

O GÊNERO AUTOBIOGRAFIA E A ASCENSÃO DA MULHER
AFRO-AMERICANA EM *I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS*

Raquel D'Elboux Couto Nunes¹

*Out of the huts of history's shame
I rise
Up from a past that's rooted in pain
I rise
I'm a black ocean, leaping and wide,
Welling and swelling I bear in the tide.
Leaving behind nights of terror and fear
I rise
Into a daybreak that's wondrously clear
I rise
Bringing the gifts that my ancestors gave
I am the dream and the hope of the slave
I rise
I rise
I rise*

Maya Angelou

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir o gênero autobiográfico, como expressão da mulher afro-americana, na obra *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, publicada em 1969. Apresentam-se aqui algumas perspectivas de leitura da obra, tais como agenciamento feminino e violência, bem como aspectos relacionados à complexidade do gênero autobiográfico devido a seu caráter fronteiro entre fato e ficção, o pessoal e o político, entre outros

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia, agenciamento, feminismo, identidade, memória, violência.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to discuss the autobiography as an expression of the African-American woman in *I Know Why the Caged Bird Sings*, written by Maya Angelou, and published in 1969. Some reading perspectives are presented, such as female agency and violence, as well as some aspects related to the complexity of the autobiography as a genre due to its positioning on the border between fact and fiction, personal and political agendas, among others.

KEYWORDS: Autobiography, agency, feminism, identity, memory, violence.

O trecho em epígrafe é bastante representativo, por exprimir a ascensão da mulher afro-americana, a despeito do sofrimento a ela infligido. Embora em primeira pessoa, nessa passagem também se infere o sentido de coletividade — as mulheres negras. Antes de refletir sobre essas e outras questões, vale fazer uma breve apresentação de Maya Angelou e de *I Know Why the Caged Bird Sings*, sua primeira autobiografia, publicada em 1969.

A autora, nascida Marguerite Johnson em 1928, nos Estados Unidos, é considerada uma das vozes mais importantes entre as escritoras afro-americanas contemporâneas, destacando-se por seus

¹ Raquel D'Elboux Couto Nunes é mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Alagoas, tendo por objeto de dissertação a análise da obra *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou. E-mail: rdelbouxnunes@hotmail.com

escritos autobiográficos. *I Know Why the Caged Bird Sings*² inicia com a infância da jovem Maya (apelido adquirido na infância, como a narradora se denomina no texto) e de seu irmão Bailey, criados pela avó, em Stamps, Arkansas, no contexto do ambiente hostil do sul norte-americano no início do século XX, e termina com o final da adolescência, o início da fase adulta. A narrativa, que trata de infância, violência, educação, racismo, sexismo, entre outros temas, dialoga com outros gêneros e com outras obras literárias. A leitura da obra permite perceber a gradual ascensão da jovem, que, apesar da opressão e discriminação, aos poucos consegue elevar a autoestima, numa jornada rumo à autoaceitação. Pretendo aqui apresentar possibilidades de leitura e analisar passagens da obra em que se pode constatar essa transformação da protagonista, discutindo questões sobre agenciamento e violência, ao mesmo tempo em que reflito sobre a complexidade do gênero autobiográfico e sua difícil definição contemporânea. Vale salientar que a obra é considerada por muitos críticos como romance e não autobiografia e, portanto, já a aceito de pronto como um “texto híbrido”. Busco sustentação teórica sobre o gênero autobiográfico em Lejeune (2008), e, por um viés feminista, em Smith e Watson (2001) e em Cosslett, Lury e Summerfield (2000). Sobre a crítica literária de Angelou, reporto-me a Lupton (1998). Outras autoras e autores são mencionados quando seu pensamento é pertinente no decorrer da análise proposta.

Primeiramente utilizado na língua inglesa no início do século XIX, segundo a maioria dos críticos o termo “autobiografia”, de origem grega, designava as narrativas de vida (em francês, *mémoires*) que surgiram no Iluminismo e se tornaram cânone no Ocidente (SMITH; WATSON, 2001, p. 2-4). Antes de o termo ser cunhado já existiam narrativas de vida, sob diferentes denominações. As mais conhecidas são as de Rousseau, de Agostinho, de Montaigne, entre outras. Cosslet, Lury e Summerfield (2000, p. 2) apontam que, conforme a tradição, o autobiógrafo ideal era um homem branco privilegiado, que bem representasse sua época. Assim, o conhecimento era frequentemente produzido a partir de um ponto de vista masculino, que visava o caráter de universalidade e objetividade. Segundo as autoras, com uma maior projeção de textos autobiográficos de autoria feminina no século XX, o cânone foi abalado, uma vez que as histórias das mulheres tomam formas diferentes, devido a seus eus fragmentados e devido à dificuldade de se configurarem como sujeitos.

McKay (1998, p. 96) discute a autobiografia da mulher afro-americana a partir da década de sessenta. Conforme aponta, os afro-americanos preferiram esse gênero no desenvolvimento da cultura literária negra. Salgueiro (2006, p. 168), ressalta que as mulheres afro-americanas se configuram como um grupo “duplamente marginalizado”. Essa dupla discriminação refere-se ao fato de que a mulher negra pertence a dois grupos histórica e culturalmente marcados pela injustiça e pela discriminação — as mulheres e os negros. Essa mulher marginalizada entra na economia social e discursiva por meio da escrita autobiográfica, constituindo-se assim “um sujeito que se torna um local de intervenção criativa e política” (COSME, 2005, p. 169). Dessa forma, a mulher denuncia a injustiça sofrida por ela e por suas semelhantes. Guedes (2006, p. 257) menciona também a feição política da escrita de autoria feminina, especificamente da narrativa em primeira pessoa: “Em autobiografias, diários e memórias, as mulheres vêm contribuindo para a herança cultural de seu povo, e por meio desses escritos personalizam o político”. Percebe-se o tom político na denúncia contra o sofrimento da mulher negra, no seguinte

² Neste trabalho, a obra em estudo será referida apenas como *Caged Bird*

trecho de *Caged Bird*: “The Black female is assaulted in her tender years by all those common forces of nature at the same time that she is caught in the tripartite crossfire of masculine prejudice, white illogical hate and Black lack of power” (ANGELOU, 1969, p. 265). Nessa passagem, Angelou utiliza-se da terceira pessoa, mas, na maioria das vezes, utiliza-se da primeira pessoa do singular, como em “Until I was thirteen and left Arkansas for good, the Store was my favorite place to be” (ANGELOU, 1969, p. 16). Como comentarei adiante, o uso da primeira pessoa aproxima o narrador do leitor, ao mesmo tempo em que tem certa pretensão de objetividade e de veracidade. Em outros trechos, a narradora faz uso da primeira pessoa do plural, como no seguinte, no qual se insere um grupo mais amplo, o dos negros: “We were maids and farmers, handymen and washerwomen, and anything higher that we aspired to was farcical and presumptuous” (ANGELOU, 1969, p. 175-176). O uso do plural evidencia a consciência da vitimização de seus semelhantes. Lupton (1998, p. 44) aponta que a perspectiva de grupo torna a obra de Angelou mais pública do que privada, mais preocupada com a experiência coletiva do que com assuntos subjetivos. Isso transcende a autobiografia em seu contexto canônico.

Primeiramente Lejeune (2008, p. 14) definira a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa, que se faz a respeito da própria existência, colocando o principal enfoque na própria vida, principalmente na história da personalidade”. A perspectiva do coletivo no trecho abaixo, pela utilização dos pronomes “we” e “us”, contraria essa noção tradicional da autobiografia como narrativa da própria vida. Maya, narrando um discurso durante o qual o orador cita “to be or not to be” de *Hamlet*, expressa sua revolta com a discriminação sofrida pelos negros, utilizando-se novamente da primeira pessoa do plural:

Henry’s voice came out clear and strong [...] Hadn’t he heard the whitefolks? [...] We couldn’t be, so the question was a waste a time. There was no ‘nobler in the mind’ for Negroes because the world didn’t think we had minds, and they let us know it. ‘Outrageous fortune’? Now, that was a joke (ANGELOU, 1969, p. 177-178).

A ponte intertextual com o texto de Shakespeare evidencia o caráter literário da obra de Angelou, e condiz com inúmeras críticas que a consideram “romance autobiográfico” e não “autobiografia” (LUPTON, 1998, p. 52). A reutilização de termos shakespearianos, por exemplo, “nobler of the mind”, “outrageous fortune”, em tom de zombaria, pode ser interpretada como subversão da linguagem. Easton (2000, p. 177) considera que a tomada de discursos da classe branca dominante se deu por meio de processo político rumo à independência, sendo presença constante em autobiografias de autores afro-americanos. Não quero sugerir aqui que Angelou zomba da arte de Shakespeare. Inclusive, é importante ressaltar que a narradora explicita sua paixão pelo autor: “During these years in Stamps, I met and fell in Love with William Shakespeare [...], I pacified myself about his whiteness by saying that after all the had been dead so long [...]” (ANGELOU, 1969, p. 14). Apesar de sentir-se ameaçada e inferior aos brancos, sente familiaridade na literatura de Shakespeare.

No trecho que faz referência a *Hamlet*, pode-se também estabelecer um paralelo em nível temático com a peça shakespeariana. Hamlet sofre ao descobrir a ambição e a traição de seu tio, que engravida sua mãe. A jovem Maya é também traída por um parente quando, aos oito anos de idade, é violentada por um homem negro, seu padrasto, Mr. Freeman. Easton (2000, p. 176) traz vários aspectos na obra de Angelou que dialogam com narrativas de escravos, sendo um deles a presença de violência

sexual contra a mulher negra. Entre outros aspectos estão a separação dos pais (Maya foi criada pela avó) e o trauma. Pode-se dizer que existe, nesses escritos, uma dimensão social, uma vez que denunciam a condição dos escravos, fazendo surgir suas vozes, silenciadas por muito tempo. A autora considera que a autobiografia da mulher afro-americana é inevitavelmente moldada pelas narrativas de escravos, que se tornaram os “lugares da memória”, nos quais a escravidão se perpetua. Cosslet, Lury e Summerfield (2000, p. 4) apontam que a memória, em estudos feministas, se configura como “textos” que não têm fonte óbvia nem um único detentor. O texto de Angelou se configura como um lugar de memória, ao mesmo tempo em que recria e atualiza lembranças. Vejamos como a memória se ficcionaliza na narrativa da violência sexual:

Then there was the pain. A breaking and entering when even the senses are torn apart. The act of rape on an eight-year-old body is a matter of the needle giving because the camel can't. The child gives, because the body can, and the mind of the violator can't (ANGELOU, 1969, p. 176).

Esse trecho reexamina a experiência, em diálogo com outro gênero de texto, o religioso. Lupton (1998, p. 67-68) comenta a metáfora do camelo e da agulha presente nessa passagem, associada à parábola bíblica que encena o provérbio “é mais fácil um camelo passar por um buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino dos Céus” (Lucas 18:25). A autora elucida que a “agulha” de Angelou é também uma metáfora para a dor sentida por uma criança vulnerável, no ato do estupro:

If Maya's vagina (her body) is like a needle's eye and Mr. Freeman's penis is like a camel, then there is a repulsive physical implication behind the metaphor. Angelou has found the appropriate image to convey the horror of a child's flesh being ripped by an enlarged, thrusting penis. The child (needle) gives because the rapist (camel) cannot.

Pode-se notar a continuidade histórica — a opressão da mulher — combinada com a “negociação criativa” na manipulação da linguagem. O termo “breaking and entering” é próprio da área de Direito Penal, e significa “illegally forcing your way into a house, esp. to steal”, de acordo com o *Cambridge International Dictionary of English* (PROCTER, 1995, p. 160). A expressão desvincula-se de sua estrutura semântica original, e vem aqui referir-se ao ato de abuso sexual. Segundo a teoria de Iser (2002), quando um termo torna-se referência num texto em particular — aqui, o “arrombamento” remetendo ao ato do estupro — o texto aponta para seu caráter ficcional. Essa manipulação da linguagem de forma artística presente na obra de Angelou revela seu caráter de literariedade, e a torna uma obra de complexa definição. Segundo Cosslett, Lury e Summerfield (2000, p. 1), a autobiografia é um gênero fronteiro entre fato e ficção, entre o pessoal e o social, entre o popular e o culto, entre o cotidiano e o literário. No texto de Angelou, essa mescla entre o cotidiano e o literário, a que Cosslett, Lury e Summerfield se referem acima, pode ser notada quando, em outro momento da narrativa, reportando-se ao abuso sexual, a personagem narradora de *Caged Bird* utiliza-se de uma linguagem infantilizada ao referir-se ao órgão sexual masculino: “His ‘thing’ stood up like a brown ear of corn [...]. It was mushy and squirmy like the inside of a freshly killed chicken” (ANGELOU 1969, 71). Lupton (1998, p. 67) analisa que o pênis — que é estranho à criança — é comparado a objetos que lhe são cotidianos no ambiente rural onde cresceu — o milho e o frango. A autora considera que é como se a

protagonista estivesse tentando fazer a estranheza desaparecer, assim como a experiência. Para a narradora de *Caged Bird*, o pênis é o elemento que a escraviza, a oprime, a violenta, a aprisiona, o que também remete ao título — *caged bird* (pássaro na gaiola). Essa tentativa de fazer desaparecer a experiência também se evidencia em outra passagem, na qual a narradora nega o estupro: “I had generally come to believe that the nightmare [...] hadn’t really happened to me. It happened to a nasty little girl, years and years before” (ANGELOU, 1969, p. 154). É importante salientar o termo *nasty* (má, indecente, repulsiva) em uso nessa passagem. O uso desse vocábulo pode ser interpretado como a repulsa que Maya sente de si mesma. Com a autoestima baixa, parece estar se punindo por ter sofrido o abuso, e por relatar a experiência. Vale lembrar que nem sempre a sociedade aceitou relatos dessa natureza. Escrever sobre sexo ainda é passível de punição em algumas partes do mundo, principalmente se o texto for de autoria de mulheres.

Na passagem em destaque, há referência ao pênis como “mushy and squirmy” (massa serpeante). Coser (2006, p. 133), citando *Sonhos Cubanos* de Cristina Garcia, considera que a serpente parece surgir como um elemento aprisionador: “as vinhas e gavinhas, retesadas e violentas como uma corda assassina, serpenteando pelo assoalho até sua cama, prendendo-o lá deitado, cada vez com mais força”. Assim como o atormentado Ivanito em *Sonhos Cubanos*, a jovem Maya em *Caged Bird* sente-se aprisionada, o que se reflete na imagem da cobra transmitida pela linguagem. A imagem da cobra e a ponte intertextual que estabeleci também são evidências do caráter ficcional e literário do texto.

A respeito da violência presente na passagem acima comentada, valem algumas considerações específicas a respeito do estupro. Cavalcanti (2005, p. 91), analisando a obra de Margaret Atwood cita o conceito de “corpo disciplinado” de Grosz, e aponta o estupro institucionalizado como “metáfora extremada e síntese da sujeição e disciplina dos corpos das mulheres”. O falo — a “massa serpeante” que Maya descreve — também pode ser interpretado como a “metáfora extremada” da subjugação da mulher pelo homem. Assim o texto literário se destaca “enquanto facilitador de conhecimento de mundo [...], de um mundo que tem submetido (objetificado e disciplinado) os corpos femininos” (CAVALCANTI, 2005, p. 94). A jovem Maya tem seu corpo dominado e objetificado pelo padrasto no ato do estupro, e continua sentindo o impacto da violência mesmo após o ato: “Walking down the street, I felt the wet on my pants, and my hips seemed to be coming out their sockets. I couldn’t sit long on the hard seats in the library” (ANGELOU, 1969, p. 77). Nessa passagem, os efeitos da dominação masculina no corpo feminino se propagam, o que pode ser interpretado como uma metáfora do poder atribuído ao homem pela sociedade, perpetuado durante muito tempo, e ainda prevalente em algumas sociedades hoje.

A dominação de Mr. Freeman vai além do plano físico. A opressão se dá em nível psíquico, sob a forma de ameaças: “If you scream, I’m going to kill you. And if you tell, I’m gonna kill Bailey [...] Just act natural” (ANGELOU, 1969, p. 76). Esse uso de diálogo, no qual outros personagens se dirigem à narradora, faz transgredir a autobiografia tradicional, pois diálogos são mais frequentes em romances, segundo Lupton (1998, p. 29). A respeito de opressão física e psicológica, de acordo com Silva (2005, p. 151), “a representação do masculino é daquele que domina e oprime as mulheres, usando o corpo destas como desculpa [...] por se sentir superior à mulher, oprime, domina e violenta seu corpo”. O estupro pode ser analisado como metáfora da cultura da dominação masculina.

Essa cultura também pode ser notada na obra quando a jovem Maya julga-se inferior a seu irmão Bailey. Maya descreve-se:

Where I was big, elbowy and grating, he was small, graceful and smooth. When I was described by our playmates as being shit color, he was lauded for his velvet-black skin. His hair fell down in black curls, and my head was covered with black steel wool (ANGELOU, 1969, p. 21).

Pelo fato de ser mulher, a narradora sente-se impotente: “I wished my soul that I had been born a boy” (ANGELOU, 1969, p. 74). Como se pode notar, a autoestima da protagonista está baixa. Além de se sentir inferior aos meninos, sente-se inferior aos brancos, conforme já apontado. Vejamos mais uma passagem na qual esse sentimento de inferioridade se manifesta. Em suas divagações de menina, Maya refere-se à sua aparência física como um pesadelo negro e feio. Segundo Lupton (1998, p. 53), o *self* negro é o elemento aprisionador. Novamente está presente a ideia de aprisionamento, a gaiola. A referência à cor da pele é analisada por Smith e Watson (2001, p. 38-39), sustentada pela teoria de Grosz do “corpo sociopolítico”: a materialidade da pele é fonte de consciência política. Assim, o corpo é o elemento que aprisiona Maya, trazendo à tona a consciência da natureza discriminatória da condição dos negros. A garota sonha que na verdade tem olhos azuis e cabelos loiros. Ao observar sua avó costurar, imagina-se usando um vestido como as garotas brancas o faziam:

I was going to look like one of the sweet little white girls who were everybody's dream of what was right with the world [...] My light-blue eyes were going to hypnotize them [...] then they would understand why I had never picked up a Southern accent, or spoke the common slang [...] I was really white and because a cruel fairy stepmother [...] 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, 1969, p. 4-5)

Porém, seu sonho se desvanece, com a consciência da inferioridade social dos negros, ao ser notada com o vestido confeccionado por sua avó: “But Easter's early morning sun had shown the dress to be a plain ugly cut-down from a white woman's once-was-purple throwaway” (ANGELOU, 1969, p. 4).

Apesar de já demonstrada a prevalência da cultura patriarcal em várias passagens mencionadas, e constatado o fato de que a opressão da mulher não se dá somente na sociedade, mas também no seio familiar, é interessante notar como Maya se nivela com seu tio Willie, que se tornara paralítico quando criança. A deficiência aumentava ainda mais a posição de inferioridade de seu tio em relação aos brancos, pois “In our society, where two-legged, two-armed strong Black men were able at best to eke out only the necessities of life” (ANGELOU, 1969, p. 12). Um momento marcante para a jovem Maya foi quando seu tio atendeu na loja um casal de visitantes e, por trás do balcão, esforçou-se para esconder sua deficiência física, mantendo-se ereto até que o casal partisse. Apesar de Maya não entender completamente a atitude do tio, foi acometida por um sentimento de empatia e solidariedade em relação a ele: “He must have tired of being crippled, as prisoners tire of penitentiary bars and the guilty tire of blame [...]. I understood and felt closer to him at that moment than ever before or since” (ANGELOU, 1969, p. 14). Nesse momento, Maya parece projetar-se em seu tio. Assim como ela encontra-se encarcerada na sua gaiola de sua existência “negra e feia”, seu tio encontra-se encarcerado na sua deficiência física. Mais uma vez o sentido de aprisionamento remete ao título da obra em estudo. Essa

pena que Maya sente de seu tio pode ser considerada característica da chamada “inversão de papéis”, recorrente em análises de cunho feminista. Maya, uma criança do sexo feminino, de certa forma percebe a fraqueza de seu tio, um adulto do sexo masculino. A deficiência física de Willie pode ser simbólica da vitória de Maya na guerra dos sexos.

Nesses trechos analisados, estão presentes divagações, diálogos intertextuais (até mesmo o próprio título é intertextual, conforme já observado), narrativas em forma de diálogo entre personagens, entre outras características, que tornam a obra híbrida. Esses aspectos transgridem a definição tradicional de que a autobiografia “deve apresentar a verdade”, conforme comentário de Lupton (1998, p. 34). Vejamos uma passagem na qual se torna explícita a divagação. Em certa passagem, a avó leva a menina Maya ao dentista, que se recusa a lhe prestar atendimento: “I’d rather stick my hand in a dog’s mouth than in a nigger’s” (ANGELOU, 1969, p. 184). Vale observar aqui o uso da conotação discriminatória da palavra “nigger”. Segundo Lupton (1998, p. 68), o uso dessa palavra destaca o choque entre a profissão do dentista (supostamente para curar) e o caráter de baixo nível da linguagem que ele utiliza. Também, na leitura da autora, estabelece-se um diálogo com Richard Wright, uma vez que em *The Man Who Lived Underground* constantemente o negro é comparado ao cachorro, e esse processo de desumanização enfatiza a ferocidade dos brancos e a vitimização dos negros.

Maya, diante da rejeição, espera do lado de fora enquanto sua avó conversa com o dentista:

Momma walked in that room as if she owned it. She shoved that silly nurse aside with one hand and strode into the dentist’s office [...] “Stand up when you see a lady, you contemptuous scoundrel.” [...] The dentist had no choice but to stand [...] She didn’t shake him, although she had the power. She simply held him upright. [...] He stuttered much worse than Uncle Willie. “Mrs. Henderson, I’m sorry.” [...] “I didn’t ask you to apologize in front of Marguerite, because I don’t want her to know my power, but I order you, now and herewith. Leave Stamps by sundown.” [...] “Yes, ma’am. Thank you for not killing me.” [...] I was so proud of being her granddaughter and sure that some of her magic must have come down to me [...] (ANGELOU 1969, p. 185-186)

Interessante notar que a narradora admite preferir a fantasia à realidade: “I preferred, much preferred, my version” (ANGELOU, 1969, p. 189). Assim, ao contrário do que muitos pensam, as narrativas autobiográficas não podem ser vistas como meros documentos históricos (SMITH; WATSON, 2001, p. 10). Elas estão no entrelugar. Lejeune (2008, p. 104) considera que “a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico [...] quanto no campo da criação artística”. Segundo Smith e Watson (2001, p. 13), W.E.B. Du Bois apontara que autobiógrafos muitas vezes narram o que gostariam que os outros acreditassem. Assim, fazem história de certa maneira, ao exibir uma certa época, uma certa comunidade ou um certo fato histórico. Por isso se justifica dizer que a obra de Angelou é eclética. Em certo momento sóbrio, exhibe explicitamente o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial: “World War II started on a Sunday [...] Roosevelt was President” (ANGELOU, 1969, p. 49).

No episódio do dentista a criação se dá em forma de fantasia. Portanto, muito bem apontam Smith e Watson (2001, p. 10), segundo as quais, ao reunir história e criação, a escrita autobiográfica também realiza atos retóricos, como defender posições, contestar o relato de outrem, ajustar contas, inventar um futuro desejável etc. Ao fantasiar sobre o ocorrido entre a avó e o dentista, a protagonista

de *Caged Bird* “inventa um futuro desejável”, no qual os negros se impõem aos brancos, ao mesmo tempo em que faz o “ajuste de contas” pela discriminação e opressão sofrida por seus semelhantes.

A esse respeito, Cosslet, Lury e Summerfield (2000, p. 4) apontam que a autobiografia está relacionada ao passado, assim como com a projeção do futuro, e por isso não pode ser vista como uma “verdade”. Lejeune (2008, p. 105) utiliza o termo “verdade transfigurada”. Romariz (2007, p. 124) postula que o passado, o presente e o futuro não formam um mero continuum na História, e que trazer o passado para o presente é “reencenar a tradição, reinscrever as lições do passado em uma textualidade interpretativa e interativa presente”. Assim, o escrito autobiográfico não deve ser lido como um registro de fatos históricos. A verdade se “transfigura”, se “reinscreve”, em diálogo com o leitor e o narrador, que constantemente se renova e se atualiza.

Lejeune, revisitando seu trabalho, no qual considerara a autobiografia como registro da vida de um autor — a pessoa real, o “eu abaixo-assinado” —, incluiu a leitura como produtora de sentido na autobiografia: “não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz”. (LEJEUNE, 2008, p. 47).

Hamburger (1975, p. 224) comenta a pretensa objetividade da narrativa em primeira pessoa — “o eu histórico visa à verdade objetiva do narrado” — para adiante admitir sua subjetividade: “o mundo [...] narrado com o narrador-eu [...] nunca é descrito de modo inteiramente objetivo: sempre se mistura alguma opinião subjetiva com tal descrição no mesmo modo lógico-epistemológico como em qualquer enunciado” (HAMBURGER, 1975, p. 228). Conforme ressaltam Cosslet, Lury e Summerfield (2000, p. 2), nos estudos feministas, o elemento subjetivo deve ser sempre considerado, pois o conhecimento não existe objetivamente — é produzido em relacionamentos sociais e discursos históricos. As autoras utilizam o termo intersubjetividade para se referirem ao relacionamento entre o relator e o leitor, o que se coaduna com o postulado de Lejeune de que o conhecimento se produz na leitura. Smith e Watson (2001, p. 13) também comentam o caráter intersubjetivo das narrativas autorreferenciais, entre o autor e o escritor, situado fora do modelo lógico e jurídico de falso e verdadeiro.

Assim, pode-se concordar com Smith e Watson (2001, p. 1-2) que no atual contexto sociocultural e político, o termo “autobiografia” não é adequado para descrever diversos gêneros e práticas de narrativas de vida que vêm surgindo. Conforme procuro brevemente demonstrar, a autobiografia se abre a diferentes leques de estudos e leituras, dialoga com vários gêneros de texto, e não obedece a diretrizes fixas.

A ascensão da mulher

*Now you understand
Just why my head's not bowed.
I don't shout or jump about
Or have to talk real loud.
When you see me passing
It ought to make you proud.
I say,
It's in the click of my heels,
The bend of my hair,
The palm of my hand,
The need of my care,
'Cause I'm a woman
Phenomenally.
Phenomenal woman,
That's me.*

Maya Angelou

Gostaria de refletir sobre algumas passagens da obra nas quais a protagonista começa a elevar a auto-estima, evidentemente baixa no início da obra, para começar a figurar como agente. Na verdade, o próprio ato de escrever já é um marco do agenciamento. Segundo Teresa de Lauretis (apud BONNICI, 2004, p. 167), “as estratégias da escrita e da leitura são formas de resistência cultural”. Mesmo quando Maya mostra sua vitimização, na narrativa configura-se como agente, pois denuncia modelos patriarcais e repressores, demonstrando a feição política de *Caged Bird*, conforme já apontado. Conforme Gilmore (1994, p. 25), a narrativa em primeira pessoa é vista por muitos críticos como marco do agenciamento das mulheres, que tem sido identificado como ação do sujeito, ou seja, performance. Romariz (2007, p. 123), tomando por base a teoria derridiana, elucida que a *performance* dos diferentes relaciona-se com uma “noção de atividade criativa de representação do outro cultural, um ato enunciativo em processo, cuja atuação desloca o sentido passivo de enunciado e proposição já construídos”. De acordo com Lanser (1992, p. 7), o próprio desejo de escrever é uma busca pela autoridade discursiva — é buscar ser ouvido e respeitado.

Em algumas passagens o agenciamento se dá também no plano da narrativa, de forma mais explícita. Em certa passagem, a jovem Maya clama por ser ouvida, quando vai trabalhar na casa de Mrs. Viola Cullinan para aprender a executar tarefas domésticas. A senhora recusa-se a chamá-la de “Margaret”, por ser um nome longo demais, e passa a referir-se a ela como “Mary”, o que lhe causa uma grande revolta e subsequente reação. Um dia, vai à varanda servir a senhora com seu jogo de chá preferido, e, deliberadamente, porém fazendo parecer acidental, derruba a bandeja e quebra os pratos. Ao ouvir a patroa gritar, a outra criada, Miss Glory (cujo nome original era “Hallelujah”, antes de a patroa passar a chamá-la de “Glory”) corre e pergunta se foi “Mary” quem quebrou os pratos, ao que Mrs. Cullinan responde (ANGELOU, 1969, p. 107-108): “Her name is Margaret, goddamn it, her name's Margaret”. Nessa passagem pitoresca, que carrega certo tom de humor, o “acidente” provocado por Maya, ironicamente, faz com que a patroa a chame pelo nome correto:

And she threw a wedge of the broken plate at me. It could have been the hysteria which put her aim off, but the flying crockery caught Miss Glory right over her ear and she started screaming. I left the front door wide open so all the neighbors could hear. Mrs. Cullinan was right about one thing. My name wasn't Mary (ANGELOU, 1969, p. 108).

A atitude de Mrs. Cullinan é representativa da superioridade racial atribuída aos brancos. Ela exerce o poder renomeando Hallelujah por Glory e Margaret por Mary, mas não fica impune de retaliação. Os nomes estão intimamente relacionados à identidade, e a reivindicação do nome é indicação da individualidade. Ao reivindicar seu nome, Maya aceita e afirma sua identidade, e o *self* começa a escapar do aprisionamento.

Novamente o *self* escapa da condição inferior perpetuada por muito tempo. A jovem Maya vai toda semana, durante algum tempo, ao mesmo escritório procurar emprego como condutora de bonde. Determina-se a conseguir a posição, bem como lutar contra a força da tradição discriminatória: "I would like to claim an immediate fury which was followed by the noble determination to break the restricting tradition", mesmo veementemente dispensada todas as vezes pela recepcionista, que lhe diz, repetidamente, que não há vagas para negros. Interessante notar como comenta a dimensão histórica da discriminação e da distância entre os brancos e os negros:

we were like actors who, knowing the play by heart, were still able to cry afresh over the old tragedies [...], the miserable little encounter had nothing to do with me, the me of me, any more than it had to do with that silly clerk. The incident was a recurring dream [...] it eternally came back to haunt us all. The secretary and I were like Hamlet and Laertes in the final scene, where, because of harm done by one ancestor to another, we were bound to duel to the death. Also because the play must end somewhere (ANGELOU, 1969, p. 259-260).

Estabelece-se nessa passagem novamente um diálogo com Shakespeare, e o encontro recorrente entre Maya e a recepcionista é comparado a uma peça de teatro, repetidamente encenada. A peça teatral exige, entre outras elaborações, a construção de um cenário e a representação de papéis por diversos atores. Assim, a escrita, ao narrar esse processo, debruça-se sobre o próprio ato de criação. Essa passagem pode também ser uma metáfora para o processo de interpretação, pois "crying afresh" (chorar de forma nova) a cada encenação da peça pode se referir a uma busca por novas possibilidades de interpretação e de leitura. Lejeune (2008, p. 46) também se refere à autobiografia como "tanto um modo de leitura quando um tipo de escrita [...], historicamente variável." O mundo — assim como o texto — se abre a diferentes interpretações.

E Maya dessa forma tenta se impor de forma nova, a um mundo que deseja modificar, recusando-se a aceitar a leitura discriminatória de sua condição. A caixa alta utilizada no texto original enfatiza essa recusa e essa determinação: "I WOULD HAVE THE JOB. I WOULD BE A CONDUCTORETTE AND SLING A FULL MONEY CHANGER FROM MY BELT. I WOULD" (ANGELOU, 1969, p. 260). Smith e Watson (2001, p. 43) citam a teoria de Certeau, segundo a qual indivíduos e grupos conseguem manipular espaços que os encarceram, abrindo espaço para o agenciamento em sistemas repressores.

Assim, ao conseguir finalmente o emprego, impõe-se em um mundo tradicionalmente de homens e de brancos: “on a blissful day, I was hired as the first Negro on the San Francisco streetcars” (ANGELOU, 1969, p. 262). O trabalho de condutora de bonde também pode ser lido como uma metáfora da condução da própria vida, num processo em busca pelo agenciamento. Smith e Watson (2001, p. 42-43), citando a teoria althusseriana, comentam que o agente escapa de um mundo que o enquadrado como sujeito em certos tipos de comportamentos, crenças e identidades, devido a instituições coercivas. Maya, porém, mostra que tem consciência da dificuldade de suas conquistas:

The fact that the adult American Negro female emerges a formidable character is often met with amazement, distaste and even belligerence. It is seldom accepted as an inevitable outcome of the struggle won by survivors and deserves respect if not enthusiastic acceptance (ANGELOU, 1969, p. 265).

A obtenção de um diploma universitário foi significativa nessa luta. O aprendizado das letras trouxe a Maya muitas vitórias, mas também o peso do entendimento: “Without willing it, I had gone from being ignorant of being ignorant to being aware of being aware. [...] The command to grow up at once was more bearable than the faceless horror of wavering purpose, which was youth” (ANGELOU, 1969, p. 264-265). O orgulho da formação acadêmica e a importância dos livros se fazem notar em várias passagens, em que menciona, entre outros autores, Kipling, Poe, Dunbar, Hughes, Du Bois e as irmãs Brontë. Na cerimônia de formatura da universidade, nota-se o sentido de coletividade — sua conquista pessoal assume caráter político, ao abarcar a raça negra: “I was no longer simply a member of the proud graduating class of 1940; I was a proud member of the wonderful, beautiful Negro race” (ANGELOU, 1969, p. 179).

Devido à ascensão da protagonista, que conduz à auto-aceitação, há críticos, segundo Lupton (1998, p. 30) que consideram *Caged Bird* um romance de formação, de iniciação. Desaparece o sentimento de inferioridade: “I was going to be lovely [...] my academic work was among the best of the year [...] my hair pleased me too” (ANGELOU, 1969, p. 166-168).

Como se pode notar, a identidade de Maya não é fixa, ela está em movimento, e é constituída pela obra. Segundo Smith e Watson (2001, p. 36), nas narrativas autobiográficas, as identidades são construídas de forma múltipla, e são oscilantes, e não havendo identidade universal de ‘homem’ ou ‘mulher’ fora de especificidades de locais históricos e culturais. Assim, a identidade é uma produção constituída na representação.

Procurei apresentar alguns pontos para reflexão acerca do gênero autobiográfico e suas complexidades, concentrando-me na expressão da mulher afro-americana, que, por meio da escrita, emerge da discriminação racial e da opressão masculina. A leitura aprofundada de *Caged Bird* se abre a diferentes leques para estudos, como memória, identidade, agenciamento, violência, entre outros, que, por sua vez, dialogam com estudos culturais, com estudos feministas, com psicologia, com sociologia, com história etc. A literatura é interdisciplinar, e querer encontrar “a” teoria que se case perfeitamente com a obra, ou querer “enquadrar” a obra numa determinada teoria, parece limitar sua grandeza. O texto literário parece sempre transcender algo, conforme a maneira que olhamos para ele, e conforme a época em que o estudamos. O que se pode pretender é a reflexão constante, que jamais se cristaliza. Bem colocado por Culler (1999, p. 12): “Teoria, nos estudos literários, não é uma explicação sobre a

natureza da literatura ou sobre os métodos para seu estudo [...]. É um conjunto de reflexão e escrita cujos limites são excessivamente difíceis de definir”. Parece que o estudo da obra literária traz sempre a questão — monumento ou documento? Seligmann-Silva (2006, p. 10), em análise da literatura de testemunho pós *Shoah*, discute a complexidade da representação, e propõe uma nova ética, que não tenha a pretensão de objetividade de “positivismo inocente”, mas também que não queira resolver a questão eliminando o “real”, como tenta fazer o “relativismo inconsequente”. Também Compagnon (2006, p. 115), tenta chegar a um consenso sobre a relação entre mundo e literatura, que não deve ser absoluta e simplesmente mimética, ao mesmo tempo em que também não pode ser absoluta e simplesmente antimimética. O autor de maneira perspicaz, coloca a literatura como “o próprio entrelugar, a interface.” (COMPAGNON, 2006, p. 138).

Anteriormente considerada a “gata borralheira da literatura” (LEJEUNE, 2008, p. 108), que provocaria “ciúmes no romance, gênero-rei”, a autobiografia se coloca nesse entrelugar. Parece-me que, quanto mais difícil a definição do gênero literário, mais intrigante sua análise. Ao nos colocarmos diante de uma obra, não devemos buscar respostas determinadas e fixas. A literatura deve provocar a reflexão, o questionamento, a abertura de novas interpretações para o sentido da vida. Busquei aqui demonstrar, de maneira breve, a riqueza do texto de uma escritora negra pouco lida no Brasil. Fazendo emergir a voz abafada ao longo dos milênios, a literatura da mulher afro-americana traz novas perspectivas para os estudos literários atuais.

Referências bibliográficas

- ANGELOU, Maya. *I know why the caged bird sings*. New York: Random House, 1969.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura*. Maringá: Eduem, 2004.
- CAVALCANTI, Ildney. “You've been framed: O corpo da mulher nas distopias feministas”. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista: Olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005, p. 91-94.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- COSER, Stelamaris. “Papéis escritos, rasgados, vividos: A escrita feminina em Gilman”. In: _____ (Org.). *O papel de parede amarelo e outros contos de Charlotte Perkins Gilman: tradução e crítica*. Vitória: Edufes, 2006.
- COSME, Maria do Perpétuo Socorro Reis. “African-American criticism in Toni Morrison”. In: TOMITCH, Leda M. B. et al. (Org.). *Literaturas de língua inglesa – Visões e revisões*. Florianópolis: Insular, 2005.
- COSSLET, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny. *Feminism and autobiography: Texts, theories, methods*. London and New York: Routledge, 2000.
- CULLER, Johnathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- EASTON, Alison. “Subjects-in-time: slavery and African-American women's autobiographies”. In: COSSLET, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny. *Feminism and Autobiography: Texts, theories, methods*. London and New York: Routledge, 2000, p. 169-182.
- GILMORE, Leigh. *Autobiographics: A feminist theory of women's self-representation*. New York: Cornell University Press, 1994.
- GUEDES, Peonia Viana. “Práticas autobiográficas: questões de gênero e etnia na representação do sujeito feminino pós-colonial”. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília A.; SCHNEIDER, Liane (org). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: Ufal/PPGLL, 2006, p. 256-262.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, v. 2, p. 955-987.
- LANSER, Susan Sniader. *Toward a feminist poetics of narrative voice: Fictions of authority: women writers and narrative voice*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LUPTON, Mary Jane. *Maya Angelou: A critical companion*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- MCKAY, Nellie. “The Narrative Self: Race, Politics, and Culture in Black American Women's Autobiography”. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, p. 96-107.
- OLIVEIRA, Maria A. B. “Mulher, corpo e violência: o lugar histórico da dor”. In: BRANDÃO, Izabel; ALBUQUERQUE, Fátima. (Org.). *Gênero & outros lugares: Poéticas e espaços interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2009, p. 55-77.
- PROCTER, Paul (Ed.). *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ROMARIZ, Vera. *Só ou bem acompanhado? Reflexões sobre literatura e cultura*. Maceió: Edufal, 2007.
- SALGUEIRO, Maria Aparecida F. de A. “A Mediação de culturas nas traduções de obras de escritoras de origem afro”. In: CAVALCANTI, Ildney. *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: Edufal, 2006. p. 167-175.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História. Memória. Literatura: O Testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2006.

- SILVA, Gersonita. “Corpos à margem na poesia de autoras afro-brasileiras contemporâneas”. In BRANDÃO, Izabel (org.). *O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005, p. 144-152.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Artigo recebido em: 31/01/2010

Artigo aprovado em: 20/02/2010

Referência eletrônica: NUNES, Raquel D’Elboux Couto. O gênero autobiografia e a ascensão da mulher afro-americana em *I know why the caged bird sings*, *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 77-90, 2010. Disponível em: <http://www.flch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/07CC_N4_RNunes.pdf>