féroce du contour des mots. Sarah devient folle. La folie meurtrière de la double consonne serpentée (*S.S*) étreint Sarah et la contraint à crier toutes les nuits. La folie de la guerre est la folie de Sarah. La fureur du Führer est la fureur du nom de Sarah, les lettres sont les mêmes, leurs noms ne font qu'un. Sarah, captive, crie : « la chouette qui hurle contre le vent, demande Sarah, est-ce moi Yukel, est-ce moi ? » (Jabès, 1963, p. 184), Yukel, lui, aime. Sarah, folle, crie; Yukel, seul, aime. Sarah meurt, Yukel se donne la mort : « Quelle différence y a-t-il entre l'amour et la mort ? Une voyelle enlevée au premier vocable, une consonne ajoutée au second. J'ai perdu à jamais ma plus belle voyelle. J'ai reçu

en échange la cruelle consonne » (Jabès, 1963, p. 155). Oser prononcer et bâtir sa demeure en amour résulte en payer le prix de la mort. C'est risquer le tout pour le tout, condamner l'amour à sa contrepartie intime : la mort.

Prononcez (pas) l'amour !

Bachmann et Jabès, deux écrivains qui osent affronter l'amour, le protéger, le perdre. Deux œuvres qui manient le langage à l'extrême, voulant faiblir et fortifier les mots. Par le silence, par la voix, ils atteignent les pôles complémentaires d'aimer : « Puissance du langage : avec mon langage je puis tout faire : même et surtout *ne rien dire* » (Barthes, 1977, p. 54). Entre parler et se taire, entre le plein et le creux, entre l'utopie et le *topos*, l'œuvre de Jabès et de Bachmann abrite l'amour, lui offrant les contours possibles des mots et des vides qui peuvent et ne peuvent l'accueillir.

Songeons à une femme et un homme l'un en face de l'autre. Seule une table ancienne, en bois, les sépare. Tout d'un coup, un objet étranger rompt l'atmosphère flottante. Il voit une plume. Elle croit n'être que de la poussière. Il veut décrire la beauté de cet instant unique, une plume survolant leurs yeux ! Il essaye de parcourir la distance intimidante de la table à travers la poésie de la plume. Il veut à tout prix s'accrocher à cette image légère et s'envoler avec la plume. Elle ne dit rien. C'est de la poussière ! Peut-être, au fond, elle voit qu'il s'agit vraiment d'une plume, mais mieux vaut se taire : poussière historique déguisée en plume… artifice ailé. Elle creuse plus encore la distance entre les deux. Elle s'appuie férocement au bois de la table, arrache à la plume toute possibilité d'envol. C'est véritablement de la poussière, que de la poussière ! Lui imagine déjà toutes les hauteurs possibles de la plume, dessine un monde où elle puisse voler éternellement. Elle se tait, ferme, insiste sur l'espace impossible à parcourir de la table à l'autrui. Mais, sous la table, lui oublie ses pieds statiques, domestiqués. Elle, elle effleure ses jambes contre les siennes. Entre la plume et la poussière, le couple sera suspendu.

Bachmann et Jabès, entre l'écriture et son silence, entre l'utopie de l'amour et son *topos :* « Tu bâtis les murs et moi, l'espace entre les murs » (Jabès, 1964, p. 66). L'amour à prononcer et à taire, les mots pièges et creux. Or, il y aura toujours une poésie en train de pulser entre le dit et le non-dit, dans la double utopie possible : prononcez l'amour, ne prononcez pas l'amour ! Prononcez (pas) l'amour !

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, G. *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

BACHMANN, I. Le Bon Dieu de Manhattan. *In* : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Christine Kübler. Arles : Actes Sud, 2009.

BACHMANN, I. La Trentième Année. *In* : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Marie-Simone Rollin. Arles : Actes Sud, 2009.

BACHMANN, I. Franza. *In* : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Miguel Couffon. Arles : Actes Sud, 2009.

BACHMANN, I. Leçons de Francfort. *In* : BACHMANN, I. *Œuvres*. Traduction : Elfie Poulain. Arles : Actes Sud, 2009.

BACHMANN, I. *Malina*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

BACHMANN, I. On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité. *Europe*, 81e année, n° 892-893, p. 37-39, août/sept. 2003.

CANTIQUES des Cantiques. *In* : LA BIBLE. Traduit par André Chouraqui. Bilbao : Desclée de Brouwer, 1985.

GOETHE, J.W. *Les souffrances du jeune Werther*. Aubier, [s.d.].

JABÈS, E. *Le Livre des Questions*. Paris : Gallimard, 1963.

JABÈS, E. *Le Livre de Yukel*. Paris : Gallimard, 1964.

JABÈS, E. *Le Retour au Livre*. Paris : Gallimard, 1965.

PAZ, O. *L'arc et la lyre*. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Paris : Gallimard, 1965.

PLATON. *Le Banquet*. Paris : Gallimard, 1950.

ROLAND, B. *Le discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.

ROLAND, B. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Recebido em: 28/08/2025
Aceito em: 16/10/2025

EM TESE

PÁGINAS 78 A 109

BELO HORIZONTE V. 30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.79-91

O corpo-tela e o corpo-poema de Nívea Sabino como território em reexistência

El cuerpo-pantalla y el cuerpo-poema de Nívea Sabino como territorio en reexistencia

Mikaela Gabriele Elias da Costa
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
mikaela.elias@aluna.ufop.edu.br
https://orcid.org/0000-0002-0008-9864

Rodrigo Corrêa Martins Machado
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
rodrigo.machado@ufop.edu.br
https://orcid.org/0000-0001-7269-1996

RESUMO: Este artigo analisa a poética de Nívea Sabino a partir da noção de escrita que se faz com o corpo, enfatizando sua produção literária periférica e a relação entre palavra falada, palavra escrita e corpo, entendido como fio condutor da expressão poética. Para tanto, mobilizam-se conceitos de performance, letramento de reexistência e literatura periférica, com base nos pensamentos de Leda Maria Martins, Érica Peçanha do Nascimento e Ana Lúcia Silva Souza. Conclui-se que a poeta elabora sua existência como matéria de sua escrita, transformando o corpo em fundamento de sua episteme. O trabalho deriva da dissertação *Escrita que se faz com o corpo: a produção literária periférica de Nívea Sabino*, defendida em 2024, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura periférica; Performance; Letramento de reexistência; Nívea Sabino.

RESUMEN: Este artículo analiza la poética de Nívea Sabino a partir de la noción de escritura que se hace con el cuerpo, enfatizando su producción literaria periférica y la relación entre palabra hablada, palabra escrita y cuerpo, entendido como hilo conductor de la expresión poética. Para ello, se movilizan conceptos de performance, letramento de reexistencia y literatura periférica, con base en los planteamientos de Leda Maria Martins, Érica Peçanha do Nascimento y Ana Lúcia Silva Souza. Se concluye que la poeta elabora su existencia como materia de su escritura, transformando el cuerpo en fundamento de su episteme. El trabajo deriva de la disertación *Escritura que se hace con el cuerpo: la producción literaria periférica de Nívea Sabino*, defendida en 2024 en el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Ouro Preto.

PALABRAS-CLAVE: Literatura periférica; Performance; Letramento de reexistencia; Nívea Sabino.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Introdução[1]

Fonte: Roda BH de Poesia: Nívea Sabino.[2]

O poema "Sobre o solo fértil da igualdade", de Nívea Sabino, convida a ver antes mesmo de escutar. A imagem de sua performance na Roda BH de Poesia (Teatro Espanca, Belo Horizonte) exemplifica o que denominamos corpo-tela: o corpo em movimento como suporte e expansão do texto poético, "faz-se também como imagem mental, aliando a aparência do ser às suas vibrações, portanto, pos-tulando pensamentos" (Martins, 2021, p. 78). Fundada em 2017, com primeiro encontro no dia 17 de março, a Roda BH reuniu em sua primeira edição poetas como Norma de Souza, Kainná Tawá, Karina Marçal, Marcela Melo, Nívea Sabino, Ricardo Aleixo, Rogério Coelho, Douglas Din, Renato Negrão e Pedro Bomba, num espaço de valorização da oralidade poética.

No registro performático analisado, o gesto de tocar o próprio braço enquanto declama versos como "que segregar prefere / por questão de tom / de cor / de pele" evidencia a fusão entre palavra e gesto, convocando o público a sentir "na cara a negligência, a indiferença, a violência". A obra de Nívea, assim, coloca o corpo e o

[1] Este artigo apresenta uma síntese dos resultados obtidos na dissertação intitulada *Escrita que se faz com o corpo: a produção literária periférica de Nívea Sabino*, defendida em 2024 no Programa de Pós-Graduação em Estudo da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto.

[2] Ver mais em: RODABHDEPOESIA, Nívea Sabino. Teatro Espanca, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-L2QSNd0j7s (0:33 min). Acessado em: 04 set. 2022.

corpo em movimento no centro de sua poética, como assinala Leda Maria Martins (2021). Trata-se de uma experiência de encantamento, no sentido proposto por Adilbênia Freire Machado (2014), como potência epistemológica que funda outro modo de produção de conhecimento:

> O encantamento é aquilo que dá condição de alguma coisa ser sentido de mudança política e ser perspectiva de outras construções epistemológicas, é o sustentáculo, não é objeto de estudo, é o que desperta e impulsiona o agir, é o que dá sentido. É esse encantamento que nos qualifica no mundo, trazendo beleza no pensar/fazer implicado, posto que pensar desde o corpo é produzir conhecimento usando todos os sentidos (Machado, 2014, p. 59).

Segundo a autora, o encantamento funciona como força motriz de sujeitos atravessados por outras epistemologias, isto é, que fazem do corpo um lugar de produção de conhecimento. Desse modo, dele emergem o corpo-tela e o corpo-poema de Nívea. É importante sublinhar essa chave, pois, no contexto periférico, a linguagem assume significações múltiplas e se marca por uma performance cultural e corporal frequentemente invisibilizada pelo racismo. Quando a poeta produz literatura, seu corpo fala; sua obra "coloca o corpo, e o corpo em movimento, num lugar central" (Garramuño, 2012, p. 71).

A performance de "Sobre o solo fértil da igualdade" explicita essa centralidade. A poeta inicia cantando "ainda que persiste o olhar que a mim difere", num canto-imagem. Enquanto entoa, dá tapas no próprio corpo e prossegue: "que profundo fere", variando o timbre para "que segregar prefere, por questão de tom, de cor". Ao proferir "cor", enfatiza a palavra, convocando a reflexão do público; faz uma pausa, golpeia de leve o braço e segue com "de pele", até o fim do poema. O volume da voz, as pausas e a cadência funcionam como táticas de performance que dão corpo ao poema. Como observa Leda Maria Martins (2021, p. 77), "o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens". Nessa perspectiva, a escuta da plateia é mediada por um ver que antecede e excede a palavra, permitindo vivenciar o poema para além do texto dito.

Corpo-tela: território em reexistência

> Agora, aqui prá nós, quem teve a culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora ta queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou não saber se comportar? Não é a toa que eles vivem dizendo que "preto quando não caga na entrada, caga na saída" ... (Gonzalez, 1984, p. 223)

O conceito de corpo-tela, elaborado por Leda Maria Martins (2021), não se restringe a inscrições, adornos ou marcas corporais. Ele envolve também a sonoridade, a imagem e o gesto, constituindo o corpo como um lugar de pensamento. Trata-se de um corpo-imagem que, ao se colocar em cena, ultrapassa o domínio estritamente poético e se articula com dimensões políticas, estéticas e éticas, evidenciando a intersecção entre expressão artística e prática social. Assim, "o corpo-tela como corpo-imagem faz-se também como imagem mental, aliando a aparência do ser às suas vibrações, portanto, postulando pensamentos" (Martins, 2021, p. 78). Tal o conceito autoriza refletir sobre a articulação entre o corpo da autora e a construção de seus poemas, evidenciando como gestualidade, presença física e linguagem poética se entrelaçam na produção de sentido.

O corpo-tela, portanto, não apenas expressa, mas produz pensamento. É corpo-ideograma, corpo-hieróglifo, complexo e poroso, investido de múltiplos sentidos, como propõe Martins (2021). É também dispositivo de memória, condutor de grafias do conhecimento e espaço de inscrição de práticas culturais. No caso de Nívea Sabino, seu corpo fala poética e politicamente: nos saraus, *slams* e demais performances, o público não apenas escuta seus poemas, mas os vê corporificados em gestos e presença. Sua existência torna-se material de escrita e poética.

Nívea, poeta mineira nascida em Nova Lima em 1980, enfatiza que "publica primeiro pela boca". A oralidade é seu corpo-tela: a boca não apenas comunica, mas escreve e publica. Essa perspectiva amplia nossa compreensão da linguagem e da literatura, revelando que o corpo pode falar antes mesmo da palavra, ou até em contradição com ela. Por isso, o corpo da autora se revela tão fundamental quanto a linguagem verbal na constituição de sua obra.

Não é fortuito que iniciamos esta seção com a epígrafe que evidencia a boca, o oral. Como lemos, o trecho "dar com a língua nos dentes" denuncia o racismo que classifica homens e mulheres pretas como "atrevidos" quando rompem o silêncio. O corpo e a boca de Nívea inscrevem, assim, uma poética da resistência.

Preta, lésbica, poeta-performer e periférica, Nívea é autora da antologia *Interiorana* (2018, 2ª ed.) e de peças de teatro voltadas à cultura preta. Sua trajetória inclui saraus, *slams*, muros de Belo Horizonte e espaços institucionais, como a cocuradoria do FLIBH (2019) e o júri do Prêmio Jabuti (2020). É membra fundadora da Academia Nova-Limense de Letras e participou de eventos internacionais, como a *Mostra de Poesia Mineira – Confluências Poéticas* (Barcelona, 2022). Ela graduou-se em Comunicação Social e possui especialização em Juventudes Contemporâneas.

Seu corpo-tela resulta em uma importante trajetória de ativismo poético no enfrentamento ao racismo, à lesbofobia, ao sexismo e a outras formas de opressão, por meio das palavras, dos *slams*, rodas de poesia e saraus nas periferias. Ela publica seus textos primeiramente pela boca e nos muros das cidades, em vídeos, *podcasts* e entrevistas, garantindo que seu corpo-poema não permaneça restrito à performance imediata, mas alcance um "potencial mundo", ampliando sua potência performativa. Ela é ainda uma das articuladoras do Roda BH de Poesia e pioneira nas competições de poesia falada, os *slams*, em Minas Gerais.

Nesse contexto, o conceito de letramento de reexistência (Souza, 2011) torna-se central. Ele designa práticas linguísticas e culturais que capturam a complexidade histórica das comunidades periféricas, desestabilizando discursos cristalizados. Trata-se de um letramento que fortalece coletividades e legitima narrativas silenciadas, conferindo relevância às experiências cotidianas. Como afirma Souza (2011, p. 23):

> os letramentos de reexistência mostram-se singulares, pois, ao capturarem a complexidade social e histórica que envolve as práticas cotidianas de uso de linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal (Souza, 2011, p. 32).

Além disso, o conceito de letramento de reexistência, convida-nos a refletir sobre seu uso de modo a validar as práticas sociais promovidas pelos movimentos culturais, literários e periféricos, bem como o papel da linguagem nesses contextos. Como reitera Souza (2011), estar na cultura e ser da cultura significa, acima de tudo, disseminar as narrativas do cotidiano, mostrando como vivem as pessoas, quais são seus sonhos, necessidades e formas de enfrentar os problemas, seja de maneira individual ou coletiva. No entanto, os letramentos de reexistência conferem relevância à dimensão sociocultural das práticas de uso da linguagem, destacando como tais práticas se articulam com as experiências, saberes e valores das comunidades em que se manifestam (Souza, 2011, p. 27). Ou seja,

> [...] as práticas de letramentos são voltadas para a concretude da vida dos ativistas, relacionando-se às questões culturais e políticas e visando, de alguma maneira, ampliar suas possibilidades de inserção em um lugar de crítica, contestação e de subversão no qual, como sujeitos de direitos e produtores de conhecimentos, possam forjar espaços e atuar dentro e fora da comunidade em que vivem (Souza, 2011, p. 23).

Não é por acaso que Nívea faz questão de afirmar o caminho que trilhou, da publicação pela boca ao livro – com suas diversas estratégias e percursos distintos. A boca testa o poema, sua honestidade e sua disposição para ser ouvido e lido. Nesse contexto, a autora se posiciona como uma poeta preta em um universo marginalizado e periférico. De acordo com o que ela afirma,

> é muito difícil você se constituir poeta num universo assim, porque já tinham muitas perspectivas ali em torno de mim, da minha pessoa e do meu trabalho, antes mesmo de eu ter publicado [...] por eu ter falado no sarau e tudo mais. Então, eu falo muito que eu publiquei primeiro pela boca e, aí, depois, que eu fui colocar na plataforma do livro (Sabino, 2023, s/p *apud* Costa, 2024).[3]

A literatura de Nívea subverte os padrões de leitura historicamente impostos ao corpo preto, aos quais ela estava acostumada a ser reduzida pela sociedade, ampliando sua presença a espaços antes inacessíveis. Nesse sentido, a autora manifesta o receio de que sua obra pudesse se restringir aos limites impostos pelo racismo, nos quais sua figura era frequentemente interpretada como a de uma mulher raivosa, que participava dos *slams* apenas para gritar sua poesia. Sendo assim, a proposta de levar esses poemas para o livro, complementando-os com textos de outros formatos, ampliava a recepção do senso comum: "não era só um poema que você ouviu" (Sabino, 2023), sobretudo para romper com os lugares em que se supõe que uma mulher preta deva estar. *Interiorana*, nesse sentido, representa um esforço da autora para demonstrar que sua poética se expandia e, nesse espaço de expansão, existe uma poeta cuja escrita pode abordar qualquer temática.

Conhecida em muitos lugares, sobretudo em diversas regiões da capital mineira, Nívea vive e vende sua arte no boca-a-boca, cada venda realizada tem um propósito. Percebemos isso quando a autora diz:

> É isso, o meu livro talvez não vai ser encontrado numa livraria, eu faço questão de ir ao encontro, e tem a coisa da performance, que é a poesia falada, então, tem outras leituras, que é isso, talvez a literatura não tenha dado conta de abarcar é... e, aí, essa leitura que é corporal desse sujeito, dessa poeta que além de escrever faz a questão de se afirmar, e se afirmar com a fala, com o corpo, de inscrever no espaço é uma presença. E aí pra mim é um recado pra literatura. Do que não foi abarcado, é... num cabe, e talvez é porque extrapole. (Sabino, 2023, s/p *apud* Costa, 2024)

[3] Entrevista realizada com a autora no ano de 2023, encontra-se na íntegra na dissertação *Escrita que se faz com o corpo: a produção literária periférica de Nívea Sabino*, defendida em 2024, na Universidade Federal de Ouro Preto.

Atualmente, Nívea continua a publicar seus textos oralmente em saraus de poesia e *slams*. Contribuiu para a criação da dramaturgia Ópera Operária, destinada à formatura dos alunos do Cefart, realizada no Palácio das Artes, em 2022, em Belo Horizonte. Além disso, desenvolveu a dramaturgia *Ex-imagination*, em colaboração com Michelle de Sá, artista e performer de Belo Horizonte, encenada em espaços de relevância para a cultura preta, como a Casa de Sérgio Pererê – importante músico que resgata as tradições africanas – o Reinado 13 de Maio, o Samba do Kaká e diversos terreiros da capital, consolidando seu corpo-performer como instrumento de resistência e expressão cultural.

A poeta publica suas obras com o apoio de amigos e colaboradores, mantendo perfis ativos em redes sociais, como Instagram (@niveasabino) e Facebook, voltados à divulgação de suas produções, de sua atuação, bem como à recepção e distribuição de seus livros. Ademais, participa de podcasts com seus canto-poemas, possui dezenas de vídeos e entrevistas na plataforma YouTube e contribui com entrevistas escritas em diversos sites. Tal dinâmica de circulação é crucial para que seu corpo-poema e seu corpo-tela não permaneçam restritos aos espaços imediatos de interação com a autora, mas adquiram um "potencial mundo", ampliando seu alcance e potência performativa.

O corpo-poema

> *Pretinha, periférica, fudida, não tem nem emprego nesse momento, mas existo na literatura. E a literatura quer que eu existo? Nem me conhece.* (Sabino, 2023)

Enquanto espaço de potência, as literaturas periféricas mostram-se capazes de transcender limites, recriar sentidos e reposicionar a escrita em novas configurações, em novos corpos-poemas. Conforme destaca Érica Peçanha do Nascimento (2019, p. 19), trata-se de uma literatura que busca registrar a vida cotidiana dos bairros periféricos das grandes cidades, estabelecendo uma interlocução imaginária com a cultura do centro, de modo a evidenciar e valorizar a diferença. Importa destacar que o texto literário não se limita a representar; ele constitui a própria experiência que descreve. Tal característica é evidente no poema da autora investigada:

SOBRE O SOLO FÉRTEIS DA IGUALDADE

Ainda que persiste o olhar
que a mim difere
que profundo fere
que segregar prefere
por questão de tom

de cor
de pele
Depois de escravizar
de pseudo-libertar e
desqualificar
do meu cabelo à minha cabeça

Vejo surgir um cortejo
Feito marujada que passa
um canto
um coro
um real esforço
para se reparar
o que não se repara

Reflexos de uma história
    que por nós
    enfim
começa a ser contada
O povo negro resiste
no saciar da sede
que mata na seiva
das próprias raízes

Um fazer plantar
fulô
dignidade
através da dança
na luta
germinadas ao suor
que escorre da bruta labuta

Buscando no seu penoso caminhar
Experimentar do sabor da fruta
da polpa
do paladar
do direito pleno às oportunidades
sobre os solos férteis da igualdade
(Sabino, 2018, p. 99)

É importante destacar que surgimento do texto periférico não é recente e pode ser compreendido em dois momentos. O primeiro ocorreu com a publicação de três

edições da revista *Caros Amigos*, em 2001, 2002 e 2004, sob o tema "Literatura Marginal: a cultura da periferia", resultado de uma parceria com o escritor Ferréz. O segundo momento intensifica-se a partir de 2005, com a efervescência dos movimentos de saraus literários, tendo a Cooperifa como precursora dessa vertente.

Através da agitação literária promovida pelos saraus de poesia e pelos *slams*, os escritores da periferia passaram a se conscientizar da importância de publicar seus próprios livros. É o que defende Laeticia Jensen Eble, especialista em literatura e práticas sociais, em seu artigo "Confrontação dos espaços e resistência na Literatura marginal/periférica", publicado no livro *Literatura e Periferias*, organizado por Regina Dalcastagnè e Lucía Tennina. Segundo a autora, "a compreensão de si mesmos como parte de uma história em processo e o desenvolvimento da capacidade de uma visão crítica mais elaborada sobre a situação social, tal como dados pela literatura, são essenciais para essa tomada de consciência" (Eble, 2019, p. 48). Nesse sentido, à medida que os autores passaram a reconhecer a potência da autopublicação e da publicação independente de seus livros, a literatura periférica consolidou-se, em grande medida, como parte integrante do campo literário.

Em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais e cidade vizinha à da poeta investigada, a resposta a esses primeiros movimentos literários materializou-se no Coletivoz Sarau de Periferia, considerado um dos precursores da capital. Criado em 2009, no bairro Independência, a partir do contato com o Sarau da Cooperifa, o coletivo foi idealizado por Rogério Coelho, Carla Pimenta e Jessé Duarte, todos filhos de trabalhadores assalariados da região de Contagem. Conforme Brant, citado por Rogério Coelho,

> A maioria dos saraus periféricos de poesia que surgiram em Belo Horizonte teve origem no Coletivoz. E de um ano para cá, pipocaram por vários bairros e cidades. Houve necessidade de se criar referências em outros espaços geográficos da cidade. Muitos dos criadores de saraus que estão espalhados por BH e Região Metropolitana saíram daqui. [...] É muito importante você ir em um lugar onde sua voz é ouvida, se sentir um agente construtor", comenta um dos articuladores do Coletivoz, Rogério Coelho (Brant *apud* de Souza, Coelho, 2020, p. 132).

Em concordância com os pesquisadores, Otacílio de Oliveira Junior (2016), doutor em Psicologia e estudioso da temática, afirma que "os saraus seriam o espaço de valorização da identidade periférica, dos corpos e das vozes que suportam e ressignificam a especificidade trágica de sua posição social" (p. 132). O autor complementa ainda que

> os saraus de periferia têm sido interpretados como expressão singular determinada por uma posição social específica – há a favela ou periferia urbana – e suas identidades correlatas – o pobre, o periférico, o da quebrada, entre outras. Essas posições e identidades seriam o ponto de partida interpretativo que conferiria inteligibilidade a práticas, textos, e apresentações dos saraus (de Oliveira Junior, p. 176).

Trata-se de uma produção literária elaborada por sujeitos que se propõem a narrar a sua própria história a partir da perspectiva da periferia. Tal movimento pode ser observado no trecho do poema em análise: "Reflexos de uma história/ que por nós/ enfim/ começa a ser contada/ O povo negro resiste" (Sabino, 2018, p. 99). Desse modo, as produções periféricas que vêm se consolidando são frutos diretos da movimentação aqui discutida. Sob essa concepção, como observa Martins (2021, p. 21), "em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade". Nessa perspectiva, a prática literária não se restringe à produção textual, configurando-se também como manifestação da identidade, das relações sociais e da cultura compartilhada pelos sujeitos que a produzem.

As literaturas periféricas, nesse contexto, se configuram como uma dobra de linguagem, pois subverte os modos tradicionais de escrita, reconhecendo escritores e leitores periféricos como agentes de múltiplas textualidades, criadores e produtores de efeito. Enquanto na literatura canônica esses sujeitos são historicamente invisibilizados – como mostra a epígrafe de Sabino –, nas literaturas periféricas eles ocupam lugar fundante.

Luiz Rufino (2019, p. 117) define dobra de linguagem como a "astúcia daquele que enuncia para não ser totalmente compreendido, não pela falta de sentido, mas pela capacidade de produzir outros que transgridam as regras de um modo normativo". Trata-se de uma escrita em que a boca fala, um corpo falante e autofalante, que não depende da comunicação transparente, mas dos efeitos que provoca.

Em Nívea, essa dobra nasce da rua, "da boca", como a própria autora afirma em entrevistas, e se volta para o interior. O poema analisado exemplifica essa dinâmica: os versos curtos e os *enjambements* criam ritmo e ênfase, destacando palavras-chave como "fere" e "difere". O jogo sonoro entre esses termos intensifica o sentido de desigualdade que atravessa a experiência negra no Brasil, pois, conforme o próprio poema evidencia, ainda persiste um olhar que discrimina, sobretudo, um olhar que fere. A organização do texto rompe expectativas da forma canônica, tornando-se resistência estética e política.

Nessa perspectiva, a língua periférica é usada como ferramenta de reexistência cultural. Ela é produzida coletivamente, num caráter multilinguístico e plural. Trata-se de falares formados a partir de múltiplas enunciações, assumindo, assim, um caráter multilinguístico e coletivo. É nesse ponto que se insere o pretuguês, conceito de Lélia Gonzalez (2018) para nomear a africanização do português falado nas periferias brasileiras. Gonzalez ressalta como as línguas africanas e indígenas deixaram marcas profundas na formação do português popular, especialmente no que se refere à população preta. Em seu texto "A categoria Político-Cultural de Amefricanidade", Gonzalez atribui às línguas africanas e indígenas um tipo específico de uso no Brasil; o pretuguês, portanto, constitui-se como uma marca de africanização do português falado no país. Esse uso é reafirmado por Sérgio Vaz, para quem o uso do pretuguês nas periferias transcende a função meramente linguística, sendo um ato político e identitário. Ele que afirma: "quando nós dizemos 'nóis vai' é porque nós vamos." Conforme assinalado,

> Às vezes as pessoas acham que nós não falamos a norma culta porque nós não queremos, na verdade, eles não deixam a gente falar a norma culta. Nós queríamos o prazer de todos nós estudarmos nas universidades e depois falarmos a língua que nós quiséssemos. Nós falamos a língua do que sobrou para nós. Quando a gente escreve com menos vírgula ou com menos crase, ali está dizendo quem é o povo brasileiro e como ele vive (Centralidades..., 2018, s/p).

A partir da fala de Sérgio Vaz e do poema "Sobre o solo férteis da igualdade", de Nívea, podemos retomar o conceito de pretuguês, por se tratar de um conceito que traduz o duplo jogo da língua periférica. Ou seja, evidencia a estratégia que a língua assume como forma de reexistência, marcada pelos rastros da fala e pelos efeitos socialmente produzidos. A construção desse estilo, portanto, é permeada pelo simples; e, por ser uma linguagem simples, torna-se potente, incorporando uma generosidade gramatical singular.

Considerações finais

O corpo-poema e o corpo-tela de Nívea Sabino podem ser compreendidos como expressões da literatura periférica. Os poemas e performances da autora reescrevem a experiência marginalizada, colocando os sujeitos periféricos como agentes de sua própria narrativa. "Sobre o solo fértil da igualdade" revela essa potência ao afirmar: "o povo negro resiste no saciar da sede". Nesse sentido, sua escrita ressoa com a intenção constante de "lutar" por meio da palavra. Ademais, o poema

analisado e seu entrelaçamento com as teorias apresentadas visam provocar questionamentos no campo literário, especialmente sobre o uso da linguagem por poetas pretos e periféricos.

Dessa maneira, este artigo buscou remodelar a forma como lemos e recebemos as literaturas, uma vez que a produção literária de sujeitos periféricos – no caso da autora investigada – apresenta uma tessitura performática que transcende o texto escrito, evidenciada no corpo-poema de Nívea. O caráter subversivo dessa linguagem reside no fato de que a poeta, ao levar seus poemas para o livro, faz com que, por meio de seu corpo-texto revestido pelo corpo-tela, os poemas transitem do estado de "representação" para o de "escrito", quando lidos e performados em *slams*, saraus e outros eventos. Trabalhar com o conceito de corpo-tela, de Leda Maria Martins, permitiu vislumbrar epistemologias outras que iluminam a poética da autora.

Dessa maneira, as ciências da linguagem são postas em xeque, pois, enquanto sujeitos pretos, possuímos outros propósitos e outras formas de conceber a escrita e disseminá-la pelo mundo. Vale lembrar o compromisso de dar validade à proposta do pretuguês, elaborada por Lélia Gonzalez, que, assim como outras mulheres pretas, vem construindo espaços para que nossos modos de vida também se sobressaiam na linguagem. Como sabemos, a língua é poder, pois nomear é dominar. Nesse sentido, Leda Maria Martins adverte, citando Derrida: "não há racismo sem uma linguagem que o veicule. Os atos de violência racial não se restringem à expressão verbal, mas, necessariamente, exigem uma linguagem que os expresse e os faça circular" (Derrida, *apud* Martins, 2023, p. 36).

Segundo Graciela Ravetti (2002), a escrita é acionada pelo corpo do autor. Em Nívea, isso se confirma: sua poesia é atravessada pelas experiências periféricas, em que corpo e texto se fundem.

De modo geral, o presente artigo busca contribuir para a ampliação do campo literário, trazendo a voz de autoras periféricas como Nívea Sabino ao diálogo acadêmico. Afinal, os cânones estão sendo desestabilizados e, nesse movimento, surgem novas autorias que reconfiguram os modos de dizer e escrever literatura.

À Nívea, minha mais velha, peço a bênção.

REFERÊNCIAS

CENTRALIDADES periféricas: reflexões sobre literatura periférica e universidade. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 2018. 1 vídeo (3 min 8 s). Publicado pelo acanal Instituto de Estudos avançados da USP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qdKDdVyG3jM&ab_channel=InstitutodeEstudosAvan%C3%A7adosdaUSP. Acesso em: 20 nov. 2023.

COSTA, M. G. E. *Escrita que se faz com o corpo*: a produção literária periférica de Nívea Sabino. 2024. 159 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2024.

DE ALMEIDA SOUZA, Luiz Eduardo Rodrigues; COELHO, Rogério Meira. Entre a performance e a escrita: um olhar sobre a literatura expandida contemporânea na poesia marginal-periférica de Nívea Sabino. *Opiniões*, n. 16, p. 125-145, 2020.

DE OLIVEIRA JUNIOR, Otacílio. *Entre a luta, a voz e a palavra*: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia. 2016.

EBLE, Laeticia Jensen. Confrontação dos espaços e resistência na literatura marginal/periférica. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). *Literatura e periferias*. Porto Alegre, Editora Zouk, 2019. p. 39-54.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca*: literatura e desencanto. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro. UERJ, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In*: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). *Primavera para as Rosas Negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. [S.l.]: Diáspora Africana, 2018.

MACHADO, Adilbênia Freire. Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana e práxis de libertação. *Páginas de Filosofia*, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, v. 11, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina, TENNINA, Lucía (org.). *Literatura e Periferias*. Rio Grande do Sul: Zouks, 2019. p. 15-38.

RAVETTI, Graciela Leda Maria. Narrativas performáticas. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Mária (org.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte. Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras /UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial, 2019.

SABINO, Nívea. *Interiorana*. 2. ed. Nova Lima. 2018.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência*: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

TENNINNA, Lucía. Saraus das periferias de Brasília: uma literatura fora do eixo. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 81-113.

Recebido em: 11/09/2025
Aceito em: 13/10/2025

EM TESE

EM TESE

BELO HORIZONTE V. 30 N. 2 2024
ISSN: 1982-0739 | DOI: 10.17851/1982-0739.30.2.92-109

Representações do feminino em *Quarto de despejo*: a literatura de Carolina sob os vieses da educação e das questões de gênero

Representaciones de lo femenino en *Quarto de despejo*: La literatura de Carolina bajo los sesgos de la educación y las cuestiones de género

Ana Carolina da Silva
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
ninacarolinadasilva@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-3131-973X

RESUMO: Este artigo constitui um recorte da dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Ouro Preto. Propomo-nos, portanto, a discutir a importância da literatura marginal dentro do universo educacional como impulsora de debates sobre as questões de gênero, performatividade, narrativa de si e do outro, reconhecendo que a educação, enquanto instrumento de modificação da sociedade e formação do sujeito, possui uma força que não apenas liberta o educando, mas também produz outras formas de inteligibilidade dos sujeitos. Por meio de uma abordagem qualitativa, analisamos como emergem as representações do feminino em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, reconhecendo nessa obra a exemplar potência da literatura marginal frente à necessidade de discussão sobre questões sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura marginal; Questões de gênero; Educação; Carolina Maria de Jesus; Quarto de despejo.

RESUMEN: Este artículo es un extracto de la tesis de maestría desarrollada en el Programa de Posgrado en Educación de la Universidad Federal de Ouro Preto. Proponemos, por lo tanto, discutir la importancia de la literatura marginal en el universo educativo como impulsora de debates sobre cuestiones de género, performatividad y narrativas del yo y la alteridad, reconociendo que la educación, como instrumento para transformar la sociedad y moldear al individuo, posee un poder que no solo libera al aprendiz, sino que también produce otras formas de inteligibilidad para los sujetos. A través de un enfoque cualitativo, analizamos cómo emergen las representaciones de lo femenino en *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) de Carolina Maria de Jesus, reconociendo en esta obra el poder ejemplar de la literatura marginal para abordar la necesidad de debate sobre cuestiones sociales.

PALABRAS-CLAVE: Literatura marginal; Cuestiones de género; Educación; Carolina María de Jesús; Cuarto de despejo.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

As confluências entre gênero e literatura marginal na educação

Quando voltamos nosso olhar para o universo educacional e toda a sua complexidade, suas estruturas e seus objetivos, percebemos que não há fenômeno social que não reflita diretamente na educação e na vida dos indivíduos a ela relacionados. Sendo a escola aquele microcosmo repleto de gente proveniente dos mais diversos contextos e funcionando a partir de influências das mais distintas naturezas, todo fenômeno social que é ali produzido ou reproduzido é também passível de investigação, podendo despertar o interesse de quem sabe que dentro da escola muitas das estruturas da sociedade podem ser observadas, analisadas e, quiçá, inicialmente modificadas. O potencial da Educação, para alguns tão evidente, para outros tão negligenciado, tem se mostrado abundante no que diz respeito a temas, assuntos e categorias/noções quando tomado como objeto de estudo, principalmente se compreendemos o sujeito e a sociedade como indissociáveis e consideramos que toda ação relacionada à Educação tem influência e consequência diretas tanto dentro quanto fora da escola.

A Educação, enquanto instrumento de modificação da sociedade e formação do sujeito, possui uma força que não apenas liberta o educando, mas que também produz outras formas de inteligibilidade dos sujeitos, dando ao/a estudante contextos discursivos para compreender e questionar a sociedade que o constrói e que é construída por ele, recusando processos que negam outras formas de existência que desafiam a heteronormatividade, lembrando que

> não existe indivíduo sem sociedade, nem sociedade sem indivíduos, que uma e outra são produtos e fatores de uma situação única – vida social – e que essa situação por isso mesmo que é o resultado de uma constante interação de elementos diversos, é essencialmente móvel e dinâmica, para logo percebemos (*sic*) que não existe o problema do *indivíduo* versus *sociedade*. (Dewey, 2010, p. 50)

A condição de desigualdade social, no que tange à hierarquia de poder e à liberdade do corpo em que muitos indivíduos vivem, produz sujeitos articuladores de vozes desconsideradas dentro de uma sociedade hostil, machista e preconceituosa que insiste em mantê-los à margem da produção do regime de verdade, subalternizados, e tratá-los como sujeitos constituídos por estigmas que os desvalorizam.

Partindo desta compreensão e pensando na literatura dentro da escola, tendo em mente o que vamos chamar de função social da literatura, sendo que, segundo Antonio Candido, "a função social (ou "razão de ser sociológica", para falar como

Malinowski) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade" (2006, p. 54), e sabendo também da importância da literatura enquanto componente do currículo básico educacional brasileiro, cabe aqui a tentativa de junção da discussão de gênero e da utilização da literatura marginal como propulsora de debates sobre questões sociais. A respeito dessa função da literatura, Mei Hua Soares (2008), tratando da relação entre a literatura marginal-periférica e a escola, diz:

> Com relação à ideia de função da literatura podemos depreender que, como expressão artística, a literatura provavelmente não poderia ser reduzida a apenas uma função, que já a arte consiste em fenômeno altamente complexo, que atinge camadas diversas e projeta-se ao longo dos tempos e do espaço entre os seres. Mas enquanto disciplina curricular, matéria escolar, a literatura acaba prestando-se a determinados objetivos que não apenas artísticos, mas pedagógicos-educacionais. Eis aqui então um problema: se a arte é praticamente indefinível devido a sua complexidade, o que surge nas escolas parece ser apenas uma das facetas da literatura, ou seja, a literatura aparece na escola como arte escolarizada, engavetada, chapada, não mais múltipla e dotada de excentricidades e desdobramentos. Mesmo assim, continua a consistir em um instrumento subversivo, até mesmo no combate a esse "engessamento" escolar a que foi condicionada. (Soares, 2008, p. 27-28)

Quando falamos de literatura, vemos que a relação entre autor/a-obra-leitor/a permite que vários assuntos, sendo eles das mais diferentes naturezas, possam ser escritos, lidos e interpretados (além de assimilados) nos mais variados tempos e espaços e com as mais diversas finalidades. O desenvolvimento da criticidade de um/a cidadão/ã perpassa pelo modo como ele/a absorve e entende tudo o que acontece à sua volta, inclusive tudo aquilo que lhe chega por meio da linguagem verbal e não-verbal. Cabe refletirmos que o entendimento do que se passa na sociedade como um todo e como isso afeta a própria Carolina de Jesus e a cada um dos que a rodeiam são assuntos largamente tratados por essa autora em seu diário. Sua compreensão política acerca dos fatos que constroem seu dia-a-dia mesclados com seus desabafos ante tanta injustiça e sensação de impotência são, na verdade, críticas pesadas e ferrenhas a todo um sistema que pouco se empenha em garantir o mínimo para a sobrevivência daqueles que se encontram em situação de miséria; e esse quadro tende a ser mais opressor e abusivo caso a sociedade não te reconheça como um homem branco dentro desse sistema perverso. Carolina nunca se sentiu parte da favela, também nunca concordou com a

situação de vida daqueles que ali residiam com ela e sempre teve consciência de que, para ela, mulher e negra, as possibilidades de ação inevitavelmente seriam mais escassas e mais espessas. Por meio da sua literatura, ela provou que se faria ouvir, se faria entender e nos colocaria em contato com um relato potente proveniente de uma voz forte, de um discurso enérgico de uma mulher que se indigna com as condições da realidade e exige respostas. Um exemplo disso nos é dado por Carolina que, em meio à miséria que a assola ali no contexto da favela do Canindé, não adere à ideia de que a vida seria mais fácil, menos triste, simplesmente por estar acompanhada de um homem:

> 3 de maio: Hoje é domingo. Eu vou passar o dia em casa. Não tenho nada para comer. Hoje eu estou nervosa, desorientada e triste. Tem um purtuguês que quer morar comigo. Mas eu não preciso de homem. Eu já lhe supliquei para não vir aborrecer-me. (Jesus, 1969, p. 155)

Sendo assim, a literatura atua também como um agente propulsor na ampliação das possibilidades de performatividades de gênero, de modo que a desigualdade de condições e a subalternização não sejam tomadas como destino inevitável na experiência dos sujeitos, mas como plano de fundo de discussões, problematizações e reflexões acerca das relações sociais.

É um fato sabermos que a literatura, enquanto conjunto de obras carregadas de sentido sendo formuladas por autores/as com suas intenções, sejam elas pessoais, políticas ou culturais, tende a fazer parte da vida da grande maioria dos/as cidadãos/ãs brasileiros/as ao menos por alguns anos (talvez apenas os anos escolares), visto a obrigatoriedade do ensino dessa área do conhecimento inserida no currículo escolar nacional. No entanto, também é um fato que a literatura não se restringe apenas ao que tem sido ensinado na escola atualmente, ou seja, uma quantidade infindável de autores e de obras com datas a serem memorizadas, tudo dividido metodicamente em escolas literárias com datas de início e fim. "[...] Como formar leitores críticos e autônomos, preparando-os com um material que carece ele próprio de certa dose de autonomia e crítica, a reproduzir na maior parte das vezes, normas e discursos já padronizados?" (Faria, 2009, p. 66).

O próprio conceito de cânone tem na sua origem e utilização ao longo do tempo a explicação para esse nosso incômodo latente. Ao discutir alguns estudos acerca do cânone, Silvio Pereira da Silva (2015) encontra nas palavras de Leyla Perrone-Moisés a explicação sobre esse conceito e afirma:

> Leyla Perrone-Moisés (1998), ao discutir o cânone, afirma que o termo é de origem grega *kánon*, e remete à ideia de regra, modelo ou norma, usado inicialmente no campo religioso, relacionado, em princípio, às normas de conduta moral e, posteriormente, passa a ser utilizado também para se referir a livros importantes da Igreja: a um conjunto de textos considerados autênticos e inspirados por Deus para orientar os cristãos. [...] A aplicação do termo aos livros de literatura ocorre, segundo a autora, na Idade Média, quando adquire o sentido de lista, onde constam obras e escritores merecedores de deferência ou destaque. (Silva, 2015, p. 202)

De acordo com esse autor, durante muito tempo essa ideia de cânone foi usada para selecionar, classificar, separar e avaliar o que era digno de atenção ou não segundo as determinações das forças religiosas. Com o tempo, o conceito de cânone passou a se aliar ao conceito de clássico, definindo textos e autores seletos, que transcendem o tempo e revelam valores tomados como universais (Silva, 2015, p. 202). Compreendemos que o processo de classificação é inerente à literatura e à cultura em si, no entanto, não podemos ignorar o fato de que isso também se torna uma forma de marginalização, discriminação e separação, visto que o que não é considerado importante culturalmente tende a ser reprimido e desconsiderado.

Paralelamente à discriminação da literatura marginal em relação ao cânone, podemos pensar na repressão que as questões de gênero têm sofrido dentro do universo educacional. Esse tema tem sido visto como *maldito*, impróprio para discussões escolares, embora seja previsto e respaldado pelos Planos de Educação. De acordo com Reis e Eggert (2017, p. 18),

> percebe-se que se formou uma aliança composta por evangélicos e católicos mais ortodoxos, quando não fundamentalistas, bem como organizações conservadoras/reacionárias que defendem o que chamam de família e costumes tradicionais, unidas em divulgar e disseminar informações distorcidas para impedir que se alcance a equidade entre os gêneros e o respeito à diversidade sexual, conforme vem sendo ratificado internacional e nacionalmente há décadas com a intenção de diminuir as discriminações e as violências baseadas em gênero.

É perceptível a propagação de discursos que pregam o medo e a desconfiança quanto à realização desse tipo de discussão nas escolas, sugerindo que uma conversa aberta sobre temas como gênero, sexo e sexualidades tende a influenciar os estudantes e disseminar algum tipo de inversão de valores. Questionamo-nos, entretanto, a respeito desses mesmos valores que, na realidade, prescrevem regras e parecem sugerir que nada há de errado no fato de as mulheres serem

constantemente vistas e julgadas como subalternas, ou no fato de as experiências daqueles que vivenciam outras formas de existência que não pautadas na heteronormatividade possuírem menor valor socialmente. Essa resistência quanto à reflexão de temas tão intrínsecos ao desenvolvimento das crianças e dos/as jovens se mostra como uma empreitada da ordem do impossível, visto que as questões de gênero, sexo e sexualidades atravessam o cotidiano escolar inevitavelmente, pois esses são aspectos inerentes à formação do sujeito, à construção de sua subjetividade e à sua relação com os demais sujeitos com os quais tem contato.

Sabe-se que a literatura marginal faz-se muito ampla devido ao fato de poder possuir mais de um significado dentro do universo literário. Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2006), a "[...] literatura marginal se tornou uma rubrica ampla que abrange a inserção dos escritores no mercado editorial, as características dos produtos literários, um tipo de atuação literária-cultural, ou ainda, a condição social do escritor." (p. 12). E cada um desses aspectos tende a influenciar efetivamente na obra literária, seja nos efeitos de produção de sentido, seja na estrutura física da obra produzida, no que diz respeito ao seu meio de veiculação. Lembrando o que diz Otacílio de Oliveira Júnior (2016, p. 71):

> No mínimo podemos dizer que enquanto uns celebram a literatura como forma de distinção social, nos lembramos de que essa distinção é veículo de violência. [...] O conjunto de experiências nomeadas como Literatura Marginal Periférica é parte desse longo processo de apropriação do universo letrado por grupos em posição de subalternidade no Brasil.

Um aspecto que favorece a utilização de obras literárias marginais como forma de letramento e instrumento de conscientização no âmbito escolar consiste nas atividades de reflexão social que essas obras podem proporcionar quando utilizadas ao longo das aulas de literatura.

Caso esse tipo de discussão seja efetivado, os debates proporcionados por obras da literatura marginal serão potencialmente regados a discussões sociais mais próximas da realidade de alguns contextos existentes na sociedade, o que tende a favorecer a escola na sua função de formadora de sujeitos que consigam com facilidade refletir e criticar aquilo que acontece nos mais variados contextos do seu país. De acordo com Faria (2009, p. 33):

> Entende-se que o conhecimento considerado mais importante pode ser definido a partir das características do indivíduo a ser formado tais como: que tipo de pessoas queremos formar? Qual perfil é mais adequado para a sociedade

> que almejamos – o perfil racional e ilustrado do ideal humanista de educação ou o perfil competitivo e competente, de modo a se encaixar nos moldes neoliberais de educação? Ou um sujeito crítico, capaz de analisar agudamente os arranjos sociais existentes?

Por ser uma esfera literária que abarca o não-canônico, aceita-se, na literatura marginal, que o espaço de discussão tenha por base assuntos estigmatizados socialmente. Temos, assim, autores/as pertencentes à margem de uma sociedade completamente hostil a tudo aquilo que foge do padrão, da "normalidade" coberta por uma colonialidade capitalista neoliberal, tentando imortalizar suas vozes, transformando os problemas cotidianos enfrentados por eles/as próprios/as e seus semelhantes em poesia, teatro, prosa e tantas outras formas de literatura.

A potência de Carolina: sua vida em sua voz

É por meio dessa autora que temos discutido e problematizado o lugar da mulher na sociedade, a forma com que sua literatura é feita, recebida e aceita pelos demais e a visão feminista da realidade social a qual pretende retratar, denunciar e modificar, ou simplesmente escrever, quando o refúgio para o caos externo se encontra no trabalho de significação das palavras que traduzem o seu caos interno. Ao nos depararmos com a obra de Carolina Maria de Jesus, datada dos anos 50, percebemo-nos envolvidos em uma narrativa que denuncia o descaso da sociedade para com uma mulher negra, pobre, favelada, chefe de família, catadora de papelão e que sonha em ser reconhecida pelo seu trabalho sensível com as palavras por meio da literatura, que sonha não ser apenas mais uma pessoa invisível no mundo devido à sua condição social. Seus relatos desmascaram a forma como sofrem os marginalizados. Todavia, ela despertou o interesse do seu entorno, ganhou notoriedade, público e crítica; ela gritou e se fez ouvir.

Queremos ouvir sua voz, dedicando tempo e abrindo espaço para o discurso dessa mulher – queremos que os seus gritos ecoem pelos cantos, pelos entornos e pelos meios, demonstrando resistência e força nos meios educacionais, tanto escolares quanto acadêmicos. Queremos encontrar caminhos para que a literatura contribua, desse modo, para uma boa formação dos sujeitos e para a criação de formas de inteligibilidade desses sujeitos.

Muito tem sido dito sobre essa escritora tão singular no campo das pesquisas acadêmicas, visto que seu discurso foi ganhando reconhecimento com o passar do tempo e com a abertura gradual do espaço acadêmico para a discussão sobre essas questões sociais.

Quando voltamos nosso olhar para a representação do feminino na obra de Carolina de Jesus, deparamo-nos com Fabiana Souza V. C. Macena (2017) que, ao fazer essa relação entre a subjetividade feminina e o que relata Carolina, nos diz que

> por sua condição de subalternidade, a mulher será severamente julgada pelo seu comportamento e, quase sempre responsabilizada pelas consequências daquilo que a sociedade considera uma "má escolha". Tende-se a propagar o discurso e, portanto, solidificar o juízo de que, realmente, existe uma escolha. Se a mulher não é casada, é desse fato que advém suas adversidades. Se contraiu matrimônio e mesmo assim vive na miséria e sofre violências, é porque não soube eleger um bom marido. Se os filhos não se encaixam nos padrões do correto e do moral, é porque ela não cumpriu devidamente o seu papel de mãe. E assim, em um infinito desdobramento de condicionais, a mulher tende a ser culpabilizada pelos males que sobre ela incidem (p. 43).

Em concordância com Macena (2017), também defendemos que se deva compreender que, em relação à literatura, "a partir da escrita feminina, a mulher alcança a chance de expressar seus pensamentos, questionar concepções cristalizadas e [...] propor uma nova percepção sobre o feminino ou participar daquela que já está sendo construída" (p. 44), assim como faz Carolina Maria de Jesus em seu diário, o que nos permite observar "como uma mulher fala da própria mulher e de questões como maternidade e sexualidade" (p. 52).

Também cabe pensarmos na contradição apontada por Fernanda Rodrigues de Miranda (2013) em relação ao epíteto de *escritora favelada* atribuído à autora, visto que, segundo Miranda, ele "não condiz com a construção literária de Carolina Maria de Jesus, pois restringe seu campo discursivo ao universo do qual ela própria buscou afastar-se" (p. 16). Vemos que, apesar de ser a "precursora da Literatura Periférica no sentido de que ela é a primeira autora brasileira de fôlego a constituir a tessitura de sua palavra a partir das experiências no espaço da favela" (p. 16), Carolina sempre buscou seu reconhecimento como uma escritora de literatura, se mostrando (e lutando para assim ser vista) como uma poetisa, contista e compositora gabaritada, que tende a relatar a vida na favela como uma condição social e não uma escolha.

Ao defender a ideia da análise de gênero em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, evidenciamos que não se trata apenas de um estudo científico puramente acadêmico, mas, sobretudo, de um exercício pedagógico crítico, reflexivo e necessário ante nosso cenário social, se observado a nível político e cultural. Como nos diz Elzira Divina Perpétua (2014), "título, subtítulo, ilustrações, apresentação, capa, orelhas, enfim, tudo o que forma o

paratexto de *Quarto de despejo* direciona o leitor para uma leitura sociológica do diário de Carolina de Jesus" (p. 25). Nesse livro, "os enunciados apontam para relações de poder, inseridos em formações discursivas e constitutivos da memória e dos efeitos dessas memórias em formulações de redes de significações da história dos sujeitos. Isso porque a atualidade carrega, inevitavelmente, marcas dessas memórias" (Bassani, 2018, p. 40). Estamos tratando aqui de uma fantástica obra brasileira co-fabricada, no entanto, pelo seu contexto, pelo seu entorno; que é um produto das ações misóginas e racistas da sociedade sobre um sujeito denominado Carolina ao mesmo tempo em que é um produto da expressão da subjetividade desse sujeito Carolina como estratégia de sobrevivência em meio ao caos. De acordo com Claudeni Alves do Nascimento (2012) e seu olhar sobre a voz autoral feminina nas obras de Carolina de Jesus e Toni Morrison, "não há como medir o alcance e a profundidade que a relação com a literatura pode provocar em uma pessoa. Talvez nem mesmo o próprio indivíduo consiga, conscientemente, apontar tal influência" (p. 43). E, mesmo não conseguindo mensurar a potencialidade dessa relação em sua própria vida, estamos lidando aqui com uma das autoras nacionais que mais acreditaram na força da literatura como meio de relatar a realidade sob sua perspectiva em formato de retrato, análise e denúncia e no poder do mercado literário como meio de mobilidade social. "A perspicácia do olhar de Carolina sobre o olhar do outro aliada a sua capacidade de constituir-se em narrador na descrição de expressões humanas e de situações do cotidiano conferem ao seu diário o poder de desnudar o dia-a-dia que não é só seu" (Perpétua, 2014, p. 43).

Justamente por não suportar o que lhe acontecia enquanto mulher preta e mãe situada na favela, ela utilizou esses acontecimentos e a sua potente capacidade de assimilação, reflexão e crítica acerca deles como instrumento de mudança: reconhecendo o prestígio social que possuem os/as escritores/as de Literatura e sabendo-se uma autêntica escritora brasileira, sua busca pelo reconhecimento e pela afirmação de sua subjetividade resultou em uma obra cuja densidade psicológica da própria autora chama tanto a atenção dos/as leitores/as quanto os tristes episódios por ela relatados. "Em *Quarto de despejo*, temos inúmeros exemplos de como a função fundamental do diário, ainda que sendo escrito com vistas à publicação, é a de deixar aflorar o eu inconsciente que persegue uma identidade no próprio ato da escrita, permitindo a Carolina uma auto-análise" (Perpétua, 2014, p. 255). Enquanto ela relata o entorno, ela se posiciona nele e relata a si própria, pois, "tendo o contexto histórico-geográfico como a paisagem real, Carolina olha para si e para os outros *eus* que consigo interagem" (Perpétua,

2014, p. 260). Aqui podemos analisar que a auto-análise de Carolina transcenderia uma narrativa, passando para aquilo que Judith Butler (2015) define como relato de si, da posição de um sujeito que se constitui como reflexivo diante da inquirição que sofre e de seu desejo de relatar sua forma de existência. Ou seja, "ao falar do Canindé como simples observadora, ela também fala de si mesma, tanto em relação ao microcosmo representado pelos vizinhos, quanto ao macrocosmo social e anônimo, representado, por sua vez, pela figura de homens públicos e pela sociedade em geral" (Perpétua, 2014, p. 259). Assim, "não se trata apenas de a ética se encontrar envolvida na tarefa da teoria social, mas a teoria social, se tiver que produzir resultados não violentos, deve encontrar um lugar de vida para esse 'eu'." (Butler, 2015, p. 19). E o público e a mídia da época reconheceram isso.

> Historicamente, o êxito do livro de Carolina pode ser explicado junto às causas que confluíram para o aparecimento de um modelo de sujeito, que divergia da imagem do escritor de renome e de textos então canonizados pela instituição literária. Sabe-se que, no limiar dos anos 1960, as vozes das chamadas minorias sociais – entre outras, negros, homossexuais, prisioneiros, operários, mulheres – passam a ser articuladas também como produtoras de escrita, não raras vezes, de cunho autobiográfico. (Perpétua, 2014, p. 23)

Carolina vivenciou extremos ao longo da vida: miséria, fama, esquecimento, depressão. Foi a responsável por nadar contra a maré e conseguir o reconhecimento tão almejado por ela durante boa parte de sua vida, parte essa da vida em que teve que se ver cara a cara com o pior do que essa sociedade perversa oferece. Carolina deixou registrado, por meio de seu diário e de sua existência, que as condições impostas e em vigência para quem é mulher, negra e pobre são injustas, penosas e cruéis.

> [...] a figura de Carolina de Jesus, cuja moradia se confundia no anonimato da descrição dos barracos, aparece como uma exceção ao silêncio dos outros, em sua função de representá-los. Sua escrita começa, então, a convergir para o caráter de funcionamento representativo da coletividade [...]. (Perpétua, 2014, p. 73)

Ela nos possibilita em seu diário adentrar o cotidiano daqueles e daquelas moradoras da favela, em sua maioria de pele preta, que há muito pouco tempo na história da escravidão seriam tratados e vistos como animais sem alma nem valor e perceber que, mesmo depois dessas poucas décadas, a consciência a respeito do corpo negro, do sujeito negro, ainda não tinha se desenvolvido de modo satisfatório. A escravidão foi abolida em 1888, o livro foi lançado em 1960: 72

anos de distância entre esses dois fatos e o contexto ainda era tão crítico e hostil quanto era possível ser. Sabemos que até hoje, em 2025, as lutas já foram várias e as vitórias muitas, mas seguimos lutando ainda pelo básico: poder sermos nós, poder fazer valer a nossa existência e a nossa subjetividade longe das sombras dos estigmas e das opressões impostos pela colonialidade ainda existente e resistente. Atenta aos reveses políticos e sociais de seu contexto, *Quarto de despejo* é uma obra capaz de, em 183 páginas, esclarecer que democracia racial nunca existiu, que meritocracia é um conceito utópico e inviável em seu aspecto empírico e que as questões de gênero são indissociáveis das questões raciais.

Narrativas de si: "o diarista não pode compor, nem corrigir"

O primeiro aspecto que deve ser colocado em evidência diz respeito ao gênero literário empregado nessa obra e quais as especificidades que o formato diarístico imprime e evoca durante esse nosso processo analítico. O que significa estarmos lidando com um diário e não com outro tipo de narrativa? O que, por fim, vem a ser um diário e como Carolina se apropria desse gênero literário? A essa altura de nossa investigação, recorremos a Philippe Lejeune (2008) e suas considerações presentes na obra *O pacto autobriográfico: de Rousseau à Internet*. Nela, o autor define que "um diário é uma *série de vestígios datados*." (p. 296), uma "atividade passageira, ou irregular" (p. 257). Seria difícil e até mesmo arriscado encararmos nosso objeto de estudo sem a consciência, embasada numa historiografia literária, de que estamos lidando com um gênero textual que emerge da esfera do íntimo, do caseiro, e socialmente associado também à esfera do feminino. Seu formato, embora fragmentado e descontínuo, diz respeito a uma ideia de apreensão do tempo baseada na escolha de alguns fatos, alguns momentos, acontecimentos, sentimentos, e não outros; diz respeito a uma construção identitária embasada, ao mesmo tempo, em lacunas e repetições (Lejeune, 2008). "É certo que o diário gostaria de ser, no tempo, o que o espelho da feiticeira é no espaço e poder concentrar numa frágil superfície a imagem total da realidade que a circunda [...]", mas "ele é, na verdade, um filtro. Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. [...] É por isso que o diário raramente é um auto-retrato e quando é tomado por um, parece às vezes uma caricatura." (Lejeune, 2008, p. 296). Contrariando o senso comum a respeito da complexidade desse gênero, o estudioso francês afirma:

> [...] vou comparar o diário à improvisação musical. Esta pressupõe ao mesmo tempo o domínio da técnica e a aceitação imediata do... desconhecido. Terei

> de compor a partir do traçado que a vida, muitas vezes sem perguntar minha opinião, me propõe. Como se sabe, a forma diarística é, em geral, menosprezada. Dizem que o diário não tem forma própria, é vítima da facilidade, 'a arte daqueles que não são artistas', como dizia Thibaudet da autobiografia. Posso provar o contrário: não há arte que obedeça a restrições tão enérgicas e tão rígidas. É uma escrita na qual todos os procedimentos comuns à tarefa são proibidos: o diarista não pode nem *compor*, nem *corrigir*. (Lejeune, 2008, p. 300)

Para Lejeune, esse aspecto invariavelmente livre do diário no momento da composição garante a não-imposição de limites rígidos quanto às decisões do autor, sejam elas de cunho estrutural ou temático. No entanto, uma vez confeccionado o fragmento, uma de suas características inerentes é a espontaneidade, a fidedignidade daquele fragmento ao calor e às sensações de sua confecção. "Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia." (Lejeune, 2008, p. 260). E aqui, ao trabalharmos com *Quarto de despejo*, encaramos de frente esse seu caráter dúbio: temos, de um lado, uma autora que assume sua vontade de apreensão do tempo por meio de fragmentos datados, livres e autênticos, que seguem o eixo temático por ela escolhido (a vida e seus desdobramentos na favela do Canindé), permitindo, por meio de suas sistemáticas repetições e suas insistentes descontinuidades, que tracemos seu perfil identitário e, portanto, subjetivo; e temos de outro lado um produto literário, repleto de colchetes e reticências que indicam cortes e supressões de caráter editorial, não autoral. Portanto, é importante notar que quem decide o que será relatado é a autora, visto que suas percepções acerca do eixo temático são unicamente suas e, de acordo com o que vemos em sua biografia, a existência dos escritos já era um fato antes mesmo da promessa de publicação (portanto, um legítimo *diário*); no entanto, a "poda" editorial não nos permite o acesso ao conteúdo integral de seus escritos (processo comum ao tratamento com documentos e não com a narrativa literária, imprimindo, pela intervenção, essa característica de acesso sociológico, já organizado por alguém). Vemos que quem se preocupa com a compreensão completa do que será publicado, quem se mobiliza quanto à recepção do diário, é a editora, não necessariamente a autora dos fragmentos.

Narrativas da outridade: a representação do feminino na escrita de Carolina Maria de Jesus

Entendemos que discutir questões de gênero é propor, de forma aberta e profunda, uma análise do que entendemos por feminino e masculino e como isso repercute na formação do sujeito a medida em que a atribuição de um gênero a alguém dita, instantaneamente, regras relativas ao seu modo de agir em sociedade e consigo mesmo, às suas relações interpessoais, ao seu modo de se vestir, de se portar, de se comunicar e também dita regras a respeito de suas aspirações profissionais, de sua idealização de família, de suas relações afetivas, amorosas e sexuais, de sua concepção de poder e de sujeição, de sua identidade. "[...] em que medida as *práticas reguladoras* de formação e divisão de gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o *status* auto-idêntico da pessoa? Em que medida é a 'identidade' um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva de experiência?" (Butler, 2003, p. 38). São as práticas reguladoras que produzem e impõem essa coerência entre sexo biológico, papel de gênero e prática sexual estabelecendo leis que, por cobrarem uma continuidade, acabam concebendo, justamente por proibir, o que é visto como descontinuidade e incoerência de gênero (Butler, 2003, p. 38). Ou seja, na busca por criar e respaldar identidades coerentes, é a matriz normativa que determina quais formas de identidades são legítimas e podem existir e quais não são e não podem.

Ao descrever as experiências dos sujeitos-mulheres do Canindé, Carolina coloca em discussão a coerência dessa estrutura, a pertinência dessa matriz normativa que, ao impor características específicas a uma ideia de identidade padrão, desconsidera a relevância da existência de sujeitos distintos, diferentes do *ideal*. Ela descreve mulheres que sustentam a casa e a família, mulheres que apartam as brigas dos homens, mulheres que se unem para *dar uma lição* em alguém, mulheres que batem, mulheres que lutam para se manterem vivas, mulheres nada dóceis, mulheres com vícios, mulheres insubmissas, mulheres que não são *mães acima de tudo*, mulheres que não são boas companheiras... E são todas mulheres – cada uma a sua maneira, mas todas mulheres.

> 8 de julho de 1958 [...] Já faz uns dois anos que eu não deito durante o dia. Penso no senhor João que já há tempos estava doente. Paralisia. Ele dizia que queria morrer porque não apreciava ser sustentado pela esposa. Que a vida sem doença já é dura de conduzir. A sua esposa dona Angelina é que trabalhava para os dois. [...] (p. 88-89)

> 12 de junho de 1958 [...] ... O tal Valdemar hoje agrediu o senhor Alexandre com uma enxada. As mulheres interviram. Eu fico admirada do senhor Alexandre temer o Valdemar. Porque as mulheres resolutas da favela expancam o Valdemar com vassouras e chinelos. Mas, quando alguem lhe teme, êle prevalece. [...] (p. 60)

Carolina nos coloca em contato com a descrição de experiências de mulheres fortes, combativas. Ao longo de vários trechos de seu diário, nos deparamos com várias formas de ser mulher num contexto marcado pela desigualdade, pelo racismo, pela misoginia; várias formas de se manter inteira ou de cuidar dos pedaços que restam. Não há como ser dócil ou branda quando a luta pela sobrevivência é diária, quando o espaço em que se reside é desconsiderado e quando o próprio corpo (feminino e negro) é visto como um objeto renegado socialmente. O que Carolina nos descreve é que ser mulher exige virilidade, exige ao mesmo tempo resistência e adaptação, e as mulheres do *Quarto de despejo* são narradas como verdadeiros sujeitos de luta, os quais a sociedade não quer aceitar, no entanto, também não vai conseguir eliminar.

> A sociedade, ao se deparar com novas práticas desse sujeito mulher, procura desenvolver estratégias para dar conta dessas mudanças na sociedade e, nesse jogo de forças, surgem novas formas de expressar a virilidade, novas formas de conduta, contracondutas e novas formas de discursivizar o sujeito mulher diante da virilidade que deixa de ser sinônimo de masculinidade e passa a apresentar novas preocupações com os corpos. (Bassani, 2018, p. 88)

A autora parece querer deixar bem claro em seu relato que, na realidade crua e desvelada, a tática para a sobrevivência da mulher é, várias vezes, a transgressão do ideal normativo. A pesquisadora Elaine da Conceição Silva (2016) também fala sobre a representação da mulher na obra de Carolina de Jesus da seguinte maneira:

> [...] Carolina também forma, através de seus discursos, juízos de valor sobre o comportamento das mulheres, norteado por certa moralidade que nega à mulher a autonomia em relação a seu próprio corpo ou que a condiciona a certos papéis sociais que definem o que seja uma boa esposa, mãe e, portanto, mulher. Entretanto, suas contradições, ao invés de desqualificarem sua visão a respeito da mulher, a torna emblemática do ponto de vista literário, uma vez que representam aspectos da realidade social, estilizados e ressignificados pela escritora. (p. 63)

Se entendemos violência ética (Butler, 2015) como as formas de impedimento de os sujeitos relatarem seus sofrimentos, de dizerem da esperança que os movem,

a escrita de Carolina de Jesus pode ser compreendida como um enfrentamento dessa violência que atinge as mulheres negras e pobres. Reconhecendo a posição de controle na qual se coloca, sendo a única responsável pelas escolhas que visem o bem-estar físico e moral seu e de seus filhos, ela se recusa veementemente à ideia de ter que dividir ou até mesmo transferir esse controle a algum possível companheiro.

A autora deixa evidente ao longo do seu diário que, de fato, é contrária a toda forma bruta, agressiva e irracional de se resolver os conflitos, no entanto, reconhece ser essa a realidade de várias das pessoas com as quais convive. Sempre que se narra diante de situações nas quais pode interferir, não se vangloria: descreve suas intervenções como quem compreende a complexidade do problema de um modo geral, mas que se sabe apenas uma, podendo, portanto, tentar modificar alguma coisa somente ao seu redor. As cenas de violência na favela às vezes eram tidas como os momentos de descontração dos marginalizados, eram a mescla da brutalidade gratuita com a diversão nefasta, tal qual briga de galo, mas sem apostas. E para se proteger e proteger seus filhos desses episódios nocivos, às vezes Carolina não intervinha, se recolhia, lamentava aquela realidade e o infortúnio de ter que estar ali.

No decorrer de toda a obra, vemos em Carolina uma autora fortemente consciente de si, do que a sua pessoa e o seu corpo representam socialmente, consciente da potência de suas ações e indignada com a injustiça que sempre sentiu e sofreu na pele. Ela se compreende como o sujeito atuante que é e, com facilidade, lê e interpreta seu contexto, sabendo-se, portanto, mulher negra, pobre e brasileira. A questão da negritude é largamente abordada em seu discurso de modo que, por meio de seu diário, várias das complexidades do que é ser negro, ou melhor, do que é ser mulher negra e pobre no Brasil podem ser amplamente discutidas. Esse documentário praticamente autobiográfico feito à mão de Carolina nos coloca em contato com a experiência de um sujeito que se narra em situações de construção de si e de questionamento quanto às condições sociais dessa construção. Sobre essa relação entre a escrita e a subjetividade, nos fala Conceição Evaristo (2009) em seu texto "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade":

> [...] insisto na constatação óbvia de que o texto, com seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma "subjetividade" própria vai construindo a sua escrita, vai "inventando, criando" o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um "corpo-mulher-negra em vivência" e que por ser esse "o meu corpo, e não outro", vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (p. 18)

Ao transpor para o papel pensamentos e situações em que a questão racial aparece com o peso que realmente tem, o que lemos são exemplos reais de como o racismo fecha portas, dificulta processos e segrega pessoas todos os dias. Todos os dias.

Carolina reclama da suposta superioridade branca contra a qual é obrigada a lutar constantemente, da posição social que o corpo negro é forçado a ocupar – sem prestígio, sem credibilidade. Reclama da desqualificação de sua literatura tendo como critério sua origem étnico-racial. Reclama da falta de sensibilidade das pessoas para com a beleza de sua pele preta, de seu cabelo crespo. Carolina reconhece que sua condição de mulher, de pobre e de negra estão estruturalmente interligadas e que são os aspectos fundantes de suas características pessoais, tanto sociais quanto psicológicas. E reconhece também que a literatura, a possibilidade de relatar a si e aos outros, lhe serve como uma brecha, uma escapatória em meio à teia de opressões na qual sempre se encontrou inevitavelmente presa.

"assim como um rio encontrando seus afluentes": conclusão

Ao discorrer sobre as relações dela com as outras mulheres da favela, as relações delas entre si e as delas com os homens que ali viviam, percebemos no discurso de Carolina como agem as normas das condições de gênero na nossa sociedade até hoje. A autora que nos apresenta com incredulidade as opressões que presencia é, assim como todo indivíduo pertencente a uma cultura, também imbuída por parâmetros sociais – que podem, não raramente, parearem-se aos parâmetros dominantes. Ao analisarmos os relatos de Carolina a respeito das mulheres do Canindé baseados em seus critérios normativos, podemos perceber como a norma padrão da questão do gênero agia sobre a autora, como essas amarras ainda a apertavam, ainda condicionavam o seu olhar a respeito da questão das mulheres, da mesma forma que acontece com todo sujeito que cresce em comunidade, que se desenvolve em sociedade, que não vive isolado.

Por meio de construções discursivas personalizadas mediante sua própria trajetória de auto-instrução, Carolina nos apresenta um diário com formulações objetivas, frases curtas e condensadas, como se nos dissesse que não está com tempo para maiores explicações, como se suas sentenças fossem formuladas com a agilidade e praticidade que lhe são necessárias à sobrevivência diária. Tal qual uma nascente de um rio, seus relatos têm a capacidade de, a cada nova leitura, a cada novo olhar, fazer brotar as mais diversas sensações e percepções. Quando suas experiências narradas se chocam com as nossas experiências de vida (seus leitores), assim como um rio encontrando seus afluentes, as potentes das questões

levantadas ganham volume, ganham força para seguir o fluxo até um oceano de possibilidades interpretativas.

A potência sensível do texto de Carolina, a articulação entre seus (consoantes e divergentes) discursos, a harmonização entre o fazer literário e a vivência que desloca o padrão, a dança entre se registrar enquanto uma *mulher direita* e a consciência de que não há, de fato, uma *mulher direita* a se tornar: tudo isso são aspectos que simplesmente emergem e nos inundam após a leitura de *Quarto de despejo*. Carolina nos permite acessar particularidades de sua construção pessoal, de sua subjetividade, abrindo caminhos para novas formas de acesso à inteligibilidade dos sujeitos, novas formas de encarar e trabalhar literatura. Nossa busca é pela conscientização acerca da necessidade de mudanças teóricas, metodológicas e epistêmicas, que não permitam o apagamento, o silenciamento das mulheres negras no processo educativo. E quando a questão for a importância da relação entre nós – essas mulheres negras – e o ato da escrita, lembremos:

> Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim também. [...] No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (Anzaldúa, 2000, p. 232)

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. DOI: https://doi.org/10.1590/%x. Acesso em: 4 set. 2025.

BASSANI, Sandra Lúcia Dimidiuk. *Discurso, poder e virilidade do sujeito-mulher Carolina Maria de Jesus em* Quarto de Despejo. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. (Texto originalmente tese de mestrado, 1996.)

FARIA, Vanessa Fabíola Silva de. *O ensino de literatura*: articulação entre propostas oficiais e pesquisa universitária. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 4. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JÚNIOR, Otacílio de Oliveira. *Entre a luta, a voz e a palavra*: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia. 2016. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACENA, Fabiana Souza Valadão de Castro. *Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector*: representações do feminino na literatura brasileira contemporânea. 2017. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus*: experiência marginal e construção estética. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Cleideni Alves do. *Toni Morrison e Carolina Maria de Jesus*: dois timbres marcantes da voz autoral feminina. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2012.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal*: os escritores da periferia em cena. São Paulo: UsO, 2006.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

REIS, Toni; EGGERT, Edla. Ideologia de gênero: uma falácia construída sobre os planos de educação brasileiros. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 38, n. 138, p. 9-26, jan. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302017000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 4 set. 2025.

SILVA, Ana Carolina da. *Gênero em* Quarto de despejo: a literatura marginal como instrumento didático. 2019. 144 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019.

SILVA, Eliane da Conceição. *A violência social brasileira na obra de Carolina Maria de Jesus*. 2016. 214f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016. Disponível em: http://wwws.fclar.unesp.br/agenda-pos/ciencias_sociais/4127.pdf. Acesso em: 2 mar. 2019.

SILVA, Silvio Pereira da. *Literatura e ensino*: o estudo da literatura contemporânea no livro didático de nível médio no Brasil e na Argentina. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOARES, Mei Hua. *A literatura marginal-periférica na escola*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Recebido em: 09/09/2025
Aceito em: 04/11/2025

V. 30 N. 2 Belo Horizonte, 2024 | ISSN: 1982-0739

EM TESE

APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG