

O corpo-corpus que cala e fala: interseccionalidade em Maya Angelou**The body-corpus that silences and speaks: intersectionality in Maya Angelou****Felipe Fanuel Xavier Rodrigues**

RESUMO: O artigo analisa, sob uma perspectiva interseccional, a autobiografia *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, destacando como a autora elabora uma poética do corpo-corpus negro feminino. A análise concentra-se na articulação entre experiências de raça, gênero, classe e deficiência, evidenciando como a obra transforma vivências subalternizadas em matéria literária e política. Através de cenas de humilhação, silêncio e espiritualidade, o texto revela como Angelou inscreve subjetividades negras em uma narrativa ética e estética, em que o corpo cala e fala, desafiando formas de apagamento e reconfigurando modos de existência.

Palavras-chave: Autobiografia. Corpo. Literatura negra. Interseccionalidade.

ABSTRACT: This article analyzes Maya Angelou's autobiography *I Know Why the Caged Bird Sings* from an intersectional perspective, highlighting how the author develops a poetics of the Black female body-corpus. The analysis focuses on the interplay of race, gender, class, and disability, demonstrating how Angelou transforms subaltern experiences into literary and political material. Through scenes of humiliation, silence, and spirituality, the text reveals how Angelou inscribes Black subjectivities into an ethical and aesthetic narrative, in which the body both silences and speaks, challenging erasure and reconfiguring modes of existence.

Keywords: Autobiography. Body. Black literature. Intersectionality.

To SEE, to lay eyes on these 'black interiors,' is at first startling. Then it is amazing.
Elizabeth Alexander

Corpus interseccional

A escrita de mulheres negras está enraizada em vivências subalternizadas, marcadas pela persistência da lógica colonial e suas múltiplas ramificações, que corroem a promessa de bem-estar proclamada pelas democracias formais e seus ideais supostamente universais. Habitando a base da pirâmide social imposta pelos legados da escravidão e seus desdobramentos no capitalismo contemporâneo, a mulher negra que escreve rejeita a condição de objeto e afirma-se plenamente no corpo e *corpus* de sua arte. À urgência de tomar os rumos da própria história corresponde a eclosão da subjetividade, pois, como afirma Eurídice Figueiredo, "as escritoras negras, ao refazer suas histórias de vida, tornam-se sujeitas de suas narrativas" (Figueiredo, 2022, p. 217).

A compreensão dessa crítica política da literatura está atravessada pelo conceito de interseccionalidade, que, como bem observa Carla Akotirene, possibilita o

entendimento sobre “a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem” (Akotirene, 2019, p. 24). Ao cunhar o termo “interseccionalidade” para teorizar a condição de mulheres negras no artigo de 1989 intitulado “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex”, Kimberlé Crenshaw propôs uma lente analítica capaz de evidenciar como as opressões de raça, gênero e classe se entrelaçam de maneira inseparável na experiência dessas mulheres, argumentando que “devido ao fato de que a experiência interseccional é maior do que a soma do racismo e do sexism, qualquer análise que não leve em conta a interseccionalidade não pode abordar de maneira suficiente a forma particular pela qual as mulheres negras são subordinadas” (Crenshaw, 1989, p. 140). Antecipando essas discussões sobre interseccionalidade, já nos anos 1970 e 1980, Lélia Gonzalez compôs ensaios originais para analisar criticamente as interrelações entre as variadas formas discriminatórias que afetam as mulheres negras. Em “A mulher negra na sociedade brasileira”, a pensadora esmiúça os prolegômenos do que viria a ser reconhecido como crítica interseccional: “Ora, na medida em que existe uma divisão racial e sexual do trabalho, não é difícil concluir sobre o processo de tríplice discriminação sofrido pela mulher negra (enquanto raça, classe e sexo), assim como sobre seu lugar na força de trabalho” (Gonzalez, 2020, p. 56). É nesse contexto que se comprehende a centralidade da articulação entre raça, classe e gênero no pensamento de Gonzalez. O desafio da teórica, como explicam Flavia Rios e Alex Ratts, “foi o de articular duas linhagens distintas do pensamento social, o de raça e classe com o de sexo e classe” (Rios; Ratts, 2016, p. 397), promovendo uma correlação analítica que lhe permitiu, em solo brasileiro, antecipar as reflexões que viriam a ser consolidadas com a eclosão do conceito de interseccionalidade.

Com foco na autobiografia de Maya Angelou (1928-2014), este artigo explora algumas das variadas formas de opressão interseccionadas cartografadas por sua escrita. Segundo Siphokazi Koyana, Angelou, ao examinar os papéis sociais e familiares das mulheres negras em seus textos sobre si, formula teorias *womanist*¹ que confrontam essencialismos. Em outras palavras, “as obras autobiográficas de Angelou buscam

¹ O termo *womanist* foi cunhado por Alice Walker em *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983), para descrever o comportamento audacioso, corajoso e determinado das mulheres afro-americanas. A autora define *womanist* como derivado de *womanish*, expressão usada por mães negras do sul dos Estados Unidos para valorizar a postura madura de suas filhas, em contraste com *girly*, que denota imaturidade e frivolidade.

revelar as múltiplas e dinâmicas interconexões entre os lares — casa e família — e a economia política em sentido mais amplo” (Koyana, 2009, p. 68). Trata-se, pois, de um “compromisso com a sobrevivência e a integridade da comunidade afro-americana e na voz coletiva de sua narrativa” (Rodrigues, 2019, p. 10). Portanto, o corpo e a memória das mulheres negras se afirmam como territórios de crítica social e reinvenção criativa do mundo.

(Po)éticas da (re)existência

Se a literatura de mulheres negras é, como afirma Carole Boyce Davies, “criatividade literária expressa por mulheres que se definem como negras e que têm razões históricas/políticas para assumir essa autodefinição” (Davies, 1995, p. 1), então a obra de Maya Angelou constitui um dos testemunhos mais contundentes dessa expressão artística, ao inscrever a experiência da mulher negra estadunidense no centro da narrativa autobiográfica e ao transformar a memória, a oralidade e a sobrevivência em matéria poética e ética. Não por outra razão, a coletânea de poemas *Não vou mais lavar os pratos* (2016) de Cristiane Sobral, uma das poetas mais interseccionais da literatura afro-brasileira, é epigrafada por uma tradução de um trecho do poema “Still I Rise”, de Angelou: “Eu me levanto/ Sou um oceano negro,/ vasto e irrequieto,/ indo e vindo contra as marés,/ eu me elevo” (Sobral, 2016, p. 4). Inspirada pela poesia de Angelou que confronta os múltiplos sistemas de opressão de raça, gênero e classe, a voz poética do poema que dá título ao livro de Sobral rejeita a condição interseccionada de lavadora de pratos e declara a sua emancipação: “Está decretada a Lei Áurea” (Sobral, 2016, p. 18). Ou seja, a escrita de mulheres negras, ao mesmo tempo em que denuncia as estruturas de opressão que as atravessam, reinventa formas de existência e liberdade que se enraízam na memória coletiva, no corpo e na ancestralidade.

É nesse horizonte político-estético que se inscreve a obra de Maya Angelou, cuja autobiografia literária *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969) inaugura uma poética da reexistência, ao narrar a infância e a juventude de uma menina negra nos Estados Unidos segregacionistas, entre o trauma e a afirmação de si. A obra se inicia com reminiscências poéticas de uma narradora que busca na memória uma perspectiva capaz de revelar sua história de vida entre os três e os dezesseis anos de idade. Entre o esquecimento e a lembrança, ela localiza as primeiras linhas de um poema, cujo restante se perdera no

campo da imaterialidade, ou do próprio silêncio: “What you looking at me for?/ I didn’t come to stay...” (Angelou, 2004, p. 7). O cenário, então, se revela: ela estava no grupo de crianças da Igreja Episcopal Metodista Negra e percebia a agitação e risadas que seu conhecido esquecimento havia provocado. A pequena Maya usava um vestido que lhe causava desconforto, embora ela houvesse pensado que iria se parecer com uma menina branca ao se vestir daquela maneira. A cor desbotada da roupa deixava sua pele “suja como lama” e as pessoas na igreja olhavam para suas pernas finas.

Wouldn’t they be surprised when one day I woke out of my black ugly dream,
and my real hair, which was long and blond, would take the place of the kinky
mass that Momma wouldn’t let me straighten? My light-blue eyes were going to
hypnotize them, after all the things they said about ‘my daddy must of been a
Chinaman’ (I thought they meant made out of china, like a cup) because my eyes
were so small and squinty. Then they would understand why I had never picked
up a Southern accent, or spoke the common slang, and why I had to be forced to
eat pigs’ tails and snouts. Because I was really white and because a cruel fairy
stepmother, who was understandably jealous of my beauty, had turned me into
a too-big Negro girl, with nappy black hair, broad feet and a space between her
teeth that would hold a number-two pencil. (Angelou, 2004, p. 8)

No olhar de uma criança negra, traduzido por Angelou, havia uma sensação de estranhamento que fazia com que ela se sentisse fora daquele ambiente. Apesar de ter chegado muito nova a Stamps, no Arkansas, Maya era oriunda de Saint Louis, no estado do meio-oeste dos Estados Unidos, o que explica seu sotaque não sulista e a objeção aos hábitos alimentares locais. Por não se considerar incluída naquele grupo, Maya cria um universo paralelo em que ela seria superior a todos os que veem algo de errado nela. Loira e de olhos azuis, ela não seria mais ridicularizada por seu esquecimento, vestimenta, modo de falar, hábitos e traços físicos, pelo contrário, ela se sentiria bela. A máscara branca é apenas uma das maneiras que Maya encontrou para superar a condição de estranha (*outsider*) presente em toda a obra. O olhar para sua negritude transparece na percepção negativa que tem de si mesma: “ela considera sua ‘natureza negra’ [*black self*] uma gaiola que lhe apanha em armadilha.” (Lupton, 1998, p. 53) A percepção de inadequação e o desejo de embranquecimento, tão marcantes na infância da narradora, não permanecem como elementos paralisantes. Ao contrário, eles são transmutados em uma estética que incorpora o *blues* como linguagem de dor e resistência.

O final do poema de abertura de *Caged Bird* foi pronunciado pela esposa do ministro: “I just come to tell you, it’s Easter Day” (Angelou, 2004, p. 8). Para Dolly

McPherson, há uma correspondência entre esse breve poema de Páscoa e a narrativa religiosa do Cristo ressuscitado, apesar de a pergunta retórica “What you looking at me for?”, de modo irônico, contrastar com a celebração da ressurreição. Nas palavras da crítica: “Um subtexto para a pergunta pressupõe que há algo para se olhar, para chamar a atenção do público para a falante. O que este algo poderia ser? Simbolicamente, é a *persona* como Cristo, uma recordação da renovação cíclica” (McPherson, 1990, p. 19). Já Cherron Barnwell detecta nesse preâmbulo em versos um indicativo da “estética do blues de Angelou”: “Aqueles de nós que reconhecem o poema como uma forma de blues podem até cantarolar as linhas citadas como uma canção de blues enquanto o leem” (Barnwell, 2009, p. 136). Aos ouvidos da crítica, não apenas o poema de três versos, que possui forma e conteúdo clássicos de blues, mas também toda a obra *Caged Bird* recebe a influência do blues:

Dos elementos culturais afro-americanos presentes no texto, o blues é o mais influente em *Caged Bird*. O blues molda sua forma e conteúdo, e ao usar a estética do blues, Angelou cumpre o desafio de escrever autobiografia como literatura. Descendente do *spiritual* negro, o blues é uma música nativa dos Estados Unidos, que tem a sua gênese na cultura afro-americana; expressa a negritude encontrando o que é comumente chamado de estadunidense. (Barnwell, 2009, p. 134-135)

Em Stamps, Maya desembarcara aos três anos com o irmão Bailey, que era apenas um ano mais velho do que ela. Eles carregavam identificações com seus nomes, local de origem e destino. A etiqueta “A quem possa interessar” (*To Whom It May Concern*) estava atada a seus punhos e continha além dessas informações, o nome de sua avó paterna, Annie Henderson, aos cuidados de quem eles estariam a partir de então. O deslocamento ocorreu devido ao fim do “casamento calamitoso” (*calamitous marriage*) dos pais. A avó Henderson vivia com seu filho Willie Johnson e ambos cuidavam do armazém que possuíam na cidade. O local era um ponto de encontro de pessoas da comunidade negra, onde todos eram tratados com respeito. No entanto, os trabalhadores negros dos campos de algodão traziam uma frustração por não receberem o suficiente para seu sustento, por mais pesado que fosse o seu trabalho.

Ao lado da musicalidade e da religiosidade, a narrativa também se enraíza no corpo e nas relações familiares. A figura de tio Willie encarna as múltiplas camadas de exclusão que atingem os corpos negros e deficientes. Tio Willie, que adquiriu uma deficiência física aos três anos de idade, quando uma mulher que cuidava dele o deixou

cair, representava, na visão de Maya, mais uma possibilidade de sofrimento da qual ela acreditava ter escapado por pouco. A narradora observa que crianças muitas vezes não sabem como lidar com a presença de uma pessoa com deficiência, reagindo com desconforto e impaciência, como se expressassem, por meio da crítica, um alívio inconsciente por não estarem na mesma condição.

The tragedy of lameness seems so unfair to children that they are embarrassed in its presence. And they, most recently off nature's mold, sense that they have only narrowly missed being another of her jokes. In relief at the narrow escape, they vent their emotions in impatience and criticism of the unlucky cripple" (Angelou, 2004, p. 14).

A tragédia de tio Willie não recebia explicação teológica da piedosa senhora Henderson, que não guardava nenhum rancor da mulher nem de Deus que permitiu o acidente, embora ela sempre fizesse questão de informar a desconhecidos que ele não nascera assim. Com esse detalhe acerca da reação resignada de sua avó, a narradora parece reabrir um questionamento até então não verbalizado: por que o Deus justo em quem a avó acreditava não impediu que tal desgraça acometesse uma criança, acrescentando-lhe mais um fardo além da marginalização racial que sofreria pelo resto da vida? Maya não se conformava com a situação do tio:

In our society, where tow-legged, two-armed strong Black men were able at best to eke out only the necessities of life, Uncle Willie, with his starched shirts, shined shoes and shelves full of food, was the whipping boy and butt of jokes of the underemployed and underpaid. Fate not only disabled him but laid a double-tiered barrier in his path (Angelou, 2004, p. 14).

Em uma ocasião, ao voltar da escola, Maya encontrou Willie se esforçando para ficar em pé atrás do balcão do armazém. Ela percebeu a presença de pessoas desconhecidas: um homem e uma mulher negros, que depois ela soube que eram professores em Little Rock, bebiam refrigerante no estabelecimento. Quando a mulher perguntou a Willie se ele tinha filhos, a resposta foi que ele tinha uma mãe e dois filhos do seu irmão para cuidar. Maya, então, pensou que teria fingido ser sua filha sem nenhum constrangimento, já que ele a tratava melhor que seu pai.

Maya percebia uma harmonia na vida que levava no armazém aos cuidados do tio. Aquele era seu lugar favorito, onde o sol entrava suavemente pela manhã e iluminava seu interior. À tarde, ela sentia que o armazém, apesar de cansado, continuava a receber as

pessoas até a hora de dormir, em que “a promessa de manhãs mágicas” retornava ao estabelecimento. Na hora do jantar, uma observação:

In the evening, when we were alone like that, Uncle Willie didn't stutter or shake or give any indication that he had an 'affliction.' It seemed that the peace of a day's ending was an assurance that the covenant God made with children, Negroes and the crippled was still in effect (Angelou, 2004, p. 18).

O silêncio do tio e sua gagueira indicavam uma paz que alcançava toda a família, mediante a qual Maya visualizava um pacto entre Deus e os negros. Essa percepção reverbera a analogia que os africanos escravizados faziam entre Israel e a América negra. “A identificação com Israel”, explica Albert J. Raboteau, “deu aos escravizados uma identidade comunal como povo especial, divinamente favorecido. Essa identidade se sustentava em forte contraste com a propaganda racista que os descrevia como inferiores aos brancos, destinados por natureza e providência à condição de escravizados” (Raboteau, 1995, p. 34). Na linha que escreve sobre o pacto divino com os negros, Angelou inclui aqueles mais expostos às adversidades, como “crianças” e “pessoas com deficiência”. Assim, as partes que não são contadas nas versões da história oficial são vistas como participantes da aliança entre Deus e uma humanidade sofredora, cuja validade se evidencia na paz que uma família afro-americana vivencia no fim do dia. Essa teologia da história formula uma resposta ao problema do mal que atinge as pessoas de origem africana por via da segregação racista.

A (est)ética do corpo que cala e fala

A espiritualidade que sustenta Maya e sua família, no entanto, não é uma crença acrítica: ela serve como contraponto à barbárie racial legitimada institucionalmente, como se vê na ameaça de linchamento e na omissão do poder público. Entretanto, essa paz seria ameaçada por um poder tão opressor como Faraó o foi para os israelitas escravizados no Egito. Uma noite, enquanto Maya e o irmão cuidavam dos porcos, eles ouviram um cavalo chegando à residência. Era o xerife que trazia um aviso assustador: “Annie, tell Willie he better lay low tonight. A crazzy nigger messed with a white lady today. Some of the boys'll be coming over here later” (Angelou, 2004, p. 18). A forma da fala do xerife expressa um desrespeito para com a avó de Maya, por não a tratar como “senhora Henderson”, mas, em vez disso, chamá-la por seu primeiro nome, uma

informalidade que até as crianças brancas da região utilizavam. Além disso, o modo como aquele que representava a lei se referiu aos membros da Ku Klux Klan (“meninos”) revela que ele não apenas aprovava a ação de fazer justiça com as próprias mãos, mas também estimava aqueles cuja causa era o extermínio dos negros. Diante disso, Maya asseverava:

If on Judgment Day I were summoned by St. Peter to give testimony to the used-to-be sheriff's act of kindness, I would be unable to say anything in his behalf. His confidence that my uncle and every other Black man who heard of the Klan's coming ride would scurry under their houses to hide in chicken droppings was too humiliating to hear" (Angelou, 2004, p. 19).

A narradora acredita em um Juízo Final, em que o xerife conivente com os atos de maldade da Klan não seria lembrado como bondoso simplesmente por ter ido avisar sua avó acerca da iminente incursão racista. Dessa forma, o presente apocalíptico que incitava o terror entre os negros seria um dia substituído por um julgamento divino no qual a voz dos oprimidos seria ouvida.

Willie teve que ser escondido dentro de uma caixa vazia, coberto por batatas e cebolas, “layer upon layer, like a casserole” (Angelou, 2004, p. 19). Não tendo nada mais a fazer, sua avó ajoelhou-se e orou na escuridão. Apesar de ninguém ter aparecido naquela noite, a violência psicológica deixou danos: “They would have surely found Uncle Willie and just as surely lynched him. He moaned the whole night through as if he had, in fact, been guilty of some heinous crime” (Angelou, 2004, p. 19). Ainda que não houvesse cometido crime algum, Willie é obrigado a se esconder de maneira humilhante para não ser vítima de violência física simplesmente pelo fato de ser um homem negro. A deficiência de seu corpo é um preâmbulo ao estado desumano que se encontrava devido à hostilidade legitimada contra pessoas da cor de sua pele.

Ao se colocar de joelhos em oração, a senhora Henderson, na escuridão do armazém, nega a autoridade suprema da opressão branca e se volta para a possibilidade de transcender aquela barbárie. Em seu famoso apelo publicado em Boston em 1830, o abolicionista David Walker já registrava palavras de lamentação e esperança de que o sofrimento dos negros um dia teria fim: “Deus reina nos exércitos do céu e entre os moradores da terra, tendo seus ouvidos continuamente abertos aos gritos, lágrimas e gemidos de seu povo oprimido; e sendo um Ser justo e santo, irá um dia aparecer

totalmente em favor dos oprimidos, e deter o progresso dos opressores gananciosos". (Walker, 2001 [1830], p. 5)

Frente à violência externa, a figura do irmão Bailey emerge como um refúgio afetivo e espiritual, sendo, para Maya, a personificação do divino e da possibilidade de continuidade da vida. Uma das pessoas que Maya admirava era seu irmão Bailey, que ela considerava "the greatest person in [her] world" (Angelou, 2004, p. 21). Ela se sentia tão feliz por sua existência que se diz disposta a "to live a Christian life just to show God that I was grateful" (Angelou, 2004, p. 21). A teologia da retribuição de Maya enfatiza o desejo de se viver sua crença religiosa como um gesto de gratidão genuíno. O "querer viver" demonstra o princípio de sua fé, não o seu fim. Como opina em um de seus ensaios, "becoming a Christian is a lifelong endeavor" (Angelou, 2009, p. 165). Nesse gesto de querer viver uma vida cristã, não há uma chegada propriamente dita, mas um caminho de tentativas: "It is in the search itself that one finds the ecstasy" (Angelou, 2009, p. 165).

A gratidão que Maya nutria pela vida de Bailey estava relacionada com o amor que seu irmão sempre demonstrou por ela. Gracioso, versátil, estimado por sua beleza física e inteligência, Bailey, o orgulho da família, estava sempre pronto a defender a irmã quando ela era alvo de comentários indelicados acerca de sua aparência. Para Maya, "[o]f all the needs (there none imaginary) a lonely child has, the one that must be satisfied, if there is going to be hope and a hope of wholeness, is the unshaking need for an unshakable God" (Angelou, 2004, p. 22-23). Com Bailey, o tempo deixa de ser quantitativo (*chronos*) para se tornar qualitativo (*kairos*). Sua presença representa a plenitude do tempo, ou seja, aquele momento em que a história se amadurece suficientemente para receber a irrupção da manifestação do Reino dos Céus. A existência de Bailey permitia uma fé inabalável em um Deus encarnado na vida. Dessa forma, Angelou reescreve a história da salvação pela ótica de sua própria experiência pessoal, humanizando o que é sacro e sacralizando o que é humano.

Essa experiência do sagrado no cotidiano não exclui a rigidez moral imposta pela avó, cujos mandamentos de limpeza e respeito funcionam como estratégias de sobrevivência diante da constante vigilância racial. A "salvação" de Maya dependia da observação dos dois principais mandamentos de sua avó: "Thou shall not be dirty' and 'Thou shall not be impudent" (Angelou, 2004, p. 25). Mesmo no inverno mais rigoroso, ela e o irmão eram obrigados a se lavarem diariamente na água fria do poço. As ordens da avó eram claras, com risco de punição caso não cumpridas: "wash as far as possible,

then was possible" (Angelou, 2004, p. 25). Assim como o dever da escola, o jantar, a oração e o sono, a limpeza fazia parte da rotina. A avó os convencera de que "not only was cleanliness next to Godliness, dirtiness was the inventor of misery" (Angelou, 2004, p. 25). A impudência de uma criança trazia consequências tão graves quanto, podendo trazer destruição para a família. Os adultos deveriam ser tratados de modo respeitoso através de pronomes de tratamento como "Mister, Missus, Miss, Auntie, Cousin, Uncle, Buhbah, Sister, Brother and a thousand other appellations indicating familial relationship and the lowness of the addressor" (Angelou, 2004, p. 25). Todas as crianças que Maya conhecia seguiam esse código de conduta, com exceção das brancas.

Some families of powhitetrash lived on Momma's farm land behind the school. Sometimes a gaggle of them came to the Store, filling the whole room, chasing out the air and even changing the well-known scents. The children crawled over the shelves and into the potato and onion bins, twanging all the time in their sharp voices like cigar-box guitars. They took liberties in my Store that I would never dare. Since Momma told us that the less you say to whitefolks (or even powhitetrash) the better, Bailey and I would stand, solemn, quiet, in the displaced air. But if one of the playful apparitions got close to us, I pinched it. Partly out of angry frustration and partly because I didn't believe in its flesh reality (Angelou, 2004, p. 26).

A cena marcada pela performance racista das meninas brancas sintetiza o modo como Angelou articula dignidade, silêncio e resiliência em sua escrita — uma resiliência que, mesmo contida, afirma a integridade do sujeito negro diante da opressão. Quando crianças brancas iam até o armazém, agiam com uma liberdade inconcebível para os rigorosos padrões de comportamento impostos a Bailey e Maya. Chamavam tio Willie pelo primeiro nome e davam-lhe ordens, o que ele obedecia, para dor e vergonha de Maya. A senhora Henderson era tratada com igual desrespeito: era chamada de "Annie", sem qualquer formalidade.

Certa manhã, um grupo de meninas brancas aparece no quintal. Ao vê-las, a avó começa a cantar um hino, "so slow and the meter so strange that she could have been moaning" (Angelou, 2004, p. 27), e pede que Maya entre. Pela porta de tela, a menina observa as garotas imitarem grotescamente os gestos da avó. Uma delas, por exemplo, dobra os braços e empurra a boca para frente enquanto cantarola; outra corrige: "Naw, Helen, you ain't standing like here. This here's it" (Angelou, 2004, p. 27-28). Maya, impotente diante da cena, imagina usar o rifle da casa, mas logo reconhece sua limitação: "I knew I'd never be able to hold it straight" (Angelou, 2004, p. 28).

As provocações seguem com zombarias corporais e gestuais. Uma das meninas cruza os olhos, coloca os polegares nos cantos da boca e diz: "Look here, Annie" (Angelou, 2004, p. 28). Maya quer reagir: "I wanted to throw a handful of black pepper in their faces [...] to scream that they were dirty, scummy peckerwoods" (Angelou, 2004, p. 28). Mas reconhece que está aprisionada socialmente tanto quanto suas agressoras: "I knew I was as clearly imprisoned behind the scene as the actors outside were confined to their roles" (Angelou, 2004, p. 28).

A culminância da humilhação se dá quando a mais velha do grupo, sem roupas íntimas, faz uma bananeira, expondo deliberadamente seu corpo. Diante da provocação, Annie Henderson permanece cantando. Quando as meninas decidem ir embora, balançando os quadris e se despedindo com desdém — "Bye, Annie" — a avó mantém sua posição e, com firmeza tranquila, responde: "Bye, Miz Helen, 'bye, Miz Ruth, 'bye, Miz Eloise" (Angelou, 2004, p. 29).

Esse gesto final, aparentemente simples, é um ato de perseverança ética. Ao devolver às meninas um tratamento formal que elas recusaram a ela, Annie rompe o ciclo da humilhação e afirma sua dignidade como mulher negra idosa e guardiã da fé. Sua voz, sustentada no canto e na oração, não se dobra. Para Maya, aquela manhã marca o nascimento de uma consciência aguda sobre a brutalidade do racismo, mas também inaugura o aprendizado de que a dignidade pode ser exercida, mesmo no silêncio.

Conclusão

Em sua escrita autobiográfica, Maya Angelou entrecruza os traumas e a cura do corpo feminino e negro com a emergência de um *corpus* literário autorreferenciado na produção de sentido. Sua obra organiza uma memória sensível, em que as contingências da experiência negra se tornam matéria narrativa. Ao cartografar gestos, silêncios, vozes, olhares e marcas deixadas no corpo, Angelou inscreve o cotidiano da mulher negra em uma linguagem capaz de desafiar apagamentos e reconfigurar os modos de estar no mundo.

Na estética do corpo-*corpus* que cala e fala em *I Know Why the Caged Bird Sings*, há uma tradução narrativa da dignidade ética, na qual a subjetividade negra não é periférica, mas fundante. Essa centralidade se observa, por exemplo, na cena em que a avó de Maya responde à performance racista das meninas brancas com um hino entoado

em silêncio obstinado, recusando-se a sair do lugar de dignidade que sua fé ancestral na ascendência divina e sua trajetória lhe garantem. Resultado da retenção de uma gnose africana que afirma um eu interior em comunhão com o cosmos, essa atitude contida, mas profundamente simbólica, da Sra. Henderson — que devolve às agressoras um tratamento digno mesmo após ser publicamente humilhada — transforma o corpo calado em um gesto ético pleno de significação, manifestando o caráter indestrutível dessa subjetividade.

Também é exemplar o episódio em que o tio Willie, homem negro e deficiente, precisa se esconder de uma possível incursão da Ku Klux Klan. A descrição de seu corpo, encolhido entre batatas e cebolas revela tanto a vulnerabilidade física quanto o colapso das promessas de cidadania. Maya registra não só o medo imposto à comunidade negra, mas também a força de uma espiritualidade que se ajoelha, não em submissão, mas em afirmação de humanidade.

Por fim, a relação de Maya com o irmão Bailey propicia a vivência do divino encarnado nos afetos cotidianos, distanciando-se de uma rigidez doutrinária distante. A fé, assim, se encena no caminho, não na imposição; e a linguagem autobiográfica acolhe a contradição como elemento estruturante do sujeito.

Frantz Fanon já disse “Eu sou o meu próprio fundamento” (Fanon, 2020, p. 241). Ao instituir a si mesma como fundamento do seu projeto literário, Angelou instituiu a autobiografia como arte da fala e da escuta: “I write for the Black voice and any ear which can hear it” (Angelou, 1984, p. 3). Sua literatura autobiografa o corpo e o *corpus* de existências que estão inscritas no passado e no presente como arquivos vivos de sofrimento e beleza, à maneira do *blues*.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ANGELOU, Maya. **The collected autobiographies of Maya Angelou**. New York: The Modern Library, 2004.
- ANGELOU, Maya. **Letter to my daughter**. Nova Iorque: Random House, 2009.
- ANGELOU, Maya. Shades and slashes of light. In: EVANS, Mari (ed.). **Black women writers (1950-1980)**: a critical evaluation. Nova York: Anchor, 1984, p. 3-5.

BARNWELL, Cherron A. Singin' de Blues, Writing Black Female Survival in *I Know Why the Caged Bird Sings*. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Maya Angelou**. Nova York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 133-146.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **The University of Chicago Legal Forum**, 1989, article 8.

DAVIES, Carole Boyce. **Moving beyond boundaries**: Black women's diasporas. Londres: Pluto Press, 1995.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A nebulosa do (auto)biográfico**: vidas vividas, vidas escritas. Porto Alegre: Zouk, 2022.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KOYANA, Siphokazi. The heart of the matter: motherhood and marriage in the autobiographies of Maya Angelou. In: BLOOM, Harold. (ed.). **Maya Angelou**. Nova York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 67-83.

LUPTON, Mary Jane. **Maya Angelou**: a critical companion. Westport e Londres: Greenwood Press, 1998.

MCPHERSON, Dolly A. **Order out of chaos**: the autobiographical works of Maya Angelou. Nova York: Peter Lang, 1990.

RABOTEAU, Albert J. **A fire in the bones**: reflections on african-american religious history. Boston: Beacon, 1995.

RIOS, Flavia; RATTS, Alex. A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez. In: CHALHOUB, S.; PINTO, A. F. M. (orgs.). **Pensadores negros - pensadoras negras**: Brasil séculos XIX e XX. Cruz das Lmas: Editora UFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. p. 387-403.

RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. Em nome de Maya Angelou. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e58624, 2019.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. 3a ed. Brasília: Garcia, 2016.

WALKER, Alice. **In search of our mothers' gardens**: womanist prose. Nova York: Harcourt, 1983.

WALKER, David. **Walker's appeal, in four articles; together with a preamble, to the coloured citizens of the world, but in particular, and very expressly, to those of the United States of America**. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2001 [1830]. Disponível em: <<http://docsouth.unc.edu/nc/walker/walker.html>>. Acesso em 30 abril 2015.

Data de submissão: 30/05/2025
Data de aceite: 02/09/2025