

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A ESCRIVÊNCIA LITERÁRIA DE CIDINHA DA SILVA E JARID ARRAES:
HERDEIRAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS**

Rafael de Jesus Braz

DOURADOS-MS

2026

BANCA EXAMINADORA

**A ESCRIVIVÊNCIA LITERÁRIA DE CIDINHA DA SILVA E JARID ARRAES:
HERDEIRAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS**

Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
(Presidente / Orientadora)

Profa. Dra. Clarice de Mattos Goulart (Cefet-MG)
(Presidente / Co-orientadora)

Profa. Dra. Luciana Borges (UFCAT)
(Membro Titular Externo)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
(Membro Titular Interno)

Profa. Dra. Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)
(Membro Suplente Interno)

DOURADOS-MS

2026

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A ESCRIVÊNCIA LITERÁRIA DE CIDINHA DA SILVA E JARID ARRAES:
HERDEIRAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Grande Dourados –
Faculdade de Comunicação, Artes e Letras,
para o exame de qualificação.

Discente: Rafael de Jesus Braz
Orientador(a): Profa. Dra. Alexandra Santos
Pinheiro
Co-orientador(a): Profa. Dra. Clarice de Mattos
Goulart

DOURADOS-MS

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

B827e Braz, Rafael De Jesus

A escrivência literária de Cidinha da Silva e Jarid Arraes: herdeiras de Carolina Maria de Jesus [recurso eletrônico] / Rafael De Jesus Braz. -- 2026.

Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Alexandra Santos Pinheiro.

Coorientadora: Clarice de Mattos Goulart.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Jarid Arraes. 2. Cidinha da Silva. 3. Carolina Maria de Jesus. 4. escrita de mulheres negras. I. Pinheiro, Alexandra Santos. II. Goulart, Clarice De Mattos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

DEDICATÓRIA

À minha vó, Joelina de Jesus Braz, que há 11 anos partiu, mas continua presente em tudo o que sou. Mulher preta, periférica, de mãos firmes e coração imenso, que me criou com amor, coragem e sabedoria. Foi ela quem me ensinou o valor da palavra, da luta e da dignidade, mesmo quando a vida não lhe oferecia privilégios.

Esta dissertação é também sua, vó. Um gesto de gratidão e memória à mulher que me formou e me fez acreditar que o conhecimento pode ser um caminho de liberdade.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me tornar um ser humano resiliente, capaz de me recuperar, me adaptar, lidar com adversidades, superar desafios e manter um equilíbrio positivo mesmo diante de situações difíceis.

À minha falecida avó, à minha irmã Edênia, à minha mãe e aos meus amigos (mesmo os que se encontram distantes), cujo apoio inabalável e incentivo foram a luz que me guiou nos momentos desafiadores, que compartilharam não apenas seus afetos, mas também risos, encorajamento e apoio moral ao longo desse percurso.

Às minhas orientadoras Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro e Profa. Dra. Clarice de Mattos Goulart pelas orientações dedicadas, paciência e valiosas sugestões que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Às minhas ex-professoras de ensino médio Profa. Dra. Manuela Rodrigues Santos, Profa. Me. Flavia Oliveira Freitas, minha ex-professora orientadora na graduação Profa. Dra. Ana Claudia Duarte Mendes por serem minhas inspirações docentes, que sempre enxergaram minhas habilidades e me incentivaram a seguir meus caminhos, e às professoras Profa. Dra. Luciana Borges e Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos pelas imprescindíveis orientações recebidas na banca de qualificação.

Agradeço também a todos os professores, que passaram pela minha vivência como graduando na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e como pós-graduando na Universidade Federal da Grande Dourados, que contribuíram para a minha formação.

Por fim, meu profundo agradecimento a todas as fontes de inspiração que tornaram possível a realização deste trabalho. Obrigado Profa. Dra. Claudia Marques Roma que através do Projeto de Extensão Territórios de Escrivência, vinculado ao Programa de Desenvolvimento de Pós-graduação Políticas Afirmativas e Diversidade financiado pela CAPES, contribuiu com meu papel como homem preto e gay dispondo do direito de uma bolsa de mestrado sendo um acadêmico cotista.

Este trabalho é dedicado a todos vocês, que de alguma forma deixaram uma marca significativa nesta jornada acadêmica. Obrigado!

A ESCRIVIVÊNCIA LITERÁRIA DE CIDINHA DA SILVA E JARID ARRAES: HERDEIRAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo investigar, sob uma perspectiva política e estética, os diálogos e tensionamentos que atravessam as construções narrativas de autoras afro-brasileiras de distintas gerações. Busca-se explorar as especificidades estéticas e os compromissos ético-políticos de suas produções literárias. Tomamos como abertura desse espaço de discussão o diário *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, e como objetos de estudo a novela infantojuvenil *Os nove pentes d'África* (2009), de Cidinha da Silva e o romance *Corpo Desfeito* (2022), de Jarid Arraes. Distantes em relação ao período temporal de escrita, as narrativas se aproximam pela temática e pela identidade de suas escritoras, mulheres afro-brasileiras que escrevem a partir de suas vivências. Para tal, abordam-se os objetos de pesquisa à luz dos conceitos de escrevivência (Conceição Evaristo, 1994) e amefricanidade (Lélia Gonzalez, 2020), buscando explorar as diferentes abordagens de narrativas literárias que representam temas cotidianos a partir da subjetividade de quem escreve, a exemplo da escrita de mulheres (bell hooks, 1981-1995, Sueli Carneiro, 2011, Mirian Cristina dos Santos, 2018, Grada Kilomba, 2019), o conceito de dororidade (Vilma Piedade, 2017), dentre outros. A análise é guiada pelo seguinte questionamento: de que maneira as obras de Cidinha da Silva e Jarid Arraes dão continuidade ao legado de Carolina Maria de Jesus para tratar das experiências de mulheres negras? As autoras não apenas preservam o espírito de denúncia de Carolina, mas o transformam em um espaço de complexidade diegética e estética, fortalecendo a tradição de uma literatura afro-brasileira comprometida com a construção de novas narrativas. Ao se basearem na subjetividade coletiva, edificam um legado literário e político que atravessa gerações.

Palavras-chave: Jarid Arraes; Cidinha da Silva; Carolina Maria de Jesus; escrita de mulheres negras

THE LITERARY *ESCREVIVÊNCIA* OF CIDINHA DA SILVA AND JARID ARRAES: HEIRS OF CAROLINA MARIA DE JESUS

ABSTRACT: This research aims to investigate, from a political and aesthetic perspective, the dialogues and tensions that cross the narrative constructions of Afro-Brazilian authors from different generations. It seeks to explore the aesthetic specificities and the ethical-political commitments of their literary productions. The discussion space is opened by the diary *Quarto de despejo* (1960) by Carolina Maria de Jesus, and takes as objects of study the juvenile novel *Os nove pentes d'África* (2009) by Cidinha da Silva and the novel *Corpo desfeito* (2022) by Jarid Arraes. Despite being distant in terms of writing time, the narratives are linked by their themes and the identity of their writers, Afro-Brazilian women who write from their lived experiences. To this end, the research objects are approached in light of the concepts of *escrevivência* (Conceição Evaristo, 1994) and *amefricanidade* (Lélia Gonzalez, 2020), seeking to explore different approaches to literary narratives that represent everyday themes from the subjectivity of the writer (bell hooks, 1981-1995, Sueli Carneiro, 2011, Mirian Cristina dos Santos, 2018, Grada Kilomba, 2019), the concept of *dororidade* (Vilma Piedade, 2017), among others. The analysis is guided by the following question: How do the works of Cidinha da Silva and Jarid Arraes, by using *escrevivência*, continue the legacy of Carolina Maria de Jesus in addressing the experiences of black women? The research concludes that *escrevivência* in the works of these authors not only preserves Carolina's spirit of denunciation but transforms it into a space of diegetic and aesthetic complexity, strengthening the tradition of an Afro-Brazilian literature committed to the construction of new narratives. By relying on collective subjectivity, they build a literary and political legacy that crosses generations.

Keywords: Jarid Arraes; Cidinha da Silva; Carolina Maria de Jesus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL: UM ATO POLÍTICO	14
1.1. A escrita de mulheres negras no Brasil: um ato político	15
1.2. A tradição e o legado: Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus	24
1.3. Herdeiras de um legado: Cidinha da Silva e Jarid Arraes	30
MEMÓRIA DA DOR E MEMÓRIA DE RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DA ESCRITA DE JARID ARRAES E CIDINHA DA SILVA	46
2.1. A memória da dor e resistência em Corpo desfeito	47
2.2. A memória da dor e da resistência em Os nove pentes d'África	72
A PARENTALIDADE ESTENDIDA: ENTRE O AFETO ANCESTRAL E A OPRESSÃO INTERGERACIONAL	78
3.1. A parentalidade estendida	79
3.2. A parentalidade estendida em Corpo desfeito e Os nove pentes d'África	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

Escrevendo, já estou cumprindo uma missão social, destacando um sério problema social. O meu ideal é escrever.

(Carolina Maria de Jesus)

Desde a minha infância em Sergipe, criado entre as forças de vó e de minha irmã, senti que, por ter nascido de um ato de violência, a vida me impunha a condição de invisível. A ausência de figuras parentais centrais como minha mãe, e principalmente um pai — a quem eu tive o prazer de jamais conhecer — foi compensada pela resiliência forjada na luta diária, na qual cada passo dentro da rede pública de ensino representava uma vitória contra o inalcançável. Eu, um garoto negro, gay, que amava livros e vivia a periferia da existência, jamais me julguei inteligente ou suficientemente bom para ocupar os espaços reservados à elite intelectual, em que o universo da universidade pública me parecia um castelo cor de rosa inabitável. No entanto, o sistema de cotas, que hoje celebro como um direito, abriu a primeira porta: ingressei na graduação em Letras Português/Inglês, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, em Dourados, e me tornei o primeiro da família a concluir o Ensino Médio e a me formar na faculdade.

Este percurso, que começou na esperança de ser professor de inglês, culminou no meu ingresso no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), também via cotas. Atualmente, aos 29 anos, sou mestrando e bolsista do Projeto de Extensão Territórios de Escrivências, coordenado pela Profa. Dra. Claudia Marques Roma, projeto este realizado com o apoio do Programa de Desenvolvimento da Pós-graduação Políticas Afirmativas e Diversidade financiado pela CAPES, pelo qual entrego a presente dissertação para ser submetida à avaliação da banca examinadora.

Carrego então o peso e a glória de ser um homem negro, gay, nordestino e hoje um intelectual em formação, o que moldou meus interesses. A paixão por estudos históricos e culturais se converteu na urgência em investigar as teorias negras, feminismo negro, comunidade negra LGBTQIAPN+, literatura afro-brasileira etc. E é por isso que esta dissertação, intitulada *A escrivência literária de Cidinha da Silva e Jarid Arraes: herdeiras de Carolina Maria de Jesus*, é, para mim, um ato profundamente político, que se conecta à minha própria trajetória de luta e existência. Meu objetivo aqui é investigar, sob uma perspectiva política e estética, os diálogos e tensionamentos que atravessam as construções narrativas de autoras afro-brasileiras de distintas gerações, buscando explorar as especificidades estéticas e os compromissos ético-políticos de suas produções literárias que, ao serem colocadas em diálogo, iluminam a tradição da escrita de mulheres negras no Brasil.

Para isso, tomo como abertura deste espaço de discussão a autora Carolina Maria de Jesus. Dela partimos para analisar a novela infantojuvenil *Os nove pentes d'África* (2009), de Cidinha da Silva, e o romance *Corpo Desfeito* (2022), de Jarid Arraes. Embora distantes no tempo, as narrativas se aproximam pela temática da experiência negra e pela identidade de suas escritoras, mulheres afro-brasileiras que, tal qual Carolina, escrevem a partir de suas vivências marginalizadas. A pesquisa se guia pelo seguinte questionamento: de que maneira as obras de Cidinha da Silva e Jarid Arraes, ao utilizarem a escrevivência, dão continuidade ao legado de Carolina Maria de Jesus para tratar das experiências de mulheres negras?

Para responder ao questionamento proposto, a dissertação está organizada em três capítulos centrais. Com o objetivo de apresentá-los, recorro a um breve resumo de cada um dos três:

No primeiro capítulo, estabeleço as bases teóricas do estudo, explorando o conceito de escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo (1994), como um elo entre o passado, o presente e o futuro da produção literária afro-brasileira. Analiso a trajetória da escrita de mulheres negras no Brasil como um ato político intrinsecamente ligado à resistência contra o epistemicídio e o silenciamento histórico. Revisito a tradição e o legado dessas escritoras, destacando a importância pioneira de Maria Firmina dos Reis e a obra fundadora de Carolina Maria de Jesus, cuja escrita abriu caminho para as gerações seguintes. Por fim, apresento Cidinha da Silva e Jarid Arraes como herdeiras desse legado, que atualizam e expandem a escrevivência enquanto ferramenta política e estética.

O segundo capítulo se dedica à análise das obras, explorando a escrevivência como um espaço de memória e resistência. Início com o romance *Corpo Desfeito* (2022) de Jarid Arraes, focando em como a autora aborda a violência sistemática contra corpos femininos e racializados, construindo uma literatura que expõe a brutalidade social ao mesmo tempo que humaniza suas personagens. A memória da dor da protagonista manifesta-se como um testemunho da violência sistêmica contra mulheres negras, dando continuidade ao ato de denúncia de Carolina Maria de Jesus. Em seguida, analiso a novela infantojuvenil *Os nove pentes d'África* (2009) de Cidinha da Silva, destacando como a autora trabalha a memória de resistência ao resgatar a ancestralidade africana e promover o pertencimento e a valorização da cultura afrodescendente, um passo essencial para o fortalecimento da identidade

negra nas novas gerações. A obra se destaca por seu encorajamento em ressignificar narrativas.

Vale esclarecer que, neste trabalho, opto pela utilização do termo literatura infantojuvenil para situar a obra de Cidinha, considerando sobretudo sua inserção no campo da formação do leitor literário. Conforme Regina Zilberman (2003), a literatura destinada a crianças e jovens constitui um espaço de mediação cultural que acompanha o desenvolvimento da experiência leitora, atravessando diferentes níveis de maturidade estética e simbólica. Teresa Colomer (2007) reforça que essas produções operam em uma zona de transição, na qual a complexidade temática e formal dialoga com leitores em processo de ampliação de repertório. Nessa perspectiva, a categoria infantojuvenil evidencia a circulação pedagógica e social da obra, reconhecendo seu potencial formativo e identitário, sem restringi-la a um público exclusivo. Assim, a adoção do termo responde a uma compreensão crítica da literatura como prática cultural situada, alinhada aos processos de letramento literário descritos por Rildo Cosson (2006), nos quais o texto literário atua como instrumento de construção de sentidos, pertencimento e consciência simbólica.

Posto isto, no terceiro capítulo, aprofundo a análise da relação entre parentalidade, trauma e afeto nas obras. Exploro como a parentalidade — compreendida aqui como práticas de cuidado que podem extrapolar o núcleo familiar imediato (parentalidade estendida) — influencia a formação das protagonistas e suas trajetórias. O capítulo demonstra o contraste entre a valorização da transmissão cultural e o afeto intergeracional em Cidinha da Silva e a exposição da parentalidade como espaço de opressão e trauma em Jarid Arraes.

Em suma, ao abordar experiências de mulheres negras com profundidade estética e complexidade diegética, esta dissertação revela que Cidinha da Silva e Jarid Arraes transformam a subjetividade coletiva em um projeto literário e político que atravessa gerações, refletindo sobre o impacto da criação familiar na formação das subjetividades infantis e na construção de uma sociedade mais justa.

A ESCRITA DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL: UM ATO POLÍTICO

Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade.

(Carolina Maria de Jesus)

Este capítulo tem como objetivo lançar as bases históricas e teóricas de escrevivência (Evaristo, 1994); amefricanidade e pretuguês (Gonzalez, 1988); escrita de mulheres negras, ancorada na oralidade como matriz estética e na memória como ato político (Gilroy, 2001); prática de insubordinação simbólica (Carneiro, 2005) e de reexistência discursiva (hooks, 1995), para a leitura das obras de Cidinha da Silva e Jarid Arraes. Tomamos as autoras como herdeiras do legado deixado por Carolina Maria de Jesus, cuja escrita/dor difundiu uma linhagem literária negra feminina que compreende a escrita como forma de resistência, denúncia e subjetivação. O texto demonstra que a escrita de Cidinha e Jarid se configura como um ato deliberado de combate ao apagamento histórico e preservação de um legado presente.

1.1. A escrita de mulheres negras no Brasil: um ato político

Historicamente, a literatura brasileira tem sido construída a partir da exclusão sistemática de vozes negras, especialmente femininas. Mesmo nos momentos em que sujeitos negros apareceram na ficção nacional, suas presenças foram mediadas por olhares brancos e masculinos, que reduziram essas personagens a estereótipos, apagando suas complexidades subjetivas. A escrita de mulheres negras no Brasil carrega, em sua forma e conteúdo, marcas de um processo histórico de silenciamento. Esse silêncio não apenas é causado pela falta de representação nos lugares oficiais da literatura e da cultura, mas também pela proibição epistêmica que não deixou essas mulheres serem vistas como pessoas da linguagem e do pensamento.

Esse caráter epistêmico do silenciamento pode ser compreendido à luz do conceito de colonialidade do poder, formulado por Aníbal Quijano (2005), segundo o qual a modernidade colonial instituiu uma hierarquia racial que organizou não apenas o trabalho e a economia, mas também os regimes de produção e validação do conhecimento. Para Quijano (2005), a colonialidade implicou a naturalização da ideia de que determinados grupos, especialmente os racializados como negros, estariam fora do domínio legítimo da razão e da produção intelectual, sendo posicionados como corpos para o trabalho, e não como sujeitos do saber. Assim, a exclusão das mulheres negras da cena literária não foi apenas uma consequência

de invisibilidade cultural, mas parte de uma estrutura que lhes negava o estatuto de produtoras de linguagem e pensamento.

Esse processo teve respaldo institucional concreto na história brasileira. Durante o período escravista, a própria ordem jurídica impedia o acesso da população negra à educação formal, seja por interdições explícitas, seja pela condição de escravização que tornava ilegal ou inviável a escolarização. A Lei de Terras de 1850, ao estabelecer a compra como única via de acesso à propriedade fundiária, excluiu sistematicamente a população negra recém-liberta dos meios de autonomia econômica, consolidando o latifúndio e aprofundando a marginalização social. Do mesmo modo, a ausência de políticas educacionais voltadas à população negra no pós-abolição operou como mecanismo de continuidade do que Sueli Carneiro (2005) denomina epistemicídio, a destruição simbólica e material das condições de produção do saber. O silenciamento literário das mulheres negras, portanto, deve ser entendido como parte de um projeto histórico mais amplo de interdição de acesso à cidadania plena, à propriedade e ao conhecimento, no qual a exclusão epistêmica funcionou como fundamento para a exclusão social, política e cultural.

Tais colocações não constituem uma hipérbole retórica, mas encontram respaldo em processos históricos, econômicos, legais e simbólicos que estruturaram a formação social do país. A escrita de mulheres negras, nesse contexto, emerge não apenas como produção estética, mas como gesto político que confronta séculos de interdição do acesso à palavra, ao letramento e à legitimidade intelectual.

Conforme a Professora Luciana Borges (2025), em exame de qualificação desta dissertação, o Brasil constituiu-se como um projeto colonial sustentado por mais de três séculos de escravização de populações africanas e afrodescendentes. A escravidão não foi apenas um regime econômico, mas uma lógica organizadora da sociedade, definindo hierarquias raciais, distribuição de poder e acesso a direitos. Como estrutura social total, de acordo com Florestan Fernandes (1965) e Sueli Carneiro (2006), ela produziu um sistema que naturalizou a exclusão da população negra dos espaços de educação formal, produção intelectual e participação política. O impedimento do acesso ao letramento não era acidental: fazia parte de um mecanismo de controle que restringia a vocalização e a autonomia dos sujeitos escravizados, garantindo a manutenção da ordem colonial.

O pós-abolição não representou uma ruptura substantiva com essa lógica. Ao contrário, o Estado brasileiro implementou políticas que buscavam redefinir a composição racial da população. A política de incentivo à imigração europeia no final do século XIX e início do século XX esteve profundamente atravessada por ideais de embranquecimento e eugenia, amplamente difundidos entre intelectuais e gestores públicos da época. Segundo Lilia Moritz Schwarcz (1993), a importação de trabalhadores europeus, especialmente direcionada a regiões consideradas climaticamente mais próximas da Europa, não era apenas uma estratégia econômica, mas parte de um projeto racial explícito que pretendia diluir a presença negra na população brasileira ao longo das gerações.

Essas políticas revelam que a exclusão racial não foi apenas um efeito colateral da modernização nacional, mas um projeto deliberado de reorganização social. O racismo científico e o ideário eugenista legitimavam a crença de que o “progresso” do país dependia da substituição gradual da população negra. Embora esses pressupostos fossem baseados em concepções pseudocientíficas hoje amplamente refutadas, seus efeitos materiais foram duradouros: a população negra permaneceu confinada a posições de marginalização econômica, educacional e simbólica, o que impactou diretamente sua presença nos circuitos de produção cultural.

Nesse cenário, a ausência histórica de escritoras negras na historiografia literária brasileira não pode ser interpretada como falta de produção, mas como consequência direta de um sistema que, por séculos, interditou o acesso da população negra à alfabetização, à escolarização e aos meios de circulação cultural. A própria possibilidade de se constituir como autora pressupõe condições materiais, como educação, tempo e reconhecimento institucional, que foram sistematicamente negadas às mulheres negras. Assim, a pergunta sobre por que há tão poucas escritoras negras nos registros tradicionais da literatura brasileira encontra uma resposta estrutural: durante séculos, a população negra foi impedida de ocupar o lugar de sujeito da escrita.

A exclusão não se limita ao campo social amplo, mas se reproduz no interior do sistema literário por meio da construção do cânone — entendido aqui não como um repertório neutro de obras legitimadas, mas como uma categoria analítica que permite examinar processos históricos de visibilidade e silenciamento. Conforme argumentam Fernanda Rodrigues de Miranda e Marcello Felisberto Moraes de

Assunção (2021), o cânone literário brasileiro operou historicamente como uma tecnologia de exclusão. Os próprios autores problematizam essa noção ao questionarem se a lógica de canonização é, em si, delimitadora, destacando que o cânone já não ocupa um lugar incontestável, pois seu “silenciamento constitutivo” vem sendo confrontado por presenças que desestabilizam a homogeneidade tradicional.

Outros cânones são possíveis? Ou a lógica de canonizar é, em si, delimitadora? Perguntas como estas têm sido erigidas como resultado de um tempo que provoca os lugares comuns e as certezas tradicionais. Mas, para além das respostas, o cânone não é mais um lugar insuspeito e incontornável, posto que o silenciamento constitutivo que o define tem sido confrontado com presenças que modificam a cena basilar da homogeneidade. (Miranda e Assunção, 2021, p. 28).

Ao recuperar esse entendimento, o termo não se configura como instância de validação estética, mas como objeto de crítica, evidenciando seus limites e disputas.

Assim, ao definir quais autores deveriam ser considerados referências legítimas da literatura nacional, o cânone instituiu simultaneamente um regime de visibilidade e apagamento. Os nomes consagrados, majoritariamente brancos, masculinos e pertencentes às elites, tornaram-se parâmetros universais, enquanto produções que escapavam a esse perfil foram relegadas à marginalidade ou ao esquecimento.

Ainda de acordo com Miranda e Assunção (2021), a colonialidade atravessa não apenas a formação social brasileira, mas também a organização de seus sistemas de conhecimento. O cânone literário, nesse sentido, reproduz hierarquias coloniais ao privilegiar determinadas vozes como representantes da universalidade estética, ao mesmo tempo que silencia experiências e epistemologias subalternizadas. O desaparecimento de autoras negras do repertório literário hegemônico não decorre de ausência de produção, mas de um processo ativo de seleção, legitimação e exclusão que estrutura o campo cultural.

A leitura dialoga com o mapeamento empírico realizado por Regina Dalcastagnè (2021), discutido mais à frente, que evidencia a hegemonia branca e masculina no mercado editorial brasileiro contemporâneo. Seus dados demonstram que a autoria dos livros publicados por grandes editoras permanece concentrada em sujeitos socialmente privilegiados, revelando a persistência de desigualdades estruturais na circulação literária. A convergência entre a análise histórica de

Miranda e Assunção e o levantamento quantitativo de Dalcastagnè aponta para a continuidade de mecanismos de exclusão que atravessam séculos, atualizando-se nas dinâmicas do campo literário.

Diante do exposto, a escrita de mulheres negras deve ser compreendida como prática de insurgência epistemológica e política. Ao ocupar o espaço da autoria, essas escritoras não apenas ampliam a diversidade de vozes na literatura brasileira, mas desestabilizam a própria lógica que historicamente restringiu quem poderia falar, escrever e ser reconhecido como sujeito de conhecimento. A produção literária de mulheres negras reinscreve experiências historicamente silenciadas, tensionando o cânone e expondo a dimensão racializada e generificada de sua construção.

Afirmar que a literatura brasileira foi erigida sobre a exclusão de vozes negras, especialmente femininas, significa reconhecer que o campo literário é inseparável das estruturas históricas de poder que moldaram a sociedade brasileira. A emergência contemporânea de escritoras negras não representa um fenômeno isolado, mas a ruptura de um longo processo de silenciamento. Sua escrita constitui, assim, um ato político que reivindica memória, presença e autoridade discursiva em um espaço historicamente negado.

Tudo isso significa que, para mulheres negras no Brasil, escrever é, historicamente, uma ação desafiadora. Não é só sobre criar textos bonitos, mas também uma forma de lutar por poder inscrevendo os corpos e as vozes silenciadas no espaço da língua, da cultura e da memória coletiva. Segundo bell hooks (1995), a escrita de mulheres negras nada mais é que uma “resposta à ausência”, um grito contra o apagamento e uma afirmação do direito de narrar-se por si mesma. Ou seja, a escrita se mostra como um território de disputa, não apenas contra os apagamentos estruturais do racismo e sexismo, mas também contra os limites impostos pelo cânone literário ocidental que por séculos ignorou ou exotizou as experiências de mulheres negras.

É importante destacar que, ao se debruçar sobre a escrita de mulheres negras, parte-se do reconhecimento de que não se trata de um subgênero, tampouco de uma literatura meramente identitária, mas sim de uma produção com especificidades históricas, estéticas e políticas que exigem abordagens críticas igualmente comprometidas. Como destaca Sueli Carneiro (2005, n.p.), “a presença negra na cultura brasileira não é apenas uma questão de inclusão, mas de

reconfiguração do espaço simbólico e da ordem discursiva”. Por isso, investigar a literatura de mulheres negras é, também, um exercício de escuta crítica e de deslocamento epistemológico.

E para compreendermos esse gesto, convém evidenciar dados que trazem contornos ainda mais complexos para nossa discussão, considerando a profunda desigualdade racial e de gênero que estrutura o campo literário e a sociedade como um todo. A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD) (2022) mostra que mulheres negras recebem, em média, 46% do rendimento de homens brancos. Entre 2010 e 2019, mulheres brancas tiveram um acréscimo de 22,2% para 30,7% de frequência nas aulas de ensino superior, em comparação à evolução de 9,3% para 17,8% das mulheres negras, preservando uma vantagem de 12,9 pontos percentuais. “Há um acúmulo de desvantagens sociais para a população negra brasileira”, afirma Thales Vieira (2023, n.p.). Dados recentes do Atlas da Violência (2025) apontam que em 2023, 68,2% do total de homicídios femininos no Brasil tem como vítimas mulheres negras. Essa desvantagem histórica é intrinsecamente ligada ao projeto de colonização, que estruturou as relações sociais e de poder em bases racistas e patriarcais, relegando as mulheres negras a uma posição de subalternidade desde o princípio.

A identidade feminina constrói-se em oposição à identidade masculina e, desse modo, uma visão biológica define a mulher como inferior ao homem [...] Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas [...] que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar (Carneiro, 1993, p. 10-11).

Como aponta Carneiro (1993), o projeto de colonização impôs à mulher uma posição de “não ser”, relegando-a à esfera da invisibilidade. Aplicando isso à realidade de mulheres negras e sua escrita, compreende-se que a identidade desse sujeito emerge como um ato político insurgente, uma reconfiguração radical da posição de fala e da ocupação do espaço da linguagem. Tal gesto não é apenas reativo, mas também propositivo, porque cria mundos, reposiciona os sujeitos, reimagina histórias.

No campo literário, o mapeamento de Regina Dalcastagnè (2021) confirma a hegemonia branca e masculina. “Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 218 em 306, isto é, 71,2%” (Dalcastagnè,

2021, p. 118). “[...] Mais significativa é a predominância de personagens do sexo masculino. Entre as personagens estudadas, 1.434 (60,2%) são do sexo masculino, contra apenas 942 (39,6%) do sexo feminino” (Dalcastagnè, 2021, p. 123). “[...] as protagonistas mulheres negras equivalem a apenas 18,2% dos protagonistas negros de ambos os sexos” (Dalcastagnè, 2021, p. 131). Ou seja, mesmo no final do século XX e início do XXI, não se rompeu com o padrão colonial que coloca o branco como sujeito universal, dono da voz e da experiência humana legítima.

A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca. Os brancos somam quase quatro quintos das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 351 romances do corpus, isto é, mais de 60% do total, não há nenhuma personagem não branca importante. Em apenas 19 não há nenhuma personagem branca. E quatro livros, sozinhos, respondem por quase 20% das personagens negras (Dalcastagnè, 2021, p. 129).

Tal diagnóstico nos ajuda a compreender o que Fernanda Miranda (2019) propõe como metáfora da “roda” como uma forma de leitura crítica que valoriza a experiência narrativa das romancistas negras brasileiras, contrapondo-a à tradição solitária e individualista da leitura moderna. Para ela, essa “roda insurrecta” constitui “outras vias de significação” que contestam a narrativa nacional eurocêntrica tradicional e “lança palavra contra o silêncio a que a História relegou, de um lado, pessoas negras e suas narrativas de si” (Miranda, 2019, n.p). Nesse sentido, o romance deixa de ser apenas um objeto estético e passa a funcionar como espaço de disputa por significados, retomando a memória histórica e a experiência social que as formas canônicas excluíram. A autora destaca ainda que, a partir do estudo de um corpus de romances de autoras negras, observou que essa roda textual articula continuidades que “afrontam a seletividade dos arquivos discursivos com os quais se tem imaginado a nação” (Miranda, 2019, n.p), colocando em cena uma perspectiva em que a experiência histórica do negro emerge como elemento central da narrativa brasileira

Com isso, justifica-se o porquê a escrita negra feminina se insere como um ato político, que desestabiliza essa hegemonia branca masculina e inscreve a vida negra feminina no centro da narrativa. Em outras palavras, não apenas cria personagens complexas, mas também opera como gesto político de disputar lugar no imaginário literário brasileiro. Afinal, escrever, para essas mulheres, é ocupar um

espaço historicamente negado: o espaço da autoria, o direito à construção de identidade e de sua própria narrativa.

Para hooks (2004), o ato de escrever pode ser compreendido como uma forma de habitar a margem como um lugar de resistência e possibilidade. As mulheres negras, ao escreverem, não apenas denunciam sua exclusão, mas fundam outros modos de ser, pensar e sentir. A escrita torna-se, assim, um espaço de subjetivação: o lugar onde essas mulheres elaboram seus traumas, compartilham suas memórias e projetam futuros possíveis.

Então, nesse sentido, a ideia de memória se torna fundamental. Segundo Paul Gilroy (2001), a memória é a construção sobretudo material que nos permite viver em um mundo, no entanto, é também uma afirmação política de identidade e de continuidade histórica. Nesta linha de pensamento, a escrita negra feminina é uma instituição de memória, já que é orientada à reconstituição e à preservação, à criação de uma história de si que foi silenciada, geralmente, pelos meios oficiais. Já que o que não é registrado, não existe. Evaristo (2011) reforça essa ideia ao afirmar que a escrevivência nasce de um corpo marcado por vivências sociais profundas, e que essas marcas são elementos constituintes da produção literária.

É importante, portanto, compreender que a escrita negra feminina se posiciona como uma forma de epistemologia própria. Diante desse cenário, ela ganha força como prática de insubordinação e de autonomia, que rompe com as lógicas de submissão simbólica e propõe novas formas de leitura, de escuta e de afeto. Mais do que representar a mulher negra, ela a convoca a se reconhecer como sujeito da história e da linguagem.

Com base nessas reflexões, ao pensar a escrita negra feminina como instrumento de subjetivação e enunciação, é preciso retomar a crítica de Lélia Gonzalez (1984) ao mito da universalidade do sujeito moderno. Para a autora, a colonialidade produziu uma cisão radical entre quem fala e quem é falado. As mulheres negras, historicamente, foram objetos do discurso e não suas produtoras, então, tomar a palavra é um ato de autodeterminação que tensiona os limites da linguagem e inscreve novas epistemes. “A fala do sujeito negro se faz num espaço de interdição, mas também de reinvenção” (Gonzalez, 2020, p. 84).

Ainda nesse contexto de exclusão e silenciamento, se faz necessário também retomar o conceito de amefricanidade, formulado pela própria Gonzalez (1988),

como uma chave analítica potente para compreender os modos de insurgência presentes na escrita negra feminina.

[...] o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a América como um todo. Para além do caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural que é afrocentrada [...] Em consequência ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (González, 2020, 134-135),

A amefricanidade não apenas sugere denúncia ao racismo epistêmico que marginaliza saberes afro-diaspóricos, mas também reivindica uma identidade cultural enraizada na experiência vivida de mulheres negras nas Américas. Essa vivência se articula especialmente através da oralidade, compreendida não como resquício de uma tradição pré-letrada, mas como matriz epistemológica e estética. A oralidade, portanto, não é antagônica à escrita, mas constitutiva de sua forma e conteúdo. A linguagem que emerge dessas escritas carrega ritmos, modulações e sentidos que dialogam com a ancestralidade africana e com o cotidiano das periferias brasileiras, ressignificando o português com marcas do que González (1988) chamou de “pretuguês”, um modo de falar e escrever que se desvia da norma culta, afirmando um saber enunciativo próprio e politicamente situado, criando uma nova gramática.

Essa escrita, contudo, não nasce no vazio. Ela é parte de uma tradição de resistência que atravessa gerações e que encontra na oralidade um de seus alicerces mais profundos. Como lembra Gonzalez (1984), a cultura negra no Brasil sempre utilizou a oralidade como estratégia de transmissão de saberes e de manutenção da memória coletiva, especialmente diante da negação sistemática da alfabetização à população negra no pós-abolição da escravidão. A palavra falada foi, por muito tempo, o único território possível de existência discursiva para essas mulheres, e isso impregna a forma como muitas delas se expressam na escrita: com cadência, ritmo, diálogo, interjeições e marcas de fala que resistem ao padrão culto normativo.

A passagem da oralidade para a escrita, portanto, não é uma simples transposição de forma, mas um ato político e estético. É o que aponta Conceição Evaristo (2011) ao afirmar que a oralidade é o fio que entrelaça a memória da comunidade e sustenta a escrita das escrevivências. Escrever, nesse caso, é

prolongar a fala coletiva, inscrever no papel as marcas de uma escuta ancestral. Não é apenas uma representação do mundo, mas uma performance da memória, uma elaboração estética da experiência vivida e transmitida por gerações. É um ato político pois enfrenta o apagamento, reativa a memória e reinscreve a presença negra feminina no centro da narrativa. Em outras palavras, trata-se de uma escrita que carrega o corpo e a voz, que não separa forma e conteúdo, estética e política. Ela nos convida a repensar as categorias com que tradicionalmente lemos a literatura, a reconhecer outras formas de dizer e a abrir espaço para novos mundos possíveis, onde as mulheres negras não apenas existam, mas falem, escrevam e sejam ouvidas.

1.2. A tradição e o legado: Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus

Pensar a escrita de mulheres negras no Brasil demanda reconhecer aquelas que, antes do tempo em que a crítica estava preparada para ouvi-las, já escreviam, nomeavam e performavam suas dores, resistências e existências. Entre essas vozes, é impossível não destacar duas figuras fundadoras: Maria Firmina dos Reis, autora do primeiro romance abolicionista brasileiro, e Carolina Maria de Jesus, a catadora de papéis que transformou sua experiência de vida em linguagem transgressora e denúncia social.

Ainda que separadas por quase um século, as trajetórias de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus se conectam em muitos aspectos. Ambas nasceram fora dos grandes centros do poder cultural (Maranhão e interior de Minas Gerais), ambas enfrentaram o racismo e o sexismo estruturais de suas épocas, e ambas encontraram na escrita uma forma de existência para além da marginalização. Carolina escreveu a partir da favela e da vida urbana marcada pela precariedade, e Firmina escreveu contra a ordem escravocrata em plena vigência, num país que ainda não reconhecia nem sua humanidade.

Escritoras como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo enfrentaram vários obstáculos numa sociedade patriarcal e em uma academia de supremacia branca que sempre bestializou a escrita preta [...] A partir dessas escritoras, tivemos não somente o processo de enegrecimento da literatura legitimado, como tivemos a oportunidade de nos libertarmos, escrevendo a partir de nossa pele, pois o corpo negro é sempre político (Petronilio, 2023, p. 10).

Ambas são símbolo da tradição literária negra feminina e, mesmo em ambientes bem diversos, abriram caminhos para uma linhagem de autoras que fazem da escrita um ato vivo.

Para a crítica negra feminista, como bell hooks (1995), Audre Lorde (2019) e Lélia Gonzalez (1984), escrever é ocupar a linguagem e romper com os silêncios impostos. A palavra é resistência, mas também invenção. Em Carolina e Firmina, vemos não apenas o gesto de denunciar, mas o gesto de criar mundos, imaginários e futuros. Essa criação, ao mesmo tempo estética e política, funda uma tradição de escrita negra feminina que hoje se expande e se multiplica, sem perder de vista as sementes lançadas por essas duas mulheres.

E é nesse horizonte genealógico que se torna fundamental retomar a trajetória de Maria Firmina dos Reis, cuja obra inaugura um modo de escrever profundamente comprometido com a denúncia e com a imaginação literária. Maria Firmina dos Reis, nascida em 1825, no estado do Maranhão, publicou *Úrsula* em 1859, mais de três décadas antes da abolição formal da escravidão no Brasil. Trata-se do que é considerado o primeiro romance de autoria feminina publicado no país e a primeira narrativa ficcional que oferece uma visão dos sujeitos escravizados, criticando o sistema escravocrata com uma contundência rara para seu tempo. Essa crítica se materializa na própria fala dos personagens escravizados, como quando Túlio declara: “A minha condição é a de mísero escravo! [...] Ah, escravo é tão infeliz!... tão mesquinha, e rasteira é a sua sorte [...]” (Reis, 2018, p. 22)

Firmina é precursora não apenas por seu pioneirismo de gênero e raça, mas por debutar um modo de escrever em que a literatura é, simultaneamente, espaço de denúncia e de imaginação ética.



Figura 1 – Maria Firmina dos Reis

Fonte: Adaptado de Literafro (2025).¹

Mas Firmina não apenas denuncia os horrores da escravidão, ela faz isso a partir da voz dos próprios sujeitos escravizados, como se observa no apelo moral que emerge da experiência do escravo: “Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima — ama a teu próximo como a ti mesmo —, e deixará de oprimir... ao seu semelhante?” (Reis, 2018, p. 19).

Sua narrativa subverte o modelo do romance romântico hegemônico ao dar centralidade a personagens negras e ao humanizá-las de forma inédita na literatura brasileira do século XIX. A humanização se evidencia na descrição sensível de Túlio, cujo “coração bem formado” permanece íntegro apesar da escravidão, revelando que a violência social não anula sua dignidade moral. “[...] os sentimentos generosos que Deus lhe implantou no coração permaneciam intactos [...]” (Reis, 2018, p. 19).

Como aponta Eduardo de Assis Duarte (2010), Firmina opera uma descolonização do olhar ao permitir que os negros sejam não tema, mas voz ativa da narrativa. Essa inversão se explicita no diálogo em que o branco reconhece a humanidade do escravo: “Dia virá em que os homens reconheçam que são todos irmãos [...]” (Reis, 2018, p. 22). Esse gesto de reescrever a história do Brasil a partir da experiência negra antecipa, de muitas formas, o que futuramente viriam fazer autoras contemporâneas.

Firmina foi pioneira também ao fundar uma escola mista e gratuita do país, atuando como educadora e defensora da cidadania negra. Sua produção ensaística, musical e poética também revela uma mulher multifacetada e engajada na luta contra a desigualdade. Contudo, o esquecimento de Maria Firmina dos Reis por tanto tempo demonstra o quanto a história literária brasileira foi construída sobre o

¹ A imagem de Maria Firmina dos Reis trata-se de uma criação digital de Waniel Jorge Silva a partir dos coletados por José Nascimento Moraes Filho (1975) junto a conhecidos e ex-alunos, que a descreveram como uma mulher morena com traços físicos específicos (cabelo crespo, nariz curto e olhos castanhos). Firmina enfrentou um apagamento prolongado não apenas em termos de reconhecimento de sua obra, mas também no que tange sua representação visual histórica. Não existe nenhuma fotografia ou retrato autêntico de Firmina, uma vez que não deixou registros iconográficos de sua aparência. Esse vácuo iconográfico favoreceu um equívoco significativo que, conforme Denise Santiago Figueiredo (2023) e Rafael Balseiro Zin (2016), por décadas, a imagem mais divulgada como sendo de Firmina era, na verdade, a de Maria Benedita Câmara Bormann, conhecida como Délia, uma escritora gaúcha de pele branca, cuja pintura chegou a ser exibida em instituições públicas como se retratasse a autora maranhense. Até hoje imagens equivocadas circulam na internet e em materiais institucionais atribuídas a Firmina, apesar de sua origem não corresponder à realidade histórica.

apagamento de autoras negras. O próprio prólogo antecipa esse apagamento ao afirmar que seu romance pouco valeria por ser “escrito por uma mulher, e mulher brasileira [...]”. (Reis, 2018, p. 11).

Somente nas últimas décadas, com o crescimento dos estudos decoloniais e da crítica literária negra, é que sua obra passou a ser recuperada e estudada com a importância que merece. Hoje, Maria Firmina é reconhecida como matriarca da literatura afro-brasileira, ao lado de Carolina Maria de Jesus. Seu reconhecimento permite enxergá-las não apenas como autoras isoladas, mas como fundadoras de uma tradição compartilhada, marcada pela radicalidade e pela insurgência de seus gestos literários.

Um século depois, se insere Carolina Maria de Jesus, nascida em 1914, na cidade de Sacramento, Minas Gerais, e mudando-se para São Paulo ainda jovem. Nesse novo lugar, desenvolveu uma relação visceral com a escrita, alimentada por sua paixão por livros e seu desejo de ser reconhecida como escritora. Viveu durante muito tempo em situação de extrema pobreza, sustentando-se e aos seus filhos como catadora de papel. A sua escrita era, para ela, um meio de sobreviver não apenas economicamente, mas simbolicamente. “Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia” (Jesus, 2014, p. 169).



Figura 2 – Carolina Maria de Jesus
Fonte: Literafro (2025).

O trabalho de Carolina Maria de Jesus, especialmente seu primeiro livro lançado, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), é um marco não só na história da literatura brasileira, mas também no jeito que a gente pensa sobre o lugar da mulher negra como quem fala e sabe das coisas. Sua escrita articula denúncia, subjetividade e memória, performando as contradições de um Brasil que se queria

moderno, mas que ainda sustentava estruturas coloniais. Carolina escreve de um lugar de exclusão — a favela do Canindé, em São Paulo —, “A favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos.” (Jesus, 2014, p. 169). Mas é exatamente nesse lugar que se converte, por meio da linguagem, em espaço de produção de saber.

Em *Quarto de despejo*, Carolina transforma seus diários em testemunhos de uma realidade social marcada pela fome: “Como é horrível ver um filho comer e perguntar: ‘Tem mais?’ Esta palavra ‘tem mais’ fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha as panelas e não tem mais.” (Jesus, 2014, p. 33). Além da fome, sua realidade é também marcada pela violência, pelo racismo e pelo machismo. Publicado com a mediação do jornalista Audálio Dantas, o livro tornou-se um sucesso imediato, sendo traduzido para mais de dez idiomas e amplamente divulgado na imprensa internacional. No entanto, apesar da notoriedade inicial, Carolina enfrentou o preconceito de setores da crítica e do público, que duvidavam de sua capacidade autoral e procuravam reduzir sua obra a um “documento sociológico” (Mattoso, 2016, n.p.).

A escrita de Carolina, porém, vai além do testemunho factual. Como destaca Conceição Evaristo (2007), Carolina realiza, com sua escrita, uma operação estética e política que envolve escolhas formais, recursos linguísticos próprios e um ponto de vista narrativo que subverte as normas da literatura hegemônica. Seus textos são atravessados por uma voz autoral potente, que ora dialoga com o cotidiano de forma lírica e reflexiva, ora explode em denúncias indignadas. É, ao mesmo tempo, documento e ficção, testemunho e poesia, dor e potência de criação.

Em um dos trechos mais emblemáticos de *Quarto de despejo*, Carolina escreve: “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome.” (Jesus, 1960, p. 23). Essa frase, mais do que uma denúncia, é uma afirmação de autoridade epistemológica. É a partir da fome, da exclusão e da vivência periférica que Carolina se autoriza a falar sobre o país, colocando-se como intérprete de uma realidade que os escritores brancos e letrados ignoravam ou romantizavam. Trata-se de uma revolução discursiva, na medida em que desloca o centro da narrativa para o sujeito que antes era apenas objeto de representação.

Como observa Alex Ratts (2007), Carolina constrói uma linguagem própria que mescla elementos da oralidade, do diário íntimo e da crônica social. Sua escrita tem ritmo, tem respiração, tem corporeidade. Escreve-se com o corpo que sofre,

“Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos... Olhei meus filhos e fiquei com dó.” (Jesus, 2014, p. 151), mas também com o corpo que ama, que sonha, que deseja. Essa escrita incorpora os filhos, os vizinhos, os cheiros da favela, os sons da cidade, as ausências do Estado. Tudo isso compõe um universo narrativo radicalmente enraizado na experiência negra feminina. Além disso, a escrita de Carolina pode ser pensada como um testemunho político e, ao mesmo tempo, uma forma de subjetivação. Como propõe Sidinei Nogueira (2020), o testemunho negro não é apenas a narração de um fato vivido, mas um modo de interpelar o leitor, de envolvê-lo eticamente naquilo que está sendo narrado. “Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados.” (Jesus, 2014, p. 170). É um chamado à escuta. Carolina não escreve para registrar o sofrimento, mas para interrogar o mundo que produz esse sofrimento e, assim, convoca o leitor à responsabilidade.

Essa dimensão do testemunho também aproxima sua escrita da noção de *escrevivência*, como formulada por Evaristo (2011). Embora o termo só tenha sido cunhado décadas depois, é possível dizer que Carolina já praticava, em sua escrita, aquilo que Evaristo mais tarde teorizaria: uma escrita que não separa forma e conteúdo, que nasce da vida e retorna a ela — “Não é preciso ser letrado para compreender que o custo de vida está nos oprimindo.” (Jesus, 2014, p. 169) —, que articula a memória individual e a memória coletiva. Em suas palavras, “*escrevivência* é a escrita que vem das nossas entranhas, daquilo que a gente vive, sente, daquilo que nos atravessa. É uma escrita que exige coragem.” (Evaristo, 2011, n.p.).

Carolina Maria de Jesus teve essa coragem. E ao escrevê-la, outras autoras negras encontraram caminhos para também escrever suas histórias, suas dores, suas lutas. É por isso que ela pode e deve ser compreendida como uma ancestral literária: não apenas por ter vindo antes, mas por ter aberto caminhos e por ter deixado um legado estético, ético e político. Essa herança nos permite enxergar que a insurgência literária de Carolina não surgiu isoladamente, mas faz parte de uma tradição que remonta a figuras pioneiras como Maria Firmina dos Reis.

Assim, evidencia-se que, ao reunir essas duas autoras em um mesmo horizonte genealógico, é possível vislumbrar uma linhagem que conecta escrita, vivência e luta política. Ambas, em seus contextos históricos específicos, escrevem a partir de um lugar marcado pela marginalidade social e racial, e inscrevem na literatura brasileira outras possibilidades de existência, outras linguagens e outras

histórias. Isso significa que, unidas pela radicalidade de seus gestos e pelo modo como subverteram as formas de representação tradicionais, Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus são as fundadoras de uma linhagem literária que reconhece a escrita para além da arte. Ambas escreveram a partir da margem, desobedeceram às normas de gênero, raça e classe e produziram discursos que resistem até hoje, sendo consagradas, portanto, ancestrais literárias de escritoras negras contemporâneas.

Nesse sentido, vale antecipar que chamar Cidinha da Silva e Jarid Arraes de herdeiras de Carolina não implica uma filiação linear ou meramente temática, mas como continuidade ética, estética e política de uma escrita que transforma experiência vivida em elaboração literária, que Carolina Maria de Jesus radicalizou ao inscrever a vida negra, feminina e periférica como matéria legítima de literatura. Ao chama-las de herdeiras evidencia-se que suas obras retomam e expandem esse gesto de escrever desde a experiência situada, tensionando silêncios históricos e reinscrevendo sujeitos negros no campo literário. Logo, a herança não se limita a uma influência temática, mas se constitui como projeto de escrita que dialoga com o pioneirismo de Maria Firmina dos Reis — ao afirmar vozes negras — e encontra em Carolina um marco de legitimação da vivência como forma de intervenção estética e política.

1.3. Herdeiras de um legado: Cidinha da Silva e Jarid Arraes

A construção da autoria feminina no Brasil, sobretudo a autoria negra, deve ser compreendida não apenas como ato estético, mas como gesto político e afirmativo diante de condições históricas de exclusão. Nesse sentido, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017) introduzem o conceito de “angústia de autoria” e oferecem um potente enquadramento teórico. Inspiradas na reflexão de Harold Bloom (1973) sobre a “angústia da influência”, Gilbert e Gubar (2017) problematizam a ideia de que escritores devem “matar” seus antecessores para se afirmarem. Para as mulheres, contudo, a situação é diferente: o problema não é superar as autoras anteriores, mas a ausência de antecessoras, um vazio que evidencia a precariedade histórica do espaço de produção literária feminina.

No caso da literatura brasileira, figuras como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus ilustram essa condição de extrema adversidade. Ambas

produziram textos inovadores, profundamente ligados a experiências de marginalização social, racial e econômica, em contextos que tornavam quase impossível a inscrição da voz feminina e negra na tradição literária. Ao conseguirem escrever, Firmina e Carolina não apenas afirmaram suas existências como autoras, mas inauguraram linhagens de autoria, tornando-se referências e modelos para gerações posteriores. Nesse sentido, a “angústia de autoria” é invertida: as antecessoras tornam-se provas de possibilidade, mostrando que escrever é viável mesmo em condições adversas.

Essa lógica se manifesta claramente nas escritoras contemporâneas que carregam esse legado, como Cidinha da Silva e Jarid Arraes. Ao dialogarem com as experiências e obras de Firmina e Carolina, elas não apenas se afirmam como autoras negras, mas consolidam uma linhagem literária negra e feminina, cujas raízes históricas reforçam a importância da escrita como ato de resistência e afirmação. As citações e referências explícitas a essas autoras anteriores nos textos de Cidinha e Jarid materializam essa ancestralidade, transformando o ato de escrever em ponte entre gerações e experiências de vida marcadas pela exclusão histórica.

O pensamento de Gloria Anzaldúa (2000) amplia essa compreensão, oferecendo e inserindo uma perspectiva prática e política da escrita em condições de escassez. Em diálogo com o clássico de Virginia Woolf (1929), que enfatiza a necessidade de espaço e condições materiais para escrever, Anzaldúa (2000) problematiza essa visão ao apontar que para mulheres periféricas, especialmente negras, esperar por condições ideais significa não escrever nunca. Em sua carta às escritoras do terceiro mundo, ela orienta:

[...] escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2000, p. 233).

Esse imperativo ressoa na experiência de Carolina Maria de Jesus, que escreveu seus cadernos no espaço mínimo e precário de sua vida na favela, e

encontra eco nas estratégias contemporâneas de autoras como Jarid Arraes e Cidinha da Silva.

Ao integrar essas noções ao estudo da literatura negra feminina brasileira, evidencia-se que a produção literária não é apenas herança estética, mas herança política e existencial. A escrita se torna um ato de insurgência, de continuidade e de reafirmação da própria capacidade de existir como sujeito intelectual. A relação de ancestralidade entre Firmina, Carolina e as autoras contemporâneas confirma que a literatura de mulheres negras é construída sobre um legado de resistência e possibilidade, onde cada obra é simultaneamente produto de condições adversas e instrumento para a criação de novas trajetórias de autoria.

Sendo assim, o legado deixado por Carolina Maria de Jesus dentro da literatura afro-brasileira contemporânea dialoga com o conceito de escrevivência. Esse conceito analítico e metodologia permite compreender que a escrita não se separa da vida, e que toda produção literária carrega as marcas do corpo que escreve. Como explica Evaristo (2018), nossos textos não nascem apenas do desejo de escrever, e sim da necessidade de fazê-lo. Essa necessidade tem a ver com a sobrevivência, com a memória e com o afeto, dimensões que atravessam as obras que aqui serão analisadas e que serão fundamentais para compreender as autoras negras contemporâneas que assumem a escrita como lugar de enunciação política, como Cidinha da Silva e Jarid Arraes, que reconhecem suas antecessoras como ancestrais literárias.

Nesse sentido, posicionamos a escrita de Cidinha da Silva e Jarid Arraes como herdeiras do legado de Carolina Maria de Jesus para além de uma continuidade temática, pela partilha de uma postura ética e estética diante da palavra, uma vez que esse gesto de produzir uma herança literária só adquire sentido pleno quando se compreende o contexto mais amplo em que a escrita de mulheres negras se desenvolveu. Dessa forma, ao reconhecê-las como herdeiras desse legado, abre-se espaço para compreender como suas produções atualizam e expandem essa tradição no presente.

Cidinha da Silva e Jarid Arraes também escrevem de um lugar subalternizado: quiçá são autoras que já habitavam as margens do mercado editorial hegemônico, mas lutaram por destaque e criam, em suas obras, espaços de existência plena para personagens negras, muitas vezes invisibilizadas pela literatura branca hegemônica. A primeira, com um trabalho que transita entre a crônica, dramaturgia e a literatura

infantojuvenil; e a segunda, com uma produção que reabilita a linguagem do cordel e propõe novas heroínas negras para o imaginário brasileiro. Ambas performam uma escrita que é política pelo conteúdo, forma, gesto, materialidade da palavra que carrega ancestralidade, dor, desejo e resistência.

Cidinha da Silva, nascida em 1987, em Belo Horizonte, Minas Gerais, ocupa uma cena na literatura que é profundamente marcada por uma escrita multifacetada, que transita entre a crônica, literatura infantojuvenil, ensaio, dramaturgia e a curadoria editorial, e tem como fortes temáticas em suas obras tradições afros, questões de gênero e raça. É uma escritora prolífica que já publicou mais de vinte livros, dentre eles *Racismo no Brasil e afetos correlatos* (2011), *Um Exu em Nova York* (2018), *#Parem de nos matar!* (2016), *Os nove pentes d'África* (2009), dentre outros. Além de sua produção textual, desempenha um papel essencial na publicação independente de obras afro-brasileiras.



Figura 3 – Cidinha da Silva
Fonte: Literafro (2025).

Cidinha constrói sua escrita como quem monta mosaicos: a crônica, para ela, não é um gênero menor, mas um território de intervenção. Como ressalta Cidinha (2011, n.p.), a crônica permite "dialogar diretamente com a realidade, ora com ironia, ora com fúria, ora com delicadeza". Muitos dos seus textos são curtos, cortantes, e articulam crítica social, humor, denúncia e lirismo. A autora trabalha com um vocabulário cotidiano, acessível, e, ao mesmo tempo, repleto de signos da cultura afro-brasileira: Exus, orixás, tranças, pele, fé, racismo e corpo. Em seus livros, encontramos uma escrita que incorpora as urgências do presente sem sacrificar o cuidado estético, compondo um projeto literário em que forma e conteúdo caminham juntos.

Além disso, sua atuação na literatura infantojuvenil também é significativa. Obras como *Oh, margem! Reinventa os rios!* (2011) e *Kuami* (2017) problematizam questões de identidade racial, ancestralidade e representatividade para crianças e jovens leitores. Segundo Ana Maria Gonçalves (2019), a presença de protagonistas negros e negras em livros infantis é uma revolução silenciosa, o que Cidinha vem conduzindo com maestria, mostrando que a literatura pode e deve disputar imaginários desde os primeiros anos de vida.

Como intelectual pública e editora, Cidinha também desafia os cânones do campo literário brasileiro ao valorizar circuitos alternativos e não hegemônicos de produção e circulação. Ao fazer isso, posiciona-se não apenas como escritora, mas como agente política da literatura afro-brasileira, uma "fazedora de mundos" que acredita na palavra como potência transformadora. Essa busca por formas de produção literária que valorizem a ancestralidade, a oralidade e a insurgência, encontra eco na trajetória de Jarid Arraes, cuja escrita também se inscreve em circuitos culturais não convencionais e politicamente engajados.

Essa atuação de Cidinha não se limita ao campo da prática cultural, ela também tem sido objeto de atenção crítica, que reconhece em sua obra um espaço privilegiado de intervenção política e racial. Em outras palavras, aquilo que se manifesta em sua trajetória como gesto ético e estético, a valorização de linguagens marginalizadas, a centralidade da experiência negra e o compromisso com a transformação social, encontra respaldo em pesquisas que analisam sua escrita como um locus de elaboração crítica sobre raça, identidade e poder.

Karla Mendes e Sérgio Costa (2023), por exemplo, analisam a crônica de Cidinha no livro *#Parem de nos matar!* como um texto que dialoga com questões de letramento racial, mostrando que a crônica, tradicionalmente vista como gênero menor, pode ser um instrumento crítico de debate social e racial.

Marcela Rocha (2016) em seus trabalhos de pesquisa-ação em contextos educacionais aborda como a leitura de textos de Cidinha pode favorecer a reflexão sobre identidade racial e representar experiências negras no cotidiano escolar, ligando sua obra às exigências da Lei 10.639/03, "que inclui a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e africana" (Rocha, 2016, p. 8), onde a escola deve promover uma reflexão que reconheça o papel do povo negro na construção da sociedade brasileira, indo além de uma abordagem restrita à escravidão e valorizando sua contribuição histórica como sujeito ativo.

A própria Cidinha tem oferecido entrevistas e reflexões públicas em que comenta sua escrita como expressão política da existência negra no Brasil contemporâneo, revelando também seus compromissos éticos e estéticos. “Sou uma escritora que tem posição política sobre as coisas e sobre o mundo. Toda arte é política, toda a literatura também [...]” (Silva, 2019, n.p.). Ela nos convida a reconhecer a literatura como prática social e ética, que se trata de compreender que toda criação carrega visões de mundo. Ao explicitar sua dimensão política, ela reafirma a literatura como instrumento de consciência, resistência e reimaginação social, evidenciando que narrar também é intervir na realidade.

Assim, a literatura crítica dedicada à autora não apenas descreve sua produção, mas evidencia como sua escrita opera como ferramenta de letramento racial, formação subjetiva e disputa de narrativas, consolidando academicamente o papel insurgente que sua prática literária já anuncia no campo cultural.

Não obstante, Jarid Arraes nascida em 1991, natural da cidade de Juazeiro do Norte, é filha e neta de cordelistas, o que marca fortemente sua relação com a oralidade e com a cultura popular nordestina. Sua trajetória literária começou pela literatura de cordel, com a publicação de mais de setenta títulos voltados para a reescrita de histórias de mulheres negras e indígenas esquecidas pela história oficial. Arraes expande seu repertório literário com a publicação de contos em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), *Redemoinho em dia quente* (2019) e seu primeiro romance, *Corpo desfeito* (2022), obras em que explora a subjetividade de personagens femininas em contextos marcados por violências físicas, simbólicas, familiares e sociais.



Figura 4 – Jarid Arraes
Fonte: Substack (2026).

Sua escrita se destaca pela materialidade dos corpos, pela exploração de traumas e pela criação de narrativas que tensionam os limites entre opressão e desejo. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (2022), Jarid é uma das autoras mais inventivas da nova geração, ao articular as tensões entre memória, corpo e território com profunda sensibilidade política.

Embora a crítica dedicada exclusivamente a Jarid seja menos numerosa do que a relativa a Cidinha, existem pesquisas que demonstram que sua produção textual — especialmente no cordel — é lida como uma forma de subversão estética e política da tradição literária hegemônica. Alguns trabalhos acadêmicos exploram essa dimensão:

Rayssa Cabral, Lisiane Luiz e Gisele Silva (2022) analisam o livro *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis* como uma obra que subverte a tradição patriarcal e racista da literatura de cordel, colocando as mulheres negras como protagonistas de suas próprias histórias e abrindo espaço para uma lógica de resistência narrativa. Juliane Santana (2021), em sua dissertação de mestrado, situa a obra de Arraes dentro do feminismo negro e da literatura descolonial, argumentando que seus cordéis reintroduzem no discurso literário uma pluralidade de vozes historicamente apagadas.

Gabriela da Silva e João Paulo Hergesel (2021) propõem uma reflexão linguístico-discursiva sobre a representação da mulher negra nos cordéis de Arraes, destacando como o gênero cordel é mobilizado para narrar vidas e contribuições femininas negras no Brasil.

Cassiane Camilo e Tassia Oliveira (2025) exploram o conto *Voz* (2019), da obra *Redemoinho em dia quente*, sob a perspectiva de vozes silenciadas, ampliando a leitura de sua obra para além do cordel e situando-a em diálogos com questões de gênero e identidade.

Assim, a crítica apresentada constrói um panorama crítico consistente da recepção acadêmica da obra de Jarid Arraes, evidenciando como sua produção literária tem sido lida não apenas como expressão estética, mas como prática política, sugerindo que sua escrita opera como intervenção simbólica, que não apenas representa outras histórias, mas reconfigura os próprios modos de contar e legitimar essas histórias.

Além disso, Arraes inscreve sua literatura em múltiplas intersecções: é mulher, negra, nordestina e lésbica, e reivindica essas identidades não como categorias fixas, mas como eixos constituintes de sua experiência e de sua escrita. Sua literatura performa um deslocamento duplo: por um lado, ela atualiza as tradições do cordel, da oralidade e do engajamento popular; por outro, subverte as formas normativas de narrar, introduzindo corpos dissidentes, interseccionalidade, amores marginalizados e vivências que desafiam as noções convencionais de família, sexualidade e pertencimento.

A performance também é parte de seu trabalho. Ele realiza leituras públicas, debates e encenações baseadas em seus cordéis, transformando a palavra escrita em gesto, voz e presença. Tal dimensão performática recupera a função comunitária da literatura, fazendo do texto um ato de encontro e resistência.

Essa articulação entre oralidade, memória e ancestralidade aparece, por exemplo, em sua obra que recupera a tradição do cordel — forma literária historicamente oralizada e popular — como ferramenta de narrativas de vozes negras importantes na história. Em *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, Arraes recria o passado a partir de perspectivas negras e femininas que lutaram batalhas contra a escravidão no Brasil, inserindo personagens como Antonieta de Barros, Aqualtune, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria de Bonsucesso, Laudelina de Campos Melo, Luísa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agontimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata e Zacimba Gaba, dentro de uma tradição que valoriza o corpo, o território e o pertencimento. Nessa obra, a oralidade está no próprio gênero em si. O cordel é um gênero popular e oralizado, tradicionalmente declamado nas feiras, acompanhado por música ou xilogravura. Jarid mantém essa estrutura formal: versos rimados, ritmo marcado, cadência musical que convida à leitura em voz alta. É o que se observa no fragmento a seguir:

Essa é uma escritora, Que já foi ignorada, E durante a sua vida, Foi também muito explorada, Mas por muitos hoje em dia, É com honras adorada. [...] Carolina eternamente, Uma imensa inspiração, Uma força grandiosa, E também validação, A mulher negra escritora, Que despeja o coração. (Arraes, 2020, p. 37-42)

Os trechos mostram como Jarid utiliza da forma popular do cordel (oral, rimada) para recontar e revalorizar a trajetória de Carolina Maria de Jesus, que é

apresentada não apenas como vítima do racismo e do esquecimento, mas como heroína literária e ancestral de escritoras negras contemporâneas, um lugar simbólico que a torna eterna. Ao fazer isso, ela se conecta com práticas ancestrais de narrar, como os griots africanos (poetas contadores de histórias e guardiões da tradição oral), responsáveis pela preservação oral da história das comunidades. A palavra, nesse contexto, é instrumento transformador de legado e resistência.

De modo semelhante, Cidinha da Silva com sua escrita por vezes fragmentária e incisiva, como sua obra *Exuzilhar* (2019) por exemplo, que reúne 39 curtas crônicas com tramas sociais diversas, “expondo um universo de possibilidades para o enfrentamento das tensões sobre desigualdade de raça e de gênero tão presentes em nosso cotidiano” (Bertol, 2024, p. 25), faz da crônica um espaço de interrogação da realidade e de insubordinação à norma. Suas personagens falam, pensam, sentem e agem a partir de marcadores raciais, de classe e de gênero, tensionando as fronteiras entre o literário e o político. Cidinha desloca o lugar da escrita para os becos, as cozinhas, os terreiros e os quintais, lugares em que, historicamente, a mulher negra sobreviveu e ressignificou suas experiências. Como ela mesma afirma em entrevistas e ensaios, sua escrita é movida pela urgência de responder ao mundo. “Minha escrita busca ser múltipla, polifônica. O que me motiva é o meu desejo de me comunicar com o mundo a partir do meu olhar para o mundo e suas coisas, pessoas e relações.” (Silva, 2015, n.p.).

As obras de ambas as autoras estão em sintonia com a proposta de Leda Maria Martins (2003) sobre o “tempo espiralar” da tradição negra, em que palavra, corpo, ancestralidade e política se entrelaçam continuamente. Nesse sentido, a ligação entre presença, oralidade e compromisso com territórios marginalizados aproxima Jarid da prática literária de Cidinha da Silva, revelando um traço comum: ambas constroem suas obras a partir de espaços periféricos e de experiências historicamente marginalizadas, tornando a escrita um gesto de reinscrição e afirmação de existência.

Tanto Cidinha da Silva quanto Jarid Arraes constroem suas obras a partir de lugares periféricos, geográficos, culturais e simbólicos. Suas narrativas partem das margens e questionam os centros: a favela, o sertão, a infância negra, o corpo feminino dissidente, a ancestralidade apagada. São escritoras que compreendem o gesto de narrar como uma forma de reinscrição no mundo, como afirma bell hooks

(1995), quando fala sobre “autorrecuperação”, ou seja, escrever como um ato de reivindicação de si.

A palavra, para ambas, é um modo de existência, resistência e invenção. Ao escreverem, tornam-se visíveis; ao publicarem, desafiam o cânone; ao editarem, promovem outras vozes. Estão comprometidas com uma literatura que não se limita à introspecção individual, mas que se ancora na vivência coletiva e na memória comunitária. Elas encarnam a noção de escrevivência, elaborada por Conceição Evaristo (2011), segundo a qual escrever é inscrever a vida na palavra, sobretudo a vida de quem, historicamente, foi privado de narrar-se.

Cidinha e Jarid rompem com os modelos eurocêtricos de produção literária, não apenas pelo conteúdo de suas obras, mas pelos modos como circulam, como se organizam e como se articulam politicamente. São escritoras que ocupam o campo literário com práticas insurgentes ao fomentar espaços de formação, leitura e publicação entre mulheres negras. Como aponta Audre Lorde (2009), “a palavra é uma arma”, e essas autoras a utilizam com plena consciência de seu poder político e estético.

Essa gesticulação por parte dessas autoras se materializa também em suas homenagens às ancestrais, seja em suas produções, artigos, performances literárias ou em cartas simbólicas, que dialogam diretamente com a tradição e o legado de figuras fundadoras como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus.

Por meio de sua participação no monólogo *Maria Firmina dos Reis, presente!*² (2023) e de uma carta³ simbólica escrita a pedido do *Instituto Moreira Salles*, que guarda o acervo de Carolina Maria de Jesus, Cidinha da Silva discorre acerca do cotidiano da mulher negra. “Carolina, meu sonho de ser escritora permanece. Escrevo em cadernos, como você fazia.” (da Silva, 2020, n.p).

A relação de Cidinha da Silva com a obra e a vida de Carolina Maria de Jesus é uma das mais profundas e publicamente documentadas. Seu engajamento se manifesta em múltiplas frentes, desde a crítica literária em artigos até o gesto pessoal e poético de uma crônica-carta. Em seu artigo *Um livro para interpretar o Brasil* (2023), ela defende que a obra *Quarto de Despejo* é “imprescindível” para a

² O texto da peça pode ser encontrado para compra física na Barraco Editorial, disponível em: <https://barraco-editorial.lojaintegrada.com.br/maria-firmina-dos-reis-presente-marcelo-ariel-lena-roque>, e trechos dos bastidores da peça podem ser vistos no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgsViVo2dfA>

³ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-travessia-no-barco-da-coragem/>.

compreensão da situação das pessoas negras e pobres no país. Ela vai além da simples constatação da importância, oferecendo uma crítica incisiva sobre a forma como o sucesso inicial do livro foi construído. O sucesso editorial estrondoso do livro na década de 1960, com 600 exemplares vendidos na noite de autógrafos e 100 mil em um ano, foi impulsionado por um "exotismo" e uma "curiosidade mórbida" por parte de um sistema literário que buscava consumir o sofrimento da mulher negra favelada, e não a reconhecer como uma intelectual. Ela aponta que este "entusiasmo" da média dos opressores se baseava na "comiseração" diante da "jornada heroica de superação". (Silva, 2023, n.p.).

Essa análise de Cidinha sobre o apagamento de Carolina Maria de Jesus após o sucesso inicial do livro não é um simples lamento pela falta de reconhecimento. A autora o interpreta como uma manifestação direta do racismo estrutural no sistema literário brasileiro. A confusão constante do nome da autora por jornalistas, acadêmicos, políticos e estudantes, que a chamam de "Maria Carolina de Jesus", é apresentada por Cidinha como uma prova desse "desprezo destinado aos artistas e intelectuais negros, mesmo os muito famosos" (Silva, 2023, n.p.). Para ela, a luta por reconhecimento não é apenas pela publicação ou pela popularidade, mas pela correta nomeação, contextualização e inscrição dessas obras na historiografia literária brasileira. A maneira como a voz de Carolina foi consumida, distorcida e, eventualmente, silenciada é um exemplo de como o racismo opera no campo cultural, algo que Cidinha ativamente combate em seu trabalho.

O papel de Cidinha da Silva no avivamento de Carolina é validado também por sua atuação institucional. Ela foi convidada a escrever o prefácio para a edição de 60 anos de *Quarto de Despejo*, relançada pela Editora Ática (2021). A escolha de uma intelectual negra para recontextualizar a obra para as novas gerações é um ato de peso institucional que cimenta o lugar de Carolina no cenário literário oficial. Cidinha da Silva, que presidiu o Instituto da Mulher Negra (Geledés) e atuou na Fundação Cultural Palmares, relata que leu o livro pela primeira vez aos 24 anos, no Geledés, e "estava preparada para decodificá-lo". Esse engajamento de longa data demonstra a conexão entre sua trajetória ativista e sua crítica literária. Sua participação no conselho curador do projeto "200 anos, 200 livros" (criado para celebrar o bicentenário da independência do Brasil e elencar as obras mais importantes para a compreensão do país), que indicou a produção de Carolina como a mais recomendada e mais importante para entender o Brasil, reforça seu papel

ativo na construção de uma nova historiografia literária. Além disso, a autora utiliza sua plataforma, como no artigo “Carolina Maria de Jesus seria premiada?” (2023), para questionar os próprios mecanismos de premiação e reconhecimento, desafiando o sistema literário a homenagear a autora de forma justa.

Já a interlocução de Cidinha com Maria Firmina dos Reis é marcada por um gesto de resgate histórico e biográfico. Sua abordagem se concentra em desvendar a humanidade da pioneira e sua experiência de "solidão" como mulher negra à frente de seu tempo. Em um texto publicado na revista *Quatro cinco um*, intitulado “A solidão de estar à frente do próprio tempo” (2022), Cidinha estabelece uma conexão direta com Maria Firmina dos Reis. A autora afirma que, embora pouco se saiba sobre a vida de Firmina, ela "deve ter experimentado há duzentos anos o que mulheres negras em posições de poder sentem até hoje" (Silva, 2022, n.p.).

Diferente de sua abordagem com Carolina, que foca na crítica sociopolítica do apagamento, a interlocução com Firmina é uma releitura biográfica e emocional. O resgate de Firmina não é apenas acadêmico, mas profundamente humano, conectando sua trajetória individual à experiência coletiva das mulheres negras. A análise de Cidinha da Silva sugere que a invisibilidade e o esquecimento de Maria Firmina não se devem apenas à ausência de material biográfico, mas também ao silêncio imposto à sua experiência como uma pioneira negra, uma solidão que ressoa no presente.

A atuação de Cidinha da Silva no resgate de Maria Firmina também se estende a projetos multidisciplinares. Sua participação na peça lítero-musical *Maria Firmina dos Reis, Presente!* é simbólica. A montagem, que busca criar uma "imagem viva" da romancista, utiliza a voz de Cidinha, entre outras, como uma das "vozes off". Sua presença sonora na obra ilustra o conceito de "presentificação" do passado, onde a voz de uma intelectual contemporânea se une à da ancestral para reanimar sua memória e seu legado. Essa contribuição demonstra o reconhecimento da voz de Cidinha como um eco autorizado da ancestralidade.

Adicionalmente, a participação em *podcast*⁴ como o *451 MHz*, onde Cidinha discute a importância histórica de Firmina ao lado de Ana Maria Gonçalves, ilustra o uso de novas mídias para democratizar o conhecimento e levar a discussão sobre a ancestralidade literária a públicos mais amplos. Diógenes Carvalho e Lennon Souza (2024), que examinam o projeto literário negro-feminino, estabelecem uma

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=guGWhCkDuGY&t=1535s>

genealogia literária direta entre Maria Firmina e Cidinha. Eles argumentam que a primeira estabeleceu um "exercício consciente de escolhas" na elaboração de personagens negras "positivadas", e que Cidinha da Silva é uma herdeira contemporânea dessa abordagem. Essa conexão acadêmica valida a tese de que a interlocução de Cidinha não é casual, mas faz parte de um movimento crítico e intelectual maior de reconfigurar a história da literatura brasileira a partir de uma perspectiva negra, identificando linhas de continuidade e herança que foram deliberadamente suprimidas pelo cânone tradicional.

Em última análise, a atuação de Cidinha da Silva é um ato de curadoria e recontextualização da memória e dos legados literários negros. Ela não se limita a "falar" sobre Carolina e Firmina; ela as "presentifica" em sua própria obra, em suas críticas e em suas ações públicas, servindo como uma ponte entre as gerações de escritoras. Sua contribuição é um modelo de crítica literária engajada e de resgate de legados, demonstrando que a luta pela visibilidade e pelo reconhecimento é um esforço contínuo e intergeracional. Seu trabalho contribui ativamente para a solidificação de uma nova historiografia literária brasileira que posiciona as escritoras negras no centro da narrativa.

De maneira simultânea, o engajamento de Jarid Arraes com o legado de Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus demonstra como seu trabalho também se insere em um projeto mais amplo de combate ao silenciamento histórico. O principal veículo através do qual Jarid se engaja com o legado de Maria Firmina e Carolina de Jesus é a já mencionada obra *Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis* (2017). Esta coleção de cordéis biográficos resgata a história de diversas mulheres negras que desempenharam papéis cruciais na história do Brasil, incluindo as duas autoras pioneiras em questão. O ato de recontar suas vidas através do cordel não é uma escolha aleatória, mas uma decisão estratégica com múltiplas camadas de significado, como este capítulo já discutiu.

O cordel é, por sua própria natureza, uma forma literária popular, acessível e profundamente enraizada na tradição oral nordestina. Ao utilizar este formato para narrar as trajetórias de intelectuais negras que foram marginalizadas pelo cânone acadêmico e editorial, Jarid promove uma dupla reabilitação. Ela não apenas democratiza o acesso a essas histórias, retirando-as da obscuridade acadêmica e levando-as a um público massivo e desescolarizado, mas também eleva o próprio gênero do cordel, subvertendo a hierarquia literária que historicamente o relegou à

margem. Em análise publicada no *Literafro*, a escolha de Jarid permite ao cordel "nos transportar para as mais complexas situações históricas, muitas delas ausentes dos manuais escolares" (Santos e Silva, 2017, n.p.). A autora emprega uma forma literária historicamente marginalizada para resgatar figuras históricas também marginalizadas, criando uma potente simbiose que cumpre o objetivo de lutar contra o apagamento e, simultaneamente, dignificar tanto o conteúdo quanto o meio de sua arte.

A conexão entre Jarid e Carolina Maria é profunda e complexa. Em entrevista ao projeto *Afreaka*, a própria Jarid revela que os cordéis sobre "grandes mulheres negras da história do Brasil" (Arres, s.d, n.p.), como Carolina, estão entre os mais procurados de sua obra. Esse interesse do público reflete a importância de seu projeto de resgate. Jordânia Dantas Freire e Naelza de Araújo Wanderley (2023) descrevem o trabalho de Arraes como um "contra-discurso aos papéis inferiores dados a duas mulheres negras na literatura brasileira" (Freire e Wanderley, 2023, p. 5). Esse contraponto não é apenas biográfico, mas uma reinterpretação do legado de Carolina de Jesus, que foi sistematicamente reduzida a um estereótipo.

Esse trabalho de Jarid se alinha diretamente à crítica de Cidinha sobre o "exotismo" e o "apagamento" sofrido por Carolina. Cidinha argumenta que o sucesso de *Quarto de Despejo* no início da década de 1960 foi pautado em uma curiosidade mórbida, o que a reduziu a um "exemplo de superação" em vez de ser reconhecida como uma escritora fundamental e uma "intérprete da situação das pessoas negras e pobres no Brasil". E o projeto de Jarid Arraes combate essa visão, ao reescrever a história de Carolina em cordel, reenquadrando-a no lugar de "heroína negra". Essa ação literária demonstra uma interconexão temática profunda entre a luta de Jarid e a de Carolina contra a invisibilidade e a objetificação, e se insere no projeto coletivo de autores negros, como as escritoras Conceição Evaristo, Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro, que, segundo Cidinha, "foram responsáveis por manter a chama de Carolina Maria de Jesus viva" (Silva, s.d, n.p). A relevância de Jarid é confirmada por sua própria afirmação de que busca criar as histórias que ela gostaria de ter lido em sua juventude, indicando uma continuidade de propósito entre as gerações de autoras negras.

Já a presença de Maria Firmina dos Reis no trabalho de Jarid se manifesta não apenas na forma de cordel, mas também em um diálogo pessoal e crítico para além da mera biografia. Em depoimento para a mesa do festival de dez anos da

“#Penguin10Anos” (evento/semana de lives organizado pela Companhia das Letras em julho de 2020), no qual ela foi convidada para gravar um depoimento sobre Maria Firmina dos Reis, Jarid (2020) fala que se preparou para dar um depoimento sobre a autora e seu romance *Úrsula*, destacando a importância da autora como a primeira romancista brasileira e a primeira a publicar um romance abolicionista. Santos e Silva (2017), em análise do cordel de Jarid, destacam a coragem de Firmina em enfrentar preconceitos por ser “mulher, negra e intelectual em um momento difícil” (Santos, Silva, 2017, n.p).

O ponto mais significativo dessa conexão se revela na reflexão pessoal de Jarid Arraes. Ao abordar a experiência de Maria Firmina, a autora contemporânea estabelece uma identificação direta e intergeracional. Jarid Arraes relata que, na sua época, Maria Firmina “era chamada de mulata, como muitas vezes já fui, especialmente quando criança e adolescente” (Arraes, 2020, n.p). Essa vivência compartilhada de marginalização e preconceito estabelece um vínculo profundo. A fala de Jarid ecoa, de forma notável, ao recuperar a história de Firmina. O que a escritora realiza é mais do que uma pesquisa; é um reconhecimento de uma experiência racial e de gênero compartilhada que se mantém através dos séculos. A relação de Jarid Arraes com Maria Firmina não se baseia em uma admiração distante, mas em um reconhecimento encarnado de uma jornada intelectual e de vida que é, em essência, a mesma. É uma demonstração de que a história dessas heroínas não é algo distante, mas uma memória viva e relevante para as lutas contemporâneas.

A luta de Jarid Arraes para resgatar essas heroínas, bem como seu trabalho na criação de um *Clube da Escrita para Mulheres* e sua dedicação a temas como racismo e direitos LGBTQ+, mostra que o diálogo com o passado está intrinsecamente ligado à construção de um futuro mais justo. Ela aponta em entrevista:

Como escritora, Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis me inspiram muito, são como mentoras para mim, porque romperam padrões e dificuldades impostos contra mulheres negras que escrevem, porque publicaram suas obras, insistiram no que acreditavam, mesmo com o contexto hostil, o preconceito, as sabotagens (Arraes, 2017, n.p.)

Mais do que homenagens, esse reconhecimento se dá por meio da incorporação de estratégias narrativas, do engajamento político e da elaboração de uma estética própria. E é justamente essa consciência de legado, estética, ética e

política que orienta a escolha das obras a serem analisadas, uma vez que elas exemplificam de forma contundente como essas autoras materializam em seus textos o legado de suas ancestrais: os princípios de insurgência, ancestralidade e reconstrução de subjetividades negras. Serão analisadas as obras *Os nove pentes d'África* (2009), de Cidinha da Silva, e *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, nas quais as escolhas se justificam tanto pela relevância no conjunto das produções das autoras quanto pelas temáticas que abordam, especialmente a questão da formação de subjetividades femininas negras, da complexidade das relações familiares sob o viés da ancestralidade, dos símbolos de violência e resistência e da parentalidade estendida.

Os nove pentes d'África, ambientado na infância de Bárbara, narra o processo de descoberta identitária de uma menina negra educada por seu avô. A obra se constitui como uma celebração da herança africana, da oralidade e da construção da autoestima negra na infância, num texto que une lirismo, crítica e encantamento. O avô é representado como figura central na transmissão de saberes, cuidado e fortalecimento da subjetividade negra, o que remete à noção de parentalidade estendida como rede afetiva e política (Gonzalez, 2020).

Já *Corpo desfeito* narra a história de Amanda, uma jovem que retorna à casa da avó após o desaparecimento da mãe, e se depara com um ambiente permeado por autoritarismo, repressão e silenciamentos. A avó, neste caso, ocupa o lugar de uma autoridade que reforça padrões normativos e reprime a liberdade da protagonista. A obra tensiona os vínculos familiares e questiona as idealizações da família tradicional, explorando os efeitos da opressão intergeracional sobre os corpos e desejos de mulheres negras.

Diferentes em relação ao gênero e ao período temporal de escrita em relação às suas herdeiras, as narrativas se aproximam pela temática e pela identidade de suas escritoras, mulheres afro-brasileiras que escrevem a partir de suas vivências, e que nos permitem analisar os modos como elas constroem experiências negras a partir de relações familiares não convencionais, iluminando a complexidade das redes de cuidado e da subjetividade negra no Brasil contemporâneo.

**MEMÓRIA DA DOR E MEMÓRIA DE RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DA ESCRITA
DE JARID ARRAES E CIDINHA DA SILVA**

*Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de
xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão
nervosas, xingam ou pensam na morte como solução.
Eu escrevia o meu diário*

(Carolina Maria de Jesus)

Este capítulo se dedica a aprofundar a análise da produção literária de Jarid Arraes e Cidinha da Silva, investigando como as autoras, herdeiras do legado de Carolina Maria de Jesus, utilizam a escrita para construir e narrar a memória. Tanto em *Corpo desfeito* quanto em *Os nove pentes d'África*, a memória é abordada em sua dupla face: da dor e da resistência. A memória da dor é examinada a partir da forma como as narrativas expõem as marcas históricas de violência e opressão que atravessam os corpos e as vidas das mulheres negras no Brasil. A memória de resistência, por sua vez, é explorada na maneira como a escrita se torna uma ferramenta de resgate, valorização e celebração de identidades, saberes e existências silenciadas.

A partir desse escopo, este capítulo busca responder à seguinte questão central: de que forma essas obras constroem a escrevivência como um ato de rememoração que, ao mesmo tempo que denuncia a dor do passado e do presente, tece caminhos de força e resiliência para o futuro. A análise a seguir visa desvendar as complexidades dessas memórias, demonstrando como a literatura dessas autoras se consolida como um espaço de luta e afirmação.

2.1. A memória da dor e resistência em *Corpo desfeito*

Em primeiro lugar, para partir da compreensão de que esta análise opera como espaço de elaboração simultânea da memória da dor e da memória de resistência, dimensões indissociáveis de experiências historicamente marcadas por violência racial e de gênero, mobiliza-se o conceito de dororidade, formulado por Vilma Piedade (2017), que propõe pensar a solidariedade entre mulheres negras a partir da partilha de dores historicamente produzidas pelo racismo estrutural. Diferentemente de uma noção abstrata de irmandade feminina, a dororidade reconhece que a dor, longe de ser apenas paralisante, pode constituir um campo de reconhecimento, elaboração e fortalecimento coletivo. Essa sororidade seria muito evocada pelos primeiros feminismos, considerados brancos e em alguns casos liberal e classista.

Assim, a escrita torna-se um gesto de transformação simbólica: ao narrar a dor, ela não apenas registra o sofrimento, mas o converte em linguagem de resistência, memória e afirmação da existência. É a partir dessa chave interpretativa que se propõe a leitura da obra de Jarid, entendendo sua produção como prática

literária que articula memória, denúncia e reinvenção, inscrevendo a experiência de mulheres negras em um horizonte de continuidade e luta.

De acordo com Piedade (2017), a dororidade parte do entendimento de que a dor vivida por mulheres negras não é episódica nem individual, mas resultado de processos históricos de violência, exclusão e desumanização que atravessam gerações. Essa dor, entretanto, não é concebida por Piedade como elemento de paralisia. Ao contrário, ela constitui um campo de reconhecimento mútuo que possibilita a criação de vínculos éticos e políticos entre mulheres negras. A dor compartilhada torna-se, assim, uma linguagem comum que permite transformar sofrimento em consciência crítica e ação coletiva. Nesse sentido, a dororidade rompe com leituras que associam a dor exclusivamente à imobilidade do corpo ou à interrupção da agência: a dor é memória viva, e justamente por isso pode ser convertida em resistência.

Essa perspectiva é particularmente convincente para conduzir a análise literária de *Corpo Desfeito*. Aqui a memória da dor aparece como registro das marcas deixadas por estruturas históricas e intergeracionais de opressão, racismo, sexismo e desigualdade social, que incidem sobre um corpo negro feminino. Contudo, essa memória não se limita à denúncia ou à exposição do sofrimento.

Sob a lente da dororidade, é possível compreender que a obra não apenas representa a dor, mas a mobiliza como força relacional. A narrativa de Jarid evidencia redes de cuidado, solidariedade e reconhecimento entre mulheres negras, revelando como experiências compartilhadas geram formas de pertencimento e resistência. A dor, longe de ser congelamento, torna-se ponto de encontro e elaboração coletiva, um movimento que articula memória e ação. Ao transformar a dor em matéria narrativa, constrói-se uma poética que afirma a continuidade da vida apesar da violência histórica, produzindo aquilo que pode ser entendido como uma memória ativa de resistência.

Assim, a dororidade oferece um enquadramento teórico que permite ler essas obras como prática de elaboração histórica e política. A memória da dor, quando compartilhada e simbolizada, converte-se em ferramenta de fortalecimento coletivo. Jarid escreve a partir desse território de dor reconhecida, mas não naturalizada; ao contrário, ela é tensionada, ressignificada e transformada em linguagem de enfrentamento. E nesse movimento, a literatura opera como espaço de reconstrução

subjetiva e comunitária, reafirmando que a experiência histórica de sofrimento pode ser convertida em potência criadora.

Portanto, pensar essa escrita a partir da dororidade implica reconhecer que memória e resistência não são polos opostos, mas dimensões interligadas de um mesmo processo. A dor, quando compartilhada e narrada, deixa de ser apenas marca de violência para tornar-se fundamento de solidariedade crítica e ação transformadora. É nesse cruzamento entre memória da dor e memória de resistência que a literatura de mulheres negras se afirma como espaço de elaboração histórica, política e estética.

É a partir dessa compreensão da dor como memória partilhada e campo de elaboração que podemos entrar na leitura de *Corpo desfeito*, onde a experiência da violência não aparece como episódio isolado, mas como inscrição corporal de uma memória histórica. O romance se abre justamente com uma cena que condensa essa dimensão, colocando o leitor diante de um corpo atravessado pela dor.

O trecho que inicia o romance, “Sem roupa e de joelhos, abaixei a cabeça para não encarar a estátua. [...] Esperei o próximo toque” (Arraes, 2022, p. 7), nos lança diretamente no centro da memória da dor presente em *Corpo desfeito*. A cena descreve um momento de profunda humilhação e vulnerabilidade de Amanda, que se encontra nua e ajoelhada diante da avó, Marlene. Uma imagem que evoca uma violência epistêmica física, psicológica e simbólica, desnudando a protagonista de sua identidade e dignidade. A violência não é apenas temática, ela se manifesta como inscrição material.

Segundo Marcia Tiburi (2015), a violência não se manifesta apenas em agressões físicas, mas também na imposição de um discurso que nega a existência e a validade do outro. No trecho, a avó Marlene, ao exigir que a neta se curve, a submete a um ritual de anulação. O ato de “abaixar a cabeça” é a expressão física da sujeição, um gesto que apaga a subjetividade de Amanda diante da figura autoritária. Ainda além, a cena demonstra a violência estrutural, que é a forma como o trauma e a opressão se perpetuam em relações de poder. A submissão imposta à neta é uma manifestação da violência que historicamente atravessa o corpo da mulher negra, muitas vezes vista como objeto e não como sujeito de sua própria história. De acordo com Carneiro (2017), as estruturas de poder racistas e patriarcais operam na vida das mulheres negras de forma a silenciá-las e desumanizá-las. O ato de ser obrigada a ajoelhar-se diante da estátua da mãe que

Amanda não ousa encarar sugere a representação dessa estrutura opressora, fria e imponente que se assemelha à violência ancestral que as precede. A espera pelo "próximo toque" sugere que é inevitável a repetição da dor, tornando-a uma parte intrínseca da memória da protagonista.

Antes de tudo, podemos trazer distintas reflexões sobre memória para compreender como o corpo, especialmente o corpo da mulher negra, se torna um arquivo vivo de memórias de dor. Na perspectiva de Ivan Izquierdo (2014), as memórias traumáticas, cruciais para a sobrevivência, nunca são realmente apagadas, mas sim persistem em um nível biológico: "as memórias ruins são muito persistentes, justamente pelo lado defensivo, pelo lado de sobrevivência" (Izquierdo, 2014, p. 5). Por sua vez, essa memória se alinha ao pensamento de Paul Ricoeur (2007), que esclarece a noção de memória ferida imposta pela história hegemônica, segundo a qual "a memória não foi apenas instruída, mas igualmente ferida pela história" (Ricoeur, 2007, p. 7). Finalmente, sob a luz de Margareth Rago (2013), narrativas "necessitam encontrar outros caminhos subjetivos de expressão para garantir a sobrevivência psíquica diante do insuportável" (Rago, 2013, p. 73), ou seja, a ação de narrar e expor essas memórias demarca um ato político de resistência e de democratização da memória, permitindo a invenção de uma subjetividade autônoma que se constrói a partir da afirmação de seu passado traumático.

A memória da violência é recuperada na obra de Jarid a partir das marcas presentes no corpo de Amanda, que seriam uma espécie de mapa: "Meu corpo mostrava as costelas, o umbigo mal cortado [...] cicatrizes, queloides [...] menina de doze anos [...] quieta, numa espera sem ponteiros" (Arraes, 2020, p. 7). O trecho revela como o corpo, especialmente o corpo da mulher negra, se torna um arquivo vivo de memórias de dor, que dialoga diretamente com a questão do corpo-arquivo, que pode ser explorado a partir da perspectiva de Gonzalez (2020). Para a crítica, o racismo à mulher negra brasileira se manifesta em um corpo historicamente marcado por violências e resistências. No romance, as "cicatrizes" e as "queloides" são vestígios físicos de um sofrimento que não se apaga. Eles funcionam como marcas de uma história de precariedade, de violência e de negligência que precede a própria chegada de Amanda à casa da avó. O "umbigo mal cortado" sugere que essa violência é tão antiga quanto a própria vida da protagonista, um ferimento de origem que a acompanha desde o nascimento.

A dimensão profunda e sutil dessas marcas pode ser compreendida de acordo com Carlo Ginzburg (1989), segundo o qual o conhecimento do passado se constrói a partir da leitura atenta de pequenos e negligenciáveis vestígios ou rastros. Ou seja, são esses indícios, sintomas ou pistas que permitem remontar uma realidade complexa e não experimentável diretamente que é a história de violência estrutural inscrita no corpo.

No trecho "quieta, numa espera sem ponteiros" é acentuada a suspensão do tempo do trauma. A dor não é um evento isolado, mas uma condição que se instala e distorce a percepção temporal da personagem. Essa "espera sem ponteiros" ecoa a violência do cotidiano que se repete, sem um fim aparente. A escrita da autora neste sentido, atua como uma forma de escrevivência: ao dar voz e corpo a essa memória de dor, a autora não apenas denuncia a violência, mas também resgata a subjetividade que tentou ser apagada. O ato de narrar essas marcas físicas e emocionais é um movimento de resignificação do corpo, transformando-o de objeto de violência em sujeito de sua própria narrativa (Adichie, 2019, n.p). A literatura, aqui, se torna o espaço onde o corpo fragmentado pode ser rearticulado e a memória da dor, confrontada.

Nessa suspensão temporal, manifesta-se a dimensão destrutiva do trauma, onde, para Hannah Arendt (1989), a violência política e social visa a aniquilação do sujeito, empurrando-o para a solidão e a experiência de ser supérfluo ao mundo, um estado que anula a capacidade de ação e pensamento e congela o tempo na desesperança. Contudo, o próprio ato de escrita, ao confrontar essa experiência, transforma-se no testemunho que, segundo Márcio Seligmann (2003), emerge da impossibilidade de representação do horror. A literatura, nesse sentido, opera na lacuna da linguagem para dar conta do evento traumático, conferindo à narrativa o papel de lutar contra o esquecimento, permitindo que o corpo-arquivo de Amanda transcenda o silêncio da vítima e afirme a pluralidade humana que a violência tentou destruir.

A narrativa então nos transporta para o passado da mãe de Amanda, aprofundando o que formulamos aqui como memória intergeracional da dor, o que expande o foco da violência individual da personagem para a experiência histórica de sua família, revelando como o trauma se perpetua: "Aos quinze anos, deixou a vida para trás quando teve que escolher entre a gravidez e o ensino médio. [...]"

Apesar das ameaças dos punhos encalotados de vô Jorge, que só aceitaria um casamento [...] (Arraes, 2020, p. 12).

Essa perspectiva ilustra de maneira contundente como a violência de gênero e o patriarcado operam para cercear as escolhas das mulheres, ecoando a realidade de tantas mulheres negras no Brasil. A mãe de Amanda é forçada a "deixar a vida para trás", uma metáfora dolorosa para a anulação de seus sonhos e de seu potencial. A "escolha" entre a gravidez e o ensino médio não é uma escolha real, mas a imposição de um destino violento, uma dura dinâmica que se conecta diretamente com a noção de racismo patriarcal, em que, segundo Gonzalez (2020), o racismo e o patriarcado se entrelaçam para subjugar a mulher negra, negando-lhe autonomia sobre seu próprio corpo e sobre sua trajetória de vida. O "ensino médio" representa um futuro possível, um caminho de ascensão social e de emancipação que é abruptamente interrompido.

A narrativa explora de maneira contundente a filosofia da "memória do que não foi", ou a memória dos futuros possíveis que foram negados pela violência estrutural. Para Ricoeur (2007), a memória tem como objeto aquilo que foi no passado, aquilo que foi real. A memória do que não foi (o ensino médio, a autonomia da mãe) aqui, não é uma lembrança factual do passado, mas uma lembrança do potencial perdido, uma ferida simbólica marcada pelo contraste entre a realidade e o que deveria ou poderia ter sido. O trecho transforma o futuro interrompido em um objeto de luto, um passado que é lembrado por sua ausência. A mãe de Amanda não apenas se lembra do que fez, mas do que foi impedida de ser, o que confere à sua história uma dimensão de injustiça que clama por reparação.

No cenário de ameaça dos "punhos encalotados de vô Jorge" expõe-se a personificação da violência masculina e da imposição de uma moralidade opressora que exige o casamento como única saída honrosa. A família, nesse contexto, torna-se o local onde a violência se enraíza e onde a submissão se torna a norma. A memória da mãe de Amanda, portanto, não é apenas um luto para a protagonista, é uma memória de dor que a precede e que a conecta a uma longa linhagem de mulheres cujas vidas foram moldadas e limitadas pela violência. Ao narrar essa história, a autora utiliza da escrevivência para dar visibilidade a essa herança de sofrimento, transformando a memória privada em uma reflexão política sobre a condição da mulher negra em nossa sociedade.

"A morte de mainha foi uma traição. [...] Nem morte morrida, nem morte matada. Morte traída" (Arraes, 2020, p. 22). O trecho revela uma das camadas mais complexas da memória da dor na obra. A voz da narradora, Amanda, não lida com a morte da mãe como um evento natural ou violento, mas sim como um ato de abandono, uma "traição". Essa percepção ressignifica o luto, transformando-o em uma ferida aberta que se soma às violências já sofridas pela protagonista até aqui. O que nos faz retomar a questão do trauma, na qual essa leitura da morte como "traição" evidencia a dimensão profunda do trauma na subjetividade de Amanda, conectando-se diretamente às formulações de Seligmann (2003) sobre o evento traumático. Para o autor, o trauma é um evento que desestabiliza a noção de realidade e é, muitas vezes, impossível de ser integrado de forma linear. A "morte traída" é uma narrativa que tenta dar conta do indizível, da ferida que extrapola a compreensão e que exige um novo vocabulário para expressar o abandono. Ademais, essa "traição" também se insere na esfera do trauma político e existencial discutida por Arendt (1989), pois o desaparecimento da mãe, a única referência de pertencimento em um mundo hostil, intensifica a experiência de solidão e desamparo da protagonista. A perda é tão radical que é percebida como uma quebra de pacto fundamental, um ato que aniquila a pluralidade do pequeno mundo de Amanda e a deixa ainda mais vulnerável a ser tratada como supérflua, reforçando a natureza da ferida traumática como uma ruptura que se recusa a cicatrizar.

Tal forma de trauma, luto e memória pode ser entendida como trauma coletivo. Maria Rita Kehl (2009) discute como este não se restringe a um evento pontual, mas se manifesta na incapacidade de simbolizar a experiência, tornando o passado uma presença constante e intrusiva no presente. Para Amanda, a morte da mãe é uma "morte traída" porque ela representa o ponto de ruptura final de um ciclo de violências. A mãe, que já havia sido vítima do patriarcado, da pobreza e da opressão, é agora percebida como tendo cedido a essas forças, abandonando a filha para enfrentar sozinha a violência de sua avó.

O trecho "nem morte morrida, nem morte matada" demonstra a ausência de um nome para essa dor, o que a torna ainda mais profunda, que atua como uma forma de nomear e, de alguma forma, dar sentido a essa dor indizível. A escrevivência então se manifesta nesse momento como o ato de narrar o trauma familiar e histórico, transformando o luto individual em uma reflexão sobre a precariedade da vida de mulheres negras. Ao evidenciar essa "morte traída", o texto

não apenas explora a dor pessoal de Amanda, mas também denuncia as estruturas sociais que tornam a morte e a vida delas numa constante batalha.

Ainda nas memórias mais complexas da memória da dor: "Vó tomou posse daquele grande absurdo e, procurando em quem jogar as recordações, me escolheu" (Arraes, 2020, p. 43). O fragmento é mais um dos mais potentes do romance para entender a mecânica da memória da dor como um fardo intergeracional. Aqui, a narrativa desvela a forma como o trauma não se encerra na experiência de uma única pessoa, mas é ativamente transferido, tornando-se uma herança compulsória. A avó, Marlene, incapaz de processar o "grande absurdo" de sua própria dor do luto pela filha, projeta suas recordações na neta, Amanda. Essa dinâmica se alinha com a perspectiva de trauma intergeracional. Carla Akotirene (2018), em seu conceito de interseccionalidade (Crenshaw, 1989, n.p.) no contexto brasileiro, analisa como as opressões de raça, gênero e classe se somam e produzem violências específicas que são transmitidas e experienciadas de forma acumulada. No romance, a dor da vó Marlene não é apenas a dor do luto, mas a dor de uma vida marcada por precariedade, pela rigidez moral e pela ausência de afeto, um "absurdo" que ela não sabe como nomear, e que ao "tomar posse" da dor, ela a transforma em uma arma e a transfere para a próxima geração, "escolhendo" a neta como receptáculo.

Essa transferência de recordações não é um ato passivo. É um ato de violência simbólica, uma tentativa de descarregar o próprio sofrimento e, ao fazê-lo, perpetuar o ciclo de dor. A escolha de Amanda como "depósito" da memória é um ato de desumanização que reforça a submissão. No entanto, a escrevivência de Jarid age no sentido contrário. Ao narrar esse processo, a autora nomeia a violência, a traz à luz e, ao dar voz à perspectiva de Amanda, inicia o processo de resistência. A protagonista, ao contrário da avó, tem a chance de, através da narrativa, reelaborar essa herança, transformando a memória do trauma em um caminho para a emancipação.

A representação explícita e visceral da violência física infligida à protagonista é trazida ao texto: "[...] Oito, nove, dez lapadas. Chicoteou minha bunda com a ponta pesada [...] e tirou um cipó verde do pé de fruta." e "Outras três vezes [...] vó me deixou ajoelhada em caroços de milho" (Arraes, 2020, p. 44). Essas cenas de punição remetem diretamente a um passado de brutalidade e subjogação, onde o corpo, especialmente o corpo da criança, era visto como um objeto passível de

correção por meio da dor, que podem ser lidos como violência colonial, discutida por Frantz Fanon (1968) e, no contexto brasileiro, por Beatriz Nascimento (1978). O castigo físico, o "chicote", o "cipó verde" e os "caroços de milho" são símbolos que remetem à violência praticada durante a escravidão. A avó, Marlene, ao utilizar essas formas de punição, reencena, de forma inconsciente ou não, uma história de dominação e controle que está profundamente enraizada na formação social do Brasil. O corpo de Amanda se torna o palco onde essa história de violência se repete. A memória da dor, nesse caso, não é apenas uma lembrança pessoal, mas a expressão de uma dor coletiva e histórica que se manifesta na esfera privada.

A punição imposta a Amanda é uma tentativa de calar sua voz e sua subjetividade. A dor física se torna uma ferramenta de controle, a qual, segundo Djamila Ribeiro (2017), é uma forma de garantir a submissão que busca subjugar a experiência da mulher negra. "O não ouvir é a tendência a permanecer num lugar cômodo e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os *Outros*, enquanto esses *Outros* permanecem silenciados" (Ribeiro, 2017, p. 44). A punição física de Amanda é, assim, o mecanismo brutal que garante o "não ouvir" e mantém a estrutura de poder, negando-lhe a possibilidade de ter um lugar de fala. O silenciamento da sua dor e da sua subjetividade impede que sua experiência se torne conhecimento e que desestabilize o conforto de quem detém o poder. A violência física descrita na narrativa, portanto, não é apenas um ato de crueldade, mas uma estratégia política de manutenção da hegemonia que impede a mulher negra de se constituir como sujeito de sua própria voz e história.

A complexidade da avó não é negligenciada durante a narrativa. "[...] eu já escutava vó grunhir por três horas. Ladainhas pingando lágrimas por conta da morte de mainha" (Arraes, 2020, p. 46). Embora ela seja a principal fonte de violência e a promotora da memória da dor em Amanda, este excerto a coloca na posição de sofredora. As "ladainhas pingando lágrimas" indicam que a violência que ela inflige à neta está intrinsecamente ligada à sua própria dor e incapacidade de processar o luto pela filha. Esta cena se torna crucial para amplificar a interseccionalidade ao trauma, conforme discutido por Akotirene (2018). Marlene é, ela mesma, um produto de estruturas de opressão: o racismo, que a destituiu de recursos e oportunidades, e o patriarcado, que a submeteu a uma moralidade rígida e punitiva, como vimos no caso do vô Jorge. Sua dor não processada é o "grande absurdo" que ela não

consegue nomear. Em vez de buscar cura, ela externaliza esse sofrimento, transformando-o em violência contra o elo mais fraco da cadeia: a neta.

Essa dinâmica de opressão internalizada e externalizada é central para a perspectiva decolonial de María Lugones (2008), que argumenta que o sistema moderno/colonial de poder não apenas introduziu categorias raciais, mas também impôs um sistema de gênero eurocêntrico e binário. As mulheres colonizadas, não-brancas, foram destituídas da categoria de "Mulher" (reservada às brancas burguesas) e desumanizadas, sendo tratadas como seres "sem gênero" e hipersexualizadas. Dessa forma, a rigidez moral e a violência imposta por Marlene à neta não são apenas escolhas individuais, mas manifestações da colonialidade do poder que a própria avó internalizou. Sua opressão múltipla, por ser negra e pobre no sistema capitalista colonial, resultou no apagamento de sua humanidade e de sua capacidade de nutrir, forçando-a a reproduzir a lógica de controle e punição na única esfera onde ainda detém algum poder: a familiar. O trauma de Marlene pode assim ser compreendido como uma ferida interseccional que atravessa raça, classe e o gênero colonial, onde a violência se propaga entre as gerações como um sintoma da opressão sistêmica.

A dor de Marlene é internalizada e manifestada como um grunhido, um som que precede a palavra e a razão, indicando uma falha na capacidade de simbolização do luto. Essa violência da avó pode ser interpretada como uma autorrejeição histórica que ela projeta na neta, um eco da forma como a sociedade patriarcal e racista a ensinou a odiar a si mesma e a odiar o que representa a liberdade e a juventude (Amanda). A memória da dor se perpetua não apenas como punição, mas como um mecanismo doentio de transferência de trauma.

Num ponto de inflexão na narrativa, a memória da dor de Amanda é coletada e apresentada em sua totalidade brutal. "[...] E pelas pisas que eu levava, pelos cipós nos cambitos, milhos nos joelhos, pelas peixeiras brilhando no quarto escuro, por tudo o que sempre fez de minha vida uma espécie de maratona para o inferno [...]" (Arraes, 2020, p. 45). Este não é um momento de passividade, mas de catarse, em que a personagem, pela primeira vez, lista e nomeia os mecanismos de tortura que sofreu.

A enumeração das violências como "pisas", "cipós nos cambitos", "milhos nos joelhos", funciona como um inventário do sofrimento, um registro histórico inscrito no corpo. O ato de listar as violências transforma o trauma, transpondo-o de uma

experiência pessoal e silenciada a um testemunho. O sofrimento é transformado em matéria-prima para a denúncia. A metáfora da vida como "uma espécie de maratona para o inferno" confere ao sofrimento uma dimensão épica e ininterrupta, um caminho que a personagem é forçada a percorrer sem descanso. O inferno, aqui, é a própria violência sistêmica. Embora focado na dor, o romance inicia o movimento de resistência. Ao nomear o inferno, Amanda começa a se desvencilhar dele.

A menção às "peixeiras brilhando no quarto escuro" é especialmente poderosa, pois insere o medo da morte e da loucura no cotidiano da personagem. É o trauma em seu estado mais puro, a ameaça constante à integridade física e psicológica. Marca-se então o início da transição para a memória de resistência na obra. "[...] Acordei com toda aquela zuada no quartinho do quintal e meu corpo respondeu da forma mais equivocada possível, achando que estava na vida de antes [...]" (Arraes, 2020, p. 48). A "vida de antes" é o refúgio que a protagonista busca. Embora a resposta do corpo seja rotulada como "equivocada", ela é, na verdade, um instinto de sobrevivência e uma manifestação profunda de resistência da psique. Essa "resposta equivocada" do corpo da protagonista, que evoca a "vida de antes", é um ponto modal para a emergência da memória de resistência, que pode ser teorizada a partir das chaves do trauma, da ética e da decolonialidade.

Para Ricoeur (2007), a resistência se manifesta na busca pela "justa memória", um equilíbrio ético entre o esquecimento imposto e o excesso de comemoração. No caso de Amanda, a ameaça das "peixeiras" insere a memória ferida em seu cotidiano. A resistência do corpo, ao buscar a "vida de antes", não é um erro; é a manifestação da memória que se recusa ao "esquecimento mandado" pela violência. A "vida de antes" simboliza o potencial de ser não-traumatizado, a identidade que se recusa a ser totalmente definida pelo sofrimento.

Nessa perspectiva, Rago (2013) aborda a resistência como a capacidade de invenção da subjetividade contra as formas disciplinares de poder. A "resposta equivocada" do corpo de Amanda é, sob essa ótica, uma estratégia de agenciamento que se manifesta na luta pela sobrevivência psíquica. O refúgio na "vida de antes" é a recusa em aceitar o presente de violência como destino.

Assim, a memória de resistência encontra seu fundamento na identidade negra por meio da perspectiva de Nascimento (2020). O retorno à "vida de antes" pode ser lido como um movimento em direção ao Quilombo enquanto princípio organizador e de liberdade. O Quilombo, para ela, é a memória da autonomia, da

reorganização social e da resistência ao sistema escravista. A tentativa do corpo de Amanda de fugir do quarto escuro, ativando uma memória protetora, remete à busca por um espaço de não-sujeição, onde a subjetividade pode existir fora da lógica de controle e violência racial.

Assim, o lugar de evidência ocupado pela personagem pode ser compreendido como um gesto quilombola de reterritorialização da subjetividade. Ao buscar escapar do espaço de confinamento físico e simbólico, o corpo de Amanda não apenas reage ao trauma, mas reinscreve-se numa tradição de fuga que, historicamente, constitui o quilombo como prática de vida. Nascimento (2020) compreende o quilombo não apenas como refúgio geográfico, mas como um projeto contínuo de reorganização da existência negra, onde memória, autonomia e comunidade operam como fundamentos de sobrevivência e invenção de mundo. Nesse sentido, o movimento da personagem em direção a um espaço de proteção interior ecoa o quilombo como lugar de evidência do sujeito negro, um território onde a experiência negra deixa de ser definida pela violência colonial e passa a afirmar sua própria lógica de vida. O corpo que lembra, foge e se reorganiza torna-se, portanto, quilombo em ação, um espaço de suspensão da ordem opressiva e de reconstituição do eu. Como propõe Nascimento (2020), o quilombo é uma continuidade histórica da resistência negra, uma tecnologia de preservação da vida que transforma a memória em prática de liberdade. Ou seja, o gesto de Amanda não é apenas individual, mas inscreve-se numa genealogia de resistência que faz do corpo negro um território político, onde a evidência não é submissão, mas afirmação de existência.

A reação de Amanda parece então uma tentativa de seu corpo e de sua mente de se reconectarem com uma memória de afeto e segurança, ainda que essa memória tenha sido fragmentada. A memória de resistência aqui se manifesta como o poder da imaginação e da memória afetiva para contrapor a realidade de opressão imposta pela avó. A "vida de antes" representa a mãe, o carinho perdido e a autonomia que lhe foi roubada.

Podemos analisar essa busca pela memória afetiva através da lente da psicanálise. Neusa Santos Souza (1983), embora focada na construção da identidade negra, discute como a busca por referências positivas são cruciais para a sobrevivência psíquica. O corpo de Amanda, mesmo sob tortura, anseia por uma

realidade onde ele não é apenas um alvo, mas um espaço de afeto. Esse anseio é um ato de resistência contra o projeto de anulação de sua identidade.

Em “[...] Queria me afogar na confusão do susto com a saudade”, logo após o despertar confuso de Amanda, encapsula o turbilhão emocional da protagonista e revela um momento crucial de memória de resistência. O desejo de se “afogar” nessa confusão não é um desejo de aniquilamento, mas um impulso para vivenciar a dor e o afeto em sua totalidade, algo que a avó tentava proibir. A saudade é o elo direto com a memória afetiva da mãe, a “vida de antes”, que a personagem busca resgatar como forma de sobrevivência psíquica. O “susto”, por sua vez, é a resposta imediata ao terror da violência atual. A confusão desses dois sentimentos, o desejo de ser amada e o medo de ser aniquilada, é a prova de que a subjetividade de Amanda ainda está ativa, lutando para processar e integrar o trauma.

A intensa luta emocional de Amanda, expressa no desejo de se “afogar na confusão do susto com a saudade”, traduz perfeitamente a profundidade do questionamento de Ricoeur (1995): “Com efeito, a questão é saber se não é toda a relação passado-presente-futuro que sofre de feridas e traumatismos e que requer ser curada” (Ricoeur, 1995, p. 2). A confusão de Amanda demonstra que o trauma da violência não é um evento isolado no passado, mas uma ferida que contamina a totalidade da sua experiência temporal.

Essa luta pela integridade emocional se conecta com a discussão de Kehl (2009) sobre a necessidade de simbolização do trauma. No contexto da violência extrema, a vítima muitas vezes se sente fragmentada. O desejo de Amanda de se “afogar” na confusão é, paradoxalmente, um desejo de integrar os pedaços da sua experiência. É um momento de catarse afetiva que rejeita a anestesia emocional imposta pela rotina de opressão. Trata-se, assim, de um processo de autoinfligimento da dor como resposta ao trauma psicológico. “[...] Enquanto ouvia, rasgava as carinhas duras dos meus dedos. Era como tornar mais vazia, e oca, e murcha, uma menina de doze anos que já se sentia cheia de buracos” (Arraes, 2020, p. 56). Essa cena revela a violência externa internalizada, levando a protagonista a buscar controle sobre sua própria aniquilação.

A automutilação de Amanda é um mecanismo desesperado para externalizar a dor psíquica que não pode ser nomeada, um sintoma da incapacidade de simbolizar o sofrimento imposto pela avó. Essa ação se relaciona diretamente com o trauma e a dessubjetivação. Tiburi (2015) discute como a violência destrói a

capacidade de o indivíduo se reconhecer como sujeito, levando a um sentimento de vazio existencial. Ainda, a descrição de Amanda como uma menina "vazia, e oca, e murcha" e "cheia de buracos" é a manifestação poética desse vazio. Os "buracos" são as perdas, as violências e as lacunas deixadas pela ausência de afeto e pela presença constante do abuso. O corpo, que antes era o arquivo da dor imposta, torna-se agora o território de uma dor autoinfligida, num ciclo vicioso de trauma e punição.

Marcando um ponto de virada definitivo de Amanda em direção à memória de resistência, "no fim do dia, com o corpo desfeito de tanto chorar, quis estar com Jéssica. [...] Porque ela tinha interesse pelas circunstâncias que formavam histórias." (Arraes, 2020, p. 58). Após o esgotamento físico e emocional "com o corpo desfeito de tanto chorar", a protagonista busca refúgio no afeto e na escuta de Jéssica. Uma amiga emerge como figura catalisadora que permite a Amanda iniciar o processo de rearticulação de sua subjetividade.

A busca por Jéssica não é um escape, mas um ato consciente de resistência. O desejo de Amanda por essa amizade se justifica pelo fato de Jéssica ter "interesse pelas circunstâncias que formavam histórias". Essa é a chave para a sobrevivência de Amanda: ela precisa de alguém que valide sua narrativa, que se importe em ouvir e reconhecer a complexidade de sua dor. Essa dinâmica se alinha perfeitamente com a teorização sobre o afeto como forma de resistência política (Ribeiro, 2017, n.p.). A busca por um espaço de escuta e validação entre mulheres negras é uma forma de aquilombamento (Geledés, 2023, n.p.) afetivo, uma reconstrução de laços de cuidado que foram sistematicamente destruídos pela violência racista e patriarcal. Ao encontrar em Jéssica uma testemunha interessada em suas circunstâncias, Amanda começa a transformar o trauma silenciado em narrativa compartilhada.

Vê-se em "[...] Quanto mais perto de mainha chegava, mais meu estômago fazia barulhos altos. Senti cólicas, pontadas fortes como se estivesse no primeiro dia de menstruação" (Arraes, 2020, p. 69) o momento da aproximação de Amanda da mãe, ainda que em sonho ou memória, que provoca uma reação visceral onde o corpo, que aprendeu a se manifestar pela dor e pelo medo, responde ao afeto com sintomas físicos de mal-estar.

A reação visceral da personagem é um exemplo contundente da afirmação freudiana citada por Ricoeur (2007): "Quanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir)" (Ricoeur, 2007, p. 445). Nesse sentido,

o corpo de Amanda está "atuando" no trauma. A dor física não é apenas um sintoma, mas a própria memória que se recusa a ser integrada e dita. É a resistência psíquica contra a lembrança consciente que se manifesta como repetição de mal-estar. A cura ou o trabalho da memória exige que Amanda, através da narrativa e do enfrentamento ético, transforme esse "atuar" corporal involuntário no recordar consciente e elaborado, permitindo que a ferida pare de sangrar e que o passado doloroso seja, finalmente, integrado à sua história de vida.

Essa reação física (cólicas, pontadas, barulhos no estômago) não é apenas dor, mas a somatização do trauma no momento da cura potencial. O corpo de Amanda, acostumado ao regime de violência e repressão da avó, interpreta a iminência do afeto materno como uma ruptura perigosa. O encontro com a mãe, que é o símbolo da "vida de antes", exige que a personagem enfrente a dor do luto e do abandono, reabrindo as feridas do trauma para que elas possam, finalmente, começar a cicatrizar.

A dor menstrual pode ser interpretada como um símbolo do despertar do corpo feminino. A mãe havia sido forçada a abandonar sua educação e futuro por causa da gravidez na adolescência. No entanto, a filha, ao sentir essa dor cíclica, afirma a vitalidade e a capacidade de regeneração de seu próprio corpo, uma sutil afirmação de autonomia diante de uma história de cerceamento.

O feminismo e a antropologia crítica desmistificam a visão hegemônica da menstruação, que é frequentemente ligada a discursos de perda, falta e fracasso. Cecília Sardenberg (1994), ao analisar os tabus e poderes do sangue menstrual, destaca que o fenômeno é marcado culturalmente por atitudes de nojo, impureza e proibição. A menstruação é, historicamente, um fato social que exige o controle do corpo da mulher. A dor de Amanda, ao se manifestar em um momento de busca por afeto, quebra o silêncio imposto, forçando a visibilidade de um processo físico que a sociedade patriarcal quer manter invisível e fora de controle.

Nesse sentido, o esforço físico extremo pode, à primeira vista, evocar a memória da dor no trecho "[...] Não sei como não desmaiei. Debaixo do sol quente, eu tinha que esfregar o chão áspero do quintal [...]" (Arraes, 2020, p. 73). O "esfregar o chão áspero do quintal" sob o "sol quente" parece uma alusão direta à história de trabalho forçado e à exploração do corpo negro feminino, remetendo ao que Nascimento (2005), na história feminista negra, denomina como o "espaço da senzala", um lugar de violência e, paradoxalmente, de formação de comunidades de

resistência. A dor do trabalho é o teste de disciplina e resiliência que antecede a transmissão do conhecimento. Essa estrutura narrativa reflete o que Sodré (2002) define como a “memória da diáspora”, onde os saberes e as tecnologias de resistência são preservados e transmitidos em códigos e rituais que exigem um esforço físico e mental:

Chorei diante do pequeno espelho que ficava acima da pia [...] Eu era obrigada a me encarar e aceitar que aquilo estava acontecendo comigo. [...] Minha barriga agora tinha um fogo aceso e eu sufocava, como se a fumaça subisse pelo esôfago. (Arraes, 2020, p. 85).

Aqui se insere novamente a memória da dor com um elemento de revolta e autoconfronto. A cena do espelho é um momento em que Amanda é forçada a testemunhar seu próprio sofrimento, e essa auto-observação desencadeia uma reação visceral.

O espelho é um potente símbolo na análise da identidade (Hall, 2014, p.16). Para a protagonista, ele não é um instrumento de vaidade, mas uma ferramenta de confronto com a realidade do trauma. Ser "obrigada a me encarar e aceitar que aquilo estava acontecendo" é o ponto de não retorno onde Amanda não pode mais ignorar a violência que a desfez. Esse ato de auto-observação forçada é uma forma de violência psicológica, mas também o primeiro passo para a consciência crítica.

A reação física de "fogo aceso" na barriga e a sensação de sufocamento com "fumaça subindo pelo esôfago" são a somatização da raiva e da dor que, finalmente, não podem mais ser contidas. A dor não é mais apenas a punição externa, mas a revolta interna que ameaça consumir a personagem. Isso dialoga com o que Gonzalez (2020) discute como o racismo e o sexismo, que não são apenas estruturas externas, mas violências internalizadas que causam uma ruptura na subjetividade da mulher negra. O "fogo" é a dor que virou raiva, e a raiva, ao invés de ser canalizada para fora, sufoca a personagem:

Sentei no chão para chorar, mas ela me levantou pelos cabelos. Segurou com muita força e chacoalhou minha cabeça. Dois tapas na minha cara, um tapa atrás de minha cabeça e, quando ela se abaixou para tirar a chinela, juntei as mãos na frente do rosto, por favor, não me bate (Arraes, 2020, p. 90).

Essa é uma das passagens mais cruas do romance, evidenciando a intensidade da memória da dor de Amanda. A cena é um registro detalhado e

sequencial da violência física, psicológica e da submissão imposta pela avó, Marlene. Este momento da narrativa é a manifestação explícita da destituição da humanidade e do controle totalitário sobre o corpo. O ato de "levantar pelos cabelos" e "chacoalhar a cabeça" remete a um tratamento dispensado a objetos, não a sujeitos, reforçando a visão de que a criança e o corpo negro feminino são passíveis de ser manuseados e punidos sem limites.

A violência evidenciada se conecta diretamente com a análise de Carneiro (2017) sobre o entrelaçamento entre racismo e sexismo no Brasil. A agressão infligida por Marlene à neta não é apenas um castigo individual, mas um eco da violência estrutural que a própria avó internalizou. Essa dinâmica é crucial para entender o "racismo entre os pares", onde o indivíduo oprimido reproduz a hierarquia racista e sexista contra outro membro do mesmo grupo vulnerável. A subalternidade imposta à mulher negra pelo sistema opera através do que Collins (2019) chama de imagens de controle e estereótipos que aprisionam sua subjetividade. Ao invés de resistir, a avó reitera a punição e o controle, reafirmando a hierarquia que a sociedade lhe ensinou, demonstrando como o racismo é um sistema que gera fenômenos muito deletérios (Carneiro, 2023, n.p.) que se manifestam nas relações intrafamiliares e perpetuam a dor e a vulnerabilidade da mulher negra no lugar de subalternidade.

O desfecho do trecho "juntei as mãos na frente do rosto, por favor, não me bate" é a expressão máxima da fragilidade e da súplica. A atitude de súplica e o esconderijo das mãos na frente do rosto parece um gesto de desespero, onde a autora expõe a dor que a sociedade prefere ignorar. A memória da dor aqui não é passiva, ela é um testemunho que, pela escrita, é transformado em denúncia política e em um apelo pela cessação da violência. A dor se torna um texto a ser lido, exigindo que o leitor reconheça a crueldade daquela vivência.

O longo e detalhado excerto de Jarid Arraes, que descreve a violência infligida pela avó Marlene, representa o clímax da memória da dor em *Corpo desfeito*. Um registro brutal e minucioso da tortura física e psicológica, culminando na dissociação da protagonista como derradeira estratégia de sobrevivência:

Enquanto sentia meus joelhos sendo arranhados pelo chão de cimento vermelho, sem conseguir parar em pé, vó me levou aos empurrões para o quarto e me jogou para dentro do banheiro. Eu deslizei como se patinasse e caí para trás. Bati a cabeça no chão e fiquei me debatendo para tentar levantar. Vó me pôs de pé à força, cravando as unhas em meu braço. Ligou

o chuveiro e gritou para que eu ficasse debaixo d'água enquanto me batia com a chinela. A água era fria e o chuveiro chiava, derramando cheiro de terra. Senti gosto de barro. Passei as mãos no rosto, esperando que elas voltassem sujas de lama, como no sonho que mainha deu para vó, mas a água era limpa. Minhas pernas já estavam muito vermelhas e eu chorava alto, totalmente esquecida da existência de tia Margarete e de Jéssica. Eu soluçava tanto, me sentindo criança pequena de novo, que não conseguia pedir que tivesse pena de mim. Ela me bateu na cara com tapas, puxou meu cabelo de tantas formas diferentes que ficou com vários fios nas mãos, depois jogou as mechas no chão do banheiro. Quando bateu no meu rosto três vezes, pontuou o intervalo entre cada pancada com um você, precisa, obedecer. Me encostou contra a parede pressionando meus ombros, que estralaram, e tive muito medo de que ela fosse quebrar meus ossos. Olhou para o chuveiro e tirou a mangueirinha de plástico. Dobrou ao meio como um chicote e então eu me despreguei do meu corpo. Me enxerguei do canto do banheiro, toda mole, tentando me manter de pé segurando no registro do chuveiro. Eu flutuava pairando ao redor do meu corpo curvado e vi o exato momento em que vó examinou as minhas pernas e parou de me bater. Não sei se por cansaço, não sei se por sentimento de satisfação, mas ela finalmente parou. Ficou muda por alguns segundos, como se pensasse no próximo passo, e me fez despencar no chão pela última vez. (Arraes, 2020, p. 97-98).

O excerto é um dos momentos mais intensos e dolorosos da narrativa. Ele carrega múltiplas camadas de significado, que atravessam o corpo, a memória, o trauma e a desumanização da protagonista. Um retrato brutal da experiência de abuso doméstico, mas também uma exposição poderosa de como o corpo feminino é, muitas vezes, o lugar onde recaem culpas simbólicas, religiosas e familiares. A linguagem da narradora é, ao mesmo tempo, poética e crua, o que torna o sofrimento ainda mais palpável. É uma denúncia, mas também um pedido silencioso de acolhimento. É uma cena onde a dor rompe a linguagem, a obediência é imposta pelo medo, e a resistência só é possível pela suspensão da própria identidade.

A descrição dos métodos de punição estabelece uma conexão inegável com a violência histórica. A avó utiliza o "puxão de cabelo," o "tapa" e, simbolicamente, transforma a mangueirinha do chuveiro em um "chicote", remetendo à herança da escravidão. Essa brutalidade sistêmica sobre o corpo negro feminino é analisada por Carneiro (2017) em sua crítica ao mito da democracia racial. A subalternização da mulher negra a coloca em uma posição de extrema vulnerabilidade, onde o corpo é visto como propriedade e passível de punição desmedida, reencenando, no microcosmo familiar, a violência estrutural do país. Esta, outra vez, é um tratamento cruel recebido também de uma mulher negra.

O comando pontuado entre as pancadas — "você, precisa, obedecer" — é o cerne ideológico da agressão. Não se trata apenas de castigo, mas de um projeto de

anulação da vontade e da subjetividade de Amanda. A avó, atuando como porta-voz de uma moralidade rígida e opressora, tenta impor o silêncio e a submissão total, como bem define Gonzalez (2020) ao discorrer sobre o racismo e o sexismo na cultura brasileira: a violência opera para garantir que o sujeito se mantenha no lugar socialmente determinado.

O ponto mais alto do trauma é a reação de defesa da protagonista: "eu me despreguei do meu corpo. Me enxerguei do canto do banheiro, toda mole, tentando me manter de pé [...] flutuava pairando ao redor do meu corpo curvado" (Arraes, 2020, p. 98). A dissociação é o mecanismo extremo de sobrevivência psíquica. O eu (a consciência) separa-se do corpo (o alvo da dor) para suportar o insuportável. Tiburi (2015) discute como a violência destrói a capacidade de o indivíduo se reconhecer como sujeito, levando a uma ruptura psíquica. No romance, o corpo de Amanda torna-se "mole" e passivo, mas sua consciência se liberta e "flutua," observando a si mesma de um ponto de vista seguro. Essa fuga mental é um ato desesperado de preservação da subjetividade.

O choro alto e a incapacidade de pedir clemência, quando a narradora declara "não conseguia pedir que tivesse pena de mim", mostram que a dor é tão avassaladora que transcende a linguagem. Ao narrar o evento com tamanha precisão — o ranger dos ombros "que estralaram", o cheiro e o gosto de terra e barro —, a obra realiza a função da escrivência que não se esquivava do horror; ela o detalha para transformá-lo em testemunho e denúncia. A memória da dor é registrada no texto para que o trauma não permaneça uma experiência privada e invisível. É um ato literário que força o leitor a ser cúmplice e a reconhecer a crueldade vivida, transformando o corpo torturado em um texto político.

O trecho "Depois que ela saiu, me entreguei à dor. Me assisti deitada de lado, o vestido meio subido e os olhos inchados. Tive tanta pena de mim." (Arraes, 2020, p. 98) é o último ato de Amanda no ciclo de violência narrado, e é fundamental por marcar o momento de reintegração da subjetividade e o nascimento de uma nova forma de memória de resistência. Após a violência extrema, que levou à dissociação, a protagonista retorna ao corpo e, pela primeira vez, exerce um ato de autocompaixão.

A frase "Me assisti deitada de lado" retoma a figura da auto-observação iniciada na dissociação, mas agora o eu observador não flutua, ele está de volta ao

corpo. O ato de "me entregar à dor" é, paradoxalmente, um ato de liberdade. Não é a dor imposta pela avó, mas a dor sentida e reconhecida pela própria Amanda.

O sentimento de "pena de mim" é o ponto de inflexão. A pena, neste contexto, não é fraqueza, mas o reconhecimento de seu próprio sofrimento e de sua humanidade. O corpo "desfeito" e vulnerável, "vestido meio subido e os olhos inchados" é finalmente visto com piedade pela própria protagonista. Isso se conecta à filosofia de Souza (1983), que discute a importância de o sujeito negro resgatar sua autoestima e autoimagem, distorcidas pelo racismo. O primeiro passo para a resistência e a cura é a autoaceitação e a autovalorização. Ao sentir pena de si, Amanda nega a violência da avó que a via como objeto merecedor de punição, e se reconhece como um sujeito merecedor de cuidado e afeto.

Embora ainda carregado de uma terminologia de dor, o trecho "[...] a memória pura carne viva, latejando com as lembranças primeiras, as mais antigas que eu tinha, de mainha dando risada [...]" (Arraes, 2020, p. 100), após o ápice do trauma e da autocompaixão, recupera ativamente a lembrança positiva da mãe. A expressão "memória pura carne viva" indica que a lembrança da alegria não é um mero devaneio, mas algo orgânico e vital que pulsa na existência de Amanda, lutando contra o trauma que a desfez. Essa vitalidade da memória afetiva é o oposto da dor petrificada imposta pela avó.

O resgate da mãe "dando risada" é a prova de que a memória de resistência se fundamenta no afeto e na humanidade negada. A mãe, que antes era uma figura de luto e traição, é agora restaurada em sua plenitude positiva. Isso nos leva de volta ao conceito de aquilombamento afetivo, uma forma de resistência onde o afeto e a solidariedade entre mulheres negras são ativamente reconstruídos para restaurar a dignidade e a força. A lembrança da risada da mãe é o alicerce para a construção de uma identidade futura que não será definida apenas pela dor.

Atuando como a síntese da memória da dor na obra de Jarid, no trecho que sintetiza que "Aqueles foram os dias mais solitários de minha vida" (Arraes, 2020, p. 108), a solidão não é apenas uma sensação, mas a consequência direta e mais profunda da violência infligida, que visava isolar e anular Amanda. A solidão descrita pela protagonista é o estado final de um projeto de aniquilação. Ela não se refere a estar sozinha fisicamente, mas a um isolamento existencial provocado pela ausência de validação, de afeto e de testemunhas de sua dor.

A experiência de Amanda como o seu corpo literalmente desfeito na solidão se conecta à análise de Gonzalez (2020) sobre o racismo por denegação no Brasil. Quando a violência é mascarada e negada, “o mito da democracia racial” (Netto, Nunes, Lehfeld, 2021, p. 250-252), a voz da vítima não encontra acolhimento social para seu sofrimento. A dor da mulher negra, nesse contexto, é frequentemente um fardo solitário, pois a sociedade nega a sua causa. A solidão de Amanda é o sintoma de que a violência contra ela foi tão totalizante que a separou do próprio tecido social. A memória da dor é, essencialmente, a memória desse isolamento. O ato de enunciar a frase “Aqueles foram os dias mais solitários de minha vida” é a primeira fissura na muralha do isolamento. A solidão, portanto, é a força motriz que impulsiona a protagonista para a resistência, pois ela se torna insuportável e exige a busca por conexão e validação.

Nesse sentido, se oferece uma imagem aterrorizante da memória da dor em discussão: a do aprisionamento. “[...] A surpresa das mãos me agarrando me fez gritar. [...] Minha única recordação é de meu corpo sendo empurrado para dentro do quartinho e do som da chave rodando duas vezes para me trancar.” (Arraes, 2020, p. 112). A protagonista é reduzida a um corpo que é “empurrado” e a uma memória auditiva, “o som da chave rodando duas vezes” que simboliza a perda total de sua liberdade. Isso expõe o ápice da estratégia de controle da avó, Marlene. O confinamento não é apenas um castigo físico, mas uma tática de terror psicológico que visa a aniquilação do eu. O ato de ser trancada se alinha à análise de Gonzalez (2020) sobre o racismo e o sexismo na cultura brasileira, onde a mulher negra é constantemente relegada a um “não-lugar” e tem sua mobilidade e autonomia cerceadas. O “quartinho” se transforma em uma metáfora para a prisão social e histórica imposta à mulher negra.

A “única recordação” ser o som da chave a girar duas vezes sugere que o medo e o choque foram tão grandes que a memória se fragmentou. Isso é um sintoma claro do trauma, que impede a narrativa fluida dos eventos. A memória da dor se cristaliza nesse som, que é o selo de seu confinamento e de sua solidão, como visto em análise anterior. O grito que a precede, “A surpresa das mãos me agarrando me fez gritar”, é a voz não articulada que se recusa ao silêncio.

O trecho irônico e desesperado, “— Se recebo tão pouca comida, como pode sair tanta bosta?” (Arraes, 2020, p. 113), expressa a memória da dor em sua manifestação mais primitiva e corporal: a privação e a escassez. A frase, dita por

Amanda no contexto de seu aprisionamento e fome, transforma uma função biológica em uma reflexão filosófica e social sobre sua própria existência e subnutrição. A sua pergunta não é apenas sobre biologia, mas sobre valor e dignidade. A privação de comida é uma forma de violência que atinge o cerne da vida e da sobrevivência, remetendo diretamente à experiência histórica da população negra brasileira.

Essa cena se conecta com o legado de Carolina Maria de Jesus, a quem esta dissertação se refere. Carolina, em *Quarto de Despejo*, documentou a fome e a miséria como realidades estruturais impostas aos pobres e negros no Brasil. A fome de Amanda, portanto, não é um evento isolado, mas uma reencenação da violência socioeconômica que nega à população negra o direito básico à nutrição. A pergunta da personagem expressa a contradição existencial de um corpo que é forçado a existir na privação determinada pela avó, tornando a memória da dor uma memória de insuficiência e escassez.

Ao dar visibilidade à sua necessidade biológica em termos de escassez e desperdício, Amanda articula a neurose cultural brasileira de que falava Gonzalez (2020). A sociedade que a marginaliza e a priva tenta anular sua existência; no entanto, a personagem utiliza a única coisa que lhe resta, a função de seu corpo para formular uma crítica. Essa articulação da dor e da privação, transformando o corpo sofredor em um corpo que questiona, é o fundamento da escrevivência. A escrita torna o corpo subnutrido em um corpo falante, rompendo o silêncio imposto pelo cárcere e pela fome. Neste ponto do romance, é a memória da precariedade da vida, onde a única certeza da existência é a função residual do corpo.

Em um momento poderoso de autoconsciência e afirmação de subjetividade, a protagonista dispara: "A dor não se controla, não se doma. Não a minha." (Arraes, 2020, p. 116). Embora ainda centrada na memória da dor, esta frase transcende o sofrimento para se tornar uma declaração de memória de resistência. A dor, no contexto da violência estrutural e familiar que Amanda enfrenta, é o instrumento do opressor para garantir a obediência e a docilidade. A avó tentava domar o corpo e a vontade de Amanda por meio da agressão. Ao declarar que sua dor é indomável, a protagonista rejeita esse projeto de anulação.

Essa recusa em ter a dor controlada dialoga com a discussão de Tiburi (2015), que discute a violência como uma força que tenta fragmentar a subjetividade. Ao afirmar a natureza indomável de sua dor, Amanda estabelece o limite psíquico.

Ela reconhece que a dor é intensa, mas que sua resposta a essa dor, sua subjetividade, raiva e capacidade de lembrar, está fora do controle da agressora. O sofrimento, aqui, se transforma em consciência crítica.

No processo memorialístico, a protagonista se recusa a ser uma mera vítima passiva, e dor em sua visão é a prova de que ela resiste: um corpo que sente intensamente é um corpo que ainda luta para existir plenamente. Em mais uma imagem de extrema vulnerabilidade e exposição, que sintetiza o corpo de Amanda como um território ferido e em franco desamparo. A cena da protagonista saindo do confinamento apenas de roupa íntima e "pingando sangue" é multifacetada e profundamente simbólica. "Saí do quarto só de calcinha, pingando sangue." (Arraes, 2020, p. 120).

A roupa íntima e o sangue visível representam o corpo desnudado e ferido, a antítese do "corpo é templo" pregado pela avó. A exposição pública dessa ferida é o atestado final da negligência e da violência sofrida. Essa imagem de desamparo do corpo negro é o resultado direto do racismo e do sexismo na sociedade brasileira, que historicamente negou o cuidado e a dignidade à mulher negra. Carneiro (2017) Gonzalez (2020) analisam como essa destituição de dignidade é um projeto estrutural que se manifesta na esfera íntima, onde o corpo, ferido e sangrando, não é tratado como algo sagrado, mas como um objeto descartável após a punição.

O sangue é o líquido vital que marca a fronteira entre a vida e a lesão. Neste contexto, ele é a prova inegável da violência sofrida. No entanto, em uma leitura de memória de resistência, o sangue também é o símbolo da vitalidade e da recusa em morrer. Ele marca um fim, mas também a possibilidade de um novo ciclo. Em muitas cosmologias africanas, o sangue menstrual, segundo Beatriz Góis Dantas, (1988) e o sangue de luta segundo Pierre Verger (1981), têm significados profundos de força e fertilidade. Ao registrar essa cena de dor, sugere-se que o corpo, mesmo sangrando, está vivo e pronto para iniciar sua jornada de cura e resistência.

"Deixei que ficasse isolada, mas passei a noite inteira chorando." (Arraes, 2020, p. 120). O trecho encapsula o momento em que a protagonista, após ser libertada do cárcere, se retira para um isolamento autoinfligido para processar o trauma. Tudo construído sobre um paradoxo: uma aceitação consciente da solidão e, ao mesmo tempo, reagiu a esse isolamento chorando a noite inteira. O choro, embora silencioso e solitário, é o ato final de desconfinamento emocional e o catalisador para a resistência futura.

A solidão e o isolamento, voluntário ou forçado, são temas recorrentes na análise do trauma de raça e gênero. Gonzalez (2020) argumenta que o racismo opera desumanizando e isolando a mulher negra, negando-lhe espaços de afeto e reconhecimento. A protagonista, ao se permitir o isolamento, está reagindo à violência, mas também sentindo o peso da invisibilidade. O choro é a expressão da dor que não foi testemunhada nem validada pela sociedade ou pela família opressora.

Demonstrando o complexo mecanismo de internalização da culpa pela vítima e, simultaneamente, o doloroso processo de despertar da consciência que impulsiona a memória de resistência, Amanda lamenta: "Eu chorava também de vergonha. Que vergonha ter passado por todas aquelas coisas. Que vergonha ter acreditado, e ter obedecido, e ter vagado como alma, ter caído como vítima" (p. 121)

A vergonha sentida por Amanda não é apenas pela violência sofrida, mas sim pela sua resposta a essa violência: ter obedecido, ter vagado como alma (a dissociação) e ter caído como vítima. A internalização dessa culpa é um sintoma comum em vítimas de violência e se aprofunda no contexto de opressão racial e de gênero. O racismo, como analisado por Gonzalez (2020), opera como "neurose cultural brasileira" de forma a desumanizar a vítima e impor a ela a responsabilidade pelo seu próprio sofrimento. Ao sentir vergonha por ter sido vítima, Amanda está, na verdade, sentindo o peso da ideologia dominante que criminaliza o oprimido. O projeto de dominação da avó só é completo quando a vítima se autorrecrimina pela sua impotência.

Revelando o estado psicológico da protagonista, que reconhece a necessidade de um luto ativo e solitário pelo período de violência e abandono. A metáfora "[...] Queria ficar um tempo sozinha no cemitério de minha infância, acompanhada de meus assombros [...]" (Arraes, 2020, p. 122) sugere a manifestação da consciência de Amanda de que sua infância, no sentido de um período de inocência e proteção, está morta. Esse cemitério é o espaço psíquico onde ela precisa enterrar a criança violentada para que a mulher possa nascer.

O desejo de se acompanhar de seus assombros indica que a protagonista está se recusando a negar o trauma. Os "assombros" são as lembranças violentas e fragmentadas, os fantasmas da agressão. Kehl (2009) aborda a importância do luto na superação do trauma. A necessidade de revisitar o "cemitério" é o ato de simbolização do trauma, em vez de recalcar a dor, Amanda busca um enfrentamento

solitário com as perdas, reconhecendo o que foi morto em seu passado. Esse luto é também um passo fundamental para transformar a memória da dor em base para a resistência.

O desejo de ficar sozinha no cemitério é um ato de autonomia e autodeterminação. Após a violência do confinamento e a culpa de ter obedecido, Amanda recupera o controle sobre seu próprio espaço e tempo. A solidão, que antes era uma punição imposta, torna-se agora uma escolha terapêutica. Ela precisa desse tempo a sós para processar a vergonha e a dor, permitindo que a sua subjetividade, que quase foi vagada como alma, se reorganize. Esse ato de recolhimento é um prenúncio de cura.

Este é o ato final da protagonista: "Deixei a estátua em pé sobre a terra mexida onde o corpo de vó estava enterrado" (Arraes, 2022, p. 123). Diante da cena, Amanda marca a conclusão ritualística do ciclo da memória da dor em *Corpo desfeito*. A ação simboliza a despedida e o sepultamento não apenas da avó, Marlene, mas da violência e do trauma que ela representava. A cena é um ato de fechamento e de simbolização do luto, crucial para a libertação psíquica de Amanda. A "terra mexida" não é apenas o local de descanso da avó; é o solo que absorveu o trauma e que agora é agitado para dar lugar ao novo. De acordo com Nascimento (2005) sobre a cosmologia africana e afro-brasileira, a terra (*àiyé*) é o elemento fundamental que conecta a vida, a morte e a ancestralidade. Ao deixar a avó na terra, Amanda está, paradoxalmente, reintegrando-a ao ciclo da natureza, mas o faz em seus próprios termos: enterrando o mal. Isso se conecta ao conceito de aquilombamento já discutido, que é a construção de um espaço de liberdade. O cemitério da infância é agora o local onde o opressor é definitivamente neutralizado e o corpo de Amanda pode, finalmente, ser livre.

O ato de Amanda de colocar a estátua da mãe sobre a terra mexida onde o corpo de sua avó foi enterrado é o gesto de fechamento mais poderoso do romance. Trata-se, também, do fim do processo memorialístico. Amanda retornou às cenas traumáticas, as encarou novamente para, finalmente, enterrá-las junto ao corpo da avó. Diante de todo o ciclo de violência mapeado, essa ação final transcende o luto e se estabelece como a vitória simbólica e definitiva da memória de resistência sobre a memória da dor. A representa a matriz de afeto, liberdade e ancestralidade positiva que foi violentamente negada a Amanda durante sua infância sob a guarda da avó.

A avó, por sua vez, representava o agente do patriarcado e do racismo internalizado que tentou anular o corpo e a subjetividade da neta.

A memória da dor até aqui foi marcada pelo rompimento do vínculo materno e pela imposição de uma pedagogia de violência. O "cemitério da infância" é transformado em um altar, onde a matriarca de afeto (a mãe) é honrada no lugar onde o agente da dor (a avó) jaz. É uma declaração de que seu futuro será construído sobre o amor e a liberdade, e não sobre o medo e a culpa. É a promessa de um corpo refeito e a afirmação de que a dor, após ser totalmente mapeada e sepultada, serviu apenas como a fundação para o triunfo do amor e da autonomia.

Por fim, a profunda jornada pela memória da dor em *Corpo desfeito* de Jarid Arraes empenhou-se no papel de mapear a violência estrutural e intergeracional que fere e fragmenta o corpo da mulher negra, culminando em um ato final de sepultamento simbólico do trauma e resgate da ancestralidade afetiva. Contudo, a análise da resistência negra transcende a resposta à ferida e exige a afirmação de uma identidade forjada na força ancestral. A transição para *Os nove pentes d'África* de Cidinha da Silva se torna um movimento literário e teórico essencial: se Arraes mostrou a luta para sobreviver ao trauma, Silva revela a potência para existir na plenitude, utilizando a cosmologia, o cabelo e o saber ancestral como ferramentas inquebrantáveis de uma memória de resistência que se recusa a ser definida pela dor. O foco agora se volta para a construção positiva da identidade.

2.2. A memória da dor e da resistência em *Os nove pentes d'África*

Se, em *Corpo desfeito*, a memória da dor se manifesta como inscrição corporal da violência, a leitura de *Os nove pentes d'África*, de Cidinha da Silva, pode ser igualmente iluminada pelo conceito de dororidade de Piedade (2017), entendido como vínculo ético e político constituído a partir da partilha de dores historicamente racializadas. Nessa obra, a dor não aparece apenas como marca de sofrimento individual, mas como memória coletiva que atravessa gerações e se converte em laço de pertencimento, cuidado e continuidade. A dororidade aqui permite compreender como experiências de perda, deslocamento e violência, heranças do processo histórico de racialização, são reelaboradas na narrativa como práticas de afeto e resistência. Assim, a memória da dor, longe de paralisar, funda uma rede simbólica que sustenta a identidade e a ancestralidade das personagens,

transformando o sofrimento em gesto de afirmação da vida. É a partir dessa chave que se pode adentrar a cena em que a obra explicita a experiência do luto como memória viva da dor.

Em determinada passagem da obra, lê-se: “Aquela tarde foi de uma tristeza imensa. [...] Vô Francisco já não estava conosco” (Silva, 2009, p. 19). O trecho introduz a memória da dor na obra de Cidinha através do tema universal do luto e da ruptura do vínculo ancestral. A perda de Vô Francisco não é apenas a morte de um indivíduo, mas o desfalque na estrutura de proteção e transmissão de saberes que a figura do avô representava. A tristeza imensa decorrente da ausência de vô Francisco sinaliza que a memória da dor aqui é, primariamente, a memória da perda. Diferentemente de *Corpo desfeito*, onde a dor era infligida, aqui ela é gerada pela ausência de uma figura protetora.

Em comunidades negras, a figura dos mais velhos (os ancestrais vivos) é fundamental para a manutenção da identidade e da resistência. Vô Francisco, como homem mais velho, é um guardião do axé e do saber. Sua morte representa uma ruptura da ancestralidade na vida imediata da protagonista. O luto é uma dor que se conecta diretamente com a análise de Nascimento (2005) sobre a importância da memória e da ancestralidade para a comunidade negra. A perda de um ancestral é a perda de um pedaço do quilombo afetivo e histórico, gerando uma dor que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva.

A “tristeza imensa” é o início do processo de luto. Embora universal, o luto da perda de um ancestral ganha contornos de resistência, pois a comunidade deve rapidamente encontrar formas de reorganizar a transmissão de saberes para que o legado não se perca. O luto, sob a perspectiva da psicanálise social, conforme abordado por Kehl (2009), é o trabalho necessário para que o sujeito não seja paralisado pela perda. Aqui, essa dor inicial será o motor para a busca e a redescoberta da memória de resistência através do que o avô deixou, simbolizado pelos pentes e pela história.

A dor, neste caso, é o vazio deixado pelo corpo que já não se faz mais presente. Este vazio é o catalisador para a jornada da protagonista em busca da reafirmação identitária, demonstrando que a memória da dor pode ser a origem da memória de resistência, mesmo quando causada pela ausência e não pela agressão. Ele marca a transição definitiva da memória da dor para a memória de resistência: “Ele me deu o pente da admiração dias antes de morrer [...] Choro de

saudade, mas me alegro quando percebo todos os ensinamentos deixados por ele.” (Silva, 2009, p. 43-44). A dor do luto (“Choro de saudade”) é aceita e imediatamente superada pela força do legado (“me alegro quando percebo todos os ensinamentos”). Este momento é a materialização da cura e da resistência na obra, demonstrando a centralidade da ancestralidade para a formação da subjetividade negra.

O “pente da admiração” é um objeto que transcende sua função utilitária para se tornar um condutor do axé (força vital) e da memória de Vô Francisco. Na cosmovisão africana abordada por Nascimento (2005) e Verger (1981), os objetos simbólicos são essenciais para manter o elo entre o mundo dos vivos e dos mortos. O pente, ao ser manuseado, ativa a memória e os ensinamentos. Esse ato de transmissão de saberes é a própria essência da memória de resistência, pois garante a continuidade da cultura e da identidade negra, impedindo que o trauma da perda paralise a vida.

Apesar da saudade e do choro como forma de aceitação do luto, o sentimento final é a alegria. No contexto da história negra, onde a dor e a tristeza foram impostas pela violência da escravidão e do racismo, a alegria advinda da autoconsciência e da herança cultural é um ato político radical. Essa inversão da emoção, da dor do luto para a alegria da herança, é a prova de que a identidade da criança não será definida pela ausência, a baleia que morre (Silva, 2009, p. 23), vô Francisco que se vai (Silva, 2009, p. 19), mas pela riqueza do que foi deixado. A alegria da identidade negra, enraizada na ancestralidade, é a rejeição explícita do projeto colonizador de anulação.

O trecho finaliza o arco da dor e inaugura o arco da celebração. A escrevivência não apenas denuncia a dor, como fez Arraes, mas celebra o poder da comunidade negra e de seus ancestrais. O ensinamento do avô se torna parte da narrativa, transformando o corpo da neta no arquivo vivo do conhecimento e do afeto. Em uma poderosa manifestação da memória de resistência através da cosmologia, do imaginário e do afeto, presente no trecho “a prima se agarrou ao pente-passarinho e o colocou embaixo do travesseiro para aumentar o tamanho das asas dos sonhos [...]” (Silva, 2009, p. 40), o pente, aqui, opera como um condutor mágico e um portal para a liberdade onírica. A cena consagra o objeto ancestral como um instrumento de empoderamento e de resgate do imaginário, essencial para a resistência negra.

O "pente-passarinho" é a materialização do conceito de ancestralidade. Ele é um objeto que, por ter pertencido ao vô Francisco, carrega o axé do ancestral. Sua função não é mais apenas desembaraçar o cabelo, mas "aumentar o tamanho das asas dos sonhos". De acordo com Nascimento (2005) e Verger (1981) isso está profundamente ligado à cosmologia africana, onde os objetos rituais e herdados são ponte entre o mundo material (àiyé) e o espiritual (òrun). O pente facilita a comunicação com o plano dos sonhos, um espaço de liberdade, sabedoria e voo.

Em um país marcado pela repressão do corpo negro, o ato de sonhar e voar simbolizado pelas asas é um poderoso gesto de resistência. O símbolo do "passarinho" e das "asas" contrasta radicalmente com o peso do trauma e o corpo ferido e "desfeito" de Amanda. A memória de resistência que Cidinha da Silva constrói está na leveza, na capacidade de voar e na posse de objetos que afirmam a dignidade. A dor da perda é transmutada em força criativa e na capacidade de sonhar para além das grades impostas pelo racismo. O pente-passarinho é, portanto, a prova de que a herança ancestral é a verdadeira fonte de poder e de resiliência. De acordo com Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (2022), sob amparo do Sankofa⁵, esse pente funciona como o pescoço do pássaro mítico, um elo que permite olhar para o passado de sua linhagem para resgatar a integridade de seu próprio corpo no presente. Ao evocar o pássaro que volta para buscar o que ficou para trás, a autora reitera que o voo só é possível porque se reconecta com a sabedoria de seus ancestrais, transformando a voltar às raízes no combustível necessário para a liberdade e para a construção de novos horizontes

Ainda, em um poderoso manifesto que celebra o corpo: "[...] o Zazinho se orgulha de ter sido o primeiro a usar tranças no bairro, e se orgulha mais ainda por ser um habilidoso trançador" (Silva, 2009, p. 45), a estética e o trabalho tornam-se formas de autoafirmação, introduzindo uma crucial dimensão de gênero na resistência negra. Ao afirmar o cabelo natural e a habilidade de trançar, Zazinho age em contraponto aos estereótipos que aprisionam a representação do negro, especialmente no que tange à sua estética e potencial. Essa atitude de orgulho à negritude é defendida por bell hooks (2019), que vê na reapropriação da imagem e

⁵De acordo com Nascimento e Gá (2022), o ideograma Sankofa pertence à tradição Adinkra e simboliza a importância de retornar às raízes. Seja na forma de um pássaro que olha para trás ou de um coração estilizado, seu significado central é o resgate: para que possamos caminhar em direção ao amanhã, precisamos primeiro compreender as lições e os valores deixados por quem veio antes de nós.

na autodefinição um caminho essencial para a descolonização do olhar. O trabalho de trançador eleva um ofício manual e culturalmente marginalizado a uma esfera de excelência e poder simbólico, transformando o corpo em um território de resistência e beleza.

O uso de tranças e a habilidade de trançar são um resgate da estética e da tecnologia africanas. O cabelo crespo, que no Brasil foi alvo de *hair shaming*⁶ como forma de controle racial, torna-se, na mão de Zazinho, um símbolo inegociável de pertencimento e beleza. A resistência aqui se manifesta na inversão da vergonha em orgulho. Esse orgulho em assumir a estética negra é um princípio fundamental de Souza (1983), onde o sujeito transforma a imagem negativa imposta pelo racismo em uma autoimagem positiva e empoderada.

Zazinho, um personagem masculino, se orgulha de ser um "habilidoso trançador". Historicamente, o cuidado e o trançar do cabelo são práticas associadas ao universo feminino e de transmissão entre mulheres negras. Ao se apropriar dessa arte, Zazinho subverte as expectativas rígidas do patriarcado e reafirma a fluidez e a complexidade da identidade negra. Ele mostra que a Memória de Resistência é uma prática que deve ser abraçada por toda a comunidade, independentemente do gênero, e que o afeto e o cuidado com o corpo são atos de resistência.

Toda essa dimensão estética da resistência, evidenciada nas práticas de trançar, nos pentes herdados e na celebração do cabelo negro, pode ser aprofundada a partir da compreensão de que o corpo negro é historicamente um campo de disputa simbólica. Amanda Braga (2015) demonstra que a construção social da beleza negra no Brasil sempre esteve atravessada por discursos coloniais que buscavam desqualificar traços fenotípicos africanos como forma de controle social. Nesse sentido, o gesto de Zazinho ao afirmar orgulho por trançar e usar o cabelo natural não é apenas um ato individual de autoestima, mas uma intervenção política que confronta séculos de racialização estética. Ao reinscrever o cabelo como lugar de habilidade, arte e pertencimento, o personagem reverte a lógica que historicamente associou o corpo negro à inadequação, transformando-o em território de memória e dignidade.

⁶ Termo em circulação na linguagem popular e nas redes sociais para nominar a prática social de constranger, humilhar, criticar ou discriminar uma pessoa com base na textura, no estilo ou na aparência de seu cabelo.

Em paralelo, Nilma Lino Gomes (2019) amplia essa leitura ao afirmar que cabelo e corpo funcionam como arquivos vivos da identidade negra, espaços onde se inscrevem histórias de opressão e, simultaneamente, de resistência. Para a autora, o cuidado com o cabelo negro constitui uma prática pedagógica e afetiva que articula ancestralidade, autoestima e consciência racial. Assim, o pente herdado de Vô Francisco e o pente-passarinho não são apenas objetos simbólicos da narrativa, mas extensões dessa pedagogia do corpo negro, instrumentos que conectam gerações e reafirmam a continuidade cultural. Ao manusear esses objetos, as personagens atualizam uma memória coletiva que transforma o corpo em espaço de transmissão de saberes, reafirmando que estética, afeto e identidade são dimensões inseparáveis da resistência negra.

Essa leitura se radicaliza quando articulada à crítica de Seu João Xavier (2025) sobre o racismo estético como tecnologia de dominação colonial que atua diretamente na subjetividade negra. Xavier (2025) argumenta que a imposição de padrões eurocêntricos de beleza opera como mecanismo de silenciamento e desumanização, exigindo do sujeito negro a negação de seus traços como condição de pertencimento social. Nesse contexto, o orgulho estético de Zazinho e a valorização das tranças e dos pentes na narrativa configuram práticas de decolonização do olhar e do corpo. Ao celebrar a estética negra como potência criativa e herança ancestral, a obra rompe com a lógica assimilacionista e reafirma o direito ao corpo negro como lugar de beleza legítima, memória histórica e liberdade simbólica.

Desse modo, a estética que atravessa a narrativa não pode ser dissociada da memória de resistência que a sustenta. Os pentes, as tranças e o orgulho do cabelo natural operam como dispositivos de reconstrução subjetiva, articulando ancestralidade, cuidado e insurgência. O corpo negro, longe de ser apenas suporte da dor histórica, torna-se espaço de elaboração estética e política, onde a memória se transforma em prática cotidiana de afirmação identitária. A resistência manifesta-se tanto na preservação dos saberes ancestrais quanto na recusa ativa dos padrões que historicamente buscaram apagar a beleza negra. É nessa intersecção entre corpo, memória e estética que a narrativa consolida uma pedagogia da liberdade, reafirmando que existir como sujeito negro é, também, um gesto contínuo de criação e reexistência.

**A PARENTALIDADE ESTENDIDA: ENTRE O AFETO ANCESTRAL E A
OPRESSÃO INTERGERACIONAL**

*Trabalhei depressa pensando que aquelas bestas
humanas são capás de invadir o meu barracão e
maltratar meus filhos*

(Carolina Maria de Jesus)

Este capítulo propõe uma reflexão sobre a parentalidade estendida nas obras *Os nove pentes d'África* (2009), de Cidinha da Silva, e *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, com o objetivo de compreender como se constroem as relações intergeracionais em cada narrativa e de que modo elas incidem sobre a subjetividade das personagens centrais, à luz de teorias negras sobre família e cuidado. Para isso, recorre-se a uma análise literária comparada fundamentada em referenciais dos estudos da parentalidade negra, que pensam a família como espaço educativo ampliado, conforme propõe Nilma Lino Gomes (2019), a noção de “matriz de cuidado” nas famílias afro-diaspóricas discutida por Patricia Hill Collins (2000), as reflexões de Sueli Carneiro (2019) sobre o papel das mulheres negras como educadoras e os apontamentos de bell hooks (2004) acerca do amor, da disciplina e da proteção em contextos familiares atravessados pela opressão sistêmica, entre outros aportes. A comparação evidencia que as obras constroem modelos distintos de parentalidade estendida: em *Os nove pentes d'África*, ela se configura como rede de afeto, empoderamento e transmissão cultural; já em *Corpo desfeito*, manifesta-se como estrutura de controle e silenciamento, marcada por rigidez, repressão religiosa e violência emocional, diferenças que revelam como o cuidado familiar pode tanto fortalecer quanto limitar processos de subjetivação.

3.1. A parentalidade estendida

Há histórias que começam antes mesmo do nascimento dos corpos que as contam. Histórias que passam por mãos enrugadas de avós, por promessas silenciosas de mães que não tiveram tempo de cumpri-las, por laços inventados entre vizinhas que oferecem alimento, abrigo e segredo. Entre o cuidado e a disciplina, entre o afeto e a vigilância, a parentalidade na experiência negra é feita de camadas. É um tecido que se remenda, uma casa construída com o que sobrou, com o que resiste, com aquilo que se aprende a amar mesmo quando dói.

Ambas as obras analisadas partem de perspectivas distintas, mas convergentes na centralidade do corpo, da memória e da ancestralidade para a formação de suas protagonistas. Em *Os nove pentes d'África*, a narrativa se estrutura por meio de nove pentes garfo que, embora independentes, compõem um mosaico afetivo e político da trajetória de Bárbara e sua família.

O nome da protagonista Bárbara, de origem grega derivado da palavra “barbaros”, que significa “estrangeira”, de acordo com o *Dicionário de Nomes Próprios* (s.d.), termo utilizado pelos gregos para se referirem a quem não pertencia à sua cultura, pode ser lido aqui de maneira simbólica em direção à noção de não-submissão, força e autenticidade, e pode funcionar como chave interpretativa de sua formação e de sua relação com a ancestralidade.

A protagonista cresce rodeada por laços comunitários afro-diaspóricos, marcados pela presença espiritual e material do avô Francisco Ayrá, figura que concebe os pentes e a guia na construção de sua identidade negra e na valorização de uma memória coletiva. A obra articula cotidiano, religiosidade, formação política e ancestralidade, mostrando como a infância e a juventude de Bárbara são atravessadas por experiências que reforçam a importância da comunidade como território de cuidado e de elaboração da identidade. A narrativa, assim, celebra o poder das conexões intergeracionais como fundamento para a autonomia da protagonista e para a afirmação de sua subjetividade.

Já em *Corpo desfeito*, o enredo assume um tom íntimo e doloroso, guiado pela voz poética da protagonista Amanda (de origem latina e derivada do termo *amandus*, que significa “aquela que deve ser amada” ou “digna de amor”. “Orientada”, “formada”, um gerundivo, tempo do latim que foi extinto na transição para o português, mas que se conserva em certos vocábulos). Aqui, o corpo é o centro da narrativa, marcado, violado, que tenta sobreviver às memórias traumáticas inscritas em sua história familiar. A obra explora a relação da protagonista com sua avó Marlene, figura paradoxal que encarna tanto a proteção quanto a reprodução da violência baseada na imagem esculpida de sua falecida filha. A narrativa revela a tensão entre o cuidado e o controle, o amor e a disciplina. Nesse contexto, o ambiente familiar deixa de ser um espaço seguro e se torna um lugar de vigilância, fanatismo, medo e silenciamento, dificultando a elaboração da subjetividade de Amanda e sua busca por autonomia.

Embora diferentes em relação ao gênero e à estética, as duas obras têm em comum a presença marcante da parentalidade estendida, elemento recorrente nas comunidades afro-diaspóricas, conforme destacado por Gonzalez (2020) e Smith (1995). Em uma, essa parentalidade assume a forma de uma “rede”, um tecido relacional que se constrói coletivamente avôs, tias, vizinhos, amigos, lideranças religiosas, como espécie de afeto ancestral, que garante a Bárbara um percurso de

formação marcado pelo afeto, pela escuta e pelo diálogo com a ancestralidade, em que a comunidade torna-se coautora de sua existência, atuando como guardiã da infância e como referência ética para sua vida adulta.

Na outra, a parentalidade estendida surge como “cerca”, uma metáfora para um cuidado atravessado por traumas, ausências e violências históricas que marcam uma opressão intergeracional. A avó de Amanda ocupa o lugar da matriarca responsável pela sobrevivência, mas essa mesma figura, pressionada pelas marcas do racismo, da pobreza e da violência patriarcal, acaba reproduzindo estratégias de controle e silenciamento na tentativa de proteger a neta de um mundo hostil. Em vez de abrir caminhos, essa parentalidade fecha horizontes; em vez de oferecer amparo, impõe vigilância. Ainda assim, mesmo nesse cenário adverso, há movimentos de resistência e desejo de ruptura, pois a protagonista tenta refazer o corpo que foi desfeito.

Ambas as obras inscrevem a parentalidade estendida como parte de uma luta contínua contra as formas de opressão que estruturam a vida das populações negras no Brasil. A “rede” e a “cerca”, revelam dinâmicas distintas, mas igualmente atravessadas pela necessidade de sobrevivência em um contexto de violência sistêmica.

E é nesse contexto de luta e resiliência que Patricia Hill Collins (2019) discute a ética do cuidado: em contextos afro-diaspóricos e de opressão sistêmica, o cuidado e a socialização das crianças não se restringem à mãe biológica ou ao núcleo familiar tradicional. Uma rede complexa e flexível de parentesco estendido e de apoio mútuo (com avós, tias, vizinhas, etc.) é estabelecida como uma estratégia de sobrevivência e resistência ao racismo e à pobreza.

Essa parentalidade estendida, com todas as suas tensões, é o que Nilma Lino Gomes (2019) define como a família ser um espaço educativo ampliado. Para além das instituições formais de ensino, é no seio da família negra, em sua configuração ampla e plural, que se dá a transmissão de saberes, de memórias e, crucialmente, de estratégias de enfrentamento ao racismo. A educação, nesse sentido, é a própria ação de (re)existir, onde o avô ensina o nome do orixá, conta a história da origem, e a vizinha ensina a costurar a ferida social. É a partir desse espaço ampliado que se constitui a identidade e a consciência das protagonistas, seja pela via da afirmação cultural e ancestral onde a educação se dá pela história dos pentes, ou seja pela via

do trauma e da negação onde a educação pela violência e pelo fanatismo anula o ser, mas, paradoxalmente, gera uma consciência aguda sobre a opressão.

Sueli Carneiro (2023) complementa essa perspectiva ao situar o papel das mulheres negras como educadoras no cerne do combate ao epistemicídio. Ao demonstrar como o dispositivo de racialidade busca anular os saberes e as histórias dos povos africanos e afro-diaspóricos, a autora estabelece que a transmissão de conhecimentos e a formação de identidade na família negra é um projeto político de contra-hegemonia. Nesse sentido, o ato de as mães, avós e outras mães (Collins, 1987) preservarem a memória e ensinarem a seus descendentes a afirmação da negritude é a manifestação prática de uma pedagogia decolonial, crucial para dismantelar a produção da indigência cultural e para fundamentar o ser negro em um conhecimento próprio e valorizado, resistindo ativamente à desqualificação racista.

Tal concepção se alinha com o que bell hooks (2021) discute sobre a possibilidade de o amor reforçar a dimensão ética e afetiva deste espaço educativo ampliado. Ela define o amor não como um sentimento vago, mas como uma ação baseada em compromisso, conhecimento, responsabilidade, respeito e confiança. A prática do amor é crucial para a sobrevivência em contextos de opressão sistêmica.

Neste quadro, o papel educativo das mulheres negras, enquanto educadoras e cuidadoras, manifesta-se em face do trauma e da violência racial. O amor praticado na família ampliada é o instrumento de cura e reparação que resgata a dignidade e constrói a autoestima, confrontando a lógica destrutiva do racismo e do patriarcado. hooks (2021) ainda propõe uma disciplina que não é punição, mas a prática ética de autodomínio, de estabelecer limites saudáveis e de assumir responsabilidade pelo bem-estar individual e comunitário. A disciplina ensina os membros da comunidade a se engajarem criticamente, a cuidarem uns dos outros e a sustentarem a luta. Ao final, o compromisso com o amor e com a disciplina permite à família e à comunidade negra criar uma matriz de proteção segundo Collins (2019) contra as forças que buscam anular o ser negro. A proteção é, portanto, o resultado prático de uma educação que ensina a valorizar a vida negra e a lutar pela sua preservação, tornando a pedagogia comunitária um ato radical de esperança e resistência.

Desse modo, a família ampliada não só transmite saberes, como também articula um projeto ético-político-afetivo baseado no amor, na disciplina e na

proteção mútua, essenciais para a formação da consciência e identidade negra que desafiam o dispositivo de racialidade. Gonzalez (2020) defende, inclusive, que o matriarcado negro oferece o pano de fundo histórico-social para a emergência dessa pedagogia decolonial e do amor como resistência, solidificando as bases da atuação da mulher negra como educadora.

A análise de Gonzalez (1984) sobre a estrutura familiar negra fornece a chave para entender como as mulheres negras assumiram esse papel educador e protetor que desmistifica o termo matriarcado negro. Para ela, essa centralidade da mulher negra na família não é uma escolha de domínio, mas uma resposta estratégica e compulsória à opressão sistêmica.

O racismo e a violência estrutural impuseram à mulher negra a chefia da família e a responsabilidade primária pela prole. Esse matriarcado é, na verdade, uma “matrifocalidade”⁷ (Raymond T. Smith, 1995) de resistência, onde a mulher assegura a sobrevivência material e afetiva do grupo. Esse ato de garantir a vida e a dignidade é a forma mais essencial de proteção que hooks (2021) discute. A centralidade forçada transformou a mulher negra na guardiã da memória e da cultura africana e afro-brasileira, o exato oposto do epistemicídio denunciado por Sueli Carneiro (2023). Ao transmitir a ancestralidade e a cosmologia, ela sustenta a identidade positiva em um ato de educação informal que é, simultaneamente, um projeto político de contra-hegemonia.

O modelo matriarcal de organização familiar e comunitária, que Gonzalez (2020) identifica, exige uma disciplina para gerir os escassos recursos e lutar por direitos. Essa capacidade de organização é a fonte da disciplina ética e comunitária que hooks (2021) identifica como necessária para o amor e a pedagogia da esperança. Portanto, Gonzalez (1984, 2020) fundamenta que o papel das mulheres negras como educadoras não é um fenômeno isolado, mas uma estratégia histórica de sobrevivência que transformou a opressão em um projeto de amor e proteção e de resistência epistêmica no seio do espaço educativo ampliado.

Sendo assim, se a família ampliada é o espaço educativo de resistência, e se o amor é a prática que sustenta essa resistência, a filosofia *Ubuntu* de Mogobe B. Ramose (1999) explica por que essa solidariedade e interdependência são inerentes ao próprio ser na cosmovisão africana. Mogobe Ramose (1999) eleva o *Ubuntu* de

⁷ Uma organização familiar e de parentesco na qual a mulher, no papel de mãe, é a líder do grupo doméstico e o foco das relações afetivas.

uma máxima ética popular para uma filosofia africana abrangente. O termo, composto pelo prefixo *ubu-* (que evoca a ideia da existência em geral) e a raiz *-ntu* (que é o modo concreto de ser ou manifestação), é uma categoria ontológica e epistemológica que representa a unicidade indivisível do Ser.

Este entendimento filosófico sustenta o conceito de parentalidade estendida e a ética de cuidado, que encontram sua raiz no *Ubuntu*, que é a base da filosofia africana. A máxima “*umuntu ngumuntu ngabantu* [...] ser um humano é afirmar sua humanidade por reconhecimento da humanidade de outro” (Ramose, 1999, p. 3) demonstra que a comunidade tem um lugar fundamental na construção do ser. O ato de a vizinha, a avó ou a outra mãe assumirem o cuidado e a educação é o *Ubuntu* em ação, a manifestação de que o ser humano é intimado, ou até comandado, a se tornar verdadeiramente humano. Essa responsabilidade recíproca é um imperativo que visa preservar e manter a harmonia cósmica, sendo o *Ubuntu* o fundamento para o julgamento ético, social e legal da conduta humana.

O epistemicídio e o dispositivo de racialidade operam tentando anular o Ser Negro, o que Ramose (1999) descreve como a fragmentação do ser enquanto uma totalidade. Essa fragmentação resulta de um pensamento ocidental que impõe uma separação e oposição entre sujeito, verbo e objeto, e entre ser e vir-a-ser. O papel educador das mulheres negras, que preservam a memória e ensinam a afirmação da negritude, configuraria a prática ética de resistência à fragmentação do ser através da linguagem.

A lógica do *ubu-ntu* aceita o verbo “fazer” como ponto de partida e entende o ser como um movimento incessante “vir a ser”, preservando a unicidade do Ser. A pedagogia decolonial, ao transmitir saberes ancestrais, restaura a visão de um universo holístico dinâmico, que é intrinsecamente musical e *pan-rhei* onde “tudo flui” (Ramose, 1999, p. 7). A exigência de amor, disciplina e proteção se manifesta como a responsabilidade recíproca que define o *Ubuntu*. A Proteção da família pelos vivos é fortemente influenciada pela dimensão ontológica dos ancestrais, que têm um papel na manutenção e proteção da família e comunidade. O matriarcado negro, enquanto estrutura de resistência e sobrevivência, é um ato de responsabilidade recíproca que visa preservar e manter a harmonia cósmica.

Assim, a busca pela harmonia em todas as esferas da vida tem como lei fundamental a paz através da realização concreta da justiça. Assim, o papel educador da mulher negra é a luta pela justiça, pois a paz sem justiça é o

deslocamento do *Ubuntu* da ordem cósmica, sendo essa busca pela harmonia e justiça um ato racional. A filosofia *Ubuntu*, diante do exposto, oferece a estrutura filosófica para todas as estratégias de resistência: a parentalidade estendida é a sua forma social, a pedagogia decolonial é a sua forma educacional, e o amor responsável é a sua forma ética.

E como pensar do ponto de vista do racismo estrutural essa parentalidade estendida, uma vez que mulheres negras lideram as famílias com mães solo no Brasil? Tal questionamento exige, primeiramente, desconstruir a visão de família desestruturada ou da mãe solo como uma falha moral ou social. Para as mulheres negras, essa configuração não é apenas um dado estatístico de abandono masculino, mas uma resposta histórica e política à desumanização imposta pelo sistema.

Gonzalez (1984) argumenta que a formação cultural brasileira tentou apagar a influência africana, o que ela chama de amefricanidade. Para ela, a mulher negra, ao ocupar o lugar de mãe preta ou chefe de família, não está apenas sozinha, ela está exercendo um papel central na preservação de valores que o racismo tenta destruir. A liderança feminina negra nas famílias é a espinha dorsal que mantém a comunidade coesa diante de um Estado negligente. Ou seja, do ponto de vista do racismo estrutural, a parentalidade estendida das mulheres negras no Brasil é uma estratégia política. O sistema tenta impor a escassez e o isolamento através do abandono afetivo e material dos homens e do Estado, mas a filosofia *Ubuntu* reage transformando o lar em um quilombo. A mãe solo negra, na verdade, lidera uma rede que redefine o conceito de justiça. Justiça, aqui, é garantir que nenhuma criança seja deixada para trás, mesmo quando o sistema desenha sua exclusão.

3.2. A parentalidade estendida em *Corpo desfeito* e *Os nove pentes d'África*

Em *Corpo desfeito*, é a mãe que inaugura a história da filha Amanda. “Mainha não quis mendigar a paternidade, decidiu que me criaria sozinha, queimou os rastros e colocou um peso de esquecimento no que podia ser deixado vazio [...]. Começou a trabalhar na mesma semana em que largou as boas notas.” (Arraes, 2022, p. 12). Este trecho é o pano de fundo da matrifocalidade discutida por Gonzalez (1984): a mulher negra assume a responsabilidade total de sobrevivência devido à ausência masculina e à negação da paternidade, forçando-a a abandonar seu potencial. A

ausência do pai e, subsequentemente, a morte da mãe, criam o vácuo que a Vó precisa preencher, acionando a ética de cuidado de Collins (1987), em circunstâncias extremas. Ela toma a decisão de criá-la sozinha, recusando-se a mendigar reconhecimento paterno. Essa escolha não é celebrada pela sociedade, que espera da mulher negra renúncia e silêncio. Mas a obra reafirma o gesto como autonomia, não como desamparo. É um ato de amor, atitude de uma mãe que já sabe que será difícil seguir com esse maternar.

E mesmo depois que ela se foi, sua morte não encerra vínculo algum. Pelo contrário: ela instala uma presença que habita a casa inteira. A mãe torna-se imagem, promessa, guia, mas também cobrança. Sua lembrança oferece consolo e, ao mesmo tempo, estabelece exigência. Não há como substituí-la. A avó, então, assume o papel de cuidadora principal, mas sua intervenção é marcada pela violência e pelo autoritarismo, desvirtuando completamente a ética do cuidado. A disciplina que, conforme hooks (2021), deveria promover autodomínio e responsabilidade mútua, transforma-se aqui em punição e coerção, como revelam as lembranças de Amanda: “Vó me obrigou a repetir a mesma limpeza muitas vezes [...]. Me chantageou para que eu fizesse almoço e janta.” (Arraes, 2022, p. 42). A rotina disciplinar torna-se um dispositivo de controle que atravessa não apenas o corpo, mas o tempo e a vida escolar da protagonista: “Dez dias sem ir para a escola. Meu castigo era passar todo o tempo dentro daquela casa...” (Arraes, 2022, p. 87).

A violência, porém, não é percebida pela avó como abuso, mas como um ato educativo distorcido que ela interpreta como forma de proteção. Sua justificativa explicita a lógica tensa da matrifocalidade sob opressão: “— Dói mais em mim do que nela, eu bato pra educar, pra ela aprender, não virar uma drogada, uma quenga [...]” (Arraes, 2022, p. 101). Nessa fala, evidencia-se tanto o medo real dos perigos sociais impostos à mulher negra quanto a internalização de uma pedagogia da dor, herdada de gerações marcadas pelo racismo estrutural. A avó, sentindo-se incapaz de cumprir o papel que lhe foi socialmente imposto — “Ela não obedece, eu não sei criar” (Arraes, 2022, p. 100) — acaba reproduzindo a violência na tentativa desesperada de garantir a sobrevivência da neta. Assim, o cuidado, atravessado por opressões intergeracionais, deixa de ser proteção e se converte em vigilância, revelando como a parentalidade estendida pode ser capturada pela lógica do trauma e da contenção, mesmo quando motivada pelo amor e pelo medo.

A religiosidade da avó, embora utilize gestos de “abençoar” e “purificar” (Arraes, 2022, p. 66), é usada como ferramenta de controle e epistemicídio interno, como discute Carneiro (2023). O dispositivo de racialidade opera aqui por meio da intolerância religiosa e da anulação da agência da neta: “Vai usar o que eu te dei hoje, é assim que sua mãe, santa, quer. [...] Vó se posicionou atrás de mim, tirou minha toalha [...] tocou no meu ombro para que eu ajoelhasse.” (Arraes, 2022, p. 65-67). A obediência cega é imposta por meio do medo e da anulação do corpo. A ameaça de retirar a neta da escola: “[...] vó me tiraria da escola. Já estava considerando isso desde que desrespeitei o vestido azul [...]” (Arraes, 2022, p. 90). Observa-se a antítese do espaço educativo ampliado, transformando a educação em uma moeda de troca para o controle absoluto e a anulação do ser da criança.

A interdependência do *Ubuntu*, segundo Ramose (1999), é fragmentada pela ausência de diálogo e pela violência: “Vó também não conversava comigo, trocávamos palavras grunhidas, ela por raiva e eu por medo [...]” (Arraes, 2022, p. 87). A harmonia cósmica é quebrada. A única forma de resgate da interdependência e do afeto é a busca desesperada por outras fontes de cuidado e pela memória da mãe falecida: “A obediência não estava na minha cabeça durante aquela surra, eu só conseguia chorar perguntando a mainha por que tia Margarete não vinha me ajudar [...]” (Arraes, 2022, p. 99). É também nessa direção que Amanda encontra refúgio no “quartinho de reza [...] para conversar com mainha [...]” (Arraes, 2022, p. 87).

As figuras da Tia Margarete e a Mainha morta assumem o papel de outras mães, conforme proposto por Collins (1987), e mediadoras de afeto na parentalidade estendida. A tia, ao tentar justificar a violência com a “emoção instável” (Arraes, 2022, p. 99) da vó, reconhece a falha na matriz de cuidado, mas reintroduz a Mainha falecida como a figura de autoridade máxima e afeto inatingível: “Não era eu quem recebia as regras, também não era vó quem as fazia. Mainha mandava. Eu ouvia e obedecia.” (Arraes, 2022, p. 74).

A cena da destruição da estátua da mãe é ponto de virada: “Tomei a estátua do oratório e joguei no chão [...] vi que mainha estava bastante rachada. [...] Se realmente achei que mainha tinha virado santa [...] naquele dia minha cabeça virou.” (Arraes, 2022, p.120). Não se destrói a mãe, destrói-se o fantasma que fazia do amor uma prisão. É um rito de passagem, ainda que doloroso. É o momento em que a protagonista respira fora da sombra.

O túmulo e a estátua da mãe expostos no trecho: “Deixei a estátua em pé sobre a terra mexida [...]” (Arraes, 2022, p. 123) tornam-se o ponto final de apoio para a protagonista, evidenciando que, no espaço educativo ampliado desfeito pelo trauma, a salvação da identidade reside na conexão ancestral e na memória que a opressão tentou silenciar, mesmo que essa memória seja buscada no silêncio da morte.

Já em *Os nove pentes d’África*, a parentalidade estendida é representada pelo avô Francisco Ayrá, que não vigia e não disciplina: conta histórias e ensina caminhos. O cuidado é gesto que circula, não pertence a uma só mão. Aqui, é reconhecida a sabedoria dos mais velhos, mas essa sabedoria é amorosa, política, feita de troca e não de obediência cega.

Esse cuidado ressoa diretamente com a ética de cuidado de Collins (1987) e a necessidade de delegação exposta no trecho: “Além de ter educado cinco filhos, ele ainda assumiu você, porque eu não consegui” (Silva, 2009, p. 29). A delegação do pai de cuidar da filha para a responsabilidade do vô Francisco exemplifica a sobrecarga dos pais e a vulnerabilidade familiar que são superadas pela ação do avô, que age como instrumento de sobrevivência e proteção, assumindo o que a parentalidade biológica não pôde sustentar. O cuidado é, de fato, distribuído para garantir a sobrevivência do indivíduo.

O papel do avô encarna a definição de amor como ação, baseada no compromisso, conhecimento e respeito, e não na dominação ou punição. Essa sabedoria é o cerne da proteção que hooks (2021) associa à pedagogia da esperança, que ensina a dignidade e a autonomia, em oposição à obediência cega.

A pedagogia decolonial descrita por Carneiro (2023) manifesta-se de forma concreta na atuação do avô, cuja presença assegura a preservação do legado ancestral e orienta os caminhos das gerações seguintes. Essa transmissão simbólica aparece de modo exemplar no momento em que “Luciana dormiu com o filho do lado, sonhando com os significados do pente-peixe deixado pelo vô Francisco” (Silva, 2009, p. 53). O gesto do avô, ao entregar o pente-peixe, não é apenas afetivo, mas pedagógico, ele devolve à família um referencial de pertencimento que desmantela a indigência cultural e fundamenta o ser negro em saberes valorizados. Assim, os pentes ultrapassam a condição de objetos para se afirmarem como heranças. No um fardo, mas uma direção.

O Tio Aganju, conversando sobre a “ideia de liberdade trazida pelo pássaro” (Silva, 2009, p. 40) com Melissa, é o exemplo prático dessa disciplina: um ensino ético e filosófico que orienta a consciência para a liberdade, e não para a vigilância coercitiva. Essa transmissão de saberes faz da família um espaço educativo ampliado conforme Gomes (2019), para quem a educação não se limita à escola, mas se realiza também nos territórios comunitários, nas relações familiares e nas práticas culturais que formam sujeitos críticos.

Finalmente surge a manifestação da filosofia *Ubuntu* como proposto por Ramose (1999), quando o Tio Aganju intervém para educar Melissa por um imperativo ontológico e ético, demonstrando que a formação da criança é responsabilidade de toda a comunidade, em busca da harmonia e justiça coletivas. A parentalidade estendida está por toda parte: nas tias que cuidam dos filhos umas das outras, nos tios que orientam, nas vizinhas que fazem partos, nos avós que educam netos. Tanto a parentalidade biológica quanto a social são tratadas com delicadeza. Há pais presentes, pais ausentes, avós que criam e filhos que voltam.

Cidinha faz da ancestralidade uma linguagem cotidiana, não um monumento sagrado distante. Há leveza no gesto de cuidar, porque há comunidade. Não se educa para controle, educa-se para caminhar. E é essa diferença que marca as duas narrativas de forma mais profunda: Em uma, o amor é vigilância; na outra, o amor é travessia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrar esta dissertação implica retornar ao ponto de partida que a mobilizou: compreender de que maneira as obras *Os nove pentes d'África*, de Cidinha da Silva, e *Corpo desfeito*, de Jarid Arraes, ao operarem a escrevivência como gesto estético e político, dão continuidade ao legado de Carolina Maria de Jesus na construção de narrativas sobre as experiências de mulheres negras. Ao longo deste percurso, tornou-se evidente que a escrevivência não constitui apenas um conceito analítico, mas uma prática literária que articula memória, corpo, ancestralidade e linguagem como dimensões inseparáveis de uma poética comprometida com a reexistência.

O primeiro movimento da pesquisa demonstrou que a escrita de mulheres negras no Brasil se inscreve em uma tradição marcada por disputas epistêmicas e simbólicas, nas quais o ato de escrever emerge como enfrentamento ao silenciamento histórico. Ao situar Cidinha da Silva e Jarid Arraes como herdeiras de Carolina Maria de Jesus, evidenciou-se que essa herança não se reduz a continuidades temáticas, mas se expressa na partilha de uma postura ética e estética diante da palavra. Escrever, nesse horizonte, é produzir memória contra o apagamento, subjetividade contra a desumanização e linguagem contra a naturalização da violência.

A análise das obras revelou que a escrevivência se materializa literariamente por meio de estratégias narrativas que transformam experiências racializadas em construção estética complexa. Em *Corpo desfeito*, Jarid Arraes elabora uma escrita que inscreve a memória da dor no corpo narrativo, convertendo o trauma em estrutura literária. A fragmentação, a interioridade e o ritmo da narrativa operam como forma de representar a violência intergeracional sem reduzi-la a mero testemunho. Trata-se de uma literatura que faz da linguagem um espaço de elaboração simbólica, no qual a dor não é espetacularizada, mas transformada em consciência crítica e potência narrativa. O romance afirma-se, assim, como obra literária de densidade estética, capaz de articular intimidade e crítica social por meio de uma construção formal que sustenta sua força política.

Já em *Os nove pentes d'África*, Cidinha da Silva constrói uma narrativa que articula ancestralidade, memória e formação subjetiva por meio de uma poética que conjuga oralidade, simbolismo e pedagogia afetiva. A estrutura mosaica da obra,

organizada em torno dos pentes, opera como dispositivo literário que transforma objetos cotidianos em signos de memória e pertencimento. Embora situada no campo da literatura infantojuvenil, a obra não se limita a uma função pedagógica: ela mobiliza recursos simbólicos e narrativos que ampliam o horizonte estético do leitor, propondo uma experiência literária que articula identidade, imaginação e consciência histórica. A escrita de Cidinha afirma a infância negra como território de elaboração estética e política, produzindo uma literatura que educa sem didatismo e emociona sem simplificação.

Consideradas em diálogo, as duas obras revelam que a escrevivência opera como princípio organizador de uma literatura que transforma subjetividade coletiva em forma artística. Se Jarid Arraes expõe as fissuras produzidas pela violência estrutural, Cidinha da Silva constrói imagens de continuidade e pertencimento que reafirmam a potência da memória ancestral. Em ambas, a literatura não se reduz a veículo de denúncia: ela se realiza como criação formal, invenção de linguagem e reorganização simbólica da experiência. O que está em jogo não é apenas narrar a dor ou celebrar a resistência, mas produzir formas literárias capazes de sustentar a complexidade dessas experiências.

Dessa forma, evidencia-se que a escrevivência, longe de se restringir ao campo temático, constitui um projeto estético que redefine as relações entre vida e literatura. Ao inscrever o corpo, a memória e a ancestralidade na tessitura narrativa, Cidinha e Jarid ampliam os limites do literário, tensionando categorias tradicionais e propondo novas possibilidades de leitura e representação. Suas obras afirmam que a literatura afro-brasileira contemporânea não ocupa um lugar periférico, mas central na reconfiguração do campo literário, ao introduzir perspectivas que desafiam hierarquias estéticas e epistemológicas.

As contribuições desta pesquisa situam-se, portanto, na compreensão da escrevivência como categoria crítica capaz de iluminar a dimensão formal e política da literatura de mulheres negras. Ao evidenciar como essas autoras transformam experiência em linguagem, reafirma-se a importância de ler tais obras não apenas como documentos sociais, mas como realizações literárias que operam com rigor estético, invenção simbólica e densidade narrativa.

Finalmente, reconhecer Cidinha da Silva e Jarid Arraes como herdeiras de Carolina Maria de Jesus implica compreender a literatura como espaço de continuidade histórica e reinvenção. A escrevivência que atravessa suas obras não

apenas preserva um legado, ela o expande, demonstrando que escrever é, simultaneamente, gesto de memória, criação estética e afirmação de existência. Assim, esta pesquisa conclui que a literatura produzida por mulheres negras constitui um campo de elaboração crítica e artística indispensável para a compreensão da cultura brasileira contemporânea, um território em que a palavra não apenas narra o mundo, mas o transforma.

Encerrar este trabalho é reconhecer que a escrevivência permanece em movimento. Cada narrativa analisada reafirma que a literatura é lugar de disputa simbólica, mas também de invenção de futuros. As obras de Cidinha e Jarid nos lembram que escrever é um ato de permanência, inscrever-se na história, produzir sentidos e abrir caminhos para que novas vozes continuem a transformar a experiência em arte, memória em linguagem e existência em literatura.

REFERÊNCIAS

ACAUAN, Ana Paula. Esse lugar também é nosso: escritora Conceição Evaristo busca vaga na Academia Brasileira de Letras. **Pucrs**. Porto Alegre, n. 191, jul./set. 2019, n.p.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The danger of a single story. *In: TED Talks*. Nova York, 2019. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 4 abr. 2024.

AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALMEIDA, Horácio de. **A história da literatura brasileira**: um esboço. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ARRAES, Jarid. **Corpo desfeito**. São Paulo: Alfaguara, 2022.

ARRAES, Jarid. **Diários do isolamento #81**: Jarid Arraes. Companhia das Letras, 30 jul. 2020. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5303/diarios-do-isolamento-81-jarid-arraes>. Acesso em: 20 ago. 2025.

ARRAES, Jarid. **#Penguin10Anos**: Depoimento sobre Maria Firmina dos Reis. [Vídeo]. YouTube: Companhia das Letras, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bVzWBKqKZ88>. Acesso em: 20 ago. 2025.

ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Seguinte, 2020.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: Um Relato Sobre a Banalidade do Mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 229, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 8 jan. 2026.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. *In: Obras Escolhidas*: Magia e Técnica, Arte e Política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil**: discursos, corpos e práticas. São Carlos: EdUFSCar, 2015. ISBN 978-8576003939.

BRASIL. Lei nº 601, de 18 de setembro de 1850. Dispõe sobre as terras devolutas do Império. **Coleção de Leis do Império do Brasil**, Rio de Janeiro, 1850. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l0601-1850.htm. Acesso em: 8 dez. 2025.

BRAZELTON, T. B.; GREENSPAN, S. I. **As necessidades essenciais da criança**: O que toda criança precisa para crescer, aprender e amar. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CABRAL, Rayssa Duarte Marques; LUIZ, Lisiane Oliveira e Lima; SILVA, Gisele Meire Tita Nazário da. Subversão à tradição da literatura de cordel: um olhar para o protagonismo negro feminino nos cordéis de Jarid Arraes. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 26, n. 56, p. 155–167, 2022. DOI: 10.5752/P.2358-3428.2022v26n56p155-167. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/28242>. Acesso em: 7 nov. 2026.

CAMILO, Cassiene Raissa da Silva; OLIVEIRA, Tassia Tavares de. Timbres desconhecidos em falas silenciadas: experiências de leitura no ensino superior com o conto “voz” de jarid arraes. **Revista 15 de outubro**, Campina Grande, p. 72–82, 2025. DOI: 10.5281/zenodo.16427759. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/r15o/article/view/4888>. Acesso em: 7 nov. 2026.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres negras, violência e pobreza. *In*: BRASIL. Secretária de Políticas para as Mulheres. **Diálogos sobre violência doméstica e de gênero**: construindo políticas para as mulheres. Brasília, 2003. p.11-17.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011. 190 p.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019. 480 p.

COLLINS, Patricia Hill. **The meaning of motherhood in Black culture and Black mother-daughter relationships**. Sage: Atlanta, Ga. Vol. 4, Ed. 2, 1987.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. São Paulo: Global, 2007.

COMPANHIA DAS LETRAS. **#Penguin10Anos**: Programação de lives e depoimentos. Companhia das Letras, 2020. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/blog>. Acesso em: 20 ago. 2025.

CÔRTEZ, Gisele Rocha. **Violência doméstica**: centro de referência da mulher. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.17, n.32, p.149-168, 2012. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/4932> Acesso em: 14 mai. 2024.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. **Revista Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40429/26848>. Acesso em: 3 dez. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Editora UnB, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DANTAS, Beatriz Góis. Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil. Campinas: Editora Graal, 1988.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. **Bárbara**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/barbara/>. Acesso em: 14 nov. 2026.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ESTADO DE MINAS. **Jarid Arraes**: O que a literatura pede é intimidade. Belo Horizonte: Pensar, 30 set. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/09/30/interna_pensar,1399556/jarid-arraes-o-que-a-literatura-pede-e-intimidade.shtml. Acesso em: 27 set. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências**: identidade, pertencimento e resistência. Revista da Biblioteca Nacional, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Globo, 1965.

FIGUEIREDO, D. de L. S. As Joanas das Marias: corpos atravessados pela dor em A ama, de Maria Benedita Bormann e A escrava, de Maria Firmina dos Reis. Pontos de Interrogação – **Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Laboratório de Edição Fábrica de Letras - UNEB, v. 13, n. 1, p. 75–96, 2023. DOI:

10.30620/pdi.v13n1.p75. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/pontosdeint/article/view/v13n1p75>. Acesso em: 13 jan. 2026.

FONSECA, Michael. Unindo passado e presente, espetáculo sobre Maria Firmina dos Reis, primeira mulher negra romancista do Brasil, estreia no Itaú Cultural. **Mundo Negro**, 11 out. 2023. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/unindo-passado-e-presente-espetaculo-sobre-maria-firmina-dos-reis-primeira-mulher-negra-romancista-do-brasil-estreia-no-itaucultural/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

FREIRE, Jordania Dantas; WANDERLEY, Naelza de Araújo. A representatividade de mulheres negras na literatura brasileira: uma leitura de cordéis de Jarid Arraes. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 31, p. 5–25, 2023. DOI: 10.23925/1983-4373.2023i31p5-25. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/62864>. Acesso em: 8 set. 2025.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 188-210.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3. ed. São Paulo: Autêntica, 2019. ISBN 978-85-5130-604-8.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Rio de Janeiro: Vozes, 2017. 160 p.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, n. 92, 1988.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia. **Por um feminismo afro Latino Americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020. p. 1-14.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/bitstream/192/10316/1/06_GONZALES__L%20c3%a9lia_Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira_1.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria literária e crítica feminista**. São Paulo: Edusp, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 Poetas hoje**: antologia. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Explosão Feminista**: Arte, Cultura, Política e Universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

hooks, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019.

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

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021. 272 p.

hooks, bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. São Paulo: Elefante, 2021. 300 p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. 3. ed. Porto Alegre: ArtMed, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 67-68.

LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL. **Jarid Arraes**: Hoje sei que minha grande obsessão como escritora é o trauma. [S. l.], 9 jul. 2025. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/jarid-arraes-poemas/>. Acesso em: 27 set. 2025.

LETRAS PRETAS. **A escrita está aí para que eu escreva com liberdade**: entrevista com Jarid Arraes. [S. l.], 18 set. 2018. Disponível em: <https://letraspretas.com/2018/09/18/a-escrita-esta-ai-para-que-eu-escreva-com-liberdade-entrevista-com-jarid-arraes/>. Acesso em: 27 set. 2025.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e palestras. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.

LUGONES, María. **Colonialidad y género**. Tabula Rasa, Bogotá, n. 9, p. 73-101, julio-diciembre 2008.

LUGONES, María. **Heterosexualism and the colonial/modern gender system**. Hypatia, v. 22, n. 1, p. 186–209, 2007.

MARTIN, Emily. **O Útero de Todos Nós**: a mulher e o corpo na medicina americana. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**: ensaio sobre o teatro negro e a performance da memória. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário entre os Kalunga. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENDES, Karla; COSTA, Sergio. Resistir para existir: Cidinha da Silva e o letramento racial em crônica. **Cadernos Literários**, [S. l.], v. 29, n. 1, p. 108–117, 2024. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/16885>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de; ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Moraes de (Orgs.) **Pensamento afrodiaspórico em perspectiva**: abordagens no campo da História e Literatura - Volume 1: História [recurso eletrônico] / Fernanda Rodrigues de Miranda; Marcello Felisberto Moraes de Assunção (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. p. 19-39. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/263346>. Acesso em: 13 jan. 2026.

MIRANDA, Fernanda. **A roda como forma de ler romancistas negras brasileiras**. Pernambuco Revista – Acervo, [S. l.], 3 jul. 2019. Disponível em: <https://pernambucorevista.com.br/acervo/capa/2289-a-roda-como-forma-de-ler-romancistas-negras-brasileiras.html>. Acesso em: 13 jan. 2026.

MORAIS, Márcia C. **Memória e identidade na literatura afro-brasileira contemporânea**. Revista Afro-Ásia, n. 57, 2018.

MUNRÓ FILHO, Antonio. **Eu não sou sozinha**. Jornal Rascunho, Curitiba, n. 237, jan. 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/31197-2/>. Acesso em: 27 set. 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos, por voz, por corpo, por sangue**. Org. Alex Ratts e Elizabete Aparecida Pinto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**. (Org.) Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

NASCIMENTO Elisa Larkin. GÁ Luiz Carlos. **Adinkra**: Sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. 216 p.

NEVES, N. R. **Parentalidade positiva**: uma abordagem baseada no afeto e no respeito. São Paulo: Cortez, 2017.

OBSERVATÓRIO DA BRANQUITUDE; CENTRO DE ESTUDOS E DADOS SOBRE DESIGUALDADES RACIAIS (CEDRA). **Privilegio branco**: mulheres e direito à educação no Brasil. 1. ed., 2023. Disponível em: <https://observatoriobranquitude.com.br/privilegio-branco-mulheres-e-direito-a-educacao-no-brasil/>. Acesso em: 15 set. 2025.

OWEN, Lara. **Seu sangue é ouro**: Resgatando o poder da menstruação. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1994.

PAIOL LITERÁRIO. **Jarid Arraes**. Jornal Rascunho, Paiol Literário, [S. l.], 1 abr. 2023. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/jarid-arraes/>. Acesso em: 27 set. 2025.

PETRONILIO, Paulo. Enegrecendo a crítica: por uma experiência do fora. **Muitas vozes**, v. 12, p. 1-16, e-2322059, 2023. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>>. Acesso em 07 de nov. 2025.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. 65 p.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 3-15, 1989.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. O direito à memória: a história oral de mulheres que lutaram contra a ditadura militar (1964-84). **Revista Tempo e Argumento**, v. 5, n. 1, p. 108-129, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270804432_O_direito_a_memoria_a_historia_oral_de_mulheres_que_lutaram_contra_a_ditadura_militar_1964-84>. Acesso em: 19 de out. 2025.

RAMOSE, Mogobe B. **African Philosophy through Ubuntu**. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/texto16.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2025.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Organização e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, 2018

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RISO, Ricardo. A escrita insubmissa das mulheres negras. *In*: GONÇALVES, Clézio Roberto, MUNIZ, Kassandra da Silva. **Curso de especialização uniafro**: promoção da igualdade racial na escola. Minas Gerais: Departamento de Letras, 2015. p. 7.

RIZZINI, Irene; RIZZINI, Irma. **A criança institucionalizada e a questão da cidadania**. São Paulo: Loyola, 2004.

ROCHA, Marcela. **Revirando o baú na sala de aula**: a tenacidade do cotidiano na obra de Cidinha da Silva. 2016. 113p. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras - Profletras/CN) - Centro de Ensino Superior do Seridó, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. De Sangrias, Tabus e Poderes: A Menstruação em uma perspectiva sócio-antropológica. **Revista Estudos Feministas**, v. 2, n. 2, p. 307-328, 1994.

SANTANA, Bianca. **A escrita de si de mulheres negras**: memória e resistência ao racismo. 2020. 279 p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SANTANA, Jiliane Movio. **Heroínas negras brasileiras, de Jarid Arraes**: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

SANTOS, Mirian Cristina dos. **Intelectuais negras**: prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p. 35.

SARTI, C. A. **A família como espelho**: um estudo sobre a moral dos pobres. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e literatura. *In*: SCHULLER, Donaldo et al. (Orgs.). **Mulher em prosa e verso**. Porto Alegre: Movimento, 1988, p. 145.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. *In*: NAVARRO, Márcia H. (Org.). **Gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p. 182-9.

SCHWARZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, Cidinha da. **Cada tridente em seu lugar**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. 96p.

SILVA, Cidinha da. **Você me deixe, viu?** eu vou bater meu tambor. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008. 80p.

SILVA, Cidinha da. **Oh, margem! Reinventa os rios!**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. 126p.

SILVA, Cidinha da. **Racismo no Brasil e afetos correlatos**. Belo Horizonte: Conversê, 2013. 168p.

SILVA, Cidinha da. **Um Exu em Nova York**. Belo Horizonte: Pallas, 2018. 80p.

SILVA, Cidinha da. **Os nove pentes d'África**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009. 56p.

SILVA, Cidinha da. A travessia no barco da coragem: carta aberta a Carolina Maria de Jesus. **Geledés** – Instituto da Mulher Negra, 10 jul. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-travessia-no-barco-da-coragem/> Acesso em: 20 ago. 2025.

SILVA, Cidinha da. RIBEIRO, Stephanie. Feminismo Negro. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Explosão Feminista**: Arte, Cultura, Política e Universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Cidinha da. **Uma entrevista de Cidinha da Silva**. Medium, 14 maio 2019. Entrevista por Marisa Loures. Disponível em: <https://cidinhadasilva.medium.com/uma-entrevista-de-cidinha-da-silva-d5c0525959f7> . Acesso em: 7 nov. 2025.

SILVA, Gabriela Rodrigues da; HERGESEL, João Paulo Lopes de Meira. Algumas reflexões linguístico-discursivas sobre o livro Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis, de Jarid Arraes. **Cadernos da Fucamp**, v. 20, n. 49, 2021. Disponível em: <https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/17478> . Acesso em: 7 nov 2025.1'

SMITH, Raymond T. **The matrifocal family**: power, pluralism, and politics. New York: Routledge, 1995. 250 p.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUZA, Rayron Lennon Costa; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. Entre poéticas e escrevivências para a infância: o projeto literário negro-feminino na cena literária brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 70, p. 1–14, 2023. DOI: 10.1590/2316-40187011.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. **Jarid Arraes e a poética de resistência**. Palimpsesto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de

Janeiro, n. 26, p. 621-636, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/download/35394/25406/118752>. Acesso em: 27 set. 2025.

TIBURI, Marcia. A violência natural contra as mulheres e a administração da ignorância. **Revista Cult**, 8 nov. 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/violencia-natural-contra-as-mulheres-e-administracao-da-ignorancia/>. Acesso em: 7 nov 2025.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2. ed. Projeto editorial: Eduardo Rodrigues Vianna. Jundiaí, SP: Cadernos do Mundo Inteiro, 2018.

VERGER, Pierre. Orixás: **deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. São Paulo: Corrupio, 1981.

WINNICOTT, D. W. **O ambiente e os processos de maturação**: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artmed, 1993.

XAVIER, Seu João. **Racismo estético**: decolonizando mentes e práticas educativas. São Paulo: Editora Jandaíra, 2025. ISBN 978-655-094158-1.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

ZIN, Rafael Balseiro. **A dissonante representação pictórica de escritoras negras no Brasil**: o caso de Maria Firmina dos Reis (1825–1917). São Paulo: Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, 2016.