

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

RAQUEL D' ELBOUX COUTO NUNES

**MAYA ANGELOU: GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA, VIOLÊNCIA E
AGENCIAMENTO EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS**

MACEIÓ
2011

RAQUEL D' ELBOUX COUTO NUNES

**MAYA ANGELOU: GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA, VIOLÊNCIA E
AGENCIAMENTO EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Estudos Literários no Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientação de Prof^ª Dr^ª Izabel de Fátima Oliveira Brandão.

MACEIÓ
2011

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

N466m Nunes, Raquel D'Elboux Couto.
Maya Angelou : gênero, autobiografia, violência e agenciamento em I know why the caged bird sings / Raquel D'Elboux Couto Nunes. – 2011.
111 f.

Orientadora: Izabel de Fátima Oliveira Brandão.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2011.

Bibliografia: f. 105-111.

1. Angelou, Maya, 1928- . – Crítica e interpretação. I know why the caged bird sings 2. Gênero. 3. Mulheres. 4. Violência. 5. Feminismo. 6. Agenciamento. I. Título.

CDU: 820-09:396



TERMO DE APROVAÇÃO

RAQUEL D'ELBOUX COUTO NUNES

Título do trabalho: "MAYA ANGELOU: GÊNERO, AUTOBIOGRAFIA, VIOLÊNCIA E AGENCIAMENTO EM *I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS*"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Profa. Dra. Sandra Regina Goulart de Almeida (UFMG)

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/UFAL)

Maceió, 19 de agosto de 2011.

AGRADECIMENTOS

À Professora Izabel, mestra e amiga, por acreditar, incentivar e compartilhar conhecimento e alegria a cada conquista;

Às Professoras Ildney e Jerzuí, pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação;

Aos Professores, pelas importantes sugestões;

Ao querido Miguel, companheiro e amigo, pela paciência, incentivo e auxílio;

Aos meus pais Lalá e Clemente, aos meus irmãos Débora e Athos, e à minha querida sobrinha Rebeca, pelo carinho e apoio;

À amiga e conselheira Sandra Miranda, por incentivar meu crescimento intelectual e pessoal;

Aos colegas do curso de Mestrado, por compartilharem momentos, materiais, e pela alegria de traçarmos juntos essa jornada;

A Deus, a Jesus Cristo e a Maria, pilares da nossa fé, que possibilitam e sustentam nossa existência;

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação examina o gênero autobiográfico, como expressão da mulher afroamericana, na obra *I Know Why the Caged Bird Sings*, a primeira autobiografia de Maya Angelou, de 1969. A perspectiva teórica parte de estudos biobibliográficos da autora trabalhados pelo viés feminista. Na seção primeira, é feita uma análise do gênero autobiográfico, tendo como teóricos principais Lejeune (2008) e Foucault (2002), e, sob uma perspectiva feminista, Smith & Watson (1992, 1998 e 2001) e Cosslett, Lury e Summerfield (2000). A segunda seção traz como enfoque a representação da violência contra a mulher afroamericana na obra de Maya Angelou, tendo como teóricas principais hooks (1981 e 2000) e Grosz (1994). O agenciamento é tratado na terceira seção, sob a perspectiva de Bhabha (2010), de Spivak (2010) e de Butler (2008). Por ser o contexto relacionado ao mundo pós-colonial e multicultural, são também discutidos conceitos de Hall (2006) e de Bhabha (2010), no tocante a tensões culturais. A conclusão aponta para o caráter híbrido do gênero autobiográfico e para a complexidade de se tratar da escrita da mulher negra sem incorrer em dicotomias essencialistas, questão resolvida com o a noção de “essencialismo estratégico”, conforme Spivak (2010).

Palavras-chave: Maya Angelou. Gênero. Autobiografia. Feminismo. Violência. Agenciamento.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the genre autobiography, as an expression of the African American woman, in Maya Angelou's *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969). Theoretical perspectives focus on bio-bibliographical studies of the author, from a feminist point of view. In the first section, the autobiography genre is analyzed, having as main theorists Lejeune (2008) and Foucault (2002), and, from a feminist perspective, Smith & Watson (1992, 1998 and 2001) and Cosslett, Lury and Summerfield (2000). The second section focuses on the representation of violence against the African American woman in Maya Angelou's book, whose analyses are supported mainly by the theories of hooks (1981 and 2000) and Grosz (1994). Agency is addressed in the third section, from the perspective of Bhabha (2010), Spivak (2010) and Butler (2008). As the context is related to post colonialism and multiculturalism, this paper discusses concepts by Hall (2006) and Bhabha (2010), as to cultural tensions issues. The conclusion points to the hybrid character of the genre autobiography and to the complexity of studying the writing of the black woman without falling into essentialist dichotomies. This matter is resolved with Spivak's notion of strategic essentialism (2010).

Keywords: Maya Angelou. Gender. Autobiography. Feminism. Violence. Agency.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	O GÊNERO AUTOBIOGRÁFICO EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS	11
2.1	A autobiografia e as mulheres afroamericanas	11
2.2	A autobiografia e a ficção	22
2.3	Caged Bird em diálogo com a narrativa de escravos	33
2.4	Caged Bird em diálogo com o Bildungsroman	37
3	THE RUST ON THE RAZOR – A VIOLÊNCIA EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS	39
3.1	As mulheres afroamericanas e a violência	39
3.2	A violência na forma de estupro	45
3.3	A violência e a somatofobia	48
3.4	A violência e a falta de pertencimento	58
3.5	A violência e o silêncio	62
3.6	A violência e a segregação racial	69
4	BREAKING FREE FROM THE CAGE – O AGENCIAMENTO EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS	83
4.1	O agenciamento e a escrita das mulheres afroamericanas	84
4.2	O agenciamento e a protagonista de Caged Bird	90
4.3	O agenciamento e a raiva	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta reflexões sobre o gênero autobiográfico na obra *I Know Why the Caged Bird Sings*¹ (1969), da escritora afroamericana Maya Angelou. Nascida Marguerite Johnson em 1928, nos Estados Unidos, a autora é considerada uma das vozes mais importantes entre as escritoras afroamericanas da atualidade, destacando-se por seus escritos autobiográficos e poesia, tendo também participado como ativista no movimento pelos direitos civis e apoiado movimentos feministas na década de setenta, nos Estados Unidos.

A autobiografia das mulheres afroamericanas destaca-se por criar uma “tradição dentro de uma tradição” (BRAXTON, 1989, p. 2-3), uma vez que os escritos do grupo foram excluídos da literatura considerada canônica no Ocidente. Assim, essa literatura se constitui um “ato de criar um lugar no mundo”, uma vez que ela “[...] passa da esfera privada para a pública, para tomar uma posição política [...]. As mulheres negras carregam a tradição, valores de zelo, cuidado, provimento, proteção, e, principalmente, a sobrevivência da raça”.²

I Know Why the Caged Bird Sings, a primeira autobiografia de Maya Angelou, inicia com a infância de Maya³ e de seu irmão Bailey, criados pela avó, em Stamps, Arkansas, nos Estados Unidos, no contexto do ambiente hostil do sul norteamericano, no início do século XX, e termina com o final da adolescência, o início da fase adulta. A importância da obra nessa nova tradição literária afroamericana é reconhecida pelo valor artístico com que a autora reúne o elemento privado com o público, ao mesmo tempo em que traça a trajetória da menina rejeitada rumo ao agenciamento. O texto de Maya Angelou, segundo Braxton (1989), mescla a consciência individual com a percepção das realidades políticas da vida dos/as negros/as no sul norteamericano e a responsabilidade que esse conhecimento traz. Gilbert (2002) considera que *Caged Bird* enriquece e transcende a narrativa pessoal, uma vez que a linguagem oscila entre o ponto de vista da garota que vive num ambiente rural e o da escritora experiente. Por mesclar a linguagem cotidiana e a literária, e trazer elementos como o diálogo e a interação com outras personagens, Lupton (1998) considera que a obra de Maya Angelou deva ser classificada como “autobiografia literária”, devido a essa preocupação com a linguagem,

¹ Neste trabalho, a obra em estudo é referida apenas como *Caged Bird*. As citações literárias apresentarão as iniciais *CB*, seguidas do número de página. Para referência completa, ver final da dissertação.

² Trecho original: “[...] crosses from the private sphere into a public arena to take a political position [...]. Black women have been carriers of tradition, and values of care, concern, nurturance, protection, and, most important, the survival of the race”. Todas as traduções desta dissertação são de minha responsabilidade, e foram realizadas para fins de citação neste trabalho, excetuando-se os casos sinalizados nas referências ao final.

³ Aqui, o nome *Maya* é utilizado nas referências à protagonista do romance. O nome *Maya Angelou* será utilizado nas referências à escritora enquanto sujeito histórico.

estilo e técnica (LUPTON, 1998, p. 40). A meu ver, a denominação do texto como “autobiografia literária” deixa implícito que exista uma diferença nítida entre a “autobiografia”, como reflexo objetivo da vida de um sujeito, e a “literatura”, como artifício ficcional. É justamente o caráter fronteiro da autobiografia que defendo neste trabalho. Mais adiante discuto a complexidade de se distinguir o romance e a autobiografia, o fato e a ficção.

A narrativa em *Caged Bird*, que trata de infância, violência, educação, racismo, sexismo, entre outros temas, dialoga com outros gêneros e com outras obras literárias. Por meio de uma obra de uma autora pouco estudada no Brasil, apresento, neste estudo, uma reflexão crítica sobre o gênero autobiográfico e sua complexidade. Na seção 2 desta dissertação são discutidos conceitos da autobiografia, no tocante à tradição ocidental e a outros entendimentos contemporâneos, que abrangem textos não considerados canônicos por essa tradição. Os conceitos sobre a autobiografia sustentam-se em pressupostos teóricos de Lejeune (2008), cuja obra compreende uma coleção de ensaios como “O Pacto Autobiográfico”, “O Pacto Autobiográfico (Bis)” e “O Pacto Autobiográfico, 25 Anos Depois” (publicados em 1975, 1986 e 2001, respectivamente), entre outros. O teórico faz uma autocrítica de seus trabalhos, considerando cada vez mais a complexidade do gênero autobiográfico. Também busco sustentação teórica em estudos de Smith e Watson (1992, 1998 e 2001), Smith (1993) e de Cosslett, Lury e Summerfield (2000), que analisam a escrita autobiográfica por um viés feminista.

Nessa parte do trabalho, são analisados textos de estudiosos da autobiografia e de outros teóricos e críticos, como Lupton (1998), Braxton (1989) e Bloom (2002 e 2009). Ensaios organizados por Andrews (1993) também são comentados, por tratarem especificamente da tradição autobiográfica afroamericana, que vem contestar o cânone ocidental, composto por narrativas teleológicas, de autoria de homens brancos. São também apresentados alguns trechos de *Caged Bird* que ilustram as discussões teóricas apresentadas, como uso da primeira pessoa, nome próprio, intersubjetividade e memória⁴. São discutidos aspectos que fazem da autobiografia um gênero fronteiro, que mantém diálogo com outros gêneros, como o romance, o discurso histórico, a narrativa de escravos e o *Bildungsroman*.

⁴ Aqui o termo *memória* não se refere ao gênero literário, mas a informações lembradas, referentes a experiências ou a pessoas (PROCTER, 1995). O campo é vasto e complexo. No campo científico, ainda se investigam como o cérebro representa percepções e lembranças (TSIEN, 2008). Humm (1989) indica referências a teorias feministas que analisam como a memória estrutura conceitos do *self*. Smith e Watson (2001) exploram a memória como parte do ato autobiográfico e sua relevância, para as mulheres, na produção de sentido, na política cultural, no trauma, e nas experiências coletivas.

São relacionadas com o assunto em enfoque reflexões sobre a função autor, conforme Foucault (2002).

Na seção 3, intitulada *The Rust on the Razor – A Violência em I Know Why the Caged Bird Sings*, são apresentados trechos da obra, com enfoque na violência contra as mulheres afroamericanas. Os conceitos são embasados na obra de West (2002), que trata especificamente da situação das mulheres afroamericanas na contemporaneidade e das raízes da violência há muito tempo perpetrada contra esse grupo. Também apresento definição feminista de Humm (1989). Por uma questão metodológica, optou-se por dividir essa seção, que trata primeiramente das mulheres afroamericanas e da violência, e suas raízes históricas, para em seguida tratar de questões mais específicas – o estupro, a somatofobia, a falta de pertencimento, o silêncio e a segregação racial – sempre relacionadas com a análise da obra literária. Por seu imbricamento com o tema da violência, aqui também se apresentam, de forma periférica, reflexões sobre identidade e memória. O enfoque teórico feminista sobre o corpo sustenta-se na teoria de Grosz (1994) e na de hooks (1981 e 2000). Esta trata especificamente da perspectiva das mulheres negras nos Estados Unidos, considerando a situação muito particular dessas mulheres – esquecidas por muito tempo e por muitos grupos – por viverem na interseção da opressão entre a etnia e o gênero, que, muitas vezes, se agrava com o pertencimento à baixa classe social.⁵ Nessa parte do trabalho, trechos analisados da obra são relacionados com as imagens da ferrugem da navalha (*the rust on the razor*) e da gaiola (*cage*). São comentados dois mitos relacionados à imagem negativa das mulheres negras, como o mito de Jezebel e o mito da matriarca, ambos com raízes em binarismos muito contestados pela teoria feminista contemporânea.

A leitura de *Caged Bird* permite perceber a gradual ascensão da protagonista, que, apesar da opressão e discriminação, aos poucos consegue elevar a autoestima, numa jornada rumo ao agenciamento. A seção 4, *Breaking Free from the Cage – O Agenciamento em I Know Why the Caged Bird Sings*, analisa passagens na obra em que se pode constatar essa transformação da protagonista, dando continuidade à análise do desenvolvimento da personagem, discutido na relação entre *Caged Bird* e o gênero *Bildungsroman*. O desejo de pertencimento e a raiva são considerados fatores impulsionadores desse agenciamento, que é tratado em dois níveis – o agenciamento da escritora como pessoa biográfica, cujo texto emerge no cânone, e o agenciamento da protagonista da obra em estudo. As reflexões se

⁵ Aqui a classe social figura como aspecto que agrava a discriminação contra as mulheres negras, não sendo foco desta pesquisa aprofundar questões sociológicas. Por isso às vezes a questão da classe social se apresenta de forma periférica, destacando-se mais as discriminações decorrentes de gênero e de etnia.

sustentam em teorias de Smith e Watson (1992, 1998 e 2001), de Bhabha (2010) e de Spivak (2010), sendo esta última referência em estudos pós-coloniais, cujo pensamento é relevante nos Estudos de Gênero e em questões do agenciamento feminino. Também é utilizada como referencial teórico a obra de Judith Butler (2008), que situa o agenciamento na performatividade da subjetividade – que ocorre quando o sujeito não obedece às configurações identitárias impostas por normas sociais, subvertendo-as. Em *Caged Bird*, o sujeito negro consegue se desvincular das amarras da opressão, contestando a identidade submissa que lhe foi imposta. Assim, rearticula o seu “eu”, reivindica sua dignidade e assume sua condição de mulher negra, emergindo da violência e da discriminação, e impondo-se no mundo tradicionalmente dominado por homens brancos. Na discussão dessa rearticulação do “eu”, pelo imbricamento da teoria feminista com os estudos culturais, são trazidos conceitos de Hall (2006) e de Bhabha (2010), no tocante a reflexões sobre hibridismo e tensões no mundo pós-colonial multicultural. Nessa última seção, discuto a ascensão das mulheres negras, e sua vitória na luta contra a longa história de discriminação.

Nas considerações finais apresento os principais pontos em discussão neste trabalho, como o caráter híbrido do gênero autobiográfico, em seus inúmeros diálogos com outros gêneros e com outros textos, não sendo possível, a despeito da tendência de se pensar a escrita autobiográfica como um relato objetivo, atribuir-lhe um significado fixo. Seu significado é móvel, produzido na leitura.

As possibilidades de leitura da autobiografia também foram se expandindo com a emergência de autores/as tradicionalmente não canônicos/as, e com a expansão dos Estudos de Gênero. A autobiografia serve como entrada, desses/as autores/as, num espaço discursivo antes exclusivo de um grupo dominante.

Estudar o texto das mulheres afroamericanas poderia parecer uma atitude essencialista, na discussão de características supostamente “inerentes” a essa escrita. Resolvo essa questão com a noção do “essencialismo estratégico” de Spivak (2010). Considero impossível ignorar a longa história de discriminação que posicionou as mulheres negras na interseção do racismo e do sexismo. A escrita autobiográfica destaca-se como meio pelo qual elas inserem-se no cânone, contestando-o e reconfigurando-o, e assim seu agenciamento se materializa, e o essencialismo transforma-se em estratégia.

A reflexão sobre a obra de uma autora pouco estudada no Brasil contribui para o enriquecimento dos Estudos Literários da atualidade, abrindo leque para novos diálogos e possíveis aprofundamentos em pesquisas futuras.

2 O GÊNERO AUTOBIOGRÁFICO E I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS

2.1 A autobiografia e as mulheres afroamericanas

*You may write me down in history
with your bitter, twisted lies
You may trod me in the very dirt,
But still, like dust, I'll rise*

Maya Angelou

Parece simples definir a autobiografia como a narrativa que alguém faz da própria vida. Segundo as estudiosas do gênero Smith e Watson (2001), o termo “autobiografia” foi primeiramente utilizado na língua inglesa no início do século XIX. Conforme apontam, antes de o termo ser cunhado, já existiam narrativas de vida, sob diferentes denominações, sendo as mais conhecidas as de Rousseau, de Agostinho, de Montaigne, entre outras. A palavra, importada da Inglaterra (LEJEUNE, 2008), tem origem grega (*autos*, *bios* e *graphe*) e foi cunhada para designar as narrativas de vida (*mémoires*) que surgiram no Iluminismo (SMITH; WATSON, 2001) e tornaram-se cânone no Ocidente.

Nesse sentido canônico, o termo “autobiografia” designava narrativas que celebravam o sujeito em sua história de vida – o “indivíduo iluminado”, segundo filósofos e teóricos sociopolíticos da época (SMITH; WATSON, 2001, p. 4). Estudiosos do gênero identificaram, ao longo do século XX, os escritos que comporiam o cânone autobiográfico. Lupton (1998) aponta como autobiografias norte-americanas consideradas clássicas, obras como as de Benjamin Franklin e de Henry Adams, nas quais a narrativa, transmitida por homens brancos com históricos familiares e níveis de instrução sólidos, tem o propósito de compartilhar um modelo de vida. Enquadram-se nessa categoria as autobiografias de Goethe, de Carlyle, e as memórias⁶ de Winston Churchill. Segundo esse pensamento, a autobiografia poderia ser definida tal como primeiramente a descrevera Lejeune (2008, p. 14): “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”, por colocar em evidência a individualidade.

⁶ Segundo Smith e Watson (2001), a memória, como gênero literário, diferencia-se da autobiografia por ser narrativa de vida que situa historicamente o sujeito no ambiente social, como observador ou como participante, direcionando mais a atenção para vidas e ações dos outros, o que pode enfatizar, por exemplo, a vida na esfera pública. Assim, na memória, o “eu” narrado se constitui nesses relatos, ao passo que o “eu” autobiográfico é mais interiorizado, mais voltado para a vida privada. Porém, mais adiante as autoras admitem que os termos podem ser utilizados de forma intercambiável na terminologia contemporânea.

Smith e Watson (1998, p. 5) também apontam, entre os textos respeitados pelos acadêmicos tradicionais, as autobiografias desses “grandes homens”, “cujas vidas bem sucedidas e obras literárias lhes asseguram valor como capital cultural”.⁷ Assim, a autobiografia tradicional relaciona-se com a noção de individualidade, “narrativa teleológica que eleva o sujeito e sua singularidade” (SMITH; WATSON, 1992, p. xvii).⁸ Cosslett, Lury e Summerfield (2000, p. 2) apontam que, nessa tradição, o autobiógrafo ideal era um homem branco privilegiado, que “bem representasse sua época”.⁹ Assim, ficava implícito que outros tipos de escritos pessoais tinham um valor menor, ou eram simplesmente ignorados. Em críticas pós-modernas e pós-coloniais, a utilização do termo “autobiografia” foi contestada por não ser adequada para descrever vários tipos de narrativas e práticas, uma vez que a autobiografia tradicional foi definida em oposição a outros tipos de narrativas pessoais, excluídas do cânone (SMITH; WATSON, 2001). Segundo Smith e Watson (1998, p. xvi-xvii), citando estudos de JanMohamed e Lloyd, quando se fala no discurso pós-colonial, o sujeito e a escrita emergem de uma posição prejudicada,

na qual as formações culturais, as linguagens, os diversos moldes de identidade dos “povos minorizados” são, de maneira irreversível, afetados, senão eliminados, pelos efeitos de sua erradicação das estruturas socioeconômicas historicamente desenvolvidas [...], os processos autobiográficos são acionados quando esses sujeitos lutam pela voz, pela história e por um futuro.¹⁰

As mulheres, negligenciadas nas estruturas históricas, sociais e econômicas, tradicionalmente excluídas do cânone, começaram a ter maior destaque na escrita autobiográfica, a partir do século XX, conforme apontam estudos Smith e Watson (1998). Os textos das autobiógrafas negras ganharam importância nos estudos literários, segundo Lupton (1998), Braxton (1989 e 1999), e estudos em Bloom (2009) e em Andrews (1993). Assim, o cânone foi questionado, bem como o pretense caráter de universalidade do conhecimento produzido pelo ponto de vista masculino. Ao questionar o cânone, as mulheres personalizaram o político, e nessa aproximação do “pessoal” com o “político”, a autobiografia tornou-se objeto de interesse em estudos feministas. Smith e Watson (1998) consideram que o interesse atual pelas autobiografias das mulheres é decorrente de uma articulação entre fatores econômicos, políticos e estéticos. As autoras apontam que, hoje, as autobiografias de autoria feminina são

⁷ “whose accomplished lives and literary tones assure their value as cultural capital”.

⁸ “teleological narrative enshrining the ‘individual’ and ‘his’ uniqueness”.

⁹ “representative of the age”.

¹⁰ “one in which “the cultural formations, languages, the diverse modes of identity of the ‘minoritized peoples’ are irreversibly affected, if not eradicated, by the effects of their material deracination from the historically developed social and economic structures” [...], autobiographical processes are set in motion when this subject struggles toward voice, history and a future”.

um local privilegiado para pensar questões da escrita na interseção de teorias críticas feministas, pós-coloniais e pós-modernas. [...] as autobiografias das mulheres têm sido fundamentais para a revisão de conceitos de aspectos das vidas das mulheres – crescer na condição de mulher, conseguir a voz, sexualidade e textualidade, o ciclo da vida. [...] A autobiografia tem sido utilizada por muitas mulheres como meio de inscreverem-se na história. (SMITH; WATSON, 1998, p. 5)¹¹

Assim, por meio da autobiografia, as mulheres inscrevem-se na história. A linguagem autobiográfica propicia, para as mulheres marginalizadas, entrada na economia social e discursiva, e elas assim constituem-se sujeitos que se tornam um local de intervenção criativa e política (SMITH; WATSON, 1992).

Segundo Cosslett, Lury e Summerfield (2000), as mulheres, sempre consideradas objetos nas culturas patriarcais, por meio da autobiografia têm oportunidade de se expressar como sujeitos. Para as autoras, as histórias das mulheres tomam um formato diferente, uma vez que elas encontram certa dificuldade em se configurarem como sujeitos, por terem eus mais relativos, mais fragmentados. Esse entendimento parece remeter ao essencialismo, por considerar que a expressão do eu feminino teria uma configuração particular, havendo assim uma maneira de escrever inerente às mulheres. Também pode ser interpretada como essencialista a consideração de Brée (apud SMITH; WATSON, 1998, p. 7) de que as autobiografias das mulheres devam constituir um “gênero distinto”. Neste trabalho, esse questionamento sobre a visão aparentemente essencialista no estudo da escrita das mulheres tradicionalmente discriminadas resolve-se com a noção de “essencialismo estratégico” (SPIVAK, 2010), que comento adiante na seção 4.

Virginia Woolf (1998) também trata da questão da escrita de autoria feminina em *A room of one's own (Um teto todo seu)*, em que discorre sobre as vidas das mulheres, em tom de protesto contra a condição feminina na sociedade patriarcal. A autora aponta a condição das mulheres como insignificante no regime patriarcal, enquanto que na ficção elas assumem fortes personalidades:

(...) heróica e maldosa, esplêndida e sórdida, infinitamente bela e horrenda ao extremo, tão grande quanto um homem, ainda maior, segundo alguns. Mas essa é a mulher na ficção. Na vida real (...) ela era aprisionada, espancada e jogada pelos cantos da casa (...). Na imaginação, ela era da mais alta importância; na prática, completamente insignificante. (WOOLF, 1998, p. 50-51)¹²

¹¹ “a privileged site for thinking about issues of writing at the intersection of feminist, postcolonial, and postmodern critical theories. [...] women’s autobiography have been pivotal for revising our concepts of women’s life issues – growing up female, coming to voice, affiliation, sexuality and textuality, the life cycle. [...] Autobiography has been employed by many women to write themselves into history”.

¹² “[...] heroic and mean, splendid and sordid, infinitely beautiful and hideous in the extreme, as great as a man, some think even greater. But this is woman in fiction. In fact [...] she was locked up, beaten and flung about the room. [...] Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant”. No Brasil, a obra de Woolf foi traduzida por Vera Ribeiro, com o título *Um Teto Todo Seu* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), mas para fins de citação neste trabalho utilizo minha própria tradução.

Em análise sobre a obra ensaística de Woolf, Brandão (1999) refere-se à voz da escritora como altamente política e a favor das mulheres, também assinalando a questão da voz autoral, como sendo “de fundamental importância para as mulheres [...] porque foi uma voz silenciada ao longo dos milênios” (BRANDÃO, 1999, p. 231). Na ideologia patriarcal, a criatividade era considerada masculina, e as mulheres não podiam criar suas próprias imagens de feminilidade, devendo conformar-se com os padrões a elas impostos. Silva (2005, p.144) aponta que:

[...] numa sociedade patriarcal, as mulheres nunca puderam ser elas mesmas ou ter algo verdadeiramente seu; viveram – e ainda vivem – sob o jugo de homens [...] vários campos de atuação tiveram suas portas fechadas para as mulheres. Um deles é a Literatura [...] que vem pouco a pouco sendo conquistado por mulheres que enfrentam preconceitos e empecilhos da sociedade para poderem alcançar o reconhecimento de seus textos.

Assim, às mulheres sempre fora negado o direito de criar (MOI, 1985). Nesse sentido, Stanton (apud SMITH; WATSON, 1998) comenta que as narrativas pessoais femininas ficaram esquecidas por longo tempo, invisíveis e ignoradas nos estudos do gênero autobiográfico. Também as autoras apontam a obra *A Literature of Their Own*, de Elaine Showalter (1977), que trata da negligência dos textos de autoria feminina na cultura acadêmica patriarcal. As mulheres, colocadas na alteridade¹³ pela tradição, impõem sua voz por meio da linguagem autobiográfica:

Num cânone literário e numa tradição ocidental que consideraram as mulheres como diferentes, retratando-as como deusas ou criaturas malignas, em pedestais ou em quartos de fundo, este esforço para reivindicar as vidas das mulheres e descobrir como elas fariam “com suas próprias palavras” foi um gesto inicial fundamental. (SMITH; WATSON, 1998, p. 7)¹⁴

Também figuravam entre os excluídos do cânone literário os/as afroamericanos/as.¹⁵ Cosme (2005) aponta os trabalhos desses/as escritores/as – marginalizados/as e excluídos/as da história oficial – como manifesto contra a opressão, contra a violência e contra o silêncio. Segundo Smith e Watson (1998), as autobiografias de autoria afroamericana introduzem novos sujeitos que reivindicam familiaridade na literatura.

¹³ Nos estudos pós-coloniais, o termo se refere à noção da “diferença”, à qualidade de ser “diferente”, quando se analisa a identidade do império e a identidade do colonizado (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1999). Na análise proposta neste estudo, as mulheres são equiparadas ao “Outro” colonizado na cultura acadêmica de tradição patriarcal.

¹⁴ “In a literary canon and a Western tradition that had “othered” women, whether as goddesses or demons, on pedestals or in back rooms, this effort to reclaim women’s lives and discover how women would speak ‘in their own words’ was an essential initiatory gesture”.

¹⁵ Os estudos pós-coloniais mais recentes nos Estados Unidos enfatizam a cultura afroamericana, o que implica em engajamentos intelectuais, sociais e políticos. Os estudos afroamericanos têm influenciado outros povos no mundo que sofreram discriminação. Alguns desses estudos identificam a diáspora dos povos afroamericanos como um dos principais movimentos do mundo (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1999).

Entre esses sujeitos, as mulheres afroamericanas¹⁶ configuram-se como um grupo “duplamente marginalizado” (SALGUEIRO, 2006, p. 168), cujas vozes surgem de um grupo histórica e culturalmente marcado pela injustiça e pela discriminação (COSME, 2005). Essa dupla discriminação refere-se ao fato de que as mulheres negras pertencem a dois grupos marcados pela opressão – as mulheres e os/as negros/as. Assim, as afroamericanas, por meio de escrita, emergem dessa dupla discriminação, trazendo à tona sua história e seus textos, durante muito tempo negligenciados.

A protagonista de *Caged Bird* se considerava parte do grupo destinado a ser “empregadas domésticas e trabalhadores rurais [...] e lavadeiras”¹⁷ (CB, p. 175), “cozinheiras e babás”¹⁸ (CB, p. 165), que não podia almejar a nada melhor, sem que a sociedade considerasse “ridículo e insolente”¹⁹ (CB, p. 176). No entanto, atribui valor à educação, e reconhece o acesso aos livros como fator essencial para seu desenvolvimento: “ela [Mrs. Flowers] havia me dado sua palavra mágica, que invocou um gênio²⁰ que iria me servir toda a vida: livros” (CB, p. 195).²¹ A associação dos livros com o gênio da lâmpada remete ao símbolo da ferrugem da navalha (ver seção 3) que a consciência traz, dialogando com outra passagem da obra de Angelou (CB, p. 6), “Se crescer no sul dos Estados Unidos é doloroso para uma menina Negra²², ter consciência desse não-pertencimento é a ferrugem na navalha que ameaça a garganta. É um insulto desnecessário”.²³

Nessa passagem, *Caged Bird* demonstra a combinação do *self*²⁴ com uma percepção das realidades políticas da vida dos/as negros/as no sul norteamericano, especialmente para uma garota. A protagonista comenta ter adquirido a consciência de suas dificuldades: “Sem

¹⁶ Mulheres cuja experiência foi moldada pela história étnica africana, que identificam suas raízes na África. (HUMM, 1989). Neste trabalho comento os resquícios da escravidão que se prolongam na percepção das mulheres negras pela classe dominante e enfatizo sua falta de pertencimento, sendo a etnia um dos fatores que as relegam à alteridade.

¹⁷ “maids and farmers [...] and washerwomen”.

¹⁸ “cooks and baby nurses”.

¹⁹ “farfical and presumptuous”.

²⁰ Hornby (2010) apresenta a palavra *djinn* (gênio) como sinônimo de *genie* – gênio da lâmpada das lendas árabes.

²¹ “[...] she [Mrs. Flowers] had given me her secret word which called forth a djinn who was to serve me all my life: books[...]”.

²² Reproduzo, neste trabalho, a grafia maiúscula da palavra *black* (negra), conforme apresentada no texto original. Segundo minha leitura, a escolha pela caixa alta do “B” se dá porque, em inglês, as nacionalidades são grafadas dessa maneira. Assim, a narradora de *Caged Bird* estaria se posicionando como membro de um grupo a ser reconhecido, ou seja, dos negros, ao mesmo tempo em que confere importância a si e a esse grupo.

²³ “If growing up is painful for the Southern Black girl, being aware of her displacement is the rust on the razor that threatens the throat. It is an unnecessary insult”.

²⁴ O termo *self* aqui não se refere a conceitos da psicologia. Optei por utilizar o termo em inglês, por faltar em português um equivalente com a mesma força da palavra inglesa. Para este trabalho, adoto a definição comentada por Humm (1989), de que o *self* feminino emerge da destruição do *self* das mulheres sob a égide patriarcal. Assim, esse conceito de *self* refere-se ao potencial individual das mulheres e à sua capacidade para o agenciamento.

querer, eu tinha mudado da ignorância de ser ignorante para a consciência de ter consciência [...]” (CB, p. 264-265).²⁵

Assim, tanto a consciência como os livros têm um efeito ambivalente, ao trazerem o benefício do conhecimento, ao mesmo tempo em que se configuram num fardo. Como o gênio da lâmpada, podem se apresentar maléfica ou benéficamente. A analogia da condição das mulheres negras com a imagem da ferrugem da navalha está mais detalhadamente comentada na seção 3.

Guedes (2006), em artigo intitulado “Práticas autobiográficas: questões de gênero e etnia na representação do sujeito feminino pós-colonial”, ensina que:

práticas autobiográficas contemporâneas criam formas híbridas para expressar sujeitos híbridos. [...] Textos produzidos por autoras pós-coloniais [...] desafiam a noção tradicional de uma linha narrativa unificada e regular, rompem com a noção de um sujeito autobiográfico estável e coerente, cuja vida se desenrola em progressiva cronologia. (GUEDES, 2006, p. 258-259)

Essa não linearidade se faz notar em *Caged Bird*, por exemplo, quando há explicitamente a referência à memória (ou à sua possível falha). Vejamos como a narradora Maya reflete sobre a violência sexual que sofreu: “Aquele domingo oscila na minha memória como uma conexão ruim num telefonema para o estrangeiro” (CB, p. 79).²⁶ Também relata o passado sob a perspectiva do presente em: “Os irmãos da minha mãe [...] eram jovens conhecidos na região de St. Louis. Todos tinham trabalho na cidade, o que agora entendo que não era façanha pequena para homens Negros” (CB, p. 64).²⁷ O tempo da enunciação se distancia do tempo do enunciado²⁸, e há uma explicitação da narradora sobre esse distanciamento. Também em outra passagem há uma condensação do tempo, por meio de uma conscientização da uma mulher adulta que relata a experiência infantil, quando trabalhava no armazém da avó: “Analisando os anos passados, eu me admiro que o sábado era meu dia preferido da semana. Que prazeres podem ser tirados dos desdobramentos das tarefas infinitas? Os talentos das crianças para resistir ao sofrimento vem de sua ignorância das

²⁵ “Without willing it, I had gone from being ignorant of being ignorant to being aware of being aware [...]”.

²⁶ “That Sunday goes and comes in my memory like a bad connection on an overseas telephone call”.

²⁷ “Mother’s brothers [...] were well-known young men about St. Louis. They all had city jobs, which I now understand to have been no mean feat for Negro men”.

²⁸ De acordo com Bakhtin (1986), a enunciação escapa às análises meramente morfológicas ou fonéticas. É um ato dialógico, relacionado ao ato de fala. Assim, não é concreto nem limitado, pois não se trata de uma mensagem a ser decodificada e transmitida, mas implica numa apreciação do/a leitor/a ou interlocutor/a, que responde ativamente. Assim, a enunciação implica na intersubjetividade, analisada neste trabalho e na realização de sentido através da leitura. No trecho mencionado de *Caged Bird*, o enunciado se dá num tempo passado específico, mas o ato da enunciação, i.e., o diálogo do/a leitor/a com o texto na construção se dá em outros tempos.

alternativas” (CB, p. 109).²⁹ Assim como nesses trechos, ao longo do romance, contrastam-se a voz da criança e a voz da escritora experiente, a linguagem cotidiana e a linguagem literária, expressões coloquiais e expressões formais.

Portanto, pode-se constatar que *Caged Bird* apresenta-se de forma híbrida, o que condiz com as características dos textos de autoras negras no contexto pós-colonial.³⁰ Segundo Kent (1993), *Caged Bird* possui um ponto de vista especial que aponta para o “eu”, para a comunidade, para o universo, ao mesmo tempo em que explora a imaginação, o que lhe confere valor estético. Nessa perspectiva, parece mais apropriada a definição da autobiografia como um texto que se posiciona “na fronteira entre fato e ficção, entre o pessoal e o social, entre o popular e o culto, entre o cotidiano e o literário” (COSSLETT; LURY; SUMMERFIELD, 2001, p. 1).³¹ Nesse sentido, a autobiografia aproxima-se do ensaio, por ele ocupar um espaço indeterminado entre a ficção e a não-ficção (BRANDÃO, 1999). Mais adiante comento essa aproximação.

A respeito desse cunho fronteiro, Braxton (1989, p. 181-182) comenta o caráter poético e realista da primeira autobiografia de Maya Angelou: “*I Know Why the Caged Bird Sings* [...] destila a essência do impulso autobiográfico na imagem lírica com um toque de realismo”.³² É questionável aqui a utilização da palavra “essence”, pois não fica claro o que a crítica considera como “essência” da autobiografia. Infere-se, com utilização desse termo, que exista uma característica comum dos textos que podem ser enquadrados nessa categoria. Nesta dissertação, trato da complexidade de se tentar determinar tais características, e também da diluição das fronteiras entre fato e ficção³³, romance e autobiografia. Poder-se-ia se considerar que a “essência” mencionada pela crítica seria a inserção do mundo exterior na narrativa pessoal, pois ela comenta adiante que *Caged Bird* é representativa das autobiografias

²⁹ “Looking through the years, I marvel that Saturday was my favorite day in the week. What pleasures could have been squeezed between the fan folds of unending tasks? Children’s talents to endure stems from their ignorance of alternatives”.

³⁰ Poder-se-ia questionar essa contextualização, uma vez que os Estados Unidos, apesar de ex-colônia inglesa, tornaram-se hegemônicos. Tomo aqui o sentido do termo “pós-colonial” em sua maneira abrangente, cujas configurações variam, devido à sua popularidade crescente. Segundo Hall, o “pós-colonial” não se refere a uma época claramente delimitada, mas sim a um processo que abrange uma “multiplicidade de conexões culturais laterais e descentradas, os movimentos e migrações que compõem hoje o mundo” (HALL, 2006, p. 104). Assim, os Estados Unidos não devem ser vistos fora do contexto de seu passado colonial, pois suas “guerras culturais” são “conduzidas geralmente em relação a uma concepção mítica e eurocêntrica de civilização” (HALL, 2006, p. 101). Constituem, portanto, uma complexa formação de conexões culturais, movimentos e migrações.

³¹ “on the borderline between fact and fiction, the personal and the social, the popular and the academic, the everyday and the literary”.

³² “*I Know Why the Caged Bird Sings* distills the essence of the autobiographical impulse into lyric imagery touched by poignant realism [...]”.

³³ A respeito da oposição fato / ficção, ver referência a White (2001), mais adiante nesta dissertação.

de mulheres negras, no contexto histórico norteamericano após o movimento pelos direitos civis. Para não incorrer em dicotomias essencialistas, pode ser aplicável a noção de “essencialismo estratégico” de Spivak (2010), por meio do qual as minorias usam o discurso hegemônico para afirmar seu lugar. Esse assunto está tratado na seção 4.

De acordo com Lupton (1998), Maya Angelou se destacou, entre outras escritoras afroamericanas, como Alice Walker, Toni Morrison e Toni Cade Bambara, a partir da década de setenta, quando seus textos tiveram maior repercussão nos Estados Unidos. Essa época se contextualiza historicamente com o final do movimento pelos direitos civis e o Black Power, nos quais Maya Angelou foi ativista, sendo este último significativo no desenvolvimento da cultura literária negra.

Nessa cultura o gênero autobiográfico foi significativo, segundo McKay (1998), em artigo intitulado “The Narrative Self: Race, Politics, and Culture in Black American Women's Autobiography”. O pessoal – por meio da autobiografia – torna-se público e assume força política. Nota-se o tom político, em *Caged Bird*, na denúncia da inferioridade atribuída aos negros e às negras, considerados/as por ela uma espécie cuja história e cujo futuro estão constantemente ameaçados de extinção: “O povo cuja história e cujo futuro eram diariamente ameaçados de extinção considerava que conseguia ficar vivo somente por intervenção divina” (CB, p. 116-117).³⁴ Essa ameaça de extinção remete à escravidão. hooks (1981) considera que o regime escravocrata buscava aniquilar a dignidade dos/as negros/as, sua cultura e sua herança africana. Por meio de seu cunho político, que denuncia o racismo³⁵ e o sexismo³⁶, a literatura tornou-se um espaço que vem sendo conquistado pelas mulheres afroamericanas.

Na contemporaneidade, é crescente o interesse por esses textos. Segundo Salgueiro (2006, p. 168), as autoras afroamericanas “examinam a individualidade e as relações pessoais como uma forma de compreensão de questões sociais complexas”. Novamente incorre-se no perigo de se ter uma visão essencialista, quando se fala na escrita das mulheres negras, como se seu texto tivesse características próprias, podendo ser distinguidos de outros tipos de escrita. Como as vozes das mulheres negras foram abafadas por muito tempo, é impossível

³⁴ “People whose history and future were threatened each day by extinction considered that it was only by divine intervention that they were able to live at all”.

³⁵ Na perspectiva pós-colonial, o termo “racismo” refere-se à atribuição de superioridade inata à cultura imperial, ao mesmo tempo em que as etnias sob o domínio desse império são consideradas inferiores (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1999).

³⁶ Para o termo “sexismo”, utilizo a definição de Humm (1989, p. 202-203): “A social relationship in which males denigrate females”. (“Um relacionamento social no qual os homens denigrem [sic] as mulheres”). Essa definição considera o sexismo prerrogativa dos homens, o que é passível de questionamento, pois o sexismo pode ocorrer em outras vias. Porém, adoto-a devido ao contexto da obra em estudo, no qual é mais evidente o sexismo dos homens contra mulheres.

ignorar sua emergência. Na seção 4, discuto a questão do essencialismo estratégico, que ajuda a solucionar esse impasse.

Segundo Kent (1993), a tradição autobiográfica afroamericana se desenvolve a partir de padrões de narrativas de escravos³⁷, tendo também semelhanças com histórias de sucesso, memórias, e vários escritos que combinam histórias pessoais com assuntos públicos e literários.

Braxton (1989) aponta que a consciência da condição dos/as negros/as retratada em *Caged Bird* aproxima a obra da tradição autobiográfica negra da escola de Richard Wright, por ambas se desenvolverem a partir da narrativa de escravos e por apresentarem referências a migrações do sul para os centros urbanos no norte, como forma de buscar novas oportunidades e escapar da discriminação racial. Em *Caged Bird*, Maya e Bailey são enviados pelos pais para morar com a avó em Stamps, depois são mandados para St. Louis, e, após a violência sexual ocorrida com Maya, novamente para Stamps, e um tempo depois para a Califórnia, para tentar escapar da discriminação racial sulista.

Braxton (1989) menciona a teoria de Erikson, apontando que migrações implicam em problemas de identidade na bagagem mental, e que a violência constantemente se configura como elemento integrante em relatos de deslocamentos. *Caged Bird* retrata movimentos que se relacionam com a violência, além de tratar de temas como a separação dos pais, o estupro e o aprisionamento, que também dialogam com a narrativa de escravos.

Thomas (2002) comenta a influência dessas narrativas na obra de Maya Angelou, mas considera difícil classificá-la numa diretriz fixa, devido a seus vários diálogos com outros gêneros, entre os quais o *Bildungsroman*. Assim, por estar entre a narrativa de escravos e o *Bildungsroman*, dois gêneros tão diferentes, a obra

reflete a distinção individual que está no centro de suas obras [...], a maior verdade de sua voz é a verdade do sujeito, e sua associação com fragmentos da sociedade, da etnia, e da cultura, fazem seu estilo dialogar com muitas tradições, e sua história admirável de autodescoberta faz que sua voz seja única e seu apelo. (THOMAS, 2002, p. 49-50)³⁸

³⁷ O autor menciona *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*, de Vassa, como uma das primeiras e mais importantes narrativas de escravos, apontando que a instabilidade do relacionamento dos negros com as instituições dita o tom de muitas autobiografias dos negros, dos ex-escravos e dos negros que nasceram livres.

³⁸ “reflects the individual distinction that is at the heart of her works [...], the greatest truth in her voice is that of an individual, and where her varied association with fragments of society, race, and culture make her style adherent to many traditions, her admirable story of self-discovery makes her voice unique and her appeal universal”.

Braxton (1989) também comenta a vasta gama de influências em *Caged Bird*, tanto literárias quanto folclóricas, sermões religiosos, tradições orais, *spirituals*³⁹, rimas infantis, entre outras. Nesse sentido, Bloom (2009) menciona a feição eclética do trabalho de Maya Angelou, considerando que a autora mescla o público e o privado, de maneira única, dificilmente encontrada na vida ou na literatura, e assim reconhece a grandeza da autora de *Caged Bird*:

Alguma coisa nela [...] se assemelha a uma contadora de histórias para um público, ao vivo. É um sucesso notável o fato de conciliar o estar com o/a leitor/a, e ainda manter uma distância, tanto do público quanto do *self*. [...] É muito provável que *I Know Why the Caged Bird Sings* mantenha um vasto público leitor por muitos anos ainda.⁴⁰ (BLOOM, 2009, p. 1-2)

Devido a seu caráter fronteiro, a autobiografia avizinha-se com o ensaio. Segundo Brandão (1999), o ensaio, por seu apelo à subjetividade – característica percebida como “feminina” – não tem recebido a devida atenção pela crítica literária, ficando assim relegado na cultura literária patriarcal tradicional como um gênero marginal. Para a autora, o ensaio está mais próximo às mulheres devido às suas características fronteiriças – entre a ficção e a não-ficção – e não apenas porque se abre para a subjetividade. Assim, “tanto o ensaio quanto as mulheres compartilham um senso de marginalidade, de não-pertencimento” (BRANDÃO, 1999, p. 227).

Essa visão de que a escrita de autoria feminina difere da masculina encontra-se também em Smith e Watson (1998, p. 9), que mencionam estudos de Jelinek, na comparação de vários aspectos em autobiografias de mulheres e de homens:

Em relação ao conteúdo, [...] os homens se distanciam nas autobiografias, que são ‘histórias de sucesso e histórias de suas épocas’, com ênfase na vida profissional, ao passo que as narrativas de vida das mulheres destacam o pessoal e detalhes domésticos, e descrevem suas relações com outras pessoas [...].⁴¹

Esse pensamento não deve ser considerado essencialista, mas deve chamar a atenção por remeter ao fato de que as mulheres tinham somente a experiência do universo doméstico, ou seja, do privado. Impossível ignorar que a história exterior era prerrogativa dos homens. Essa experiência passou a ser das mulheres mais recentemente e, ainda assim, em culturas de países emergentes, a história do privado é ainda mais central do que a do público.

³⁹ Tipo de música religiosa, desenvolvida pelos afroamericanos nos EUA (PROCTER, 1995).

⁴⁰ “Something in her [...] resembles a tale-spinner in a bazaar, directly confronting an audience. To accomplish the paradox of being there with the reader, and yet maintaining a reserve, both in regard to audience and to self, is a considerable achievement. [...] *I Know Why the Caged Bird Sings* is likely to keep its vast readership for some years to come”.

⁴¹ “at the level of content, [...] men distance themselves in autobiographies that are ‘success stories and histories of their eras’ focused on their professional lives, while women’s life writings emphasize personal and domestic details and describe connections to other people [...]”.

Devido a muitas influências na obra de Maya Angelou, Lupton (1998) considera que a autora transcende a tradição autobiográfica, enriquecendo-a com experiência contemporânea e “sensibilidade feminina”. A expressão “sensibilidade feminina”, utilizada pela crítica, é perigosa, por denotar claramente uma visão essencialista, tão combatida pela teoria contemporânea, de que existam características inerente e biologicamente pertencentes às mulheres. Incluí a citação por aceitar *Caged Bird* como um texto híbrido, de complexa definição, o que reforça o caráter fronteiro do gênero autobiográfico.

Esse caráter fronteiro também é notado por Canuto (1993, p. 7), que assinala que “a teoria literária moderna tem procurado demonstrar que as fronteiras entre autobiografia e romance não são tão nítidas [...]”. Gilmore (1994) comenta que muitas críticas da autobiografia reconhecem a divisão entre aqueles que consideram a autobiografia como documento factual, e aqueles que vêem nela uma semelhança mais íntima com a ficção. Como se pode notar, não há consenso crítico que defina o gênero autobiográfico a partir de diretrizes fixas.

Muito pertinente é o termo utilizado por Smith e Watson (2001, p. 3), que também se referem ao gênero autobiográfico nas práticas contemporâneas como um “gênero híbrido”: “[...]um alvo em movimento, de práticas constantemente em mudança, sem regras absolutas”.⁴² Easton (2000, p. 177) usa o termo “gênero eclético” para referir-se a essas práticas de narrativas. Neste trabalho, prefiro o termo “gênero híbrido”, porque, no meu entendimento, ele se coaduna mais com o hibridismo⁴³ cultural, tal como o descreve Hall (2006, p. 71): “processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece na sua indecidibilidade”. O texto autobiográfico também, devido a suas possíveis leituras e inúmeras pontes intertextuais, como se fosse um embate entre gêneros, não pode ser enquadrado em diretrizes fixas, permanecendo na indecidibilidade.⁴⁴

⁴² “[...] a moving target of ever-changing practices without absolute rules”.

⁴³ O termo também, segundo Ascroft, Griffiths e Tiffin (1999), refere-se a novas formas resultantes do contato entre culturas, formas lingüísticas, culturais, políticas, raciais, etc. Para Bhabha (2010), essas formas emergem num terceiro espaço, que não é do colonizado nem do colonizador, mas construído na tensão entre culturas. Também o autor defende o desfazimento da hierarquia entre culturas, contestando a oposição civilizado/primitivo.

⁴⁴ O hibridismo na escrita também pode ser analisado à luz do dialogismo bakhtiniano, segundo o qual todo discurso é produzido dialogicamente, i.e., todo texto abarca pluralidade de diálogos com outros textos e também na relação com seus/suas leitores/as. Ver BAKHTIN, M. Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Também é possível estudar o assunto sob a perspectiva da intertextualidade, tratada, por exemplo, em KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo Perspectiva, 1974; e em HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Passarei a tratar desse caráter fronteiro da autobiografia – autobiografia e ficção, demonstrando como *Caged Bird* se posiciona no entrelugar entre esses gêneros, seus diálogos com outros gêneros, como o *Bildungsroman* e a narrativa de escravos. Alguns aspectos são mencionados, por seu imbricamento com a narrativa pessoal, como intersubjetividade, memória, uso do nome próprio e autoria. Meu objetivo é promover amostra de algumas possíveis leituras de *Caged Bird*, de sua complexidade e riqueza.

2.2 A autobiografia e a ficção

Segundo Smith e Watson (2001, p. 7), comumente se confundem a “narrativa de vida” e a “ficção”, e denominam-se as autobiografias como “romances”, mas não se denominam “romances” como “autobiografias”. Conforme apontam as autoras, a narrativa de vida e o romance compartilham algumas características como trama, diálogo, caracterização, cenário, e, assim, os críticos contemporâneos tendem a diluir as fronteiras entre a autobiografia e o romance em primeira pessoa. Muitos romances dos séculos XIX e XX foram apresentados como narrativas autobiográficas de personagens fictícios, como *David Copperfield*, *Jane Eyre*, *The Catcher in the Rye*, entre outros (SMITH; WATSON, 2001).

Algumas características são consideradas importantes para se entender a escrita autobiográfica como um modo autorreferencial. Essa autorreferência é comentada por Smith e Watson (2001), que consideram o gênero autobiográfico complexo, posto que o sujeito se faz objeto de investigação.

Um dos indicativos de que se trataria de um romance e não de uma autobiografia seria o nome autoral, que difere do nome do/a narrador/a. Lejeune (2008) considera que o “pacto autobiográfico” é selado entre o/a autor/a e o/a leitor/a por meio do uso do nome próprio, o nome real do/a autor/a. O teórico, no *Pacto Autobiográfico*, definira a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Nessa definição está implícito que a identidade do/a autor/a remete a uma pessoa real, no sentido biográfico, e que o/a narrador/a se posiciona como personagem principal: “Para que haja autobiografia [...] é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15, grifos do autor). O teórico também argumentou que alguns dados vitais do/a narrador/a, como data e local de nascimento, devem ser idênticos aos do/a autor/a, para se honrar o pacto. Além disso, a editora também atestaria a verdade da assinatura (SMITH; WATSON, 2001). Ao reconhecer a pessoa que reivindica

autoria como protagonista ou narrador/a, o/a leitor/a vê o texto como reflexivo ou autobiográfico. Em *Caged Bird*, o nome, o local de origem (CB, p. 6) – “Marguerite Johnson [...], Long Beach, California”, – remetem a uma pessoa pública, que aparece nos meios de comunicação.

Lejeune (2008) considera que dessa forma o/a leitor/a tende a aceitar o texto como “verdade”, o que não aconteceria na leitura de obras fictícias como o romance. Nesse sentido, na leitura da autobiografia, não haveria *suspension of disbelief*.⁴⁵ Smith e Watson (2001) apontam que existe expectativa dos/as leitores/as de que o/a protagonista do texto autobiográfico seja uma pessoa, não uma personagem fictícia, e que a narrativa seja uma visão transparente do mundo. As autoras assim sintetizam a diferença entre autobiografia e romance:

Os/as escritores/as de romances estão vinculados/as apenas às expectativas dos/as leitores/as quanto à consistência interna do mundo de verossimilhança criado no romance. Não estão vinculados/as às regras das evidências que conectam o mundo da narrativa com o mundo histórico fora dela. [...] autobiógrafos/as [...] se referem ao mundo além do texto, mundo esse que é base da sua experiência vivida, mesmo que essa base seja composta em parte por mitos culturais, sonhos, fantasias e memórias subjetivas. (SMITH; WATSON, 2001, p. 9)⁴⁶

Assim, mesmo com a presença de elementos literários e fictícios, o/a leitor/a da autobiografia tenderia a entender o texto como representação de uma experiência vivida. Porém, a distinção não é tão simples quanto possa parecer. Lejeune (2008, p. 55), quando revisitou o *Pacto Autobiográfico*, considerou que, na primeira análise, agira

como se a etiqueta ‘romance’ [...] fosse sinônimo de ‘ficção’, em contraposição a ‘não-ficção’, ‘referência real’. Ora, ‘romance’ tem também outras funções: designa a literatura, a escrita literária, em contraposição à insipidez do documento [...]. A palavra ‘romance’ não é mais unívoca que a palavra ‘autobiografia’.

Smith e Watson (2001) também apontam que surge um problema para definição do gênero autobiográfico quando se constata que não existe uma verdade definitiva sobre um eu, que se refira a um mundo externo – o “real” referencial que se presume “fora” do texto não pode ser escrito; o sujeito é inevitavelmente uma ficção instável; e a fronteira entre a autobiografia e a ficção permanece ilusória.

⁴⁵ Termo de Samuel Taylor Coleridge, que se refere à justificativa de elementos fantásticos em textos literários, para que o/a leitor/a tenha uma “fé poética”, i.e., uma suspensão voluntária da incredulidade, na leitura da obra de arte. (COLERIDGE, 1985)

⁴⁶ “novelists are bound only by the reader’s expectation of internal consistency in the world of verisimilitude created within the novel. They are not bound by the rules of evidence that link the world of the narrative with a historical world outside the narrative. [...] life narrators [...] refer to the world beyond the text, the world that is the ground of the narrator’s lived experience, even if that ground is comprised in part of cultural myths, dreams, fantasies, and subjective memories”.

Assim, a fronteira entre o romance e a autobiografia se dilui. No tocante ao nome próprio, o teórico francês também revisou seu trabalho, considerando insuficiente o critério da coincidência do nome do/a autor/a com o nome do/a narrador/a, para que se reconheça uma autobiografia (LEJEUNE, 2008). Há exemplos diversos de narrativas autobiográficas citados pelo teórico, em relação ao nome do/a autor/a ou ao nome do/a narrador/a: nomes semelhantes; nomes diferentes, mesmas iniciais; mesmo nome, sobrenomes diferentes. Também “um livro pode ser apresentado como um romance, no subtítulo, e como autobiografia, no adendo” (LEJEUNE, 2008, p. 58-59).

Nesse sentido, não é simples a identidade entre “autor/a”, “narrador/a” e “personagem”, pois é possível a narrativa em primeira pessoa sem que o/a narrador/a seja a personagem principal, e também pode haver identidade entre o/a narrador/a e a personagem principal sem o emprego da primeira pessoa – narrativa autobiográfica em terceira pessoa. Nesse caso a autobiografia seria “escrita como uma simples biografia” (LEJEUNE, 2008, p. 16-17), produzindo um efeito de distanciamento. Há também autobiografias que são narradas parte na terceira, parte na primeira pessoa. Lejeune (2008) elucida que, embora menos frequentes, existem também narrativas autobiográficas em segunda pessoa.

Lupton (1998) aponta alguns casos, como *The Autobiography of Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, que utiliza a narrativa em primeira pessoa para narrar a vida de sua amiga Alice; o texto de James Weldon Johnson, *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, também poderia ser considerado uma obra fronteira entre autobiografia e ficção, uma vez que o narrador é um homem branco ficcionalizado.

Muito importante é a consideração que Lejeune (2008, p. 17) faz sobre o ponto de referência: “Não se deve confundir a bússola com a multiplicidade de direções que ela permite localizar. E é preciso admitir que há na realidade outros eixos de organização além do eixo magnético”. Entendo com essa citação que o ponto de referência não deve ser tomado como o todo, ou seja, há graus possíveis de interpretação e definição da autobiografia, e o critério de classificação não pode ser absoluto.

Não obstante a complexidade da classificação, o ponto de vista expresso em primeira pessoa aproxima o/a leitor/a do/a narrador/a. Hamburger (1975, p. 224) comenta a pretensão de objetividade dessas narrativas:

[...] faz parte da natureza de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não-ficção, isto é, como documento histórico. Isto sucede em virtude de seu caráter de narração em primeira pessoa [...]. Visa, como todo eu histórico, à verdade objetiva do narrado.

Coser (2006, p. 128) também comenta a aparência de “verdade” da escrita em primeira pessoa, em análise do conto *The Yellow Wallpaper*, da escritora afroamericana Charlotte Perkins Gilman, também considerado por muitos críticos como autobiográfico:

A escrita em primeira pessoa, falando diretamente a quem lê, aproxima a voz que fala e o olhar do leitor. O texto se apresenta como o registro da verdade absoluta do autor que o assina, como um relato verídico, uma confissão sincera de suas experiências e sentimentos. Sob a aparência de total autenticidade e espontaneidade, a escritora Gilman, na verdade, constrói deliberadamente um texto com essa finalidade.

Assim, é problemática a noção de que a autobiografia se refere à “verdade”. Pascal (apud LUPTON, 1998, p. 34) teorizara que a “autobiografia deve representar a verdade – verdade em caracterização, verdade em relação ao mundo, verdade em ponto de vista”.⁴⁷ Lupton (1998, p. 34) cita também Mandel que, na esteira de Pascal, acredita que as autobiografias são limitadas pela necessidade do/a escritor/a de relatar “no espírito da verdade”. Esses postulados levam a questionar o que seria a chamada “verdade” do texto. Mais coerente é o entendimento de que o texto constrói-se na leitura, e que por isso é impossível reconstituir o contexto original para chegar a uma verdade única. Não há, portanto, uma verdade intrínseca ao texto, tampouco a seu/sua autor/a. Compagnon (2006) comenta muito bem o problema da falácia intencional e a morte do autor, buscando certo “bom senso”, um equilíbrio para se ler o texto literário, sem a obsessão em se buscar a verdade intrínseca do/a autor/a e do texto.

Nesse sentido, é necessário ajustar as expectativas em relação à “verdade” na autobiografia, segundo Smith e Watson (2001). As autoras colocam como fundamentais no entendimento das narrativas autobiográficas as seguintes questões: qual é o *status* de verdade do relato autobiográfico? Como sabemos se o/a narrador/a conta a verdade ou mente? Que diferença isso pode fazer? Que verdade esperamos que o/a autobiógrafo/a nos conte? Esperamos fidelidade aos fatos da biografia do/a autor/a, à sua experiência, ao momento histórico, à comunidade, às normas do próprio gênero autobiográfico? E a verdade é esperada para quem e para quê? Para outros/as leitores/as, para o/a narrador/a, ou para nós mesmos/as?

Quando se colocam essas questões, percebe-se que o texto não se configura como uma autoridade incontestável, mas sim convida à interpretação, conforme comenta W. E. B. Du Bois (apud SMITH; WATSON, 2001). Ao convidar nossa interpretação, a “verdade” autobiográfica refere-se a uma troca entre o/a leitor/a e o/a narrador/a. Segundo Smith e Watson (2001), não se trata de buscar uma história verdadeira ou falsa, mas sim de olhar o

⁴⁷ “autobiography must be a presentation of truth – truth in characterization, truth in relationship to the world, truth in point of view”.

texto autobiográfico como processo de interação. Em vez de se avaliar e verificar o que é narrado, deve-se observar o processo de tal interação comunicativa.

Lejeune (2008, p. 53-54) traz também o/a leitor/a como parte integrante desse processo interativo, ao comentar definição proposta por Vapereau de que a autobiografia seria “obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc, cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida [...]”: “Quem decidirá qual é a intenção do autor, se ela for secreta? Claro que é o leitor”. Assim o teórico francês revisita seu trabalho, posicionando o significado como originário na leitura, e não na pessoa real: “não se trata de buscar, alguém, 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). A leitura é que faz o texto funcionar, pois seria problemático partir da interioridade de um/a autor/a para a compreensão de um texto. Segundo Foucault (2002, p. 46), a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. Isso implica que essa noção está relacionada à leitura, ao modo de percepção do texto, não se construindo simplesmente com a atribuição de um texto a uma pessoa.

Lupton (1998) também aponta que a verdade e a integridade da autobiografia precisam estar contidas no próprio texto. Isso é o mesmo que dizer que é o/a leitor/a que vai buscar essa verdade, em sua interação com o texto. Assim, a noção de verdade se reconfigura. Não é uma verdade objetiva e verificável, mas um produto da interação entre o texto e o/a leitor/a. Quando se pensa na leitura como produtora de significado, torna-se ilusório o pensamento de uma verdade fixa.

Nesse sentido, não se deve olhar a autobiografia como registro de verdade fatural (SMITH; WATSON, 2001, p. 13), mas uma que convide os/as leitores/as à interpretação:

[...] a verdade torna-se impossível de ser determinada. Precisamos, portanto, adequar nossas expectativas quanto à verdade contada na narrativa autorreferencial [...], a verdade autobiográfica é [...] uma troca entre o/a narrador/a e o/a leitor/a, com vistas à produção de um entendimento compartilhado acerca do significado da vida.⁴⁸

Lejeune (2008, p. 45) denomina como “pacto de leitura” o “contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, [...] que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia”. O teórico, que havia considerado a autobiografia como registro da vida de uma pessoa real, o

⁴⁸ “[...] the truth of the narrative becomes undecidable. We need, then, to adjust our expectations of the truth told in self-referential narrative [...], autobiographical truth is [...] exchange between narrator and reader aimed at producing a shared understanding of the meaning of life”.

“eu abaixo-assinado” (LEJEUNE, 2008, p. 19), passa a incluir a leitura como produtora de sentido do texto, não se podendo fixar o sentido na relação produtor/a, obra e consumidor/a, uma vez que “essas três instâncias nunca participam ao mesmo tempo de uma mesma experiência [...]. Talvez a autobiografia brinque justamente de criar essa ‘ilusão’ e funcione primeiramente como um ato de comunicação [...]”. Assim, a leitura é mutável e produtora de significado:

Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido [...]. (LEJEUNE, 2008, p. 57)

A mutabilidade da leitura está relacionada com o postulado foucaultiano, de que discursos providos da função autor comportam uma pluralidade de ‘eus’. Nas narrativas em primeira pessoa, o texto não remete exatamente “para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto de sua escrita; mas para um ‘alter-ego’ cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra [...]”. (FOUCAULT, 2002, p. 54-55) Essa variação é a pluralidade de interpretações de leitura.

Interessante como Christian (apud SMITH; WATSON, 1998, p. 5) “se encontrou” na leitura da autobiografia de Paule Marshall, que não foi para ela “apenas um texto”: “Foi a incorporação precisa e dinâmica das possibilidades e das improbabilidades da minha própria vida. Nele o eu como sujeito encontrou o eu como objeto... Foi fundamental para um entendimento mais profundo da minha própria vida”.⁴⁹ Maya Angelou (ELLIOT, 1998, p. vii), em entrevista, diz esperar também que o/a leitor/a “se encontre” na leitura de sua obra: “A pessoa que lê minha obra e acha que me conhece não entendeu a obra, porque essa pessoa deve se conhecer melhor após ler meu texto. É isso que desejo”.⁵⁰ Confirma-se nessa citação que a leitura do texto não remete a uma verdade objetiva e verificável do/ narrador/a.

A crença de que existe uma escritura objetiva parece estar presente no texto de Teixeira (2011, p. 134). O autor considera o romance *Verão* de J. M. Coetzee, publicado recentemente na língua portuguesa, “uma espécie de autobiografia distorcida pela invenção ficcional”. Nesse comentário, infere-se que, em oposição a uma “autobiografia distorcida”, exista um modelo para a narrativa autobiográfica, livre de artifícios ficcionais e, portanto, um texto objetivo e “verídico”. Conforme entendimentos apresentados neste trabalho, a construção de sentido se dá na leitura. Ao atribuir caráter de objetividade e de veracidade a

⁴⁹ “it was an accurate and dynamic embodiment both of the possibilities and improbabilities of my own life. In it I as subject encountered myself as object... It was crucial to a deeper understanding of my own life”.

⁵⁰ “So the person who reads my work and suspects that he or she knows me, hasn’t got the half of the book, because he or she should know himself or herself better after reading my work. That is my prayer”.

um texto que seria uma autobiografia “pura”, incorre-se na falácia de que esta seria o reflexo da vida de um sujeito e que o sentido desse texto seria unívoco. Assim, tanto a escritura quanto a leitura seriam puramente objetivas, e existiria uma maneira inequívoca de se separar o fato e a ficção. Quando se reconhece a pluralidade de sentidos da narrativa, deixa-se de pensar no texto como referência a um sujeito isolado.

Essa pluralidade de sentidos constitui-se nas leituras. Cosslett, Lury e Summerfield (2000) utilizam o termo “intersubjetividade” para se referirem ao diálogo entre o/a relator/a e o/a leitor/a, o que se coaduna com o postulado de Lejeune de que o conhecimento se produz na leitura da autobiografia.⁵¹ Smith e Watson (2001) também comentam o caráter intersubjetivo das narrativas autorreferenciais, entre o/a autor/a e o/a escritor/a, situado fora do modelo lógico e jurídico de falso e verdadeiro.

Segundo Cosslett, Lury e Summerfield (2000), a intersubjetividade – aspecto essencial para os estudos de autobiografia e feminismo –, além de se referir à relação entre o/a narrador/a e o/a leitor/a, refere-se também à relação entre as narrativas pessoais e as histórias públicas, o que permite a reflexão sobre o caráter dialógico da organização da narrativa. Assim, o conhecimento não existe objetivamente. Além de ser produzido na leitura, é também produzido em relacionamentos sociais e discursos históricos.

Nesse sentido, Smith e Watson (2001, p. 19-20) não consideram a memória atividade privada, mas sim situada na política cultural. O ato toma dimensão coletiva, quando, por exemplo, o sujeito utiliza “comunidades de memória”, i.e., situações específicas nos âmbitos religioso, étnico e familiar. Assim, outros elementos são inevitavelmente partes da produção da narrativa, implícita ou explicitamente.

Cosslett, Lury e Summerfield (2000) apontam que a narrativa pessoal se constitui numa relação complexa, e que a memória tem dimensão dialógica, podendo se referir ao passado que se lembra, ao futuro que se projeta, e às maneiras com que a experiência molda o sujeito. Assim, ao recriar e atualizar lembranças, a memória se configura como “texto”. As autoras consideram que a autobiografia, nessa relação complexa, não pode ser vista como uma “verdade”. Nessa rede complexa o texto se constrói, tanto na produção quanto na leitura, ficando impossível estabelecer elementos objetivos e inquestionavelmente verídicos. A memória como texto também está presente no livro de contos de Telles (2000), nos quais se mesclam a “invenção” e a “memória”, não sendo estas nitidamente separáveis.

⁵¹ Qualquer tipo de texto pode suscitar uma relação de intersubjetividade, mas aqui o enfoque se direciona para a narrativa autorreferencial, e para seu pretense caráter de objetividade, por conter mais comumente o uso da primeira pessoa, e por ser o gênero autobiográfico objeto deste estudo.

Na contracapa desse livro de contos (TELLES, 2000), Eduardo Simões lança a intrigante pergunta: “Serão essas lembranças reais ou foram invadidas pelo imaginário? É possível para essa ficcionista separar a memória da invenção ou serão ambas assim como vasos comunicantes que acabam por se encontrar lá nas profundezas tão incertas do ser?”

Telles (2000, p. 9) considera sua infância como um “chão movediço”. Infere-se, portanto, que a “verdade” lembrada na escrita não tem um sentido objetivo, que possa ser verificável. Ela é transformada na escritura do texto, bem como em sua leitura.

Assim, a verdade produzida no texto autobiográfico também pode ser considerada um “chão movediço”. Lejeune (2008, p. 105) utiliza o termo “verdade transfigurada” para se referir a fatos da vida “modificados”. Também nesse sentido Smith e Watson (2001, p. 16) argumentam que “lembrar implica em reinterpretar o passado no presente, o que não é uma recuperação passiva de um banco de memória. O sujeito que lembra cria, ativamente, o significado do passado, no ato de lembrar”.⁵²

A memória é, portanto, complexa. Como fonte de informação para o texto autorreferencial, não pode ser unívoca. O ato de lembrar cria novo significado, constituindo-se na narrativa, assim como o próprio ato da leitura o faz. Smith e Watson (2001) comentam a complexidade da memória, uma vez que, por meio do ato de lembrar, as pessoas entendem o passado e reivindicam versões dele. A narradora de *Caged Bird* traz sua versão do passado quando, ao narrar um episódio em que um dentista branco se recusara a atendê-la, imagina sua avó intimidando-o e expulsando-o da cidade, para depois comentar o que prefere relatar e em que prefere acreditar (CB, p. 189): “Eu preferia, preferia muito, minha versão”.⁵³

Smith e Watson (2001) citam W. E. B. Du Bois, que se refere à sua própria autobiografia como um solilóquio, admitindo narrar o que gostaria que os outros acreditassem. Ao narrar sua versão da história⁵⁴, as narrativas autobiográficas realizam atos retóricos da seguinte forma:

⁵² “Remembering involves a reinterpretation of the past in the present. The process is not a passive one of mere retrieval from a memory bank. Rather, the remembering subject actively creates the meaning of the past in the act of remembering”.

⁵³ “I preferred, much preferred, my version”.

⁵⁴ É possível aqui uma análise sob a perspectiva da “Nova História”, que refuta o paradigma da história tradicional. Para saber mais sobre esse conceito, ver Burke (1992), que organizou artigos que apresentam e discutem as principais teorias.

[...] justificando suas próprias percepções, defendendo suas reputações, contestando o relato de outrem, ajustando contas, transmitindo informações culturais, inventando futuros desejáveis, entre outros. A complexidade dos textos autobiográficos requer práticas de leitura que reflitam sobre tropos narrativos, contextos socioculturais, objetivos retóricos e mudanças narrativas na trajetória histórica ou cronológica do texto. (SMITH; WATSON, 2001, p. 10).⁵⁵

Na passagem de *Caged Bird*, na qual sua avó intimidara o dentista branco, Maya apresenta sua versão, realizando um ato retórico, e contestando a discriminação sofrida. Essa discriminação está relacionada ao contexto sociocultural do romance; o texto combina elementos históricos com a fantasia. Ao imaginar sua avó subjugando o dentista, a protagonista de *Caged Bird* “inventa um futuro desejável” (SMITH; WASTON, 2001, p. 10) no qual os/as negros/as se impõem, ao mesmo tempo em que faz o “ajuste de contas” pela discriminação e opressão sofrida por seus semelhantes.

Assim, em vez de apresentarem fatos exatos, as autobiografias apresentam a “verdade subjetiva” (SMITH; WATSON, 2001, p. 10). Não obstante esse caráter subjetivo, por vezes as pessoas que lêem narrativas autobiográficas buscam encontrar registros históricos, esperando que esses textos sejam fonte de informação acerca de eventos e de pessoas. Embora contenham “fatos”, esses escritos não são relatos históricos sobre um período, evento ou pessoa particular. Em certo sentido, fazem história ao apresentar certos eventos, períodos, pessoas ou comunidades. Por isso se justifica dizer que *Caged Bird* é uma obra eclética. Em certo momento sóbrio, o texto exhibe explicitamente o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial: “A Segunda Guerra Mundial começou num domingo à tarde [...] Roosevelt era o presidente” (CB, p. 49).⁵⁶ Nessa passagem, o/a leitor/a tem diante de si uma “verdade” histórica incontestável. Braxton (1989, p. 184) considera que *Caged Bird* pode ser lido como um romance, por conter ritmo na linguagem, elementos folclóricos e humorísticos, mas que carrega “o tom da verdade”.

Colocando *Caged Bird* nesse entrelugar, considero coerente o postulado de White (2001) de que todos os tipos de textos têm elementos ficcionais, sendo problemática a classificação entre os textos “históricos” e os “ficcionais”. Da mesma forma é problemático distinguir “autobiografia” e “ficção”. Para o teórico, não há enunciado inteiramente objetivo, visto que qualquer tipo de texto utiliza “artifícios retóricos, tropos, figuras e esquemas de palavras e pensamentos” (WHITE, 2001, p. 139). Esse pensamento retoma a concepção anterior à Revolução Francesa de que a escrita era um exercício literário, retórico. Os tipos de

⁵⁵ “[...] justifying their own perceptions, upholding their reputations, disputing the accounts of others, settling scores, conveying cultural information, and inventing desirable futures among others. The complexity of autobiographical texts requires reading practices that reflect on the narrative tropes, sociocultural contexts, rhetorical aims, and narrative shifts within the historical or chronological trajectory of the text”.

⁵⁶ “World War II started on a Sunday [...] Roosevelt was President”.

verdade só poderiam ser apresentados por meio de técnicas ficcionais de representação. Segundo o autor, acerca dos discursos do/a historiador/a e do/a escritor/a imaginativo/a, “[...] as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos discursos são substancialmente as mesmas [...]” (WHITE, 2001, p. 137). Assim, discutir a diferença entre discurso histórico e discurso ficcional pressupõe um “saber tácito” sobre a que se referem exatamente os conceitos “ficção” e “realidade”.

Segundo White (2001), tanto o/a historiador/a quanto o/a escritor/a de um romance desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O/a romancista pode usar técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente. Mas a imagem da realidade construída pelo/a romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos real do que o referido pelo/a historiador/a. Assim, não se trata de dois tipos de “verdade”. Toda história e toda ficção precisam de padrões de coerência e padrões de correspondência se quiserem ser um relato “plausível”. A narrativa em primeira pessoa, por sua natureza de proximidade com o/a leitor/a, tem mais pretensão de corresponder a um relato objetivo e histórico, como já comentado.

Smith e Watson (2001, p. 11) apontam, como possível diferença entre a autobiografia e o discurso histórico, a manutenção de certa distância pelos/as historiadores/as do material utilizado, não fazendo referências a si próprios/as na narrativa:

[...] os/as historiadores/as, como os/as biógrafos/as, são escritores/as que montam uma história sobre o passado, a partir de arquivos que lhe estão disponíveis, e devem se posicionar fora da descrição histórica, ou nas suas margens. Mas autobiógrafos/as estão no centro das descrições históricas que montam, e estão interessados/as, para suas próprias histórias, no significado de forças, condições, ou eventos maiores.⁵⁷

De acordo com a teoria de White (2001, p. 138), esse distanciamento seria apenas aparente, uma vez que “todo discurso se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios. Nesse aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica”. Também encontramos na teoria iseriana que se deve renunciar à oposição entre “fato” e “ficção” (ISER, 2002, p. 957-958):

Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão isentos de ficção? [...] parece conveniente renunciar a esse tipo de relação opositiva [...] o ‘saber tácito’ [dessa distinção] pressupõe a certeza do que sejam ficção e realidade.

White (2001) comenta que a oposição entre história e ficção surgiu no começo do século XIX, quando se tornou convencional identificar a verdade como fato e considerar a

⁵⁷ “[...]while historians, like life narrators, are writers assembling a story about the past from archives available to them, they must place themselves outside or at the margin of the historical picture. But autobiographical narrators are at the center of the historical pictures they assemble and are interested in the meaning of larger forces, or conditions, or events for their own stories”.

ficção seu oposto. A história passou a ser contraposta à ficção, sobretudo ao romance, mas, conforme o autor, hoje se reconhece que todos os textos têm elementos ficcionais. Iser (2002, p. 975) também traz esse reconhecimento, considerando qualquer texto como autorreferencial, i.e., que “não designa um mundo existente, e não pode representá-lo. O mundo do texto é construído, não é idêntico ao do contexto, de onde se tiraram seus elementos”. Assim, “estabelece-se [...] uma relação entre o mundo representado no texto, que não é um mundo” (ISER, 2002, p. 977). Nesse sentido, o texto não se refere a um mundo externo, à “realidade”, embora haja nele muita identificação com a realidade social. Porém, em análise literária, essa realidade não se esgota nessa referência, e “a realidade [...] se transforma em signo, [...] o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire um predicado de realidade”. Nessa articulação, desaparece a oposição entre ficção e realidade. Muito sensata a posição de Seligmann-Silva (2006, p. 43), que pondera que

a literatura não pode ser pensada nem mais como um campo desligado da nossa vida cotidiana e sem efeito sobre ela – como alguns autores ainda insistem em o fazer –, nem tampouco pode ser reduzida a um reflexo da história, como a teoria literária do século XX chegou a sonhar.

O autor (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 inconseqüente”. Segundo pondera, se o “real” é entendido a partir “de uma participação/imersão ativa dos sujeitos de conhecimento no processo histórico, também cai por terra a ilusão da objetividade do discurso dito científico”. A posição de Compagnon (2006) também é semelhante, no sentido de que a relação entre mundo e literatura não deve ser absoluta e simplesmente mimética, ao mesmo tempo em que também não pode ser absoluta e simplesmente antimimética. O teórico perspicazmente a coloca como “o próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2006, p. 138).

Diante de todo o exposto, a fronteira entre os gêneros se torna fluida, e a autobiografia, particularmente, revela-se como texto intrigante, especialmente os escritos de grupos historicamente marginalizados, como as mulheres afroamericanas. Segundo Smith e Watson (2001), muitos/as autobiógrafos/as tomam a escrita para minar as lutas com o passado, criando formas híbridas que se vinculam a essas histórias de luta. O próprio sujeito no contexto pós-colonial é híbrido, inserido numa sociedade multicultural, e esse hibridismo está representado nos textos.

Sovik, em apresentação do livro de Hall (2006), aponta que a identidade negra tem raízes nos diversos níveis da formação social: político, econômico, social e cultural. Conforme apontei, nos escritos autobiográficos articulam-se o romance e a história, imbricados com a memória e com a intersubjetividade, numa rede complexa que faz do gênero híbrido e móvel. Nessa mobilidade, o estudo da autobiografia sempre dialoga com outros campos, despertando interesse:

tanto no campo dos estudos literários [...] quanto no campo da sociologia, antropologia e história, [...] esse interesse se justifica pelo fato de o gênero possibilitar um ângulo privilegiado para a percepção dos micro-fundamentos sociais pelos *selves* individuais. (LEJEUNE, 2008, p. 7)

Discuto a seguir como se pode dar a leitura da denúncia social pela perspectiva individual em *Caged Bird*. Por ser a narrativa de escravos de grande influência nas autobiografias afroamericanas, aponto alguns encontros desses textos com *Caged Bird*.

2.3 Caged Bird em diálogo com a narrativa de escravos

A obra de Maya Angelou tem características em comum com as narrativas de escravos⁵⁸, estrutura considerada por muitos críticos como fundadora das autobiografias afroamericanas (LUPTON, 1998). Essas narrativas, por sua vez, dialogam com relatos de viagem, posto que se estruturam com base na jornada da África para a América, ou para outro local na diáspora africana. *Caged Bird* também trata dos movimentos migratórios – as crianças se mudam para Stamps, depois para St. Louis; voltam para Stamps, e vão à Califórnia. Os temas centrais da narrativa de escravos são, de acordo com Lupton (1998), aprisionamento, autoeducação, maus tratos e o desejo de fuga. Segundo a autora, a liberdade para muitos desses narradores não significava simplesmente a alforria no sistema escravocrata – era também a oportunidade de escrever suas histórias, denunciando a instituição que os mantinha reféns. O letramento era equacionado com a liberdade, enquanto que o analfabetismo representava o vínculo com os proprietários de escravos.

Nesse sentido, Andrews (apud LUPTON, 1998) aponta que, nas narrativas de escravos estão presentes a busca pela liberdade e pelo letramento, que podem trazer a consciência social da situação do escravo. Segundo o autor, na narrativa de Frederick Douglass (*Narrative of the Life of Frederick Douglass*), considerada, por muitos críticos, clássica narrativa de escravos, estão presentes temas como leitura, escrita e liberdade. Em *Caged Bird*, o tema da leitura e da educação é recorrente: “[...] comprávamos livros baratos, ilustrados com figuras

⁵⁸ Não faz parte do objetivo deste trabalho aprofundar a narrativa de escravos como gênero, que aqui figura apenas como contextualização, por sua influência na feitura da obra em análise.

de cores berrantes [...] Precisávamos terminar as tarefas de casa [...]”⁵⁹ (CB, p. 69); “Quando chegou a primavera em St. Louis, peguei minha primeira carteirinha de biblioteca [...]. Passava a maioria dos domingos na biblioteca” (CB, p. 74).⁶⁰ Ao longo da obra percebe-se a importância conferida à educação, e a valorização dessa conquista, particularmente significativa para grupos historicamente excluídos – os/as negros/as e as mulheres.

É possível dizer que existe nas narrativas de escravos e em *Caged Bird* uma dimensão social, uma vez que esses escritos denunciam a condição dos/as negros/as, fazendo surgir suas vozes, silenciadas por muito tempo. Lupton (1998), numa leitura contemporânea da narrativa de escravos em diálogo com a obra de Maya Angelou, considera que a última é uma versão pessoal da proclamação da emancipação, devido aos relatos da infância vivida num meio segregativo, violento e sexista, que gradualmente a narradora contesta e supera.

Segundo Easton (2000), o relato do abuso sexual, recorrente em autobiografias afroamericanas, é também ponto de conexão entre *Caged Bird* e as narrativas de escravos. A autora considera que as autobiografias de autoria afroamericana são moldadas pelas estruturas das narrativas de escravos, e que estas se tornaram locais de memória (*sites of memory*). A escravidão assim se perpetua na memória:

[...] *I Know Why the Caged Bird Sings* [...] parece continuar a narrativa de escravos, de autoria feminina [...], mesmo que essa obra faça pouca referência à escravidão. Para os afroamericanos, até a década de sessenta, o ambiente segregativo sulista norteamericano incorporou as práticas do passado que esperavam esquecer [...].⁶¹ (EASTON, 2000, p. 176-177)

A autora menciona a violência sexual em *Caged Bird* como elemento que dialoga com as narrativas matrizes, uma vez que o estupro remete à violência perpetrada contra as escravas.⁶² Neste trabalho, esse diálogo da obra estudada com as narrativas de escravos é significativo, uma vez que as mulheres negras vivem na interseção do racismo⁶³ e do sexismo, trazendo a herança do regime escravocrata, cujos resquícios se perpetuam até nos dias de

⁵⁹ “[...] we bought the illustrated paperbacks with their gaudy pictures [...] We had to finish our homework [...]”.

⁶⁰ “When spring came to St. Louis, I took out my first library card [...]. I spent most of my Saturdays at the library”.

⁶¹ “[...] *I Know Why the Caged Bird Sings* [...] seems to continue the female slave narrative [...] although this volume makes little reference to slavery, for black Americans until the 1960s, the deeply segregated South terrifying embodied the past they had hoped to leave behind [...]”.

⁶² Argumento semelhante encontra-se em Donavan e Williams (2002), que consideram o estupro das mulheres afroamericanas resquício da escravidão.

⁶³ Conforme Humm (1989), a Segunda Onda do Feminismo foi profundamente caracterizada pela luta a favor da igualdade racial. Como a tradição feminista cultural anglo-saxônica é composta de feministas brancas, há uma tendência de suas teorias serem consideradas também racistas, e de apresentarem uma visão das mulheres falsamente universal. Feministas negras articulam uma nova teoria, que comporta diferenças culturais de etnia. Este trabalho apresenta a visão desse feminismo, conforme a perspectiva de hooks (1981 e 2000).

hoje. Um desses resquícios é a existência de estereótipos dessas mulheres, tomados equivocadamente como naturais, conforme comento na seção 3.

Segundo Smith (1993), a violência sexual transforma o corpo das mulheres em *commodity*. A autora, analisando *Incidents in the Life of a Slave Girl*⁶⁴, publicada em 1861 por Harriet Jacobs, considera que o corpo negro se comodifica, i.e, é transformado em mercadoria⁶⁵, em bem negociável. Sabe-se que as escravas tinham seu corpo utilizado para reprodução forçada, além da exploração sexual.

Em *Caged Bird*, o corpo negro também figura como mercadoria, no sentido de que é utilizado para o prazer sexual do homem. O relato dessa exploração sexual – “arrombamento e invasão quando até os sentidos são despedaçados”⁶⁶ (CB, p. 76) está analisado com mais detalhes na seção 3, na qual são tratadas questões do corpo, na sua relação com a violência, categoria em enfoque. Nessa parte, alguns aspectos sobre a ponte intertextual entre a obra de Maya Angelou e o texto de Jacobs estão também analisados.

O título de *Caged Bird* – o pássaro engaiolado – pode ser interpretado como metáfora para o escravo acorrentado, silenciado e forçado à resignação: “Era brutal ser jovem e já treinada para ficar passivamente calada e ouvir as acusações contra minha cor, sem chance de defesa” (CB, p. 176).⁶⁷ O aprisionamento simbolizado estabelece diálogo com o poema *Sympathy*, de Paul Laurence Dunbar, sobre um pássaro que bate as asas nas grades da gaiola, e com o poema *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, sobre um pássaro que, também confinado na gaiola, só consegue cantar, uma vez que suas asas foram cortadas e seus pés estão amarrados. Ao longo do texto de *Caged Bird*, é recorrente a referência à imagem da gaiola, ao aprisionamento. Na leitura de Fox-Genovese (apud Lupton, 1998), as grades da gaiola simbolizam as barras inquebráveis que cercavam as comunidades negras, impedindo-lhes o acesso ao mundo branco ao redor. Braxton (1989, p. 185) compara *Sympathy* com *Caged Bird*, no sentido de que:

⁶⁴ Narrativa de escravos considerada autobiográfica, na qual a protagonista utiliza o pseudônimo de Linda Brent.

⁶⁵ Brandão (2006), em discussão do poema *Ala* da escritora caribenha Grace Nichols, analisa essa condição do corpo da escrava como mercadoria pertencente ao senhor, e discute algumas estratégias de resistência, entre elas o infanticídio, prática que contesta a perpetuação de um sistema que mantém o corpo negro como bem do senhor de escravo.

⁶⁶ “a breaking and entering when even the senses are torn apart”.

⁶⁷ “It was brutal to be young and already trained to sit quietly and listen to charges against my color with no chance of defense”.

O sentimento presente nesse poema, um dos melhores de Dunbar, antecipa o tom da autobiografia de Angelou, e um pouco do sentido de sua luta para transgredir os limites de um ambiente hostil. Evidentemente, Angelou tem afinidade com o Dunbar 'real', o pássaro que sangra atrás da máscara. Parece provável que Dunbar teria tido afinidade com Angelou também. [...] Como a música do pássaro engaiolado, a autobiografia representa uma oração que parte do 'fundo do coração, proferida em forma de canção, com emoção e sentimento. A autobiógrafa ora para que o pássaro seja libertado da opressão, e que possa voar, livre dos limites impostos a ela por um mundo hostil.⁶⁸

Essa consciência da vitimização de um grupo faz da obra de Maya Angelou mais pública do que privada, mais preocupada com a experiência coletiva do que com assuntos subjetivos, conforme analisa Lupton (1998). Assim como a narrativa de escravos, *Caged Bird* denuncia a opressão contra os/as negros/as. Essa coletividade é expressa no texto por meio do uso do pronome *we*: “Éramos empregadas domésticas e trabalhadores rurais, biscateiros e lavadeiras, e qualquer coisa melhor a que aspirássemos era considerado ridículo e insolente” (CB, p. 175-176).⁶⁹ Essas limitações impostas aos negros e às negras remetem à gaiola, à prisão. Nesse trecho, Maya mostra indignação pelo fato de que o grupo dos seus semelhantes estava destinado ao confinamento da domesticação, ao trabalho de servir aos/às brancos/as, o que é resquício da escravidão. hooks (1981, p. 20) também faz menção à domesticação dos/as negros/as. As mulheres, principalmente, eram “domadas” por métodos brutais:

Era mais provável que as mulheres trabalhassem para uma família de brancos/as. Uma vez que o senhor de escravos considerava as mulheres negras como bens comerciáveis – na condição de cozinheiras, amas-de-leite, empregadas domésticas – era importante que elas fossem completamente aterrorizadas, de modo que se submetessem passivamente ao comando do senhor [...].⁷⁰

Além desse intertexto com o sistema escravocrata, o tema do confinamento remete ao diálogo da autobiografia dos afroamericanos com relatos de prisão. Segundo Lupton (1998), esses escritos alcançaram mais destaque no período do movimento pelos direitos civis na década de sessenta, com Angela Davis, Malcolm X, entre outros. Na literatura da prisão, figuram também a leitura e o aprendizado, como meio de libertação da mente, para os líderes afroamericanos. Esses relatos, portanto, também guardam semelhanças com as narrativas de escravos. A obra de Maya Angelou dialoga também com essa literatura de prisão, de maneira

⁶⁸ “The sentiment of this poem, one of Dunbar’s best lyrics, presages the tone of Angelou’s autobiography, and some of the feeling of her struggle to transcend the restrictions of a hostile environment. Clearly, Angelou is in ‘sympathy’ with the ‘real’ Dunbar, the bleeding bird behind the mask. And it seems likely that Dunbar would have been in ‘sympathy’ with Angelou as well. [...] And like the song of the caged bird, the autobiography represents a prayer sent from the ‘heart’s deep core’, sent from the depth of emotion and feeling. The autobiographer prays that the bird be released from the cage of its oppression to fly free from the definitions and limitations imposed by a hostile world”.

⁶⁹ “We were maids and farmers, handymen and washerwomen, and anything higher that we aspired to was farcical and presumptuous”.

⁷⁰ “[They] were more likely to work intimately with the white family than the black male. Since the slaver regarded the black woman as a marketable cook, wet nurse, housekeeper, it was crucial that she be so thoroughly terrorized that she would submit passively to the will of the white master [...]”.

simbólica, ao tratar do aprisionamento, pela imagem do pássaro engaiolado, e do letramento como forma de libertação. O fato de a autora ter sido ativista no movimento pelos direitos civis parece também significativo.

Como se pode notar, os escritos de autoria afroamericana dialogam com vários gêneros de textos, e tratam de vários temas. Lupton (1998) menciona a importância de Maya Angelou (em *Caged Bird*) e de outras escritoras afroamericanas do século XX, entre as quais Paule Marshall (em *Praisesong for the Widow*), Toni Morrison (em *Beloved*) e Alice Walker (em *The Temple of My Familiar*), cujos textos também dialogam com narrativas de escravos. Um desses diálogos a violência, tratada na seção 3 desta dissertação.

2.4 Caged Bird em diálogo com o Bildungsroman

Proponho aqui uma comparação entre o *Bildungsroman* e a obra de Maya Angelou, por ter escolhido o agenciamento como enfoque da seção 4, e para corroborar o caráter híbrido da autobiografia em estudo, em diálogo com outros gêneros. *Caged Bird* inicia com a criança rejeitada, que aos poucos trilha sua jornada rumo ao desenvolvimento, assim assemelhando-se ao *Bildungsroman*. Braendlin (2009, p. 45-46) assim define esse gênero:

romance de formação de personalidade ou de identidade, o *Bildungsroman* explora a formação de um sujeito [...], ao fazer escolhas (às vezes não-escolhas) entre vários papéis determinados pelas ideologias culturais e sociais, expressas por vários discursos, por exemplo, pela educação, pela religião, pelo direito e pela mídia.⁷¹

Kent (1993) considera que a retratação da sociedade em *Caged Bird* e seus conflitos raciais e sociais estão sempre relacionados ao desenvolvimento da criança, o que avizinha a obra ao gênero *Bildungsroman*. Segundo Smith e Watson (2001), o gênero tradicionalmente pertencia aos homens, tendo por objetivo apresentar o desenvolvimento e a formação social de um jovem. Conforme apontam as autoras, o *Bildungsroman* mais recentemente tem sido utilizado por mulheres, como forma de consolidar o sentido de sua identidade emergente, bem como seu lugar na vida pública.⁷²

Para Braendlin (2009), ao escrever romances sobre seu desenvolvimento, as mulheres negras, nas décadas de sessenta e setenta, subvertem o cânone e expressam orgulho da etnia, recuperando as origens perdidas. Maya expressa esse orgulho na cerimônia de formatura: “Eu

⁷¹ “a novel of formation of personality or identity, the *Bildungsroman* explores an individual’s shaping [...], by making choices (or sometimes non-choices) among various roles determined by social and cultural ideologies, expressed by various discourses, for example, education, religion, the law and the media”.

⁷² A narrativa de autoria feminina pode ser também enquadrada nessa categoria com o acréscimo do elemento gótico. Nesse sentido, Pinto (1990) desenvolve um trabalho importante sobre narrativas de autoras brasileiras.

não era mais simplesmente parte da classe que se formava em 1940; eu tive orgulho de fazer parte da maravilhosa, linda, raça negra” (CB, p. 179).⁷³

Também Smith e Watson (1998) destacam a obra de Maya Angelou entre os escritos de uma geração de autoras afroamericanas que emergem durante o movimento pelos direitos civis e durante o Black Power, publicando narrativas autobiográficas como meio de reivindicar lugar no universo político ou artístico, e explorando os legados da exploração racial e sexual. As autoras comentam a importância de *Caged Bird* para que as autobiografias de autoria feminina conseguissem mais destaque com o público leitor.

Megna-Wallace (2009) faz um estudo comparativo entre *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, e *Memoirs of a Dutiful Daughter*, de Simone de Beauvoir, nos aspectos do aprendizado das personagens, apontando que em ambas narrativas pode-se notar a evolução – a menina obediente torna-se um sujeito autônomo. A autora analisa que as duas protagonistas conseguem escapar do aprisionamento a que estão sujeitas numa sociedade discriminatória. A busca pela autonomia e a gradual conquista da liberdade em *Caged Bird* serão tratadas mais detalhadamente na seção 4, e a questão da forma do *Bildungsroman* é retomada.

Caged Bird permite várias leituras, estabelecendo diálogos com inúmeros gêneros, ao mesmo tempo em que denuncia a opressão de um grupo. A obra é uma forma eclética, não sendo possível enquadrá-la em diretrizes fixas. Nessas inúmeras possibilidades que se abrem, a violência, assunto tratado a seguir, se destaca como elemento que se manifesta de várias maneiras, representada no cruzamento de diversos gêneros e obras literárias, por meio de articulações de linguagem que se mesclam entre o cotidiano e o literário, e que provêm de tradições diversas, orais e escritas.

⁷³ “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”.

3 THE RUST ON THE RAZOR – A VIOLÊNCIA EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS

If growing up is painful for the Southern Black girl, being aware of her displacement is the rust on the razor that threatens the throat. It is an unnecessary insult.

Maya Angelou

Por ser o tema da violência bastante abrangente, nesta análise apresentam-se alguns recortes que considere importantes para a perspectiva da discriminação em enfoque neste trabalho, e por sua pertinência na arena do feminismo e nos Estudos de Gênero. Apresento alguns estereótipos das mulheres negras, cujas raízes na história da escravidão colaboraram para relegá-las a uma posição particular – o mito de Jezebel e o mito da matriarca. A seguir trato a violência em relação ao ato de estupro, destacando passagem marcante de *Caged Bird* – a violência sexual contra uma criança. Por seu imbricamento com a análise proposta, discuto a somatofobia em alguns trechos da obra nos quais se apresentam percepções negativas do corpo. A essas percepções soma-se a falta de pertencimento da protagonista, e a condição de seu corpo como *homeless* (“sem teto”, “sem lar”) é discutida em seguida. Analiso também o silêncio e seu caráter multifacetado, por ser esse tema intimamente relacionado com as questões em enfoque. Por fim, trago a violência e sua relação com a segregação racial, muito presente em *Caged Bird*. Os recortes escolhidos para análise da violência relacionam-se com a imagem da ferrugem da navalha, que figura no título desta seção, simbolizando o agravante da violência ou a sua ameaça, que permeiam as relações sociais das mulheres negras no contexto da obra em estudo.

3.1 As mulheres afroamericanas e a violência

A imagem da ferrugem na navalha – epígrafe desta seção – representa o peso da opressão contra as mulheres afroamericanas, que vivem sob constante ameaça do racismo e do sexismo. Em *Caged Bird* pode-se notar essa opressão, “a carga pesada de ser da cor negra”⁷⁴ (CB, p. 183), sob a perspectiva de uma mulher negra, no ambiente da sociedade sulista norteamericana. O principal espaço geográfico e cultural marcado na narrativa é Stamps, no estado de Arkansas, na década de trinta. Ambiente hostil, tinha alta incidência de crimes resultantes do preconceito e da discriminação. Essa sociedade era o retrato de um

⁷⁴ “the heavy burden of blackness”.

espírito tirânico e moldado pela escravidão, que se perpetuou mesmo após a abolição, conforme aponta Franklin (1999). O autor refere-se aos/às sulistas brancos/as norteamericanos/as como um dos primeiros povos do mundo a desenvolver uma militante superioridade racial. Considero que o preconceito e o sentimento de dominação e superioridade de um povo sobre outro remonta a tempos mais antigos, não contemplados pelo autor citado, como o povo romano ou o povo hebreu. No âmbito literário, é possível encontrar em Shakespeare a discriminação contra um negro, no trecho em que Iago fala do amor de Desdêmona por Otelo, o Mouro: “[...] and what delight shall she have to look on the devil?” (SHAKESPEARE, 1990, p. 1123). Ao referir-se a Otelo como *devil* (“diabo”), Iago evidencia seu desprezo pela etnia negra.⁷⁵ Porém, a citação do historiador se faz pertinente nesta dissertação que destaca, pelo contexto da obra escolhida, o sentimento de superioridade dos/as brancos/as norteamericanos/, principalmente em relação às mulheres negras, sendo a escravidão considerada como uma das práticas que naturalizaram e perpetuaram a imagem dessas mulheres como inferior.

Os resquícios da sociedade escravocrata são analisados aqui, em sua representação literária, e relacionados ao contexto da condição das mulheres afroamericanas. Lupton (1998) aponta que a chance de sucesso dessas mulheres era assustadoramente limitada. Neste trabalho, a imagem da ferrugem na navalha é frequentemente evocada, como símbolo da ameaça constante presente na vida dessas mulheres, bem como a imagem da gaiola, representativa das limitações a elas impostas. Uma vez que vivem na interseção da opressão – raça⁷⁶ e gênero –, essas mulheres estão particularmente expostas à violência, segundo West (2002). É o que essa autora chama de “racialized sexual harassment”⁷⁷ (WEST, 2002, p. 3), o tipo de assédio que reúne sexismo e racismo.

⁷⁵ Em *The Merchant of Venice* (SHAKESPEARE, 1990), está presente o protesto contra a condição de inferioridade atribuída ao povo judeu.

⁷⁶ Segundo Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1999), o termo “raça” se refere à classificação de seres humanos em grupos com distinções físicas, biológicas e genéticas. Nos estudos pós-coloniais, o conceito gera muitas discussões, pelo fato de o colonialismo ter atribuído a alguns grupos a condição de primitividade para justificar o império e a subjugação de povos. Discuto em minha análise o binarismo negro/branco, como resultado de uma ideologia que atribuiu a superioridade a um dos pólos. *Caged Bird* critica a superioridade atribuída aos brancos, característica do contexto histórico em que foi produzida. De acordo com Humm (1989) o termo “raça” é mais comumente definido em relação ao reducionismo de classe social, sendo também considerado constituinte do ser social e pessoal das mulheres, no contexto da opressão sexual. Este trabalho caminha nessa direção, pois apresento a etnia interligada com o gênero e a classe social como fatores que colocam as mulheres negras na interseção da opressão. No entanto, opto pelo termo “etnia” (exceto nas traduções da palavra *race*), devido à inadequação do vocábulo “raça”, que remete a concepções ultrapassadas de características biologicamente distintas.

⁷⁷ “assédio sexual racializado”.

Percebe-se a denúncia contra o sofrimento das mulheres negras em *Caged Bird* (CB, p. 265): “As mulheres negras são atacada em seus tenros anos por todas as forças comuns da natureza, ao mesmo tempo em que se vêem presas no fogo cruzado tripartido do preconceito masculino, do ódio irracional dos/as brancos/as e da falta de poder dos/as negros/as”.⁷⁸ hooks (2000, p. 16) analisa a condição particular das mulheres afroamericanas, incluindo na interseção o fator de classe social: “nosso *status* social geral é mais baixo do que o de qualquer outro grupo. Ao ocupar essa posição, carregamos o fardo da opressão sexista, racista e de classe”.⁷⁹ A autora critica certos movimentos e teorias feministas que parecem excluir as mulheres negras entre as vítimas da opressão. Faz menção o trabalho de Friedan, *The Feminine Mystique*, que considera unidimensional – direcionado para mulheres com nível de instrução superior, pertencentes às classes média e média alta, casadas e brancas, que visavam pôr fim ao enfado causado pelo confinamento ao lar: “ela não falava das necessidades das mulheres sem maridos, sem filhos, sem lares. Ela ignorou a existência de mulheres não-brancas e de mulheres pobres” (HOOKS, 2000, p. 2).⁸⁰ Para a feminista afroamericana, a grande massa das mulheres negras, além do sexismo, enfrentava a discriminação racial e a opressão da classe dominante, tendo que se preocupar em sobreviver. Biógrafa de Maya Angelou, Dyson (In BLOOM, 2002, p. 36-37) também conta que a autora, apoiando causas feministas na década de setenta nos Estados Unidos, declara ter percebido que:

[...] as relações entre os gêneros eram diferentes para as mulheres brancas e para as negras. Parecia que a maioria das feministas eram mulheres brancas abastadas, que tinham tempo de ser introspectivas sobre o lugar do seu gênero no mundo, enquanto que as negras tinham dois empregos para conseguir alimentar seus filhos.⁸¹

Em *Caged Bird*, a questão da luta pela sobrevivência é evidente, conforme análise neste trabalho. Maya denuncia a hostilidade do ambiente, no qual dominavam os mais abastados. Na passagem seguinte os/as brancos/as figuram como a ferrugem na navalha, ao apresentar constante ameaça e perigo: “[...] eram diferentes, eram para ser temidos, e nesse temor se incluía a hostilidade do/a impotente contra o/a poderoso/a, do/a pobre contra o/a rico/a, do/a empregado/a contra o/a empregador/a e do/a maltrapilho/a contra o/a bem

⁷⁸ “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”.

⁷⁹ “our overall social status is lower than that of any other group. Occupying such a position, we bear the brunt of sexist, racist and classist oppression”.

⁸⁰ “she did not speak of the needs of women without men, without children, without homes. She ignored the existence of non-white women and poor women”.

⁸¹ “gender relations for white women were different than those for black women. It seemed that most feminists were affluent white women who had time to be introspective about their gender’s place in the world, while most black women had to work two jobs to feed their kids”.

vestido/a” (CB, p. 25).⁸² Nesse trecho a narradora de *Caged Bird* denuncia a opressão tripla mencionada por hooks – sexo, cor e classe social.

De acordo com esse pensamento, as mulheres brancas também representam ameaça. hooks (2000) critica a posição de Leah Fritz, em *Dreamers and Dealers* (publicado em 1979), de que todas as mulheres compartilham um vínculo comum, o que ecoa a afirmação recorrente no pensamento feminista de que todas as mulheres são oprimidas. Para a feminista afroamericana (HOOKS, 2000), tal crença ignora diferenças de classe, etnia, religião, preferência sexual etc., fazendo-se necessária uma visão que explore novas possibilidades para as mulheres negras. A autora, de origem afroamericana, relata sua experiência no sul dos Estados Unidos, tendo vivenciado, assim como suas ascendentes, a tirania patriarcal.

Conforme aponta a crítica, muitas teorias feministas, direcionadas apenas ao público das mulheres brancas, têm uma postura que inferioriza as mulheres negras, o que faz exacerbar sua condição de inferioridade:

As mulheres brancas, que estão sempre ocupadas publicando seus trabalhos e livros [...], continuam agindo com superioridade quando se referem às mulheres negras [...]. Seu discurso é direcionado exclusivamente para um público branco [...]. Elas nos tornam “objetos” de seu discurso privilegiado sobre etnia. Na condição de ‘objetos’, permanecemos desiguais, inferiores. (HOOKS, 2000, p. 13)⁸³

Assim, além de tolhida pela discriminação dos/as brancos/as e dos homens, as mulheres negras são objetificadas nas teorias feministas. Maya expressa o sentimento de que algo lhe fora roubado: “Éramos as vítimas do maior assalto do mundo” (CB, p. 218).⁸⁴ A utilização da palavra *robbery* remete a um crime, um ato ilegal. O verbo *rob* significa “tomar [...] propriedade ilegalmente [...] normalmente com o uso de ameaças ou violência” (PROCTER, 1995, p. 1229).⁸⁵ Ao associar sua condição a um “assalto” de que foi vítima, as mulheres denunciam que lhes foi tirado o sentido de pertencimento, sua história, seu corpo, o que remete à escravidão. Apesar de hoje ser considerada ilegal e imoral, essa barbárie deixou marcas profundas que ainda se fazem notar. As mulheres negras tornaram-se alienígenas, estrangeiras no ambiente onde vivem. Analiso o não pertencimento mais adiante.

A prática escravocrata originou ideias estereotipadas a respeito das mulheres negras, que perpetuam uma concepção equivocada do que seria a “essência” dessas mulheres, como o

⁸² “[...]they were different, to be dreaded, and in that dread was included the hostility of the powerless against the powerful, the poor against the rich, the worker against the worked for and the ragged against the well dressed”.

⁸³ “Often the white women who are busy publishing papers and books [...] remain patronizing and condescending when they relate to black women. [...] their discourse is aimed solely in the direction of a white audience [...]. They make us the “objects” of their privileged discourse on race. As “objects”, we remain unequal, inferiors”.

⁸⁴ “We are the victims of the world’s most comprehensive robbery”.

⁸⁵ “take [...] property illegally [...] often by using threats or violence”.

“mito de Jezebel” e o “mito da matriarca”. Este, denominado por hooks (2000) como a imagem da sobrehumana, faz com que seja ignorada a gravidade da manutenção da vitimização dessas mulheres:

Estereótipos racistas da mulher negra forte, super humana, são mitos que operam nas mentes de muitas mulheres brancas, o que lhes permite ignorar até que ponto as mulheres negras tendem a ser vitimizadas na sociedade, e o papel que as mulheres brancas representam na manutenção e perpetuação dessa vitimização. (HOOKS, 2000, P. 15)⁸⁶

Não se identificando com as mulheres negras, as mulheres brancas as discriminam e as percebem na perspectiva da mentalidade escravocrata, que, segundo Donovan e Williams (2002), as considerava fortes, independentes, capazes de sobreviver, sozinhas, às dificuldades da vida. As autoras consideram a imagem dessas “supermulheres” como fruto do “mito da matriarca”, um efeito da sociedade escravocrata, que, ao destruir as famílias negras, atribuiu às mulheres o papel de chefes de família – as matriarcas. Maya Angelou, em entrevista (ELLIOT, 1998, p. ix), não acredita que personifique a imagem de “torre de força”, como tem sido chamada por vários críticos. Diz que, devido à necessidade de sobrevivência, pela longa história de lutas de seus ancestrais, viu-se obrigada a assumir esse papel às vezes, tendo que “se impor para ser considerada [...]. Então, dizem que somos fortes e às vezes temos que corresponder a essa propaganda”.⁸⁷ Em *Letter to My Daughter*, a autora, sobre as dificuldades das mulheres negras, comenta que o choro e a lamentação devem ser evitados, como forma de defesa (ANGELOU, 2009, p. xii): “Nunca se lamente. A lamentação mostra para um bruto que uma vítima está por perto”.⁸⁸ Nessa citação percebe-se que a imagem das mulheres fortes pode ser revertida a favor das mulheres negras, como mecanismo de evitar a aparência de vulnerabilidade, e como uma forma de proteção.

hooks (2000) não nega que as mulheres brancas também sofram os efeitos do sexismo, porém, considera que muitas vezes essa imagem estereotipada das mulheres negras faz com que as mulheres brancas, escondendo sua discriminação e agressividade contra os/as negros/as, promovam uma falsa imagem de si, como impotentes e como vítimas, assim desviando a atenção de sua agressividade, poder e desejo de dominar. *Caged Bird* denuncia a vitimização dos/as negros/as, inclusive pelas mulheres brancas: “[...] éramos o tipo mais vil de seres humanos [...] uma mulher branca esbofeteando sua criada por seu esquecimento” (CB,

⁸⁶ “Racist stereotypes of the strong, superhuman black woman are operative myths in the minds of many white women, allowing them to ignore the extent to which black women are likely to be victimized in this society, and the role white women may play in the maintenance and perpetuation of that victimization”.

⁸⁷ “stand up and be counted [...]. So, we’re told we’re strong and sometimes we have to live up to that propaganda”.

⁸⁸ “Never whine. Whining lets a brute know that a victim is in the neighborhood”.

p. 131).⁸⁹ As mulheres brancas colocam as mulheres negras na alteridade, e, ao castigá-las, não se identificam com elas. Por isso, hooks (1981) defende que muitas teorias feministas equiparam “mulheres” às “mulheres brancas”, e “negros” aos “homens negros”, ignorando as mulheres negras por completo. Assim, as mulheres negras, raramente reconhecidas como grupo distinto dos homens negros, ou como parte do grupo “mulheres”, estão “no limbo”, como se não existissem (HOOKS, 1981, p. 9).

Outra imagem estereotipada das mulheres negras é o “mito de Jezebel”. Neville e Hamer (apud WEST, 2002, p. 13) apontam para a percepção negativa generalizada dessas mulheres, consideradas promíscuas e não vítimas. Jezebel, na origem bíblica, remete à mulher pecaminosa (BÍBLIA, 2001), manipuladora, que se valia do selo do rei para forjar documentos. Na tradição cabalística essa imagem é representada por Lilith – “a instigadora dos amores ilegítimos [...], que tentará seduzir Adão [...]”, sendo comparada à “sombra do inconsciente, aos impulsos obscuros” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 548). Segundo Vermillion (1999), as mulheres negras são marcadas pela imagem de mulheres promíscuas com disposição constante para o sexo, apesar de muitos estudiosos as considerarem vítimas da exploração sexual, devido aos resquícios da escravidão institucionalizada. O mito pode ser associado a quaisquer mulheres, mas é mais evidente no caso das mulheres negras, segundo as críticas Donovan e Williams (2002), que esclarecem a origem desse estereótipo:

Jezebel foi uma poderosa imagem para explicar as atrocidades sexuais cometidas contra as escravas africanas. Esse estereótipo foi necessário para justificar o estupro e a reprodução forçada das mulheres negras. [...] Por serem associadas ao mito de Jezebel, essas mulheres, em vez de vítimas de abusos, eram vistas como sedutoras que desvirtuavam os homens. (DONOVAN; WILLIAMS, 2002, p. 98)⁹⁰

Segundo essas autoras, tal imagem torna-se particularmente destrutiva para as mulheres negras vítimas de estupro, pois elas são consideradas responsáveis pela violência – assim, carregam uma “dose dupla” desse mito.⁹¹

⁸⁹ “[...] we were the lower types of human beings [...] a white woman slapping her maid for being forgetful”.

⁹⁰ “Jezebel was a powerful rationalization for the sexual atrocities perpetrated against enslaved African women. This image was necessary in order to justify the rape and forced breeding of Black women. [...] Because Black women were portrayed as Jezebels, they became sexual temptresses who led men astray, rather than victims of abuse”.

⁹¹ O filme “Preciosa – uma História de Esperança”, baseado no romance *Push* de Sapphire (Ramona Lofton) de 1996, e lançado em 2009 nos EUA, sob a direção de Lee Daniels, dialoga com *Caged Bird*, quando a protagonista, garota negra pobre, sofre várias privações, inclusive abuso sexual perpetrado pelo padrasto. Há também no filme a atribuição da culpa à vítima. A própria mãe de Preciosa considera que o homem foi seduzido, eximindo-o da responsabilidade pelo ato violento.

Concentro-me na representação da violência contra essas mulheres afroamericanas em *Caged Bird*. Aqui o conceito de violência é entendido como produto da sociedade patriarcal, parte da dominação ideológica, conforme definição de Humm (1989, p. 230-231):

A teoria feminista prova que a violência contra as mulheres é difundida por ser produto da cultura patriarcal na qual os homens controlam as instituições sociais e os corpos das mulheres

.....
A violência contra as mulheres é tanto um meio de subordinação das mulheres, quanto parte da dominação institucional e ideológica.⁹²

Em *Caged Bird*, essa violência que provém da dominação patriarcal é agravada pela supremacia branca, que relega os negros, e principalmente as mulheres negras, à marginalidade, na interseção entre a etnia e o gênero. Tratarei a seguir da manifestação da violência na forma de estupro na obra de Maya Angelou.

3.2 A violência na forma de estupro

A forma mais óbvia de violência física presente em *Caged Bird* é o estupro cometido contra uma criança. West (2002, p. 7), embora reconheça não existir uma definição universal para abuso sexual infantil, cita a definição de Fergusson e Mullen:

(a) comportamento sexual imposto a uma criança, no qual se usa força ou coação; e (b) atividade sexual, com ou sem o uso de força, entre uma criança e uma pessoa mais velha, por exemplo, nos casos em que há uma diferença mínima de cinco anos entre a faixa etária da vítima e a do perpetrador. O abuso sexual pode ser categorizado como intrafamiliar, envolvendo um pai, um tio [...] ou uma figura de autoridade [...].⁹³

A violência vivida pela protagonista de *Caged Bird* se enquadra na definição acima, bem como se categoriza como intrafamiliar⁹⁴, uma vez que o agressor de Maya, namorado de sua mãe, aparece como figura paterna para a garota, que contava com oito anos. Huston (apud WEST, 2002) considera que é mais provável que ocorra a penetração quando o agressor é namorado da mãe da criança. Segundo Oliveira (2009, p. 56), o abuso sexual infantil impõe à criança um comportamento “fora de sua idade e do seu desenvolvimento psicosssexual”, o que implica em coação, força ou sedução. De acordo com estudos mencionados por West (2002),

⁹² “Feminist theory proves that violence against women is pervasive and that it is the product of a patriarchal culture in which men control both social institutions and women’s bodies ... Violence against women is both a means of women’s subordination and part of institutional and ideological domination”.

⁹³ “(a) forced or coerced sexual behavior imposed on a child; and (b) sexual activity, whether or not obvious coercion is used, between a child and an older person, for example, when there is a five-year age discrepancy or more between the victim and perpetrator. Sexual abuse can be categorized as intrafamilial and involve a father, uncle [...] or authority figure [...]”.

⁹⁴ Em sua análise de *Caged Bird*, Correa (2008) denomina de “violência interna” os atos violentos dentro da própria família. Além do estupro perpetrado por Freeman, a autora considera como outros elementos da violência interna o abandono de Maya e Bailey pelos pais e os castigos perpetrados pela avó.

em média, crianças negras sofrem abusos sexuais aos oito anos de idade, e, devido aos costumes da comunidade afroamericana, grande parte delas é exposta aos padrastos ou aos namorados de suas genitoras. A autora também aponta que, mesmo vítimas da discriminação racial, os homens negros têm, em grande parte, responsabilidade pela violência contra mulheres negras. É o caso de Mr. Freeman, homem negro adulto, figura paterna e autoridade no lar, que submete Maya à relação sexual forçada.⁹⁵ West (2002, p. 12) apresenta a definição de Abraham para estupro: “Sexo sem consentimento, estupro, [...] todas as formas de manipulação sexual realizadas pelo perpetrador, com a intenção ou intenção percebida de causar degradação emocional, sexual e física a outrem”.⁹⁶ Em *Caged Bird*, a agressão perpetrada contra Maya causa-lhe um sentimento de degradação e a leva ao silêncio, mais adiante analisado.

Maya Angelou (2009) considera que a análise do estupro, do ponto de vista meramente sociológico, não dá a devida importância ao sofrimento da vítima. Segundo ela, o ato violento não deve ser relacionado somente com questão do poder:

Se o estupro se refere apenas à detenção, à busca e ao exercício do poder, devemos simplesmente entender e perdoar a ação do sexo, humana e natural, em sua forma extrema [...] Precisamos chamar o ato voraz do estupro de um ato de violência cruel, que pára o coração, que tira a respiração e que esmaga os ossos, isso que é. [...] Vamos chamá-lo de um ato sexual irredimível. (ANGELOU, 2009, p. 46-47)⁹⁷

Em *Caged Bird*, a narrativa do estupro provoca forte impacto no/a leitor/a, e transmite a imagem dessa dor “que esmaga os ossos”:

Então veio a dor. Arrombamento e invasão quando até os sentidos são despedaçados. O ato do estupro num corpo de oito anos de idade é a agulha cedendo porque o camelo é incapaz de fazê-lo. A criança cede, porque seu corpo pode, e a mente do agressor não consegue ceder. (CB, p. 76)⁹⁸

Lupton (1998) comenta a metáfora do camelo e da agulha presente nessa passagem, associada à parábola bíblica que encena o provérbio de que é “mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus” (BÍBLIA, 2001, p. 1379). De acordo com a autora, a “agulha” é também uma metáfora para a dor sentida por uma criança vulnerável, no ato do estupro:

⁹⁵ É possível também, por um viés psicológico, tratar a questão do estupro da criança como pedofilia, o que optei por não fazer neste trabalho, para não expandir por demais o escopo da pesquisa.

⁹⁶ “Sex without consent, rape, [...] all forms of sexual manipulation carried out by the perpetrator with the intention or perceived intention to cause emotional, sexual, and physical degradation to another person”.

⁹⁷ “If rape is merely about the possession of power, the search and the exercising of power, we must simply understand and even forgive the natural human action of sex in the extreme [...] We must call the ravaging act of rape, the bloody, heart-stopping, breath-snatching, bone-crushing act of violence, which it is. [...] Let us call it a violent unredeemable sexual act”.

⁹⁸ “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, the mind of the violator can’t”.

Se a vagina (o corpo) de Maya é como o buraco de uma agulha e o pênis do Sr. Freeman é como o camelo, há, por trás da metáfora, uma implicação de repulsa física. Angelou encontrou a imagem adequada para transmitir o horror da carne de uma criança sendo forçada e rasgada por um pênis ereto. A criança (agulha) cede porque o violador (camelo) não consegue ceder.⁹⁹

Segundo Vermillion (1999), esse diálogo com o texto religioso conecta o estupro ao sofrimento dos pobres, no sentido de que o esturador é relacionado ao homem rico, que não poderia entrar no reino dos céus, conforme a parábola sobre o rico e o indigente: “ele [o indigente] encontra aqui consolo e tu [rico] és atormentado” (BÍBLIA, 2001, p. 1376). Em outra passagem, o camelo e a agulha são novamente mencionados em referência religiosa: “O Senhor amava os/as pobres e odiava aqueles/as soberbos/as no mundo. Não tinha o próprio Senhor dito que seria mais fácil um camelo passar pelo buraco da agulha do que um/a rico/a entrar no reino dos Céus?” (CB, p 125)¹⁰⁰ Nesse trecho, os/as “ricos/as” referem-se aos/às brancos/as, e Maya busca na religião um certo conforto em saber que os/as pobres – os/as negros/as – serão recompensados/as por Deus. Na descrição do estupro, Mr. Freeman se equipara a esse grupo dos/as brancos/as e dos/as ricos/as. Quando se pensa nos/as brancos/as como opressores/as, no ato do estupro, Freeman se “embranquece” ao assumir a posição de poder. Como se fosse um senhor de escravo, apodera-se do corpo de Maya. Numa escravidão às avessas, Freeman se torna representante da opressão.

Assim, é possível entender que a opressão é questão de posição, não de cor. Conforme Spivak (2010, p. 58), que cita teoria de Guha, o termo “subalterno” não se refere a uma massa homogênea, podendo variar conforme a posição: “a mesma classe ou elemento que era dominante em uma área [...] poderia estar entre os dominados em outra”. É o caso de Freeman que, perante a sociedade dominante dos/as brancos/as, é considerado inferior devido à sua cor, mas que, perante Maya, tem o papel do dominador, exercendo sobre ela o poder e a opressão.¹⁰¹

⁹⁹ “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”.

¹⁰⁰ “The Lord loved the poor and hated those cast high in the world. Hadn't He Himself said it would be easier for a camel to go through the eye of a needle than for a rich man to enter heaven?”

¹⁰¹ Oliveira (2009), tratando da violência doméstica contra mulheres na cidade de Maceió, Alagoas, analisa o estupro e suas implicações físicas e psicológicas para as mulheres, bem como as medidas coercitivas relacionadas a ele, como ameaças, chantagens e intimidações. É possível observar semelhanças entre esse estudo e o contexto no qual se dá a violência na obra estudada neste trabalho, o que indica que, mesmo em sociedades distantes e em outros tempos, os efeitos da violência contra as mulheres não parecem ser muito diferentes.

A opressão parece ser amenizada pelas convicções religiosas. O forte apelo religioso é notado na forma, que utiliza caixa alta para se referir a Cristo/Deus (*Lord*), e nos pronomes *He* e *Himself*. Outra passagem aborda o racismo amenizado pela igreja:

[...] a retidão dos/as pobres e a exclusão dos/as oprimidos/as. Deixe que os/as brancos/as fiquem com seu dinheiro e poder e segregação e sarcasmo e as casas grandes e escolas e gramados como carpetes, e livros, e principalmente – principalmente – deixe que fiquem com sua brancura (CB, 127-128).¹⁰²

Nesse trecho está mais explícita a questão étnica, evidenciando a superioridade e o poder dos/as brancos/as. É também perceptível o desejo de retaliação – “deixe que fiquem com sua brancura”. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que há o conforto proporcionado pela religião, existe a denúncia de que o privilégio dos/as negros/as num futuro incerto de certa forma alimenta, no presente, a opressão racial. A seção 4 deste trabalho faz reflexões sobre a reconfiguração das mulheres negras como sujeitos emergentes da opressão, e sua imposição na história, como um meio de acertar as contas com o passado opressor.

Com a imagem do camelo e da agulha, Maya Angelou transforma o estupro num símbolo do racismo e da somatofobia (VERMILLION, 1999), questão tratada a seguir neste trabalho. Aqui a ferrugem na navalha encontra-se traduzida no estupro e em toda a carga opressora subjacente. A navalha como ameaça aparece também em *Letter to My Daughter* (ANGELOU, 2009), quando a narradora relata que o namorado a espancou, por suspeitar que ela o traía. O homem justifica sua agressão, sentindo-se o dono do corpo da mulher, e transfere para ela a responsabilidade pela agressão. Após o espancamento, que resultou em costelas quebradas, e um cativeiro de três dias, o homem por vezes encostava uma navalha na garganta da mulher, para ameaçá-la e aterrorizá-la. A navalha nessa passagem, e em *Caged Bird*, simboliza a ameaça constante, tanto física quanto psíquica, a que estão expostas as mulheres negras.

3.3 A violência e a somatofobia

A somatofobia relaciona-se com a violência porque o corpo, alvo de degradação e subjugação, é o local no qual acontece a agressão. Na análise da representação do estupro em *Caged Bird*, Vermillion (1999) cita o estudo de Spelman, segundo o qual a somatofobia refere-se ao medo do corpo e o desprezo por ele, como consequência da violência sofrida. Conforme Felipe (2009), a violência está carregada de somatofobia, uma vez que o agressor

¹⁰² “the righteousness of the poor and the exclusiveness of the downtrodden. Let the whitefolks have their money and power and segregation and sarcasm and big houses and schools and lawns like carpets, and books, and mostly – mostly – let them have their whiteness [...]”.

escolhe o corpo do outro como alvo de destruição. Essa postura, segundo a autora, alinha-se à tradição filosófica de que o corpo é degradante e animalesco, enquanto que o espírito é equiparado a uma condição mais elevada. Nesse pensamento, subjaz também o binarismo corpo/alma, que hierarquiza a alma e inferioriza o corpo.

Devido à degradação do seu corpo, Maya tende a rejeitar a experiência, negando o próprio corpo (VERMILLION, 1999, p. 59): “Tal negação do corpo é uma continuação natural do próprio ato do estupro: a vítima diz a si mesma que não foi *ela* quem estava presente durante o estupro – não foi *ela* quem foi violentada”.¹⁰³ Em *Caged Bird*, Maya narra que passou a acreditar que o estupro (CB, p. 154) não acontecera com ela¹⁰⁴: “Já acreditava que o pesadelo, com a culpa e com o medo que o acompanham, não tinha acontecido comigo. Aconteceu com uma garotinha má, há muitos, muitos anos, que não tinha nenhuma relação comigo”.¹⁰⁵

O uso do vocábulo *nasty* pode ser interpretado como a repulsa que Maya sente de si mesma, do seu corpo, a somatofobia. O termo significa “muito desagradável de ver, ouvir, cheirar, provar, tocar ou vivenciar” (PROCTER, 1995, p. 938).¹⁰⁶ Também nesse trecho, Maya parece se culpar por ter sofrido o abuso, o que remete ao mito de Jezebel – a vítima, mesmo uma criança, é culpada por ter induzido o violador a cometer o estupro, uma vez que se lhe incutiu a crença de que lhe é inerente a disposição para o ato sexual.

Maya, ao negar a violência, age como se estivesse tentando fazer a estranheza desaparecer, assim como a experiência, segundo análise de Lupton (1998). A autora comenta o uso da linguagem infantilizada em referência ao órgão sexual masculino no relato do abuso sexual (CB, p. 71): “Sua ‘coisa’ levantou como uma espiga de milho marrom [...]. Parecia uma massa serpeante, como o interior de um frango que acaba de ser abatido”.¹⁰⁷ O pênis – que lhe é estranho¹⁰⁸ – é comparado a objetos que lhe são familiares no ambiente rural onde cresceu – o milho e o frango. Ao trazer elementos familiares para a experiência, Maya parece, ao mesmo tempo, distanciar-se, estrategicamente, da agressão vivida.

¹⁰³ “Such negation of her body is a natural continuation of the actual rape: the victim tells herself that *she* was not there during the rape – it was not *she* whom he raped”.

¹⁰⁴ É possível aqui aplicar o conceito freudiano de “recalque”. Em Roudinesco e Pilon (1997) e em Chemama (1995), encontram-se as definições e indicações de referências teóricas sobre o tema. A questão não é explorada neste trabalho, por não ser o viés psicanalítico o embasamento teórico em enfoque.

¹⁰⁵ “I [...] had generally come to believe that the nightmare with its attendant guilt and fear hadn’t really happened to me. It happened to a nasty little girl, years and years before, who had no chain on me at all”.

¹⁰⁶ “very unpleasant to see, hear, smell, taste, touch or experience”.

¹⁰⁷ “His ‘thing’ stood up like a brown ear of corn [...]. It was mushy and squirmy like the inside of a freshly killed chicken”.

¹⁰⁸ Por um viés psicanalítico, é possível aplicar o conceito de *Unheimlich*, na análise da passagem em destaque. Podem-se encontrar menções a teorias e definições nas referências indicadas na nota 100.

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 surge como elemento aprisionador: “as vinhas e gravinhas, 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 traduz na imagem da serpente transmitida pela linguagem. A serpente, segundo Juhn (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 814) remete ao “[...] psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso”. O órgão sexual, na imagem de “massa serpeante”, representa o desconhecido para a criança. Também é possível relacionar a materialidade do corpo da serpente com a forma desse órgão. Além disso, o cristianismo, entre outros aspectos do símbolo, tem “retido o aspecto negativo e maldito da serpente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 823), que simboliza a impureza. Portanto, nessa passagem do texto, o pênis surge como elemento aprisionador, impuro e traiçoeiro, causador da somatofobia, o que é amenizado por elementos que trazem a familiaridade, mas que ao mesmo tempo demonstram o apagamento e a negação da experiência.¹⁰⁹

Ao rejeitar o estupro a vítima constrói um *self* alternativo, como meio de negar que estava presente no ato violentador, e assim rejeita o próprio corpo. É o que pensa Vermillion (1999), para quem a cultura patriarcal centraliza a definição das mulheres no corpo e na condição sexual. Segundo Grosz (1994), o que se denomina por patriarcado relaciona-se com as estruturas de poder, que, por sua vez, implicam concepções de realidade, de conhecimento, de verdade, de política etc. Assim, a percepção do corpo interfere em todas as atividades entre os sexos, que subjazem o entendimento do mundo, para além do domínio das relações sexuais ou de questões diretamente relacionadas às diferenças entre os sexos. O corpo das mulheres negras é particularmente objetificado, sendo para elas maior o impacto dessa concepção estereotipada, dualista e essencialista.

Grosz (1994, p. vii) conceitua o dualismo: “a crença de que existem dois tipos de ‘coisas’ mutuamente excludentes, físico e mental, corpo e mente, que compõem o universo, em geral, e a subjetividade, em particular”.¹¹⁰ Para essa autora, a oposição binária entre mente

¹⁰⁹ Outro diálogo do filme “Preciosa – uma História de Esperança” com *Caged Bird* é a negação da experiência. No momento da violência sexual, por exemplo, Preciosa imagina que é uma atriz famosa, passando no tapete vermelho, admirada por uma multidão de fãs.

¹¹⁰ “the belief that there are two mutually exclusive types of ‘things’, physical and mental, body and mind, that compose the universe in general and subjectivity in particular”. Para a versão em português, ver GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados*. Tradução de Cecília Holtermann. *Cadernos Pagu*. Campinas, 2000.

e corpo se relaciona com outros dualismos – razão e paixão, razão e sensibilidade, exterior e interior, profundidade e superfície, realidade e aparência, mecanismo e vitalismo, transcendência e imanência, temporalidade e espacialidade, psicologia e fisiologia etc. Esse pensamento dicotômico sempre hierarquiza um dos pólos, de modo que o outro lhe seja subordinado. Dessa forma, o termo subordinado é considerado meramente a negação ou a ausência do termo principal. A autora traz uma imagem interessante para o termo considerado secundário, fazendo com ele analogia com a figura bíblica do “anjo caído”.¹¹¹

Os estudos feministas questionam o binarismo masculino/feminino, segundo o qual a inferioridade das mulheres é percebida como biológica e, portanto, natural. Na literatura, a objetificação do corpo denuncia essa percepção. Cavalcanti (2005), analisando texto 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” (CAVALCANTI, 2005, p. 91). 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: “Descendo a rua, sentia minha calcinha molhada, e meus quadris pareciam que iam saltar das juntas. Não podia ficar sentada muito tempo nas cadeiras duras da biblioteca” (CB, p. 77).¹¹² Assim, os efeitos da dominação masculina se propagam, o que pode ser lido como uma metáfora do poder atribuído ao homem pela sociedade, perpetuado durante muito tempo, e ainda prevalente em algumas sociedades hoje.

Brandão (2005), citando a teoria de Susan Bordo, aponta que a manipulação social dos corpos femininos tem mantido as relações de poder entre os sexos por muito tempo. Xavier (2006, p. 229) ensina que “a literatura de autoria feminina expressa, dramaticamente, a modelagem de corpos sujeitos à dominação do sistema”. Martins (2009, p. 20), discutindo a violência contra mulheres indígenas, refere-se ao corpo sujeito à opressão patriarcal como “metáfora da cultura”. Assim, as mulheres são vistas como corpos, cuja propriedade é do homem. Em *Caged Bird*, o corpo de Maya é a própria gaiola onde ela se encontra encarcerada

Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/n14a03.pdf>>. Acesso em: 28. nov. 2010.

¹¹¹ Há várias referências bíblicas sobre o “anjo caído”: Em 2 Pd 2:4 (BÍBLIA, 2001, p. 1594), o anjo caído foi precipitado “no lugar do castigo [...], aos abismos das trevas”. Em Lucas 10:18 (BÍBLIA, 2001, p. 1366), o anjo caído é denominado Satanás, aparecendo como o secundário, aquele que é definido em relação ao principal, i.e., o inferior.

¹¹² “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.”

– é fonte da opressão, é a ferrugem na navalha que apresenta constante ameaça (conforme análise adiante). Smith (In BOOKRAGS, 2005) comenta o aprisionamento de Maya e sua imagem negativa do corpo, a somatofobia: “A autobiografia de Maya Angelou [...] destaca a natureza aprisionadora do ambiente do qual o self tentará escapar [...]. A garota negra se vê presa na gaiola de sua auto-imagem depreciada, encarcerada pelas barras de forças naturais e sociais”.¹¹³

Devido aos limites impostos às mulheres negras, a materialidade de seus próprios corpos aprisiona-as na opressão, dando origem à alteridade na qual elas são colocadas. Para livrar-se desse confinamento, as mulheres devem libertar seus corpos desses estereótipos, e dos binarismos que hierarquizam o feminino abaixo do masculino, o corpo abaixo da mente, o/a negro/a abaixo do/a branco/a.

A somatofobia, considerada como negação e rejeição do corpo, está expressa em vários trechos de *Caged Bird*. Maya descreve seu corpo como “pesadelo negro e feio” (CB, p. 4)¹¹⁴, sendo esse corpo motivo de vergonha: “[...] minha cabeça parecia não ter cabelo e minha nuca era tão exposta que eu tinha vergonha que alguém se aproximasse por trás de mim” (CB, p. 63).¹¹⁵ É evidente que, no texto, a somatofobia seja um fardo para as mulheres negras, e não para os homens. Bailey é considerado bonito, com “pele de veludo negro”¹¹⁶, ao passo que Maya vê “cor de merda”¹¹⁷ em sua pele, e “palha de aço”¹¹⁸ em seus cabelos (CB, p. 21). É possível associar a utilização da palavra *shit* com a degradação, a corrupção e a contaminação, o que também se relaciona com a representação do estupro e com o mito de Jezebel – a mulher promíscua, maculada pelo ato sexual ilícito. Também a somatofobia é notada quando Maya considera seu corpo “sujo como lama”.¹¹⁹ A lama pode se apresentar

como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 534).

¹¹³ “Angelou’s autobiography [...] brings into focus the nature of the imprisoning environment from which the self will seek escape [...]. The black girl child is trapped within the cage of her own diminished self-image around which interlock the bars of natural and social forces”.

¹¹⁴ “my black ugly dream”. Aqui a palavra *black* aparece com grafia minúscula, o que também pode indicar o sentimento de inferioridade e a percepção negativa do corpo da personagem. Em outros trechos a mesma palavra é grafada com letra maiúscula, conforme apontado.

¹¹⁵ “[...] my head felt skinned and the back of my neck so bare that I was ashamed to have anyone walk up behind me”.

¹¹⁶ “velvet-black skin”.

¹¹⁷ “shit color”.

¹¹⁸ “black steel wool”.

¹¹⁹ “dirty like mud”.

Ao identificar-se com a lama, Maya sente o peso da inferioridade atribuída às mulheres negras pela sociedade – “a carga pesada de ser da cor negra”¹²⁰ (CB, p. 183), que lhe causa a somatofobia, reforçando a crença em sua inferioridade.

A naturalização da superioridade masculina é analisada por Soares (2009). Citando De Lauretis, a autora comenta que essa oposição binária é construída por “tecnologias sociais, que se empenham em fazer com que pareçam naturais, isto é, biologicamente determinadas [...]” (SOARES, 2009, p. 72). A naturalização da dominação masculina refere-se a “nivelamentos hierárquicos de opressão [...], construídos socialmente de modo a parecerem naturais” (SOARES, 2009, p. 101-102). No pensamento dualista o subordinado é definido em relação ao dominante, que se configura como fundamental, segundo a teoria de Plumwood comentada por Soares (2009). As mulheres, para Beauvoir (1989), são definidas em relação aos homens, como se fossem a negação deles: “os homens representam o positivo e o neutro, como se percebe no uso da palavra *homens* para designar seres humanos em geral; as mulheres representam somente o negativo, que se define por critérios que limitam, sem reciprocidade” (BEAUVOIR, 1989, p. xxi).¹²¹ Em sua busca identitária, Maya, em *Caged Bird*, procura um homem para definir-se como mulher, e sua atitude exprime a crença nesse binarismo:

Eu queria ser mulher, mas isso me parecia um mundo no qual eu seria eternamente recusada. Eu precisava de um namorado. Um namorado iria esclarecer minha posição no mundo e, mais importante ainda, para mim mesma. A aceitação de um namorado me guiaria pela terra estranha e exótica das afetações e da feminilidade. (CB, p. 272)¹²²

Maya acredita precisar de um homem para se definir como mulher. Em *Letter to My Daughter*, esse episódio da iniciativa pelo sexo é novamente narrado, e é recorrente a ideia de que as mulheres são definidas em relação aos homens, tendo seus corpos que se comportarem de maneira determinada, para serem considerados femininos: “Achei que, se fizesse sexo, meu corpo desobediente cresceria e se comportaria como deveria se comportar” (ANGELOU, 2009, p. 18).¹²³ O uso do verbo *be supposed to* indica uma postura esperada considerada

¹²⁰ “the heavy burden of blackness”.

¹²¹ “man represents both the positive and the neutral, as is indicated by the common use of *man* to designate human beings in general; whereas woman represents only the negative, defining by limiting criteria, without reciprocity”.

¹²² “I wanted to be a woman, but that seemed to me to be a world to which I was to be eternally refused entrance. What I needed was a boyfriend. A boyfriend would clarify my position to the world and, even more important, to myself. A boyfriend’s acceptance of me would guide me into that strange and exotic land of frills and femininity”.

¹²³ “I thought maybe if I had sex my recalcitrant body would grow up and behave as it was supposed to behave”.

aceitável e adequada pela sociedade, ao que se pode inferir que qualquer comportamento divergente seria classificado como anormal, como abominação.

Esse desejo pela “normalidade” aparece em *Caged Bird*, quando Maya considera seu corpo estranho. Após ler a obra *The Well of Loneliness*, tem dúvidas a respeito de sua sexualidade e procura sua mãe para esclarecimentos: “Eu achei que talvez estivesse me tornando lésbica. [...] Aquelas coisas crescendo na minha ... vagina, minha voz é gutural, meus pés são grandes demais, não tenho quadris, nem seios, nem nada mais. Minhas pernas são muito finas” (CB, p. 270).¹²⁴ Ao mesmo tempo em que não aceita seu corpo, admira os seios de uma amiga, que considera muito diferentes dos seus:

Eles tinham o formato daqueles seios de cor marrom claro vendidos no armazém de artigos de cinco e de dez centavos, mas eles eram de verdade. Eles davam vida a todos os quadros de nu que eu vi nos museus. Numa palavra, eram lindos. Um universo dividia o que ela tinha e o que eu tinha. Ela era mulher [...] havia algo de estranho em mim. (CB, p. 272)¹²⁵

Nesse questionamento, Maya assume a somatofobia ao rejeitar o corpo, e contesta sua sexualidade; a palavra *queer* remete também ao homoerotismo: “Talvez eu não fosse uma mulher normal” (CB, p. 273).¹²⁶ Segundo Butler (2008), na visão sexista, as mulheres exibem sua feminilidade no coito heterossexual. Maya, portanto, é moldada por essa visão, e acredita precisar do contato sexual com um homem para afirmar sua feminilidade. Essa teórica considera que a dimensão do gênero é construída culturalmente. Assim, a percepção é confundida com a realidade – conhecimento torna-se naturalizado, mesmo que seja baseado em dados culturais, e essa cultura traz uma “circunscrição violenta da realidade” (BUTLER, 2008, p. xiv), por definir as mulheres em relação aos homens. Maya exprime essa crença ao ter receio de estar “tornando-se lésbica” (CB, p. 270), e acreditar que precisa ter relação sexual com um garoto para cumprir “seu papel” e afirmar-se como mulher. No trecho seguinte, apesar de conformar-se com essa crença sexista, ela assume o controle de seu corpo ao decidir iniciar o ato sexual:

¹²⁴ “I thought maybe I was turning into a lesbian. [...] Those things growing on my ... vagina, and my voice is too deep and my feet are big, and I have no hips or breasts or anything. And my legs are so skinny”.

¹²⁵ “They were shaped like light-brown falsies in the five-and-ten cent store, but they were real. They made all the nude paintings I had seen in the museums come to life. In a word, they were beautiful. A universe divided what she had from what I had. She was a woman. [...] there was something queer about me”.

¹²⁶ “I might not be a normal female”.

Resolvi tomar as rédeas da situação. Subindo a rua de nossa casa, no mesmo lado, viviam dois irmãos bonitos. Se eu ia me aventurar no sexo, não vi motivo por que não deveria ter a experiência com o melhor que havia. [...] Planejei uma trama para sedução [...]. (CB, p. 273)¹²⁷

O contato com o garoto, que resulta na gravidez e no nascimento de seu filho no final do romance, acaba por convencer Maya de que ela é “realmente mulher”. Sua mãe corrobora essa visão, ao pegar o dicionário e lhe explicar o significado de “vulva”: “Tudo era bem claro e parecia normal. [...] ela explicou em termos cotidianos. Meu alívio dissipou os medos [...]” (CB, p. 270).¹²⁸ Maya assume o controle do próprio corpo na passagem em que toma a iniciativa de manter relação sexual com um garoto. Em vez de ser usada pelos homens, como o fora na experiência do estupro, Maya os usa: “Pode ser que ele tenha percebido que tinha sido usado [...]” (CB, p. 275).¹²⁹ Com essa atitude, ela inverte a posição tradicional e submissa atribuída às mulheres.

A respeito dessa tradicional submissão, Millet (2007), autora fundamental na segunda onda do feminismo, aponta as mulheres são inferiorizadas na instituição patriarcal, o que permeia outros aspectos da vida, sejam políticos, sociais, econômicos e até mesmo religiosos.

Assim, a cultura, ao moldar o comportamento, é percebida como um dado biológico. Como consequência de uma crença de que as mulheres são naturalmente inferiores, seus corpos podem lhes causar a somatofobia. Vermillion (1999) faz um estudo comparativo da representação do estupro e da somatofobia entre *The Rape of Lucrece*, de Shakespeare, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, de Harriet Jacobs, e *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, publicados respectivamente em 1594, 1861 e 1969. Seu estudo conclui que as três obras, embora publicadas em épocas diferentes, têm em comum a somatofobia, sendo que a primeira, a mais misógina, influenciou as outras duas. Para Vermillion (1999), a morte de Lucrécia perpetua a concepção patriarcal e dualista do corpo feminino. Segundo sua análise, o romance de Jacobs e o de Angelou diferem na representação do corpo e da somatofobia, uma vez que no primeiro a somatofobia é posicionada exteriormente (Linda Brent se apresenta como uma mulher desejável ao senhorio, para se proteger da violência a que a escravidão sujeitou as mulheres negras), enquanto que no segundo a somatofobia está internalizada na personagem, principalmente na primeira parte do romance, quando Maya se vê feia e não aceita seu corpo.

¹²⁷ “I decided to take matters into my own hands. Up the Hill from our house, and on the same side of the street, lived two handsome brothers. If I was going to venture into sex, I saw no reason why I shouldn’t make my experiment with the best of the lot. [...] I planned a plot for seduction [...]”.

¹²⁸ “It was all very clear and normal-sounding. [...] she explained it in every-day terms. My relief melted the fears [...]”.

¹²⁹ “He may have sensed that he had been used [...]”.

A somatofobia no poema shakesperiano torna-se extrema, com a morte. Segundo Vermillion (1999), o corpo de Lucrecia é propriedade do marido, que foi danificada. Assim, a morte de seu corpo perpetua a concepção do patriarcado sobre a condição das mulheres – as mulheres são identificadas com o corpo, e sua honra é identificada com a castidade. Com a morte, mantém-se a castidade da “alma”, mediante a aniquilação do corpo que foi maculado:

My honour I'll bequeath unto the knife
That wounds my body so dishonoured
[...]
My shame so dead, mine honour is new-born.
(SHAKESPEARE, 1990, p. 1181)

Pode-se perceber no poema o pensamento dualista, binário. A morte do corpo, para Lucrecia, é a única maneira de purificação da alma.

Vermillion (1999) aponta que as mulheres, quando registram o próprio estupro, aproximam o corpo da mente (ou de qualquer outro conceito considerado integrante das mulheres, como alma, desejo, vontade, reputação sexual), se não quiserem fazer com a escrita o mesmo que Lucrecia faz com a espada. Ao reivindicar o corpo, as mulheres não se aniquilam. Essa reivindicação refuta o dualismo.

Para as mulheres negras, isso é mais difícil devido aos significados que a hegemonia branca atribuiu a seus corpos (VERMILLION, 1999). Assim, elas devem procurar resgatá-los sem reforçar a percepção racista e sexista de que elas são meros corpos. A somatofobia

reforça os pensamentos racista e sexista porque essas culturas hegemônicas pressupõem que as mulheres sejam mais associadas ao corpo do que os homens, e que os/as negros/as sejam também mais relacionados/as ao corpo do que os/as brancos/as [...], as mulheres negras são mais implicitamente percebidas como meros corpos (SPELMAN apud VERMILLION, 1999, p. 60).¹³⁰

Portanto, para as mulheres negras, o pensamento dualista tem um impacto mais profundo, uma vez que elas são mais identificadas com o corpo do que as mulheres brancas. Isso tem raízes no sistema escravocrata, que estereotipou as mulheres negras como reprodutoras, sempre dispostas a oferecer o corpo para o ato sexual, como a Jezebel (ver 3.1).

Para Vermillion (1999), essa imagem degradante das mulheres negras é criticada em *Incidents in the Life of a Slave Girl* de Jacobs. Ao tomar a decisão de manter relações sexuais com um homem branco, numa estratégia de reivindicar o seu corpo, a personagem critica a somatofobia e subverte o discurso do século XIX, que tem como princípios básicos a noção da condição das mulheres associada à pureza, à lealdade, à submissão e à domesticidade.

¹³⁰ “somatophobia supports both sexist and racist thinking because these hegemonic cultures have posited women as more bodylike than men and blacks as more bodylike than whites [...], the black woman is implicitly perceived as the most bodylike”.

Segundo a crítica, mais de um século antes do texto de Jabobs ser publicado, retratava-se nos romances a atividade sexual, que promovia a separação do corpo do *self* integral das mulheres. Em *Lucrecia* pode ser notada essa percepção. As mulheres que optavam por reivindicar a liberdade sexual, e, portanto, perdiam a “pureza”, enfrentavam a loucura, a mudez ou a morte. Esses escritos, assim, identificavam as mulheres com o corpo e promoviam a somatofobia. Ao atribuir o mesmo “castigo” às mulheres seduzidas e às estupradas, esses romances obscureciam a diferença entre a sedução e o estupro – “a sedução requer um jogo entre vontades, ao passo que o estupro requer o domínio de uma vontade sobre a outra. Ao disfarçar essa diferença, esses romances obliteram a volição feminina” (VERMILLION, 1999, p. 62).¹³¹

Vermillion (1999) aponta que a protagonista de *Incidents in the Life of a Slave Girl*, ao tomar a decisão de manter relações sexuais, reinscreve seu corpo na história e rejeita o dualismo mente/corpo e a somatofobia. Ao insistir na relação entre sexualidade e autonomia, Brent critica a separação do corpo maculado das mulheres de seu *self* integral, e sua união com o homem branco simboliza a união de seu próprio corpo com a volição. Na sequência em sua análise, Vermillion (1999) aponta a representação da somatofobia como uma das principais diferenças entre o texto de Jacobs e *Caged Bird*. Maya Angelou, por ter escrito no século XX, não teria tido a necessidade de lutar contra a ideologia patriarcal da “verdadeira” condição das mulheres como pura e casta, sentindo-se mais livre para relatar a violência sexual. Jacobs, ao criticar a somatofobia no contexto da ideologia escravocrata, posiciona-a fora de si, enquanto que a protagonista de *Caged Bird* internaliza a somatofobia, quando apresenta o corpo como o “pesadelo negro e feio”¹³² (CB, p. 4), ao mesmo tempo em que critica a somatofobia do corpo das mulheres negras, inerente às concepções racistas do século XX.

Na primeira parte do romance de Maya Angelou, o corpo se traduz na própria gaiola que encarcera Maya, a ferrugem da navalha que se lhe apresenta como constante ameaça. Alvo de chacota dos/as brancos/as, objeto de prazer de Freeman, o corpo é a própria fonte da opressão. Segundo Lupton (1998), o *self* negro é o próprio elemento aprisionador. Smith e Watson (2001) consideram que a materialidade da pele é fonte de consciência política, em análise sustentada pela teoria de Grosz – o corpo sociopolítico. O corpo, como elemento aprisionador, traz à tona a consciência da natureza discriminatória da condição dos/as

¹³¹ “seduction requires a contest of wills, while rape requires the mastery of one will over another. In disguising this difference, the sentimental novel erases female volition”.

¹³² “black ugly dream”.

negros/as. Isso fica evidente na passagem em que a jovem Maya sonha que tem olhos azuis e cabelos loiros.¹³³ Ao observar sua avó costurar, imagina-se usando um vestido como as garotas brancas o faziam:

Eu ia parecer uma daquelas meigas garotas brancas, que representavam o sonho de todos, tudo que o mundo considerava certo [...]. Meus olhos azuis claros iriam hipnotizar todos [...], que entenderão porque nunca falei com sotaque sulista, ou porque nunca falei a gíria local [...] e que na verdade eu sou branca e fui enfeitiçada por uma bruxa má [...] que me fez ser assim - uma garota negra grande demais, com cabelo pixaim, pés grandes e um espaço enorme entre os dentes, onde se poderia guardar um lápis número dois. (CB, p. 4-5)¹³⁴

Ser branco/a, portanto, significa beleza, pertencimento. Apesar de desejar ser branca aqui, em diversas passagens de *Caged Bird*, Maya expressa um certo racismo às avessas, e um desejo de retaliação contra os/as brancos/as. Trato isso adiante, quando abordo a segregação racial como fonte de violência e opressão. Na passagem em destaque, o corpo, portanto, é fonte da somatofobia e da opressão. Agrega-se também o sentido de não pertencimento. Essa questão – a falta de um lar – é analisada a seguir.

3.4 A violência e a falta de pertencimento

A materialidade da pele do corpo serve como fronteira entre o mundo e o sujeito, conforme Smith (1993). A autora, em análise da narrativa autobiográfica de Annie Dillard, *An American Childhood*, considera que no texto existe uma lacuna entre o sujeito e o mundo, e entre o sujeito e seu corpo, pois a protagonista de Dillard considera que o mundo é um lugar “onde se tem que [...] cumprir pena como um prisioneiro [...]” (SMITH; 1993, p. 133-134).¹³⁵ Nesse sentido, o elemento aprisionador é a pele, assim como em *Caged Bird*, em que a pele negra representa o “pesadelo negro e feio”¹³⁶ (CB, p. 4), acarretando a opressão, a discriminação, a violência, a somatofobia e a falta de pertencimento. As mulheres, na sociedade patriarcal, não têm a posse do seu próprio corpo. Para as mulheres negras, essa situação se agrava.

¹³³ O desejo de ser branca também aparece no filme “Preciosa”, e no romance *The Bluest Eye*, de Toni Morrison. Brandão (2005) comenta a crítica às imagens impostas a partir da colonização, presente em entrevista de Grace Nichols, que conta que uma sobrinha, em tarefa escolar, descreve sua mãe “com cabelos loiros de contos de fadas”, pois “não existem mulheres negras na literatura, nas histórias” (BRANDÃO, 2005, p. 106).

¹³⁴ “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”.

¹³⁵ “where you have to [...] do time like a prisoner [...]”

¹³⁶ “black ugly dream”.

Se o corpo aprisiona, o sujeito é *homeless*, e as mulheres tornam-se estrangeiras no próprio corpo; o corpo também é *homeless*, por não ter um sujeito que o considere seu lar; para o sujeito ele é fonte de opressão, de violência e de não pertencimento.¹³⁷ Segundo Smith (1993, p. 128):

[...] o sujeito autobiográfico pode considerar que o corpo é o lar de um estranho, que não se sente à vontade no corpo, que é de fato *homeless*. Esse sentido de ‘não pertencimento’ [...] traz a questão da percepção de que o lar é uma ilusão de coerência e de segurança, baseada na exclusão de histórias específicas de opressões [...]. Essa experiência de não pertencimento dentro do corpo se origina no relacionamento de corpos específicos com os significados culturais atribuídos aos corpos, na política do corpo.¹³⁸

O sentido do corpo atribuído pela cultura às mulheres é dualista – o corpo objetificado é separado da razão, associada ao masculino, numa concepção essencialista. Grosz (1994) considera que as práticas discursivas das ciências naturais influenciaram a concepção do corpo como biológico e pré-cultural, que teria imunidade a fatores culturais, sociais e históricos, sendo considerado matéria bruta, inerte, imutável e passiva, podendo ser manipulada de acordo com condições cientificamente reguladas.

Assim, o corpo foi colonizado pela prática, e a reincidência dessa prática faz parecer que essas atribuições culturais sejam suas características “naturais”. À luz dessa teoria, os corpos das mulheres negras não são naturalmente propensos à promiscuidade, não são naturalmente destinados à procriação, não são naturalmente moldados para satisfazer o homem. São, sim, enquadrados a esses conceitos, a fim de servir os interesses do sexismo e do racismo. Devido a esses interesses, as mulheres sentem-se aprisionadas e *homeless* em seus próprios corpos.

O corpo, em *Caged Bird*, é a própria gaiola que aprisiona, a ferrugem na navalha que ameaça o sujeito. Esse sentido de não pertencimento e de falta de um lar por vezes é mais explícito na narrativa. O sujeito *homeless* encontra conforto na religião, que incentiva a resignação com o sofrimento do corpo:

¹³⁷ É possível relacionar o corpo sem lar sob a perspectiva do espaço/lugar. Brandão (2010) discute, entre outros textos, os romances *Maru* e *A Question of Power*, ambos de Bessie Head (sendo o último considerado autobiográfico). Os conceitos de espaço/lugar e a construção identitária das mulheres, bem como suas implicações políticas, são analisados sob uma perspectiva feminista. Entre os estudos citados pela autora, figuram obras de Massey (2007 [1994]), Plumwood (2002), Alaimo (2000), Lorde (1989) e Foucault (1984 [1967]).

¹³⁸ “[...] the autobiographical subject may find the body to be the home of a stranger who is not at home in the body, who is in fact homeless. This sense of ‘not being home’ [...] is a matter of realizing that home was an illusion of coherence and safety based on the exclusion of specific histories of oppressions [...]. This experience of homelessness inside the body derives from the relationship of specific bodies to the cultural meanings assigned bodies in the body politic”.

Era assegurado para eles/as que eles/as seriam os/as únicos/as habitantes daquela terra de leite e mel [...]. Tudo que os/as Negros/as tinham que fazer, em geral, especialmente aqueles presentes na cerimônia do despertar religioso, era aguentar esta vida de trabalho árduo e preocupação, porque um lar abençoado os/as esperava num futuro longínquo. (CB, p. 125)¹³⁹

Nessa passagem, o grupo dos/as negros/as que encontrará um “lar abençoado” é restrito àqueles/as que aceitarem os preceitos religiosos. Se no ambiente em que viviam, os/as negros/as não tinham um lar – devido à cor de sua pele, à discriminação e à exclusão, que os/as deixavam *homeless* – ao menos eles/as poderiam encontrar um lar após a morte. Nesse sentido, Soares (2009), utilizando a teoria althusseriana, aponta a religião como instituição cujos rituais regem as práticas materiais alicerçantes da ideologia e mantêm a plausibilidade de tudo. Nessa perspectiva, a religião perpetua a opressão. Na passagem que destaquei encontra-se subjacente o sentido de que os/as brancos/as serão punidos/as. Isso será comentado mais adiante, quando forem abordadas a segregação racial e a violência.

É recorrente o sentimento de não ter um lar em *Caged Bird*. O romance inicia com um verso:

What you looking at me for?
I didn't come to stay...(CB, p. 3)

O verso remete ao sentido de não pertencimento; a protagonista não se sente à vontade em seu ambiente. O texto é lembrado novamente quando Maya se muda para St. Louis, onde também não se sente em casa:

Eu tinha resolvido que St. Louis era um país estrangeiro. [...] Na minha cabeça fiquei apenas [...] algumas semanas. Assim que entendi que não tinha chegado a meu lar, fugia para a floresta do Robin Hood e para as cavernas do Alley Oop, onde toda a realidade era irreal e mudava a cada dia. Eu carregava o mesmo escudo que usara em Stamps: ‘Não vim para ficar’ (CB, p. 68).¹⁴⁰

Nessa passagem, Maya busca refúgio no universo folclórico, ao escapar para a floresta de Robin Hood, e nas histórias em quadrinhos, ao correr para as cavernas de Alley Oop. Braxton (1989) considera que Maya busca o desenvolvimento intelectual, como meio de compensar o fato de não ser considerada atraente pelos padrões da comunidade repressora em que vivia. A autora menciona as referências explícitas em *Caged Bird* a Shakespeare, Kipling, Poe, Thackeray, Dunbar, Hughes, entre outros. Em análise de Vermillion (1999), na primeira parte de *Caged Bird*, Maya concentra-se nas palavras, e, na segunda parte, no corpo e no

¹³⁹ “They were assured that they were going to be the only inhabitants of that land of milk and honey [...]. All the Negroes had to do generally, and those at the revival especially, was bear up under this life of toil and cares, because a blessed home awaited them in the far-off bye and bye”.

¹⁴⁰ “I had decided that St. Louis was a foreign country. [...] In my mind I only stayed [...] for a few weeks. As quickly as I understood that I had not reached my home, I sneaked away to Robin Hood’s forest and the caves of Alley Oop where all reality was unreal and even that changed every day. I carried the same shield that I had used in Stamps: ‘I didn’t come to stay’”.

desenvolvimento, e essa mudança prepara a conclusão do romance, que culmina com a celebração do corpo negro feminino. Em várias passagens de *Caged Bird* explicita-se a paixão pelas palavras: “As palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana para infundi-las com os tons do significado mais profundo” (CB, p. 95).¹⁴¹ Maya também toma consciência da musicalidade na literatura, do ritmo na prosa, quando Mrs. Flowers começa a ler o texto de Dickens em voz alta:

Ela abriu a primeira página e eu ouvi poesia pela primeira vez na vida. [...] Ela estava quase cantando. Eu queria olhar para as páginas. Seriam as mesmas que eu tinha lido? Ou havia notas, música, alinhadas nas páginas, assim como num livro de hinos? Os sons dela começaram a cair como cascata, delicadamente (CB, p. 97).¹⁴²

O contato com a literatura, incentivado por Miss Flowers, foi um dos fatores que impulsionaram Maya em sua jornada rumo ao agenciamento, que será analisada na seção 4.

A busca pelo refúgio na passagem comentada acima – “I carried the same shield” (CB, p. 68) – pode ser notada pela utilização da palavra *shield* (“escudo”), o que dialoga com outras passagens de *Caged Bird*, como: “[...] as crianças têm um equipamento de sobrevivência embutido” (CB, p. 149-150).¹⁴³ A luta pela sobrevivência leva ao sentido de pertencimento, que aparece somente mais adiante na narrativa. A jornada rumo ao desenvolvimento¹⁴⁴ é incentivada pelas palavras da mãe de Maya, em passagem na qual a narradora utiliza a palavra *home* para se referir ao pertencimento: “Não poder é não se importar. Nenhum dos dois tem um lar” (CB, p. 258).¹⁴⁵ Maya analisa as palavras de Vivian: “Traduzidas, significavam que não havia nada que uma pessoa não conseguisse fazer, e não deveria haver nada que não importasse a um ser humano. Foi o incentivo mais positivo que eu poderia esperar”.¹⁴⁶ Assim, quando consegue impor-se no mundo e afirmar sua identidade de mulher negra bem sucedida, contesta toda a ideologia dualista, patriarcal e sexista, encontra o seu lar. Nessa perspectiva, pode-se entender o sentido de lar como um sentimento mais intrínseco do que um espaço físico. Em *Letter to My Daughter*, Angelou (2009, p. 7) corrobora essa ideia: “Acredito que nos sentimos mais seguros/as quando entramos em nós mesmos/as e encontramos um lar, um local ao qual pertencemos, talvez o único lugar que nos

¹⁴¹ “Words mean more than what is set down on paper. It takes the human voice to infuse them with the shades of deeper meaning”.

¹⁴² “She opened the first page and I heard poetry for the first time in my life. [...] She was nearly singing. I wanted to look at the pages. Were they the same that I had read? Or were there notes, music, lined on pages, as in a hymn book? Her sounds began cascading gently”.

¹⁴³ “[...] children have a built-in survival apparatus”.

¹⁴⁴ Ver 2.4, sobre o diálogo de *Caged Bird* com o gênero *Bildungsroman*, e 4.2, sobre o agenciamento da protagonista.

¹⁴⁵ “Can’t do is like Don’t Care. Neither of them have a home”.

¹⁴⁶ “Translated, that meant there was nothing a person can’t do, and there should be nothing a human being didn’t care about. It was the most positive encouragement I could have hoped for”.

faz sentir assim”.¹⁴⁷ Relaciona-se a esse pensamento a noção do lugar como afeto, trabalhada por Brandão (2010). Na seção 4 demonstro alguns dos caminhos percorridos rumo ao encontro do lar em *Caged Bird*. Passo agora a algumas considerações sobre o silêncio, como consequência da opressão.

3.5 A violência e o silêncio

Segundo West (2002), a longa história de opressão e violência sexual contra as mulheres afroamericanas traz como consequência seu silêncio. A autora menciona estudos segundo os quais muitas mulheres afroamericanas não revelam as agressões sexuais que sofrem. O status de viver na interseção da opressão do racismo e do sexismo potencializa o silêncio dessas mulheres, vítimas de uma “complexa rede de exposição ao trauma” (WEST, 2002, p. 2). Grosz (1994) considera que a definição das mulheres em termos masculinos ocasionou a neutralização dos corpos femininos, e que esses pressupostos falocêntricos levaram à obliteração das mulheres, o que pode ser relacionado com o silêncio a que elas se acostumaram.

Em *Caged Bird*, Maya deixa de falar durante os cinco anos que se seguem ao estupro. A etimologia da palavra *infant* (criança) remete à incapacidade de falar, i.e., à falta de voz (HARPER, 2010). Vale lembrar que as crianças foram, durante muito tempo, consideradas seres inferiores. É relativamente recente a ação de órgãos especializados em salvaguardar os direitos das crianças e coibir abusos físicos e sexuais.¹⁴⁸

Estudos mencionados por West (2002) apontam para o impacto negativo do abuso sexual infantil na saúde e no bem estar das mulheres afroamericanas.¹⁴⁹ Segundo os resultados desses estudos, muitas sobreviventes de estupros apresentam sintomas como ansiedade, depressão, retração e um senso diminuído do *self*. Em *Caged Bird*, Maya se retrai e durante cinco anos fica muda, trancada num corpo sem voz. De acordo com Vermillion (1999), a violação do corpo está relacionada à desvalorização da fala. Na análise de Braxton (1989, p. 194-195), o estupro provoca uma crise de identidade profunda, e faz de Maya uma “muda voluntária”: “Ela se sente traída [...] e se retrai [...]. Embora [...] queira se libertar da culpa, da

¹⁴⁷ “I believe we feel safest when we go inside ourselves and find home, a place where we belong and maybe the only place we really do”.

¹⁴⁸ Na sociedade brasileira, o Estatuto da Criança e do Adolescente data de 1990 (Lei 8069).

¹⁴⁹ Creio que esses estudos podem ser úteis para estudos da violência contra mulheres, não apenas contra as afroamericanas. Porém, o escopo da pesquisa das autoras tratou exclusivamente de estudos de casos a respeito de abusos contra mulheres negras e subseqüentes aconselhamento e terapia.

tristeza e do sentimento de que é diferente dos outros, ela não consegue se desprender do peso que lhe impõe o ambiente onde vive”.¹⁵⁰

Como agravante do quadro traumático resultante do estupro, Maya é acometida pela culpa. A menina acredita ser responsável pela violência perpetrada contra ela. Ao ser inquirida no tribunal, resolve utilizar o silêncio como refúgio: “Mr. Freeman tinha certamente feito uma coisa muito errada, mas eu estava convencida de que eu o ajudei a fazer essa coisa. Eu não queria mentir, mas o advogado não me deixava pensar, então usei o silêncio como refúgio” (CB, p. 82).¹⁵¹ Assim, o silêncio não deve ser equacionado à passividade. Seu propósito de servir como refúgio pode ser relacionado ao estudo de Orlandi¹⁵² (1993), que considera o silêncio não como excrescência, mas como forma de significar. A dificuldade de Maya com as palavras não é passiva; o silêncio é estratégia. Maya acredita que, antes da agressão sexual, Mr. Freeman sentiu carinho por ela, mas tem medo de decepcionar sua família se admitir que ele a tocara antes do estupro:

Eu não podia [...] contar que ele tinha me amado por alguns minutos e como ele tinha me abraçado antes de eu pensar que tinha urinado na cama. [...] todas aquelas pessoas no tribunal iriam me apedrejar, como haviam apedrejado a meretriz na Bíblia. E Mamãe, que achava que eu era uma menina tão boa, ia ficar tão decepcionada [...].¹⁵³

Nessa passagem, percebe-se o apelo da religião que, a pretexto de proporcionar conforto aos fiéis, acaba por alimentar a opressão. A passagem acima se reporta ao livro de Ezequiel (16:40), que condena a mulher promíscua: “Instigação contra ti a multidão para te apedrejar [...]”. Ao identificar-se com a mulher pecaminosa, Maya evoca o mito de Jezebel. Embora criança, acredita ter seduzido Freeman. Vendo-se como impura, responsável pelo ato sexual ilícito, ela se sente a própria fonte do mal – reflexo da imagem negativa das mulheres negras perpetuada ao longo dos séculos, conforme já comentado. O apedrejamento dialoga com outra passagem, na qual um grupo de crianças brancas, apesar de serem inquilinas de Mrs Henderson, sentem-se superiores a ela e fazem comentários jocosos a seu respeito: “Por um segundo terrível eu achei que eles iam atirar uma pedra na Vovó, que parecia (exceto

¹⁵⁰ “She feels betrayed [...] and she withdraws [...]. Although [...] longs to be free from her guilt, sadness, and the feeling that she is different from others, she cannot extricate herself from the burdens inflicted by her environment”.

¹⁵¹ “Mr. Freeman had surely done something very wrong, but I was convinced that I had helped him to do it. I didn’t want to lie, but the lawyer wouldn’t let me think, so I used silence as retreat”.

¹⁵² Embora o estudo da autora seja realizado sob perspectiva da Análise do Discurso, considere pertinente a citação devido à atribuição de significado ao silêncio.

¹⁵³ “I couldn’t [...] tell them how he had loved me once for a few minutes and how he had held me close before I thought I had peed in the bed. [...] all those people in the court would stone me as they had stoned the harlot in the Bible. And Mother, who thought I was such a good girl, would be so disappointed [...]”.

pelos fios do avental) ter ela própria se transformado em pedra” (CB, p. 31).¹⁵⁴ Ao imaginar que a avó transformara-se em pedra, Maya encontra nela inspiração para enfrentar o mundo dos/as brancos/as. Segundo a tradição bíblica, a pedra simboliza a sabedoria (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2009), podendo ser também associada à santidade e à estabilidade. O apedrejamento é transformado em força, em favor de sua avó, que vai se solidificando como importante pilar para Maya, na conquista do agenciamento, que acontece mais adiante no romance.

Porém, na passagem do tribunal em destaque, Maya condena-se ao apedrejamento simbolicamente, ao aniquilar sua fala. A vergonha não permite que admita em público que Freeman a tocara antes do estupro: “Todos no tribunal sabiam que a resposta teria que ser Não. Todos exceto Mr. Freeman e eu [...] Eu falei Não” (CB, p. 82).¹⁵⁵ Por deixar de contar a verdade, acredita ser responsável pela morte violenta de Freeman, que ao conseguir em poucos dias a liberdade, é linchado pelos tios de Maya. A culpa recai sobre suas palavras:

[...] um homem estava morto porque eu menti [...] Obviamente eu havia perdido meu lugar no céu para sempre, e eu estava tão vazia quanto a boneca sem entranhas, que eu rasgara em pedaços há anos. [...] Eu sentia a maldade fluindo pelo meu corpo e esperando, calada, para correr para minha língua se eu tentasse abrir a boca. Apertei bem os dentes, fechando-os, para segurá-la dentro. Se ela escapasse, não inundaria o mundo e todas as pessoas inocentes? [...] Eu me vendera para o Diabo e não havia mais saída. A única coisa a fazer era parar de falar com todos, exceto com Bailey. [...] Se eu falasse com qualquer outra pessoa, ela poderia morrer também. Apenas o ar que carrega minhas palavras poderia envenenar as pessoas e elas se encolheriam e morreriam como as lesmas gordas e negras que fingiam. Eu tinha que parar de falar. (CB, p. 84-85)¹⁵⁶

Há na passagem menção às lesmas (*slugs*) – as lesmas, ao se sentirem ameaçadas, encolhem-se, simulando a morte. Maya, ao ficar em silêncio também aniquila parte de si, a sua fala, e, de certa forma, encolhe-se e morre para o mundo. As lesmas negras mencionadas por Maya também remetem à posição inferiorizada dos/as negros/as na sociedade. Sua autoestima está tão baixa que nem a religião é mais capaz de salvá-la, considerando já perdida

¹⁵⁴ “For an awful second I thought they were going to throw a rock at Momma, who seemed (except for the apron strings) to have turned into stone herself”.

¹⁵⁵ “Everyone in the court knew that the answer had to be No. Everyone except Mr. Freeman and me [...] I said No”.

¹⁵⁶ “[...] a man was dead because I lied [...] Obviously I had forfeited my place in heaven forever, and I was as gutless as the doll I had ripped to pieces years ago. [...] I could feel the evilness flowing through my body and waiting, pent up, to rush off my tongue if I tried to open my mouth. I clamped my teeth shut, I’d hold it in. If it escaped, wouldn’t it flood the world and all the innocent people? [...] I had sold myself to the Devil and there could be no escape. The only thing I could do was to stop talking to people other than Bailey. [...] If I talked to anyone else that person might die too. Just my breath, carrying my words out, might poison people and they’d curl up and die like the black fat slugs that only pretended. I had to stop talking”.

sua chance de consolo no paraíso cristão: “eu havia perdido meu lugar no céu para sempre”.¹⁵⁷ A religião assim aparece como punitiva.

Maya também se pune, ao silenciar-se, e a aniquilação da fala a deixa num corpo parcialmente sem vida. O uso da palavra *gutless* transmite essa imagem. A palavra *gut* está relacionada diretamente com a vida, por significar intestino, entranha, e num sentido figurado, está relacionada com a coragem. O termo *gutless*, segundo Procter (1995, p. 633), é definido como “[...] falta de coragem [...] falta de entusiasmo e determinação [...]”¹⁵⁸, o que remete ao silêncio também. Assim como destruíra a boneca, destrói-se também. A boneca, assim como ela, é um objeto inanimado, à mercê dos atos dos outros, e cujo corpo é objetificado. Aqui a própria mulher negra se destrói, assumindo o papel que lhe foi atribuído na história de discriminação e violência, perpetuada ao longo dos séculos.

Maya resolve aniquilar-se por acreditar que não consegue controlar a fala. Vermillion (1999) analisa o uso do vocábulo *flood* (inundação) nessa passagem, como elemento que conecta a falta de capacidade de Maya de controlar o corpo e as palavras. A inundação das palavras deve ser interrompida, para que outros não sofram. A autora relaciona a inundação da mentira que causa danos a outrem com outra passagem, na qual Mr. Freeman, após abraçar Maya e ejacular na cama, diz a ela que a cama está molhada porque ela urinou:

Pelo jeito com que ele me abraçava, eu sabia que nunca ele me soltaria [...]. Ele era provavelmente meu pai de verdade e nós havíamos nos encontrado finalmente. Mas então ele virou para o outro lado, deixando-me num lugar molhado [...]. ‘Levante. Você fez xixi na cama’ (CB, p. 71-72).¹⁵⁹

Ao mentir, o padrasto nega a Maya o conhecimento do próprio corpo, segundo a análise de Vermillion (1999). A autora considera que, no início do romance, há uma antecipação da imagem da inundação. Maya tem que sair às pressas da igreja por não controlar a urgência de urinar:

[...] então antes que eu chegasse à porta, a ardência estava entre minhas pernas, indo até minhas meias domingueiras. Tentei segurar, apertar, evitar que escorresse, mas quando cheguei à porta da igreja eu sabia que tinha que soltar, ou iria voltar para minha cabeça, e minha pobre cabeça ia explodir como uma melancia jogada ao chão [...] eu corri, fazendo xixi e chorando, não para o banheiro atrás da igreja, mas de volta para casa. Certamente levaria uma surra por causa disso [...](CB, p. 5).¹⁶⁰

¹⁵⁷ “I had forfeited my place in heaven forever”.

¹⁵⁸ “[...] lacking in bravery [...] lacking enthusiasm and determination [...]”

¹⁵⁹ “From the way he was holding me I knew he’d never let me go [...]. This was probably my real father and we had found each other at last. But then he rolled over, leaving me in a wet place [...]. ‘Get up. You peed in the bed’”.

¹⁶⁰ “[...] then before I reached the door, the sting was burning down my legs and into my Sunday socks. I tried to hold, to squeeze it back, to keep it from speeding, but when I reached the church porch I knew I’d have to let it go, or it would probably run right back up to my head and my poor head would burst like a dropped

O ato de tentar controlar a bexiga, segundo Vermillion (1999), antecipa o impedimento da inundação das palavras, que envenenariam os outros, podendo levá-los à morte. A falta de controle da própria bexiga é assim associada com o silêncio. O ato de não controlar o corpo, assim como as palavras silenciadas, têm conseqüências dolorosas. Na passagem da igreja, Maya também é castigada pela avó. E, ao ficar muda após a morte de Mr. Freeman, ela impõe-se o castigo da mudez. Castigos físicos também são aplicados pelos outros, em decorrência de seu silêncio, que passa a ser entendido como teimosia:

Nas primeiras semanas minha família aceitou meu comportamento como pós-estupro, aflição pós-hospitalar. [...] Daí veio a última visita da enfermeira, e o médico disse que eu estava curada. [...] Quando eu me recusei a ser a criança que eles conheciam [...] eu era chamada de sem-vergonha e minha mudez, de mau humor [...]. Então vinham as surras, dadas por qualquer parente que se sentisse ofendido (CB, p. 85).¹⁶¹

Assim, paradoxalmente, o silêncio torna-se também a própria ameaça, a ferrugem na navalha, ao acarretar castigos, ao mesmo tempo em que é mecanismo de defesa e retração, um sintoma do trauma vivido. Em estudo de Jenkins (2002, p. 33-34), o silêncio relaciona-se a uma retração social, um distúrbio decorrente de trauma, denominando *PTSD (Post-traumatic Stress Disorder* – “Estresse pós-traumático”): “caracterizado por comportamentos que se enquadram na categoria dos sintomas de reviver a experiência, evitar lembranças e entorpecer o corpo [...]”.¹⁶² Procter (1995, p. 966) apresenta a seguinte definição para *numb*: “quando a pessoa está dormente (devido ao choque, ao medo etc.), ela não é capaz de sentir emoções ou pensar com clareza, por estar tão chocada ou assustada [...]”.¹⁶³ Pode-se assim estabelecer uma relação entre esse entorpecimento com a mudez – um entorpecimento da fala. Vermillion (1999), estabelece um diálogo entre o estupro e a mudez, analisando a expressão *struck dumb* (“muda de susto”), utilizada em *Caged Bird* quando Maya encontra Vivian pela primeira vez. Enquanto que Bailey também está deslumbrado pela beleza da mãe, estando com ela “emaranhado na teia edipiana”¹⁶⁴ (CB, p. 250), a menina sente-se assolada com a beleza de Vivian, o que a torna muda:

watermelon [...] I ran, peeing and crying, not toward the toilet out back but to our house. I'd get a whipping for it, to be sure [...]”.

¹⁶¹ “In the first weeks my family accepted my behavior as a post-rape, post-hospital affliction. [...] Then came the last visit from the visiting nurse, and the doctor said I was healed. [...] When I refused to be the child they knew [...] I was called impudent and my muteness sullenness [...]. Then came the thrashings, given by any relative who felt himself offended”.

¹⁶² “characterized by behaviors that fall into the symptom categories of re-experiencing the event, avoidance of reminders, psychic numbing [...]”.

¹⁶³ “if you are numb (with shock, fear, etc.), you are not able to feel any emotions or think clearly because you are so shocked or frightened [...]”.

¹⁶⁴ “entangled in the Oedipal skein”.

A beleza de minha Mãe literalmente me atacou. Seus lábios vermelhos [...] se abriam para mostrar dentes uniformes e brancos e sua cor de manteiga fresca parecia limpa e transparente. [...] Eu fiquei muda de susto. Soube imediatamente porque ela me mandara para longe. Ela era linda demais para ter filhos (CB, p. 58).¹⁶⁵

Em outra passagem, Maya novamente demonstra admiração por Vivian, endeusando-a, ao compará-la com a figura da Virgem Maria: “Ela era tão bonita e tão ativa, mesmo quando acabava de acordar, com os olhos cheios de sono e o cabelo desgrenhado, eu achava que ela parecia a Virgem Maria” (CB, p. 67).¹⁶⁶ Vermillion (1999) estabelece uma analogia entre a beleza e o estupro, no sentido de que ambos machucam Maya. A autora considera que a dor que a protagonista sente ao encontrar sua mãe relaciona-se com a dor do estupro. Isso corrobora a cultura hegemônica dos/as brancos/as e dos homens, que desvaloriza as mulheres negras, seu corpo e sua expressão:

Esse ataque pela beleza da mãe antecede o ataque físico de Mr. Freeman [...] e a mudez de Maya quando conhece sua mãe prenuncia seu silêncio após o estupro. Com esse paralelo, Angelou sinaliza que tanto o estupro quanto as definições de beleza da cultura branca dominante enfraquecem os corpos das mulheres negras e sua autoexpressão.¹⁶⁷

Assim, segundo Vermillion (1999), o estupro simboliza as dificuldades de uma criança negra em controlar, respeitar e entender seu corpo e suas palavras, num mundo que valoriza adultos/as – os/as brancos/as e os homens. Ao considerar-se desmerecedora de uma mãe bela, Maya embranquece sua mãe, e essa cor branca remete à pureza e à beleza. Aos olhos de Maya, Vivian tem “cor de manteiga fresca”¹⁶⁸ e sua pele é “limpa e transparente”.¹⁶⁹ Assim, a mãe lhe é estranha como os/as brancos/as; somente no final do romance há uma aproximação entre mãe e filha. No ato do estupro, Freeman também se embranquece ao assumir a posição de algoz, violentando o corpo de Maya. A brancura, portanto, remete à dor e à beleza.

A dor da violência sexual é relacionada ao silêncio na análise de Easton (2000). A autora considera que o silêncio de Maya, após o estupro, é um efeito de que os/as negros/as há muito haviam aprendido a se calar, e que esse silêncio criou uma subjetividade para as mulheres, que, vivendo condições aterrorizantes, tiveram que encontrar segurança e proteção dentro de si mesmas.

¹⁶⁵ “My mother’s beauty literally assailed me. Her red lips [...] split to show even white teeth and her fresh-butter color looked see-through clean. [...] I was struck dumb. I knew immediately why she had sent me away. She was too beautiful to have children”.

¹⁶⁶ “She was so pretty and so quick even when she had just awakened, her eyes full of sleep and hair tousled, I thought she looked just like the Virgin Mary”.

¹⁶⁷ “This assault by her mother’s beauty anticipates the physical assault by Mr. Freeman [...] and Maya’s muteness upon meeting her mother foreshadows her silence after the rape. With this parallel Angelou indicates that both rape and the dominant white culture’s definitions of beauty disempower the black woman’s body and self-expression”.

¹⁶⁸ “fresh-butter color”.

¹⁶⁹ “see-through clean”.

O silêncio, como refúgio, aparece em *Caged Bird* na passagem já aqui analisada, quando no tribunal, Maya reflete – “usei o silêncio como refúgio” (CB, p. 82).¹⁷⁰ Maya reconhece seu silêncio também como estratégia, quando deliberadamente desliga-se das pessoas e das coisas, como meio de buscar proteção:

Desligar as pessoas ou parar de prestar atenção nelas era minha arte altamente desenvolvida. O costume de deixar crianças obedientes serem vistas mas não ouvidas me agradava tanto que fui mais além: crianças obedientes não devem ver nem ouvir se não quiserem (CB, p. 41).¹⁷¹

Percebe-se, no uso estratégico do silêncio, que Maya não é tão vítima quando possa parecer à leitura desatenta. O silêncio assim não é um ato de passividade – pode ser uma estratégia de lidar com a opressão, para depois contestá-la. Orlandi (1993) considera que o que é mais importante não se diz. O silêncio, portanto, é lugar de recuo onde se possa significar: “o fora da linguagem não é o nada mas ainda sentido”. (ORLANDI, 1993, p. 13) Ao deixar de fazer uso das palavras quando assim lhe convém, Maya dá sentido ao silêncio; ele lhe serve como estratégia de proteção. O que Maya não diz parece então “gritar” – ela não quer ser manipulada, não quer obedecer a regras que não entende, não quer aceitar a condição submissa que lhe é imposta.

Assim, o silêncio vem denunciar e contestar a ideologia patriarcal. Reporto-me à análise de Soares (2009, p. 72) do poema *Bagagem*, de Adélia Prado, sobre uma mulher que se cala diante da opressão masculina, que a objetifica, e a torna mercadoria a ser negociada. O silêncio é assim analisado: “O calar-se, como parte da submissão, que se liga às ideias de fragilidade, passividade e dependência da mulher, espelha, nos versos, a oposição binária entre o feminino e o masculino [...]”. Essa resignação aparente é um clamor e um protesto contra a opressão.

A cultura da oposição binária encontra-se em *Caged Bird* – brancos/as e homens negros configuram-se como fundamentais e as mulheres negras, como subordinadas e inferiores. Como consequência desse binarismo, essas mulheres sofrem a dupla discriminação, por viverem na interseção do racismo e do sexismo. De acordo com esse pensamento, as relações de dominação são vistas como naturais – dos homens sobre as mulheres, dos/as brancos/as sobre os/as negros/as – pois “resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto”, conforme Soares (2009,

¹⁷⁰ “I used silence as retreat”.

¹⁷¹ “Turning off or tuning out people was my highly developed art. The custom of letting obedient children be seen but not heard was so agreeable to me that I went one step further: Obedient children should not see or hear if they chose not to do so”.

p. 93), utilizando a teoria de Bourdieu. Portanto, “a própria dominação constitui, por si só, violência”.

Tratarei a seguir da violência e da dominação dos/as brancos/as sobre os/as negros/as, no contexto da segregação racial e da opressão das mulheres negras. Em algumas dessas análises, a animalização dos/as negros/as aparece por conta dessas dicotomizações.

3.6 A violência e a segregação racial

O ambiente do sul norteamericano representava constante ameaça para os/as negros/as. Segundo estudo de Jenkins (2002, p. 30), “[...] viver num ambiente violento implica ao menos na ameaça, e frequentemente na realidade, de se sofrer um dano pessoal”.¹⁷² Comento algumas passagens de *Caged Bird*, em que se pode notar a hostilidade do ambiente racista.¹⁷³

Bhabha (2010, p. xviii) menciona estudo sobre os Direitos Humanos que chamou a atenção para a condição dos/as negros/as, excluídos das leis e dos costumes nos Estados Unidos, o que lhes conferia um status “quasi colonial”, problema de grupos minoritários. Maya Angelou, em *Letter to My Daughter*, comenta: “O sul em geral, e Stamps, Arkansas, em particular, tinham tido centenas de anos na experiência de degradar até mesmo os adultos negros grandes, transformando-os em anões psicológicos” (ANGELOU, 2009, p. 6).¹⁷⁴ A imagem do anão utilizada pela autora traduz o sentimento de inferioridade atribuído pela sociedade aos/às negros/as. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 49-59), entre a simbologia da figura dos anões está a obscuridade. Seres de aparência monstruosa, muitas vezes comparados a demônios, eram em muitas culturas considerados “um erro da natureza”. A imagem de “anões psicológicos” reforça a discriminação contra os/as negros/as, que, relegados/as às margens da sociedade em *Caged Bird*, eram considerados/as seres inferiores, como se fossem “erros” humanos. O ambiente hostil que reduz os negros a “anões psicológicos” representa constante ameaça, podendo ser simbolizado também pela imagem da ferrugem na navalha.

¹⁷² “[...] living in a violent milieu carries at least the threat, and often the reality, of being personally harmed”.

¹⁷³ Correa (2008, p. 101) denomina de “violência externa” a segregação racial entre os brancos e negros, em sua análise de *Caged Bird*.

¹⁷⁴ “The South, in general, and Stamps, Arkansas, in particular had had hundreds of years’ experience in demoting even large adult blacks to psychological dwarfs”.

Em *Caged Bird*, a jovem Maya sente-se exposta a situações de medo e tensão. Quando a Ku Klux Klan descobre que “um negro louco mexeu com uma mulher branca hoje”¹⁷⁵ (CB, p. 18), Maya ajuda sua avó a cobrir Willie com batatas e cebolas, escondendo-o num barril nos fundos do armazém de Mrs. Henderson, aterrorizada pelo possível linchamento:

[...] Lembro o sentimento de medo que enchia minha boca com ar seco e quente, e fez meu corpo leve [...]. Disseram-nos para pegar batatas e cebolas dos barris e derrubar a divisão entre elas. Então, com uma lentidão entediada e amedrontada, Tio Wille me deu sua bengala de ponta de borracha e abaixou para entrar no barril vazio, que estava agora aumentada. Levou muito tempo para ele conseguir deitar, e daí o cobrimos com batatas e cebolas, camada após camada, como numa torta. A Vovó se ajoelhou, rezando no Armazém escurecido.¹⁷⁶

Fica evidente nessa passagem o sentimento de que o mundo ao redor não é um lugar seguro. Braxton (1989, p. 189) faz menção específica ao linchamento como perigo iminente: “O linchamento representava um perigo real e, portanto, um medo legítimo nas mentes dos/as negros/as de Arkansas”.¹⁷⁷ O linchamento aparece também em outra passagem na qual Maya e Bailey, descobrem, aterrorizados, que um homem negro fora linchado:

[...] ficamos sabendo de um homem que tinha sido morto por brancos, e depois jogado no lago. Bailey disse que as coisas do homem tinham sido arrancadas e colocadas no bolso, e que tinham atirado na cabeça dele, tudo porque disseram que ele ‘fez aquilo’ com uma mulher branca (CB, p. 36).¹⁷⁸

Segundo Jenkins (2002), há, nas comunidades sujeitas à violência, o constante medo de não conseguir manter a segurança no ambiente familiar. West (2002) menciona estudos segundo os quais as mulheres afroamericanas estão expostas à violência na comunidade. Guterman, Cameron e Staller (apud JENKINS, 2002, p. 30) propõem a seguinte definição para “violência na comunidade”: “[...] agressão que ocorre fora do ambiente doméstico, entre pessoas que não têm vínculos familiares; pode, como frequentemente acontece, envolver pessoas conhecidas e familiares como vítimas ou perpetradores”.¹⁷⁹

Também existe, na comunidade, uma constante preocupação de manter os moradores em segurança, o que é estratégia de enfrentamento, mas que ao mesmo tempo desvia energia

¹⁷⁵ “a crazy negro messed with a white lady today”.

¹⁷⁶ “[...] I remember the sense of fear which filled my mouth with hot, dry air, and made my body light [...]. We were told to take the potatoes and onions out of their bins and knock out the dividing walls that kept them apart. Then with a tedious and fearful slowness Uncle Willie gave me his rubber-tipped cane and bent down to get into the now-enlarged empty bin. It took forever before he lay down flat, and then we covered him with potatoes and onions, layer upon layer, like a casserole. Grandmother knelt praying in the darkened Store.

¹⁷⁷ “Lynching constituted a real danger and hence a legitimate fear in the minds of Arkansas blacks”.

¹⁷⁸ “[...] we found out about a man who had been killed by whitefolks and thrown into the pond. Bailey said the man’s things had been cut off and put in his pocket and he had been shot in the head, all because the whitefolks said he did ‘it’ to a white woman”.

¹⁷⁹ “[...] aggression that occurs outside the home among non-family members; it may, and often does, involve known others and even family members as victims or perpetrators”.

que poderia ser aproveitada com atividades mais produtivas (JENKINS, 2002). No trecho em destaque de *Caged Bird*, fica evidente o sentido de busca de proteção. Sob ameaça da *Ku Klux Klan*, há uma movimentação na comunidade e na família no sentido de buscar refúgio para Willie.

Segundo a análise de Braxton (1989), Mrs. Henderson, ao esconder Willie, representa o arquétipo da mãe ultrajada, assim como Marthy no romance de Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Nesse sentido, em *Caged Bird*, a avó figura como a mãe protetora, que busca proteger os seus familiares, representando a Grande Mãe, conforme define a psicologia junguiana. Para Jung (1964), o arquétipo é uma tendência para formar representações, que se manifestam por meio de sonhos, contos e mitos, e que se relacionam com as estruturas da psique humana. Um desses arquétipos é a Grande Mãe.¹⁸⁰ Entre os atributos do arquétipo materno, segundo Jung (2000, p. 92), figura “o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento”. Momma assume o papel de protetora na passagem sobre o linchamento iminente, ao cuidar de Willie e das crianças, escondendo-os dos/as brancos/as. Além de protetora, a avó também é provedora, pois é senhoria de terras e tem o negócio próprio. Assim ela também contesta o patriarcado, assumindo o papel de matriarca, provedora e protetora.

Smith e Watson (1998) citam estudo de Brée, que considera a autobiografia um meio pelo qual as escritoras retomam a figura de suas mães, e comentam estudos do gênero que contemplam modelos de mulheres heróicas, resistentes ao regime patriarcal. Segundo apontam Cosslett, Lury e Summerfield (2000), as mulheres têm um sentido mais fluido do *self*, desenvolvido na relação com as mães, significativa na representação autobiográfica das mulheres, e na sua subjetividade. As autoras comentam que a subjetividade das mães emerge na escrita autobiográfica de acordo com práticas culturais, havendo mulheres que não se separam de suas mães e de suas avós.

Para Megna-Wallace (2009, p. 24), que utiliza a teoria feminista de Chodorow, Momma representa a figura materna, e ao longo da narrativa essa figura exerce um papel importante na formação da identidade de Maya: “[...] a experiência das meninas é menos independente do que a dos meninos; elas têm fronteiras mais permeáveis em seus egos. As meninas se definem mais na relação com os outros”.¹⁸¹ *Caged Bird* faz menção à essa

¹⁸⁰ Para aprofundamento sobre o arquétipo, ver *A Grande Mãe*, de Erich Neumann, publicado pela Cultrix. Ver *Jung*, de Elie J. Humbert, publicado pela Summus, e também *O Homem e seus Símbolos*, e *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, ambos do próprio Jung.

¹⁸¹ “[...] girls come to experience themselves as less separate than boys, as having more permeable ego boundaries. Girls come to define themselves more in relation to others”.

coletividade ao demonstrar um vínculo entre Maya e Momma, e entre Maya e Vivian, e ao comentar o conhecimento transmitido de geração a geração:

[...] algumas pessoas, que não podiam ir à escola, tinham mais educação e eram mais inteligentes do que professores de faculdade. Ela [Mrs. Flowers] me incentivou a ouvir com cuidado o que as pessoas do campo chamam de bom senso. Que naqueles ditados simples estava escondida a sabedoria coletiva de gerações (CB, p. 97).¹⁸²

Assim, há um sentido do *self* mais coletivo e familiar. O arquétipo da Grande Mãe vem resgatar o sentido de familiaridade e contestar o patriarcado, conforme aponta Silva (2006, p. 52): “[...] valores vitais aos seres humanos como o afeto, o acolhimento, o amor, que acabam soterrados pela fragmentação gerada pelo patriarcado, precisam ser resgatados pelo culto do Arquétipo do Feminino ou da Grande Mãe [...]”. Esse pensamento pode ser problemático por seu cunho essencialista, uma vez que pode ser inferido que o afeto, o acolhimento e o amor são características biológicas inerentes às mulheres, e isso é uma falácia. Entretanto, considere importante apresentar essa citação pela sua conexão com a força da figura materna, que pode contestar o patriarcado.

Mrs. Henderson, apesar de representar essa figura forte, não consegue responder às perguntas de Bailey e Maya, que buscam respostas, horrorizados pela mutilação e morte do homem negro:

Bailey [...] disse, ‘Quando passei o calabouço, alguns homens o haviam pescado do açude. Ele estava embrulhado num lençol, daí um homem branco andou até ele e tirou o lençol. [...] My, ele não tinha cor nenhuma. Estava inchado como uma bola. [...] por que eles nos odeiam tanto?’ (CB, p. 192)¹⁸³

Nessa passagem, o homem negro parece não ter cor, aos olhos do jovem Bailey. Ao provocar a perda da cor na morte, a violência reivindica qualquer cor, não necessariamente a negra. Pode-se assim inferir que a narradora de *Caged Bird* prega uma igualdade entre as etnias, recusando um binarismo entre negros/as e brancos/as, e protestando contra a segregação.

¹⁸² “[...] some people, unable to go to school, were more educated and even more intelligent than college professors. She [Mrs. Flowers] encouraged me to listen carefully to what country people called mother wit. That in those homely sayings was couched the collective wisdom of generations”. Mackethan (2009) elucida que o termo “mother wit”, pode se referir: (i) ao senso comum; (ii) ao tipo de senso comum não aprendido nos livros ou na escola; (iii) à sabedoria coletiva adquirida na experiência de vida de gerações passadas, frequentemente expressas em manifestações folclóricas. A autora menciona o uso recorrente do termo na cultura oral dos negros, e faz um estudo sobre o “mother wit” e as manifestações de humor nas obras das afroamericanas Harriet Jacobs, Zora Neale Hurston e Maya Angelou.

¹⁸³ “Bailey said, ‘When I passed the calaboose, some men had just fished him out of the pond. He was wrapped in a sheet, then a white man walked over and pulled the sheet off. [...] My, he had no color at all. He was bloated like a ball. [...] why do they hate us so much?’ É também possível a tradução de “My” por “Santo Deus” ou “Meu Jesus”. Não o fiz porque em *Caged Bird*, Bailey chamava Marguerite por “My”, i.e., “My sister”, o que veio a transformar-se em “Maya”. A citação, assim, dá margem a esses dois entendimentos.

Diante do horror das crianças a essa violência explícita, a solução encontrada pela genitora, que se sente incapaz de continuar protegendo seus netos desse ambiente hostil (CB, p. 193-194), foi mandá-los para a Califórnia, assim buscando protegê-los e procurar para eles acolhimento:

Bailey [...] estava longe, pensando num mistério, trancado num enigma que os garotos sulistas começam a desembaraçar, começam a *tentar* desembaraçar, desde os sete anos de idade até a morte. O mistério triste da desigualdade e do ódio. Sua experiência levantou a questão de importância e de valores, da inferioridade agressiva e da arrogância agressiva. Poderia Tio Willie, um homem Negro, sulista, aleijado, esperar responder as perguntas, que foram feitas mas não proferidas? E Vovó, que sabia o jeito dos/as brancos/as e as manhas dos/as Negros/as, poderia responder a pergunta do neto, cuja vida dependia de seu não entendimento desse enigma? [...] ‘Que Deus o tenha, pobre homem.’ Tenho certeza que naquela noite ela começou a tramar os detalhes de nossa viagem para a Califórnia.¹⁸⁴

A indignação encontra-se expressa no uso das palavras *mystery*, *puzzle*, *enigma*; há também elementos contraditórios, como questão *asked* e *unuttered*, que traduzem os sentimentos confusos de Bailey e de Maya. As questões não solucionadas das crianças também se encontram na forma de perguntas: como o tio paralítico poderia resolver o enigma, se nem a avó, com toda sua sabedoria, poderia fazê-lo? Na análise de Braxton (1989), esse enigma refere-se ao relacionamento dialético entre o ódio dos/as brancos/as e o medo dos/as negros/as, que regiam as relações em Stamps. Para a autora, o fato de Mrs. Henderson enviar as crianças para a Califórnia – “onde não se ouvia falar em linchamentos, e onde um jovem negro inteligente poderia frequentar lugares. E talvez até a irmã dele pudesse encontrar um nicho para si”¹⁸⁵ (ANGELOU apud BRAXTON, 1989, p. 197) – é um modo de evitar seu contato com o meio violento e discriminatório. Até mesmo falar sobre os/as brancos/as poderia representar perigo, pois Mrs. Henderson buscava proteger Bailey e Marguerite, limitando seu conhecimento sobre alguns assuntos (inclusive assuntos relacionados aos/às brancos/as).

O contato com os/as brancos/as também poderia apresentar risco de morte, como na passagem em que Maya menciona o alerta de sua avó: “Ela não aprovava a ideia de que era

¹⁸⁴ “Bailey [...] was away in a mystery, locked in the enigma that young Southern Black boys start to unravel, start to *try* to unravel, from seven years old to death. The humorless puzzle of inequality and hate. His experience raised the question of worth and values, of aggressive inferiority and aggressive arrogance. Could Uncle Willie, a Black man, Southern, crippled moreover, hope to answer the questions, both asked and unuttered? Would Momma, who knew the ways of the whites and the wiles of the Blacks, try to answer her grandson, whose very life depended on his not truly understanding the enigma? [...] ‘God rest his soul, poor man.’ I’m sure she began piecing together the details of our California trip that night”.

¹⁸⁵ Trecho de *Gather Together in My Name*, de Maya Angelou, citado pela crítica: “a place where lynchings were unheard of and a bright Young Negro boy could go places. And even his sister might find a niche for herself”.

possível falar com os/as brancos/as sem arriscar a vida” (CB, p. 46).¹⁸⁶ Os/as brancos/as, portanto, representavam a ferrugem na navalha, constante perigo para os/as negros/as. Nesse trecho é possível perceber que o que ameaça é a diferença, a alteridade.

A presença dos/as brancos/as também causava estranhamento: “Pessoas brancas eram mais do que estranhas – eram de outro planeta. E, mesmo assim, embora não vistas, elas dominavam”.¹⁸⁷ Por parecerem ser “de outro planeta”, brancos/as eram temidos/as. A jovem Maya recorda-se de que não os/as considerava sequer como pessoas:

Branco/as não poderiam ser pessoas porque seus pés eram pequenos demais, sua pele branca e transparente demais, e eles/as não andavam nas solas dos pés como as pessoas faziam – andavam nos cascos como cavalos. Pessoas eram aquelas que viviam no meu lado da cidade. Nem gostava delas [...] mas eram pessoas. Essas outras, criaturas estranhas e pálidas que viviam sua não-vida alienígena, não eram pessoas. Eram branco/as (CB, p. 25).¹⁸⁸

Como se pode notar, Maya não considera que os/as brancos/as pertencem à espécie humana – “pessoas” moravam no “seu lado da cidade”, ao passo que os/as brancos/as viviam sua “não-vida alienígena”. Com isso, aqui se faz notar a segregação racial – brancos/as e negros/as não conviviam na mesma comunidade.

O estranhamento dos/as brancos/as pelos/as negros/as é representado na utilização da palavra *horses*, que pode remeter ao mistério, ou às trevas, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 202-203): “Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano”. O animal pode, entre outras possíveis imagens, simbolizar o “filho da noite e do mistério”, o desconhecido. Também o cavalo pode ser associado ao folclore europeu, como os “pressagiadores da morte”. Curioso é que “os cavalos da morte são, em sua maioria, negros como Caros”, embora os cavalos brancos também possam ser associados à morte:

O cavalo alvacentos tem a brancura de um sudário ou de um fantasma. Sua brancura está muito próxima da acepção mais usual do negro: é a brancura do luto, tal como é entendida pela linguagem comum, quando se fala de *noites brancas* (insones) ou de brancura *cadavérica*. É o cavalo pálido do Apocalipse, presságio de morte [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2009, p. 206, grifos dos autores)

Assim como o cavalo branco, a brancura da pele pode ser associada, metaforicamente, à morte. A morte como metáfora da dominação dos/as negros/as pelos/as brancos/as remete à

¹⁸⁶ “She didn’t cotton to the idea that whitefolks could be talked to at all without risking one’s life”.

¹⁸⁷ “White people were more than strangers – they were from another planet. And yet, even unseen, they ruled”.

¹⁸⁸ “Whitefolks couldn’t be people because their feet were too small, their skin too white and see-throughy, and they didn’t walk on the balls of their feet the way people did – they walked on their heels like horses. People were those who lived on my side of town. I didn’t like them [...] but they were people. These others, the strange pale creatures that lived in their alien unlife, weren’t considered folks. They were whitefolks”.

escravidão. *Caged Bird* ecoa o risco representado pelos/as brancos/as (CB, p. 25): “[...] eram diferentes, eram para ser temidos/as”.¹⁸⁹

Até mesmo repetir a linguagem dos/as brancos/as era assustador. Em outra passagem, Mrs. Henderson repreende Maya por repetir a expressão *by the way*, comumente utilizada pelos/as brancos/as. Sem entender porque era castigada pela avó a princípio, Maya vem depois associar o perigo aos/às brancos/as e entender a atitude de Momma:

Eu estava chorando alto agora. A voz de Vovó havia se modificado para um grito agudo, e eu sabia que qualquer mal que eu tinha feito era extremamente grave. Ela me puxou para perto dela com uma mão e me bateu algumas poucas vezes com a vara. O choque do meu pecado e a libertação emocional da prece dela as deixaram esgotada. [...], mais tarde naquela noite eu descobri que minha violação foi usar a expressão ‘by the way’. A Vovó explicou que ‘Jesus era o Caminho [way], a Verdade e a Vida,’ e quem disser ‘by the way’ está de fato dizendo ‘por Jesus’, ou ‘por Deus’ [...]. Quando Bailey tentou interpretar as palavras: ‘Os/as brancos/as usam ‘by the way’ para significar por falar nisso,’ a Vovó nos lembrou que ‘as bocas dos/as brancos/as eram em geral soltas e que as palavras deles/as eram uma abominação perante Cristo’ (CB, p. 100).¹⁹⁰

Nesse trecho de *Caged Bird*, até mesmo a linguagem utilizada pelos/as brancos/as representava perigo, e deveria ser rejeitada e mantida à distância, assim como sua presença física. Da mesma forma que a brancura mencionada acima, essa linguagem estranha, que causou castigo físico à criança, também poderia causar a morte, ou a condenação eterna, o castigo máximo, segundo as convicções religiosas de Mrs. Henderson.

O distanciamento dos/as brancos/as da espécie humana, traduzida na “brancura de um fantasma” retirada da simbologia comentada acima (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2009, p. 208-209), dialoga com outra passagem de *Caged Bird*, quando Maya utiliza do termo *apparition* para referir-se a uma criança branca. Ao mencionar as crianças brancas que residiam nas terras de Mrs. Henderson, a garota, quando as via na loja ressentia-se da falta de respeito com que se dirigiam à sua avó. Em sua concepção, às crianças, na condição de inquietos, caberia uma posição social inferior em relação à proprietária. No entanto, agiam com superioridade:

¹⁸⁹ “[...] they were different, to be dreaded”.

¹⁹⁰ “I was crying loudly now. Momma’s voice had risen to a shouting pitch, and I knew that whatever wrong I had committed was extremely serious. She pulled me to her with one hand and hit me only a few times with the switch. The shock of my sin and the emotional release of her prayer had exhausted her. [...], later in the evening I found out that my violation lay in using the phrase “by the way”. Momma explained that “Jesus was the Way, the Truth and the Light,” and anyone who says “by the way” is really saying “by Jesus”, or “by God” [...]. When Bailey tried to interpret the words with: “Whitefolks use ‘by the way’ to mean while we’re on the subject,” Momma reminded us that “whitefolks’ mouths were most in general loose and their words were an abomination before Christ””.

Tomavam liberdades na minha loja, que eu jamais ousaria tomar. Já que Vovó dizia que quantos menos conversássemos com os/as brancos/as, melhor, Bailey e eu ficávamos quietos em pé, solenes [...] Mas se uma das aparições chegasse perto de nós, eu a beliscava. Parte devido à frustração e à raiva e parte devido ao fato de não acreditar que sua carne fosse real (CB, p. 27).¹⁹¹

Além do uso do pronome *it*, que se refere a objetos e a animais, o emprego da palavra *apparition* também indica a estranheza sentida por Maya em relação aos/às brancos/as. O vocábulo significa (PROCTER, 1995, p. 55) “o espírito de uma pessoa morta, que aparece na forma em que pode ser vista”.¹⁹² O termo em português também significa “fantasma”, segundo Ferreira (1986), o que remete a um ser desconhecido.

O uso do pronome e a comparação com o cavalo para fazer referência aos/às brancos/as trazem uma inversão da animalização dos/as negros/as, resquício do regime escravocrata, e também uma espécie de retaliação contra a opressão. O fato de Mrs. Henderson ser proprietária, e os/as brancos/as, inquilinos/as, também simboliza certa inversão e contestação da escravatura, ao mesmo tempo em que reforça a autoridade de Momma e corrobora sua imagem de Grande Mãe. No entanto, há uma recusa por parte dos/as brancos/as em aceitá-la como proprietária quando não a respeitam como senhoria: “Algumas famílias desses pobres diabos moravam nas terras rurais de Vovó atrás da escola [...] as crianças subiam nas prateleiras [...]” (CB, p. 27).¹⁹³ A utilização do termo *powhitetrash* remete à expressão pejorativa – *poor white trash*.¹⁹⁴

Assim, Maya demonstra seu desprezo por esse grupo de brancos/as, e seu sentimento parece apresentar um racismo às avessas. O termo “racismo” e a animalização são mais comumente associados à rejeição que os/as brancos/as sentiam pelos/as negros/as, como acontece na passagem em que um dentista recusa-se a atender Maya, dizendo a ela e a sua avó que preferiria colocar a mão na boca de um cachorro: “Eu não trato negros/as, pessoas de cor [...] minha regra é que prefiro meter a mão na boca de um cachorro do que na de um/a negro/a” (CB, p. 183-184).¹⁹⁵ A palavra *nigra* (variação de *nigger*) denuncia a discriminação

¹⁹¹ “They took liberties in my Store that I would never dare. Since Momma told us that the less you say to whitefolks the better, Bailey and I would stand, solemn [...] But if one of the apparitions got close to us, I pinched it. Partly out of angry frustration and partly because I didn't believe in its flesh reality”.

¹⁹² “the spirit of a dead person appearing in the form which can be seen”.

¹⁹³ “[...] Some families of powhitetrash lived on Momma's farm land behind the school [...] the children crawled over the shelves”.

¹⁹⁴ Segundo Wray e Newitz (1997), o termo, possivelmente cunhado pelos escravos negros, refere-se, pejorativamente, a pessoas brancas de baixo poder aquisitivo. Os autores apontam também outras fontes, que identificam a origem do termo em estudos eugênicos realizados nos EUA no final do século XIX e no início do século XX, que contribuíram para disseminar o preconceito.

¹⁹⁵ “I don't treat nigra, colored people [...] my policy is I'd rather stick my hand in a dog's mouth than in a nigger's”.

contra os/as negros/as – “a carga pesada de ser da cor Negra” (CB, p. 183).¹⁹⁶ O uso dessa palavra é objeto de tabu, por sua conotação discriminatória: “[...] palavra muito ofensiva, quando utilizada por uma pessoa branca, para se dirigir a uma pessoa negra, ou para falar sobre ela” (PROCTER, 1995, p. 954).¹⁹⁷

Na leitura de Lupton (1998), o uso desse termo destaca o choque entre a profissão do dentista (supostamente para curar) e o caráter de baixo nível da linguagem que ele utiliza. Também, na análise da autora, estabelece-se um diálogo com Richard Wright, uma vez que, em *The Man Who Lived Underground*, constantemente o homem negro é comparado ao cachorro (LUPTON, 1998, p. 68): “Ele rasteja no esgoto e rói um osso de bife de porco, assim como um cachorro”.¹⁹⁸ Ainda segundo Lupton (1998), em *If We Must Die*, de Claude McKay, também há uma série de referências a animais para transmitir a desumanização de negros/as nos Estados Unidos – porcos, cachorros, e matilhas, numa maneira de denunciar a ferocidade dos/as brancos/as e a vitimização dos/as negros/as.

Soares (2009) aponta que a imagem do cachorro, bem como a de outros animais, relaciona-se com a resignação. Em leitura do poema *Resumo* de Adélia Prado, a mulher passivamente espera “sem uivos” pela morte, o que a desqualifica em sua capacidade de reagir e de comunicar-se humana e inteligentemente. Em *Caged Bird*, Maya estaria também desqualificada como ser humano, ao ser recusada pelo dentista branco.

Sob outra perspectiva, também há referência ao cachorro no poema *Risco na pele* de Myriam Fraga, também analisado por Soares (2009, p. 118): “[...] toda uma inútil alquimia, cão sem sono [...]”. Segundo a crítica, há uma interiorização da inferioridade da mulher, que decorre da naturalização da dominação masculina, e a inutilidade do inquirir-se também se projeta num estado de alerta – o “cão sem sono”. Nesse pensamento, o cão pode simbolizar um “guardião vigilante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 180), no sentido de que a mulher expressa o desejo de ser vigilante de si própria, ou seja, de estar livre das amarras da opressão.

Assim, a imagem do cão é vasta e ambivalente, e pode abarcar um simbolismo de aspectos antagônicos, em várias culturas (CHEVALIER; GHEERBRANT). Nos trechos comentados, o cão poderia simbolizar a feição animalesca e ininteligível, e a resignação da mulher, bem como a vigilância e o estado de alerta combinadas com o desejo de liberdade. Lupton (1994, p. 68-69) analisa a presença de outras referências a animais em *Caged Bird*,

¹⁹⁶ “the heavy burden of Blackness”.

¹⁹⁷ “[...] a very offensive word when used to or about a black person by a white person”.

¹⁹⁸ “He crouches in a sewer and gnaws on a pork chop bone, as do dogs”.

como no início do romance, quando as crianças Bailey e Maya usam pulseiras com nomes e destino – como gado, são nomeados e marcados:

Quando eu tinha três anos e Bailey quatro, tínhamos chegado à cidadezinha parada, usando pulseiras nos pulsos que continham as instruções – ‘A Quem Possa Interessar’ – que éramos Marguerite e Bailey Johnson Jr., de Long Beach, California, *en route* para Stamps, Arkansas, c/o Mrs Annie Henderson (CB, p. 6).¹⁹⁹

Essa analogia mencionada com a marcação de gado remete à escravatura. Segundo hooks (1981, p. 17-18), os escravos e as escravas eram submetidos a várias atrocidades – “escolados/as na arte da obediência”²⁰⁰ – e marcá-los/las a ferro era prática comum nos navios negreiros:

Inicialmente todo escravo no navio negreiro era marcado com um ferro quente. [...] As mulheres eram chicoteadas severamente quando choravam. Eram-lhe arrancadas as roupas para a surra [...]. A nudez das mulheres africanas servia como lembrança constante de sua vulnerabilidade sexual [...].²⁰¹

A brutalidade a que os escravos eram submetidos ecoa em *Caged Bird*, dialogando também com a violência sexual que deu origem ao mito de Jezebel, associado às negras, conforme já apontado. A animalização das escravas estabelece também uma intertextualidade com a animalização das mulheres por meio da imagem do gado no poema *A mulher e seu fóssil* de Sílvia Jacintho. Em análise do texto, Soares (2009, p. 88-89) considera o uso do verbo “pastar”: “pastando o segredo do Infinito, ávida devoro a vida, porque eu Sou: profundamente”. O uso desse verbo exprimiria a vazão à dimensão animal da mulher, que exprime o desejo de libertação, e essa libertação se dá por meio do reconhecer-se.

Em *Caged Bird*, a imagem do animal aprisiona; no poema jacinthiano a imagem do animal liberta. Mas a leitura atenta da obra permite também perceber a ambivalência – a prisão e o desejo de liberdade, que é alcançada ao final do romance. A protagonista, assim, não é tão resignada quanto possa parecer à primeira análise. A própria Maya Angelou declara, em entrevista (ELLIOT, 1998, p. 90):

Para começar, quando se é negra e todo modelo de beleza é branco ou negro escuro, então isso cria insegurança numa pessoa como eu, que não se adapta. Mas eu fui abençoada com a vantagem da raiva. Foi um tipo de arrogância. Eu consegui me retirar dessa associação e me colocar ativa e desdenhosa.²⁰²

¹⁹⁹ “When I was three, and Bailey four, we had arrived in the musty little town, wearing tags on our wrists which instructed – “To Whom It May Concern” – that we were Marguerite and Bailey Johnson Jr., from Long Beach, California, en route to Stamps, Arkansas, c/o Mrs. Annie Henderson”.

²⁰⁰ “schooled in the art of obedience”.

²⁰¹ “Initially every slave on board the ship was branded with a hot iron. [...] Women were lashed severely for crying. They were stripped of their clothing and beaten [...]. The nakedness of the African female served as a constant reminder of her sexual vulnerability [...]”.

²⁰² “To begin with, if you’re black and every model of beauty is either white or dark-skinned black, then it has to create some insecurity in a person like me, who couldn’t conform. But I was blessed with the advantage of anger. It was a kind of hauteur. I could withdraw from such plebeian company and stand tall and sneer”.

Sua fala remete à luta pela sobrevivência e ao aprendizado das mulheres negras que conseguem se impor num mundo tradicionalmente de homens e de brancos/as. Em *Caged Bird* a autora expressa a dificuldade de sua conquista:

O fato de que a afroamericana adulta se torna poderosa é frequentemente visto com perplexidade, desgosto, e até mesmo beligerância. É raramente aceito como o resultado inevitável da luta ganha por sobreviventes, e merece respeito se não aceitação entusiástica (CB, p. 265).²⁰³

A “raiva”²⁰⁴ dialoga com passagens aqui analisadas, como o racismo às avessas – o desprezo pelos/as brancos/as. Por meio da escrita, há uma retaliação contra a discriminação sofrida. Conforme já comentado na seção 2, figuram entre os feitos da escrita autobiográfica a contestação do relato de outrem, o ajuste de contas, a transmissão de informações culturais, a criação de futuros desejáveis. Na passagem em que um dentista branco se recusa a atender Maya, referindo-se a ela como *nigger*, a protagonista de *Caged Bird* espera do lado de fora. Enquanto sua avó conversa com o dentista, a menina fantasia:

Vovó entrou naquele lugar como se fosse a dona. Empurrou a secretária tola para o lado e entrou no consultório do dentista [...] ‘Levante quando entra uma dama, seu patife desprezível’. [...] O dentista não teve escolha e levantou. [...] Ela não o sacudiu, embora tivesse poder para tanto. Ela apenas o segurou pelo colarinho [...] Ele gaguejou, uma gagueira bem pior do que a de Uncle Wille. ‘Mrs. Henderson, me desculpe.’ [...] ‘Não pedi para você se desculpar na frente de Marguerite, porque não quero que ela conheça meu poder, mas ordeno agora, que hoje você vá embora de Stamps, até a hora do pôr do sol. [...]’ ‘Sim, senhora. Obrigada por não me matar’. [...] Tive tanto orgulho de ser sua neta e tive a certeza que um pouco de sua magia tenha sido passada para mim [...] Tenho que admitir que não escutei a conversa [...] Eu prefiro, prefiro mil vezes, a minha versão (CB, p. 185).²⁰⁵

O devaneio com o dentista relaciona-se ao desejo de liberdade. Brandão (2006) cita vários estudos que trazem o sonho²⁰⁶, o devaneio, como a busca da felicidade num lugar utópico²⁰⁷, ao mesmo tempo em que se configura estratégia de resistência à opressão. A autora considera que a rebeldia da personagem do poema *Ala*, de Grace Nichols, contra o sofrimento das mulheres escravas pode ser discutida à luz do colaboracionismo entre os/as

²⁰³ “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”.

²⁰⁴ Algumas considerações sobre a raiva e o agenciamento feminino encontram-se na seção 3 deste trabalho.

²⁰⁵ “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 [...] I had to admit that I didn’t hear the conversation [...] I preferred, much preferred, my version”.

²⁰⁶ Como suporte teórico para análise do sonho, o artigo faz referência às teorias de Gaston Bachelard e de Ernest Bloch.

²⁰⁷ Também é possível analisar a passagem sob a óptica da função utópica da fantasia. Não o fiz por não ser esse o enfoque teórico neste trabalho.

negros/as. No contexto desse poema, a morte de Uzo pode ser interpretada como estímulo para que a luta pela liberdade continue. No trecho em destaque de *Caged Bird*, o colaboracionismo entre os/as negros/as é percebido na leitura que confere ao “ajuste de contas” uma dimensão coletiva. Em seu devaneio, a protagonista “inventa um futuro desejável” (SMITH; WATSON, 2001, p. 10), no qual os/as negros/as se impõem aos/às brancos/as, ao mesmo tempo em que faz o “ajuste de contas” (ver 2.2) pela discriminação e opressão sofrida por seus/suas semelhantes. A narradora admite explicitamente a coletividade quando comenta a admiração que os/as negros/as sentiam por outros/as negros/as que conquistavam um emprego respeitado, um artigo de luxo etc.: “Cada ganho individual agrega-se aos ganhos do coletivo” (CB, p. 218).²⁰⁸

Em outra passagem, o ajuste de contas também aparece quando Maya comenta que sua patroa, Mrs. Cullinan, em cuja casa foi aprender serviços domésticos, é feia não poderia ter filhos:

Feia daquela jeito, eu pensava comigo, ela tinha sorte de ter um marido [...]. No caminho de casa numa noite, Miss Glory me disse que Mrs. Cullinan não podia ter filhos. Ela disse que ela tinha os ossos muito delicados [...] o médico havia tirado dela todos os órgãos femininos. Eu raciocinei que os órgãos do porco são os pulmões, o coração e o fígado, então se Mrs. Cullinan andava por aí sem esses órgãos, estava explicado porque ela bebia álcool de garrafas sem marca. Ela estava se embalsamando. [...] Coitada da Mrs. Cullinan (CB, p. 102-104).²⁰⁹

Aqui também Mrs. Cullinan figura como uma das “criaturas estranhas e pálidas que viviam sua não-vida alienígena” (CB, p. 25).²¹⁰ Essa “não-vida” é metaforizada pela infertilidade de Cullinan, que Maya relaciona com o porco, cujos órgãos genitais são muitas vezes removidos para engorda antes do abate. Tendo crescido num ambiente rural, a menina procura amenizar a estranheza que sente em relação à patroa, comparando os órgãos desta aos do porco, que lhe são mais familiares do que os/as brancos/as. A passagem é irônica, a “não-vida” da mulher branca somente se sustenta pelo álcool, e ela, digna de pena, é animalizada pela mulher negra, o que simboliza a reversão da inferioridade dos/as negros/as, no “ajuste de contas” que se concretiza na escrita. A fragilidade de Mrs. Cullinan contrasta com a figura da avó, símbolo do poder e da força, que se impõe ao dentista e que emana amor onde quer que passe: “Eu acho que ela nunca soube que um amor profundo de mãe pairava sobre tudo que

²⁰⁸ “Each single gain feeds into the gains of the body collective”.

²⁰⁹ “As ugly as she was, I thought privately, she was lucky to get a husband [...]. On our way home one evening Miss Glory told me that Mrs. Cullinan couldn’t have children. She said that she was too delicate-boned [...] the doctor had taken out all her lady organs. I reasoned that a pig’s organs included the lungs, heart and liver, so if Mrs. Cullinan was walking around without those essentials, it explained why she drank alcohol out of unmarked bottles. She was keeping herself embalmed. [...] Poor Mrs. Cullinan”.

²¹⁰ “strange pale creatures that lived in their alien unlife”.

ela tocava” (CB, p. 55).²¹¹ Mrs. Henderson também parece a Maya ser grande fisicamente: “Eu via apenas sua força e poder. Ela era mais alta do que qualquer outra mulher no meu mundo pessoal, e suas mãos eram tão grandes que podiam abarcar minha cabeça, de orelha a orelha” (CB, p. 45).²¹²

Na fantasia sobre o dentista, a menina também exacerba a força de sua avó, transformando-a um gigante: “Seus olhos brilhavam como brasas vivas e seus braços haviam dobrado de tamanho [...]. Sua língua tinha se afinado e as palavras saíam bem pronunciadas. Pronunciadas e impetuosas como pequenos estampidos de trovão” (CB, p. 185).²¹³ Vermillion (1999, p. 70) considera que Maya, ao atribuir esse poder à sua avó, condena o comportamento do dentista, e assim critica seu estupro e toda a opressão racial que sofre. A autora considera que esse protesto se manifesta na metamorfose da avó, ao mesmo tempo em que as palavras na narrativa também se metamorfoseiam. Segundo a simbologia apresentada por Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 912), o trovão é “a anunciação de uma teofania”. As palavras da avó – “impetuosas como pequenos estampidos de trovão”²¹⁴ –, como uma revelação divina na imaginação de Maya, surgem para manifestar a “cólera [...] a ameaça divina ou destruição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 912), que subjuga o dentista branco.

Megna-Wallace (2009) aponta a importância da figura de Mrs. Henderson para que Maya sentisse um pouco de segurança no mundo permeado pelo racismo e pelo sexismo, no qual vivia sob constante ameaça.

Na seção 4, que trata do agenciamento, são abordados caminhos que auxiliam Maya nessa jornada. Também por meio do sonho, Maya escapa da opressão, ao mesmo tempo em que a denuncia. O devaneio no episódio do dentista pode ser relacionado com o poema *Dreams*, de Langston Hughes:

Hold fast to dreams
For if dreams die
Life is a broken-winged bird
That cannot fly.
Hold fast to dreams
For if dreams go
Life is a barren field
Frozen with snow.
(HUGHES, 2004, p.15)

²¹¹ “I don’t think she ever knew that a deep-brooding love hung over everything she touched”.

²¹² “I saw only her power and strength. She was taller than any woman in my personal world, and her hands were so large they could span my head from ear to ear”.

²¹³ “Her eyes were blazing like live coals and her arms had doubled themselves in length [...]. Her tongue had thinned and the words rolled off well enunciated. Enunciated and sharp like little claps of thunder”.

²¹⁴ “sharp like little claps of thunder”.

Como em *Caged Bird*, o texto do poeta afroamericano utiliza a imagem do pássaro. Assim como a metáfora do pássaro engaiolado no romance de Maya Angelou, o pássaro de asas quebradas de Langston Hughes remete à privação da liberdade, à opressão. O termo *barren*, que significa “incapaz de produzir plantas ou frutos, ou (literário ou especializado) incapaz de ter filhos”²¹⁵ (PROCTER, 1995, p. 101), pode ser relacionado à longa história de condição infrutífera dos/as negros/as, no sentido do longo abafamento de suas vozes na história. Paradoxalmente à ideia de que as negras eram “naturalmente” reprodutoras – férteis – sua aniquilação pela opressão buscou anular suas histórias, seus corpos, sua liberdade. Fazendo emergir a voz abafada ao longo dos milênios, e questionando conceitos e ideias há muito tidos como “naturais”, a escrita das mulheres afroamericanas traz novas perspectivas para os estudos literários atuais.

Nesta seção discuti as várias facetas da violência representada em *Caged Bird*, na intenção de trazer as mulheres afroamericanas para o centro do estudo, e de chamar a atenção para a necessidade de se desconstruir mitos tão amplamente disseminados a respeito dessas mulheres na história ocidental, mitos estes que de certa forma se fazem presentes, consciente ou inconscientemente, para justificar e racionalizar injustiças cometidas contra elas. Este estudo culmina na análise da ascensão das mulheres afroamericanas na obra de Maya Angelou, que, – utilizo-me da voz da autora (ANGELOU, 1978, p. 42) –, [emergem] de um passado repleto de “noites de terror e medo”²¹⁶ para finalmente encontrar um “alvorada que é maravilhosamente clara”.²¹⁷ A seção seguinte discute como se dá essa trajetória, tendo o agenciamento das mulheres negras como enfoque principal.

²¹⁵ “unable to produce plants or fruit, or (literary or specialized) unable to have babies”.

²¹⁶ “nights of terror and fear”.

²¹⁷ “daybreak that’s wondrously clear”.

4 BREAKING FREE FROM THE CAGE – O AGENCIAMENTO EM I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS

*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

Nesta seção, toma-se o conceito de agenciamento no contexto pós-colonial, tal como proposto por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1999, p. 8-9):

O agenciamento se refere à habilidade de agir ou realizar uma ação. [...] O agenciamento é particularmente importante para as teorias pós-coloniais porque se refere à habilidade do sujeito pós-colonial de iniciar uma ação no engajamento ou na resistência ao poder imperial.²¹⁸

O agenciamento, como habilidade de realizar ações, é aqui considerado em dois níveis – o agenciamento da personagem Maya em *Caged Bird*, e o agenciamento da escritora Maya Angelou. Faço algumas considerações sobre a inserção, no mundo literário, das autoras afroamericanas, cujos textos fazem parte de um “novo cânone”, reconhecido pela crítica e pelo público. Assim, o agenciamento dessas escritoras como pessoas biográficas se traduz no seu próprio texto – sua escrita é seu agenciamento. Na análise de *Caged Bird*, reflito sobre algumas passagens nas quais se constata a transformação da personagem em agente. Consideram-se aqui entre os fatores impulsionadores do agenciamento, tanto da autora quanto da protagonista, a raiva e o desejo de pertencimento.

²¹⁸ “Agency refers to the ability to act or perform an action. [...] Agency is particularly important in post-colonial theory because it refers to the ability of post-colonial subjects to initiate action in engaging or resisting imperial power”.

4.1 O agenciamento e a escrita das mulheres afroamericanas

Tradicionalmente, a narrativa autobiográfica celebra o sujeito que faz parte da hegemonia Ocidental (ver 2.1). Formas alternativas que emergem desse cânone – os chamados gêneros “fora-da-lei”²¹⁹ – serviram para reivindicar o agenciamento de sujeitos pós-coloniais na África, Ásia e nas Américas, conforma aponta Kaplan (1992). Segundo a autora, esses escritos resultam numa política textual dos colonizados, uma vez que desafiam o cânone da narrativa de vida individualista, ao empregar o discurso autobiográfico tradicional e mesclá-los com sua subjetividade.

Smith e Watson (2001) apontam para a dificuldade e ambigüidade de se estabelecer o agenciamento desse sujeito pós-colonial. Ao mesmo tempo em que a escrita torna-se um meio de reformular o antigo “império”, não se pode dissociar, da dominação colonial, a linguagem, os meios de publicação e até os tropos e fórmulas de se individualizar o “eu” autobiográfico na escrita. Pode-se relacionar esse pensamento com o postulado de Spivak (2010) de que o sujeito subalterno²²⁰ não possui meios autônomos de representação.²²¹ O antigo “império”, nesta análise, refere-se à tradição que excluiu, por muito tempo, as mulheres, em especial as mulheres afroamericanas.

Para Spivak (2010, p. 20-21), o interesse do império era manter o sujeito do Ocidente, ou o “Ocidente como sujeito”. Assim, a história tradicional é narrada por essa perspectiva hegemônica da economia política e da ideologia. Ao se tomar a Europa como sujeito, é produzido o “Outro da Europa” (SPIVAK, 2010, p. 46).

Esse “Eu” europeu silenciou o Outro, o sujeito colonial, que, relegado às margens, foi submetido a uma “violência epistêmica”, como se fosse “a sombra do Eu”. (SPIVAK, 2010, p. 46-47) Essa violência silencia as margens, o subalterno, que está no entrelugar, na indeterminação. As mulheres afroamericanas, portanto, estariam nessa posição do Outro, relegadas à marginalidade, de acordo com a hegemonia dos/as brancos/as e dos homens.

Caged Bird apresenta uma autora negra apropriando-se de uma forma considerada, pelo cânone tradicional, exclusiva dos homens brancos privilegiados – a narrativa

²¹⁹ *Outlaw genre*. Termo utilizado por Kaplan (1992), para designar a forma alternativa que emerge da narrativa autobiográfica na tradição ocidental. Entre esses gêneros “fora-da-lei” figuram narrativas de escravos, diários, relatos de ativistas, histórias de imigração e exílio, testemunhos etc.

²²⁰ Almeida, em prefácio à tradução do livro de Spivak (2010, p. 12), elucida o uso do termo subalterno em referência às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão de mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

²²¹ Segundo Spivak (2010, p. 30-32) a palavra “representar” tem o sentido de representação política – “falar por” e o sentido de representação literária (arte ou filosofia) – “re-presentação”. Como no estudo da narrativa de autoria feminina considera-se que o pessoal torna-se político, o termo pode ser entendido nas duas acepções.

autobiográfica. O Outro, por meio da escrita, desloca-se da alteridade a que foi relegado, e posiciona-se no centro.

Considero que existe o agenciamento nas narrativas autobiográficas de autoria feminina porque o cânone é questionado e porque os textos de autoras não reconhecidas por muito tempo chegam às livrarias e são aceitos pelo público, mesmo que sua voz seja “intermediada pela voz de outrem”, conforme a teoria de Spivak que nos lembra Almeida (In SPIVAK, 2010, p. 14). Essa “voz de outrem” refere-se à fala do colonizador. Porém, a própria escrita e publicação são realizações de um ato. Maya Angelou hoje é reconhecida e respeitada pela crítica e pelo público leitor, tanto nos EUA quanto internacionalmente.

A apropriação²²² e subversão do cânone constituem-se no agenciamento, uma vez que há “resistência ao poder imperial”, conforme definição de Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1999, p. 8-9), citada no preâmbulo desta seção. Aqui o poder imperial, como apontei, está associado à cultura que atribui superioridade aos homens e aos/às brancos/as, mantendo as mulheres negras na marginalização, com *status* de colonizado.

Para Smith e Watson (2001), o agenciamento deve ser entendido como um processo constitutivo da subjetividade autobiográfica. De acordo com Butler (2008), o agenciamento se situa na performatividade da subjetividade: “o agente é variavelmente construído na ação, e através dela” (BUTLER, 2008, p. 195).²²³ Assim, pode-se inferir que a identidade não é fixa, ela é móvel e construída – ela não é preexistente ao sujeito.

Nesse sentido, a identidade é constantemente representada por meio de normas sociais que circundam as pessoas (BUTLER, 2008). A violação às normas indica uma possibilidade de variação das diretrizes que regem identidades inteligíveis, por exemplo, “mulheres”, “heterossexuais” etc. O não cumprimento das normas, portanto, produz reconfigurações ou mudanças de identidades. Assim, pode-se dizer que a narrativa autobiográfica das mulheres afroamericanas reconfigura identidades, uma vez que essas mulheres se impõem como sujeitos agentes num universo que tradicionalmente as objetifica e que as relega à alteridade.

Também de acordo com esse pensamento, o sujeito autobiográfico é produzido pela autobiografia (GILMORE, 1994). A autobiógrafa, assim, é agente na produção autobiográfica no decorrer da produção textual. À luz dessa perspectiva, o agenciamento é performativo, identificado com a ação do sujeito, que se constrói na representação (BUTLER, 2008).

²²² O processo de inserção, no cânone literário, das escritoras afroamericanas, bem como de outros grupos considerados minoritários, implica em outras questões complexas, como publicação, recepção e circulação de textos. Não faz parte do objetivo deste trabalho tratar esse processo.

²²³ “the doer is variably constructed in and through the deed”.

Na autorrepresentação, a escritora não relata meramente o que aconteceu, mas sim realiza um ato retórico, ao contrariar padrões de “verdades”, reconfigurando sua identidade. Esse sujeito não é, portanto, preexistente ao texto, estando meramente representado nele. Reconfiguram-se as identidades da escritora, da personagem, e da própria forma – a autobiografia.

A reconfiguração e a construção da identidade da protagonista de *Caged Bird* estão analisadas mais adiante. Quanto à reconfiguração da forma, *Caged Bird* não é simplesmente uma reprodução de padrões previamente estabelecidos sobre a escrita autobiográfica. A obra não segue diretrizes fixas. Em vez de proclamar um “eu” autônomo, esse texto apresenta vozes que remetem ao coletivo (conforme 2.2), ao mesmo tempo em que mescla a linguagem formal, cotidiana e literária, em diálogos constantes com vários gêneros (ver 2.3 e 2.4). Assim a forma, tal como entendida pela tradição, reconfigura-se.

Há uma reconfiguração de identidade da escritora quando Angelou ingressa no cânone – ela se coloca no grupo dos americanos respeitados. Em *Letter to My Daughter*, a autora declara que os/as negros/as reivindicavam ser parte da América, e menciona Fannie Lou Hamer, que se manifesta contra a perseguição dos/as negros/as: “Eu questiono a América, é esta a América, a terra dos livres e o lar dos valentes, onde temos que dormir com os telefones fora do gancho, porque nossas vidas são ameaçadas todos os dias porque queremos viver como seres humanos decentes, na América?”²²⁴ (ANGELOU, 2009, p. 83)

O desejo dos/as negros/as de pertencer à América, de ser considerado parte da população respeitada, também aparece em no poema *I, Too*, de Langston Hughes:

I, too, sing America.
I am the darker brother.
[...]
I, too, am America.

(HUGHES, 2004, p. 27)

Ao se inserir no mundo das letras, questionando padrões estabelecidos como verdades que inferiorizam as mulheres negras, a autora faz brilhar sua luz, assim como a luz da música de Hamer (ANGELOU, 2009, p. 85):

This little light of mine,
I'm going to let it shine,
Let it shine,
Let it shine,
Let it shine.

²²⁴ “I question America, is this America, the land of the free and the home of the brave, where we have to sleep with our telephones off the hooks because our lives be threatened daily because we want to live as decent human beings, in America?”

Assim, o sujeito, antes objetificado, torna-se agente de sua experiência, inserindo-se no cânone. Sua cultura é assim incluída na história. Para Bhabha (2010, p. 246-247), a cultura é produzida no ato da sobrevivência, com a emergência de formas não-canônicas: “[...] cultura como produção heterogênea e incompleta de significado e valor, constantemente composta por incommensuráveis demandas e práticas, produzidas no ato da sobrevivência social”.²²⁵

Para o teórico, essa cultura relaciona-se com o contexto pós-colonial de histórias de deslocamento. Assim, a literatura figura como signo da experiência cultural, e, circulando num meio onde estava naturalizado o cânone, ela também o contesta e lhe atribui nova dimensão. Nesse pensamento, a cultura e a tradição são construídas, e podem ser contestadas.

Devido ao *status* cultural discriminatório conferido a grupos considerados minoritários, como o grupo das mulheres negras, quando inserida na história e no cânone, sua cultura torna-se “uma prática desconfortável e perturbadora, de sobrevivência e complementaridade – entre a arte e a política, entre o passado e o presente, entre o público e o privado [...]” (BHABHA, 2010, P. 251).²²⁶ As autobiografias das mulheres afroamericanas trazem essas questões – público e privado, passado e presente – e mesclam a história coletiva com a história individual, o que confere um caráter político a essas escritas. Dessa forma é que o agenciamento dessas mulheres traduz-se nos seus próprios textos.

Bhabha (2010) menciona a importância das estratégias textuais e culturais para os/as escritores/as afroamericanos/as e para as feministas negras, na contestação da política das oposições binárias. Neste trabalho, tratei as oposições mulheres/homens e brancos/negros. No questionamento desses binarismos, também reconfigura-se o poder. Soares (2009, p. 66) aponta que, ao reconhecermos as estratégias de legitimação do poder, é possível ver ideias, nos diferentes segmentos sociais, que “funcionam como expressão de um contra-poder e que conduzem o poder a uma constante reconfiguração”, de modo que o desestabilizem. Quando as mulheres rompem com a manipulação ideológica, elas ultrapassam a condição objetual (SOARES, 2009, p. 82). Assim, tornam-se sujeitos dos seus atos, mas provocam “repúdio dos guardiões do sistema”.

Esse repúdio aparece em *Caged Bird*: “O fato de que a afroamericana adulta se torna poderosa é freqüentemente visto com perplexidade, desgosto, e até mesmo beligerância”

²²⁵ “culture as an uneven, incomplete production of meaning and value, often composed of incommensurable demands and practices, produced in the act of social survival [...]”.

²²⁶ “an uncomfortable, disturbing practice of survival and complementarity – between art and politics, past and present, the public and the private [...]”.

(CB, p. 265).²²⁷ A despeito do racismo e do sexismo institucionalizados terem colocado as mulheres negras em posição inferior e passiva, Maya se transforma em agente. Demonstra que tem consciência da dificuldade dessas conquistas, mencionando a beligerância dos “guardiões do sistema”.

A conquista das mulheres afroamericanas pode parecer, à primeira vista, uma mera aceitação do diferente. Segundo Bhabha (2010), a postura da crítica pós-colonial não deve ser uma simples questão de absorver o particular no geral, pois quando se articulam as diferenças culturais se reconhece o “Outro”. Para o teórico, falar em “assimilar” as minorias reflete noções orgânicas da cultura. Entendo essa “noção orgânica” como a naturalização da condição de alteridade dos grupos de menor projeção de poder e de política.

Para Spivak (2010), quando o império fala em acolher o Outro, reforça a sua condição de subalterno. A autora refere-se à imolação das viúvas indianas, cuja prática foi coibida pelo Império Inglês. Embora enfatize que não advoga esse costume, considera que essa postura imbuí o imperialismo de uma “missão social” (SPIVAK, 2010, p. 104), que visa proteger as viúvas de sua própria cultura. Entendo que, para que haja de fato a libertação das mulheres indianas, a própria sociedade deveria ter mecanismos que permitissem que elas se desvinculassem da posição subalterna que lhes foi atribuída historicamente. Ao proteger as mulheres, o dominador inglês reforça tanto sua autoridade quanto a vulnerabilidade delas.

De acordo com esse pensamento, ao se “admitir” as mulheres negras no cânone literário, ao lhes “permitir” o acesso, o caráter de alteridade perante a ideologia dominante pode não deixar de existir, visto que a própria necessidade da “admissão” já seria um marco da diferença. Conforme Spivak (2010), o subalterno não tem meios autônomos de se autorrepresentar. Sua condição de alteridade faz com que seja sempre percebido em relação à ideologia dominante, ou que seja representado por ela.

Essa dependência do subalterno é percebida também em Smith e Watson (2001), segundo as quais a narrativa autobiográfica serve como tática de contestação da repressão, embora, ao mesmo tempo, o sujeito use o meio cultural fornecido pelo repressor. Assim, ao se falar nas mulheres escritoras, nas autobiógrafas afroamericanas, ou na autorrepresentação do colonizado, parece que essa própria teorização remete ao essencialismo e lembra a condição subalterna desses grupos. A denominação da autobiografia das mulheres como um gênero “fora-da-lei” já apontara para essa relegação à diferença. *Caged Bird*, então, é um texto do

²²⁷ “The fact that the adult American Negro female emerges a formidable character is often met with amazement, distaste and even belligerence”.

diferente, mas, paradoxalmente, é por meio da materialidade desse texto que o subalterno deixa de ser subalterno, e a noção de diferente começa a ser questionada.

É assim que o essencialismo se transforma em estratégia. Com a visibilidade de seus textos, as mulheres negras também se evidenciam nas academias. Ao mudar a perspectiva em relação ao diferente, o que era antes invisível torna-se visível, e o que não tinha pertinência passa a ter. Spivak (2010, p. 61), citando a teoria foucaultiana, aponta que essa mudança significa uma “mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história e que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico”. O essencialismo estratégico também pode ser relacionado à teoria de Butler (2008), segundo a qual os discursos que constroem a categoria “mulher” são os próprios meios nos quais o agenciamento feminino se articula.

Para Scott (1998), que discute *The Motion of Light in Water*, autobiografia de Samuel Delany, relatando suas experiências na condição de homossexual negro, é possível analisar a identidade sem essencializá-la, quando se considera que a identidade é relacionada à experiência, e designada, assumida ou questionada por meio de processos discursivos complexos. Assim como a narrativa, a identidade é instável, do ponto de vista cultural e político (HALL, 2006). Como a história, é construída, contada, e o agenciamento do sujeito se constitui nas situações vivenciadas por ele e no *status* conferido a ele:

Sujeitos têm agenciamento. Eles não são unificados e autônomos exercitando o livre arbítrio, mas sim sujeitos cujo agenciamento é criado em situações e nos *status* a eles atribuídos [...] Os sujeitos são constituídos discursivamente, a experiência é um evento lingüístico [...]. Uma vez que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é coletiva e individual ao mesmo tempo. A experiência é a história do sujeito. A linguagem é o local onde a história se realiza. (SCOTT, 1998, p. 66)²²⁸

Assim, o homossexual negro, relegado a uma posição hierárquica inferior na sociedade, torna-se agente por meio do discurso, utilizando os meios que lhe são disponibilizados pela linguagem. A história do diferente é, então, sancionada. Quando essa história é aceita pela crítica e pelo público, começa-se a questionar padrões construídos social e politicamente, como a noção da alteridade dos/as negros/as. Na construção através da palavra, do discurso, o essencialismo pode ser favorável a esse sujeito visto como “Outro”, e seu agenciamento se dá nesse seu próprio discurso.

²²⁸ “Subjects have agency. They are not unified, autonomous individuals exercising free will, but rather subjects whose agency is created through situations and statuses conferred to them. [...] Subjects are constituted discursively, experience is a linguistic event [...]. Since discourse is by definition shared, experience is collective as well as individual. Experience is the subject’s history. Language is the site of history’s enactment”.

Caged Bird é o primeiro trabalho de grande repercussão de Maya Angelou, e pode ser considerado seu ingresso no mundo da escrita literária. Nas últimas décadas, os textos das mulheres afroamericanas, também historicamente relegados à alteridade, tiveram mais projeção nas universidades e com o público. Essas mulheres, inseridas no meio intelectual, conseguem impor seu agenciamento, mesmo através de formas oriundas da ideologia dominante. Por sua riqueza e inúmeras possibilidades de leitura, *Caged Bird* é texto único e não pode ser lido como uma mera reprodução de uma forma antes considerada exclusiva do homem branco europeu.

4.2 O agenciamento e a protagonista de *Caged Bird*

Pode-se considerar que, no início de *Caged Bird*, a protagonista encontra-se em posição subalterna, uma vez que pertence à classe baixa, é negra e mulher; portanto, não faz parte do estrato social dominante. De acordo com Spivak (2010), o subalterno é excluído dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornar membro da classe dominante. A posição das mulheres negras é particularmente difícil (ver seção 3).

Essa discriminação fazia com que a jovem Maya se sentisse inferior aos homens e aos/às brancos/as. Ao longo da narrativa, a identidade da personagem se reconfigura. No início, percebe-se um sujeito rejeitado, em busca de um lar. Aos poucos, a protagonista emerge da condição inferior, impondo-se num mundo tradicionalmente de homens e de brancos/as. Pode-se considerar que, mesmo quando Maya mostra sua vitimização, configura-se como agente, ao denunciar modelos patriarcais e repressores, caracterizando a feição política em *Caged Bird*. Quando, porém, rejeita a posição subalterna que lhe é imposta, seu agenciamento torna-se mais explícito.

Maya clama pelo agenciamento, quando vai executar tarefas domésticas na casa de Mrs. Viola Cullinan. 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 patroa com seu jogo de chá preferido, e, deliberadamente, porém fazendo parecer acidental, derruba a bandeja e quebra os pratos. Ao ouvir Cullinan 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: “O nome dela é Margareth, diabos, o nome dela é Margaret” (CB, p. 107-108).²²⁹ Nessa passagem pitoresca, o “acidente” provocado por Maya, ironicamente, faz com que a patroa a chame pelo nome correto:

²²⁹ “Her name is Margaret, goddamn it, her name’s Margaret”.

E ela atirou uma lasca do prato em mim. Talvez tenha sido a histeria que a fez perder a pontaria, mas ela quase acertou Miss Glory com a louça voadora, e começou a gritar. Deixei a porta da frente bem aberta para que todos os vizinhos ouvissem. Mrs. Cullinan acertou uma coisa. Meu nome não era Mary (CB, p. 108).²³⁰

A atitude de Mrs. Cullinan é representativa da superioridade étnica atribuída aos/às brancos/as. Ela exerce o poder renomeando Hallelujah por Glory e Margaret por Mary, mas não fica impune de retaliação. Ao quebrar a louça, Maya reivindica seu nome, e reconfigura sua identidade, começando a escapar do aprisionamento. Os nomes estão intimamente relacionados à identidade, e a reivindicação do nome é indicação da individualidade. Maya, ao deixar a porta aberta para que todos ouvissem a patroa gritando, demonstra seu desejo de que o mundo a ouça e aceite sua individualidade. A porta aberta simboliza sua necessidade de ter voz. A passagem remete a trecho anterior em *Caged Bird*, no qual a narradora expressa revolta a respeito dos nomes arbitrariamente conferidos aos/às negros/as pelas crianças brancas: “As crianças brancas pobres tinham licença para chamar os/as negros/as importantes e mais velhos/as pelo primeiro nome, ou pelo nome que quisessem inventar” (CB, p. 6).²³¹ Assim, a reivindicação pela voz individual relaciona-se à reivindicação da voz dos/as negros/as como grupo.

Para Gilmore (1994), a autorrepresentação de autoria feminina diz respeito à relação entre as “identidades” – sexualidade, etnia, gênero e classe – e as “instituições” – política, lei, ciência, comunidades etc. Na passagem em que decide enfrentar a patroa e deixar o emprego de doméstica, Maya reconfigura (e, portanto, também constrói) sua identidade mediante uma instituição que a relegou às margens por muito tempo – a comunidade que a sujeitara a ser “empregada doméstica e lavadeira” (ver 2.1). Essa comunidade, portanto, reforça a ideologia da supremacia dos/as brancos/as, mas a mulher negra oferece resistência. Spivak (2010) relaciona a resistência ao poder com a luta dos trabalhadores – a força de trabalho seria uma reprodução da submissão à ideologia. Ao tentar manter Maya em posição subalterna, Cullinan reproduz a ideologia dominante, mas encontra resistência.

Novamente Maya contesta a condição inferior perpetuada por muito tempo e configura-se como agente de mudança. A jovem vai toda semana, durante algum tempo, ao mesmo escritório procurar emprego como condutora de bonde. A caixa alta utilizada no texto

²³⁰ “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”.

²³¹ “Poor white children had the license to address lauded and older blacks by their first names or by any names they could create”.

ênfatisa sua determinação: “EU VOU CONSEGUIR O EMPREGO. VOU SER CONDUTORA E TER UMA BOLSA CHEIA DE TROCOS NO CINTO” (CB, p. 260).²³²

Após várias insistências, Maya consegue ser finalmente contratada como condutora, impondo-se em um mundo tradicionalmente de homens e de brancos/as: “on a blissful day, I was hired as the first Negro on the San Francisco streetcars” (CB, p. 262).²³³ O trabalho de condutora de bonde pode ser lido como uma metáfora da condução da própria vida, num processo em busca pelo agenciamento.

Na determinação de Maya em conseguir um emprego, ela reconfigura sua identidade e busca o agenciamento por meio da autonomia financeira. Em análise das distinções de classe, Spivak (2010), comentando as teorias marxistas e hegeliana, denomina de “agenciamento econômico” um dos interesses que caracterizam a formação de uma classe. Percebe-se em *Caged Bird* esse interesse pelo agenciamento econômico. Embora procure um emprego para si, Maya, em sua condição de mulher negra, age em nome de uma classe que não tem capacidade de se representar. Assim, ela tenta quebrar uma tradição. Segundo Spivak (2010, p. 66-67), o subalterno carrega o peso da obliteração devido à “violência epistêmica do imperialismo”. Para as mulheres subalternas, o peso da discriminação ocorre de forma dupla, pois “a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina”. Maya, ao lutar pelo emprego, luta também contra todas as forças que querem mantê-la na obscuridade e na submissão. Ao fazer isso, reivindica não somente para si, mas para as mulheres negras, uma igualdade de oportunidade no mercado de trabalho.

Embora Beauvoir (1989, p. 679-680) não utilize o termo “agenciamento” em seu texto, discute a ideia de que, para as mulheres se libertarem de sua condição de vassalagem, elas precisam se tornar independentes financeiramente: “[...] sustentada por um homem [...] ela continua presa a sua condição de vassalagem. [...] Quando ela é produtiva, ativa [...] afirma sua condição de sujeito; em relação a seus objetivos, ao dinheiro e aos direitos que conquista [...]”.²³⁴

Essa autora reconhece que, para as mulheres, não é fácil a conquista da independência financeira, principalmente porque os salários são baixos e o mercado de trabalho ainda retém a configuração de um mundo de homens. Portanto, as mulheres não têm

²³² “I WOULD HAVE THE JOB. I WOULD BE A CONDUCTORETTE AND SLING A FULL MONEY CHANGER FROM MY BELT. I WOULD”.

²³³ “[...] num dia abençoado, fui contratada como a primeira condutora negra de bondes, na cidade de São Francisco”.

²³⁴ “[...] supported by a man [...] she remains bound in her condition of vassalage. [...] When she is productive, active [...] she affirms her status as subject; in connection with the aims she pursues, with the money and the rights she takes possession of [...]”. No Brasil, a obra de Beauvoir foi publicada em português pela Nova Fronteira, mas para fins de citação neste trabalho utilizo minha própria tradução.

da sociedade a assistência que precisariam, para que haja de fato igualdade entre os sexos. Argumento semelhante encontra-se em *A room of one's own*, em que Woolf (1998) defende a necessidade de uma independência financeira para as mulheres. A autora trata especificamente das mulheres escritoras que, tolhidas pela sociedade patriarcal, precisariam de um “teto todo seu”, i.e., um espaço onde pudessem escrever e conquistar sua autonomia, assim otimizando seus talentos para serem reconhecidas pelo público, privilégio exclusivo dos homens de sua época.

Em *Caged Bird*, além da distância entre os sexos, percebe-se a distância entre os/as brancos/as e negros/as, na atitude da recepcionista, que dispensa Maya veementemente todas as vezes que ela insiste no emprego. Porém, a protagonista está decidida a lutar contra a força da tradição que limita suas oportunidades (CB, p. 257-258): “Gostaria de reivindicar a fúria imediata, seguida pela nobre determinação de quebrar a tradição limitadora”.²³⁵ É possível notar a dimensão histórica dessa tradição de discriminação e de distância entre os/as brancos/as e os/as negros/as:

éramos como atores que, mesmo sabendo de cor a peça, ainda conseguíamos chorar de forma nova pelas velhas tragédias [...] esse encontro triste não tinha nada a ver comigo, nem com aquela recepcionista tola. O incidente era como um sonho que se repetia [...] voltava eternamente para nos assombrar a todos. A recepcionista e eu éramos como Hamlet e Laertes na cena final, na qual, por danos causados por ancestrais, estavam fadados a duelar até a morte. E também porque a peça precisa terminar em algum ponto (CB, p. 259-260).²³⁶

Estabelece-se nesse trecho 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) refere-se 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. Além da reconfiguração de identidade da personagem, aqui também ocorre a reconfiguração da identidade do texto, que se constitui a cada leitura.

²³⁵ “I would like to claim an immediate fury which was followed by the noble determination to break the restricting tradition”.

²³⁶ “[...] 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”.

Essa interação entre texto e leitor/a (conforme análise neste trabalho sobre a intersubjetividade, em 2.2) remete ao sentido do agenciamento solidário e intersubjetivo conferido por Bhabha (2010). Em nossa leitura, podemos conferir a condição de agente à protagonista Maya, que se determina a conseguir o emprego de condutora. Se a aceitamos como agente, estamos assim sendo solidários com esse agenciamento. Dessa forma, o/a leitor/a torna-se também autor/a daquele agenciamento na construção de sentido. O agenciamento, então, tem um efeito retroativo (BHABHA, 2010). Além disso, o agenciamento contém traços de agenciamento de outrem, assim como todo texto também dialoga com outros textos anteriores (e.g., Shakespeare e Maya Angelou). Bhabha (2010) faz um paralelo do agenciamento com a teoria bakhtiniana, sugerindo que, assim como o ato da fala presume um/a ouvinte, o agenciamento tem natureza dialógica porque presume um/a leitor/a, através do/a qual se dá a possibilidade de solidariedade.

Em *Caged bird*, além da solidariedade do/a leitor/a com a narradora, percebe-se a solidariedade da narradora com a etnia negra. Na cerimônia de formatura da universidade, sua conquista pessoal torna-se coletiva (CB, p. 179): “Eu não era mais simplesmente parte da turma que se formava em 1940; senti orgulho de fazer parte da maravilhosa, linda, raça negra”.²³⁷ O agenciamento da personagem assume caráter coletivo²³⁸ e, portanto, político.

Devido à ascensão da protagonista, há críticos, segundo Lupton (1998), que consideram a narrativa de *Caged Bird* semelhante à do gênero *Bildungsroman* (ver 2.4). Desaparece o sentimento de inferioridade: “Eu ia ficar linda [...] meu trabalho acadêmico era um dos melhores do ano [...] meu cabelo me agradava também” (CB, p. 166-168).²³⁹

Ao conseguir o diploma universitário, Maya manipula o ambiente quando contraria o sistema que a relegara à condição de subalterna. Segundo Smith e Watson (2001), que citam a teoria de Certeau, sujeitos e grupos conseguem manipular espaços que os encarceram, na busca do agenciamento em sistemas repressores. É dessa forma que, metaforicamente, o pássaro liberta-se da gaiola. Ao mesmo tempo em que se opera essa libertação intelectual, a percepção de Maya em relação ao seu corpo se modifica. No trecho acima, além de mencionar a satisfação com a realização acadêmica, a narradora demonstra que a aparência de seu cabelo lhe agrada, demonstrando a aceitação do próprio corpo.

²³⁷ “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”.

²³⁸ Embora não trate especificamente do agenciamento, Correa (2008) também analisa a dimensão coletiva em *Caged Bird*, dando destaque para a passagem na qual Maya menciona o orgulho pela vitória do boxeador Joe Louis, que poderia ser interpretada como “uma metáfora entre raças, mostrando a força e o poder dos negros, em contraposição aos brancos” (CORREA, 2008, p. 105).

²³⁹ “I was going to be lovely [...] my academic work was among the best of the year [...] my hair pleased me too”.

Ao longo da narrativa, percebe-se que Maya começa a celebrar seu corpo e a ter controle sobre ele. Na passagem em que questiona sua feminilidade (em 3.3), Maya assume o comando de seu corpo ao tomar a iniciativa de manter relação sexual.

Outro aspecto significativo para a tomada de controle do corpo foi aprender a dançar: “O exercício aumentaria o tamanho das minhas pernas e alargaria meus quadris. Minha timidez em dançar, usando malha preta, num salão grande e vazio, não durou muito. Eu ia aprender, nas palavras dela [Miss Kirwin] a ‘ocupar espaço’”. (CB, p. 212)²⁴⁰ As palavras da professora de dança – *occupy space* (“ocupar espaço”) – também podem ser entendidas metaforicamente. As mulheres negras, ao aprenderem a dominar o corpo e a se impor na sociedade, conquistam seu espaço. A dança também remete à música, ao canto do pássaro que deseja se libertar da gaiola, imagem recorrente em *Caged Bird*.

Ao final do romance, há uma celebração do corpo negro feminino (VERMILLION, 1999), com a gravidez e a maternidade, aparecendo também o sentimento de posse em relação à criança, o que remete a uma maior autonomia para Maya:

[...] uma coisa muito importante estava acontecendo no meu corpo. [...] meu filho nasceu, [...] então a posse se confundiu com a maternidade. Eu tive um bebê. Ele era lindo e era meu. Totalmente meu. Ninguém o tinha comprado para mim. Ninguém me ajudara a suportar os meses de tristeza e enjôo. (CB, p. 278)²⁴¹

Com a maternidade e com a exaltação do corpo feminino, Maya refuta imagens negativas do corpo das mulheres negras. Assim, busca destruir os estereótipos a elas atribuídos (ver 3.1 desta dissertação), o que nos leva a refletir que os papéis designados às pessoas na sociedade não são se referem a determinações orgânicas; tampouco têm as pessoas (especialmente mulheres e negros/as) características biológicas e inerentes que determinem sua condição hierarquicamente inferior.

A sociedade, apesar de ter evoluído muito com a proposição de leis que coíbem a discriminação por conta de sexo, cor, classe social e crença religiosa, ainda tem um longo caminho a seguir para que consiga se livrar de ideias historicamente incutidas e enraizadas por tanto tempo. Infelizmente há ainda quem advogue a discriminação, explícita ou implicitamente, por meio de práticas nas quais subjazem pensamentos essencialistas e dicotômicos. Isso se dá porque não se eliminou totalmente ainda, na sociedade, a noção das oposições binárias – mulheres/homens, brancos/negros.

²⁴⁰ “the exercise would make my legs big and widen my hips. My shyness at moving clad in black tights around a large empty room did not last long. I would learn to, in her [Miss Kirwin] words, ‘occupy space’”.

²⁴¹ “[...] something very important was taking place in my body. [...] my son was born, [...] so possession became mixed up with motherhood. I had a baby. He was beautiful and mine. Totally mine. No one had bought him for me. No one had helped me endure the sickly gray months”.

4.3 O agenciamento e a raiva

Conforme analisado em 3.6, a raiva foi significativa para o agenciamento de Angelou, que admitiu, em entrevista, que esse sentimento foi para ela vantajoso. Braxton (1999) considera que Maya Angelou direcionou a raiva para um propósito construtivo: “Sua obra fala da necessidade de reflexão, lembrança, revelação, purificação, cura, e, por vezes, de promover um alerta”.²⁴² Em entrevista (BRAXTON, 1999), Angelou admite a dolorosa experiência que lhe ocasionou a raiva: “Quando pego a caneta para escrever, tenho que raspá-la pelas cicatrizes para afiar a ponta”.²⁴³

Também em *Letter to my Daughter*, a autora narra um episódio em que, já adulta, ainda não havia se curado totalmente da revolta pelos anos de discriminação sofrida. Ao aguardar, num restaurante, por mais de trinta minutos por um prato, expressa sua raiva contra a garçonete:

Eu chamei a garçonete, uma jovem branca magricela. Eu disse, ‘Minha amiga pediu omelete de queijo e eu pedi bacon e ovos, já faz meia-hora. Se você não quer nos servir, eu aconselho que me avise e depois chame a polícia’. A jovem imediatamente foi solícita [...]. (ANGELOU, 2009, p. 117)²⁴⁴

Assim como no episódio da recepcionista da empresa dos bondes em *Caged Bird* (4.2), configura-se nesse relato um duelo racial. Aqui a mulher negra posiciona-se com veemência, e contrasta sua força com a brancura e a magreza da garçonete. Mostra que tem consciência de seus direitos, mas ao mesmo tempo ainda carrega os resquícios de uma discriminação histórica.

Também em *Caged Bird*, a quebra dos pratos, na passagem mencionada no item 4.2, foi impulsionada pela raiva, quando Mrs Cullinan passou a chamá-la de Mary, e Hallelujah de Glory (CB, p. 106): “Por alguns segundos fiquei entre rir (imagine ter o nome Hallelujah) ou chorar (imagine deixar uma mulher branca lhe dar um nome que convém a ela). Minha raiva me salvou dessas duas reações. Eu precisava sair desse emprego”.²⁴⁵

Maya desconstrói sua posição tradicionalmente inferior e configura-se como agente, quando decide deixar o emprego que lhe subjugava. Funck (1989) reflete sobre a raiva como

²⁴² “Her work speaks to the necessity of reflecting, remembering, opening, cleansing, healing, and, at times, issuing a warning”.

²⁴³ “When I pick up the pen to write, I have to scrape it across those scars to sharpen the point”.

²⁴⁴ “I called the waitress over, a white lanky woman. I said, ‘My sister ordered a cheese omelet and I ordered bacon and eggs. If you don’t want to serve us, I advise you to tell me so, and then call the police’. The young woman was immediately solicitous [...]”.

²⁴⁵ “For a few seconds it was a tossup over whether I would laugh (imagine being named Hallelujah) or cry (imagine letting some white woman rename you for her convenience). My anger saved me from either outburst. I had to quit the job”.

fator decisivo na desconstrução do conceito patriarcal do feminino.²⁴⁶ Como tradicionalmente às mulheres cabe aceitar seu “destino”, sendo “pouco feminino discuti-lo”,

a indignação permaneceu por muito tempo inarticulada dentro da literatura – na maioria das vezes não reconhecida, ou, quando reconhecida, reprimida [...]. A própria Virginia Woolf, como nos descreve Adrienne Rich no conhecido artigo “When the dead awaken: writing as re-vision” de 1971, tem o tom “de uma mulher quase em contato com a sua ira, mas que está determinada a não demonstrá-la, que se força a ser calma, distante e civilizada, e poucas vezes se deixa levar pela paixão”. (FUNCK, 1989, p. 182-183)

Em *Caged Bird*, Maya aprendera a reprimir a raiva, e “aguentar esta vida de trabalho árduo” (CB, p. 125), que estava destinada para os/as negros/as (ver 3.4). Portanto, a expressão da raiva na contestação desse destino também constitui em agenciamento. Funck (1989, p. 183-184) aponta que “o falar-se através da raiva [...] se constitui num ato essencial de sobrevivência, [...] visto como um processo purgativo, como um passo para a liberação da imaginação criadora”. A autora destaca, nesse processo, a “vitimização”, a “violência” e a “polarização”, conceitos baseados em *Stealing the language: the emergence of women’s poetry in America*, de Alicia Ostriker.

Em *Caged Bird*, a vitimização, que se encontra imbricada com a violência, toma diversas formas. O opressor é a figura paterna de Mr. Freeman na violência doméstica (ver 3.2). Também há a violência intelectual, na forma da discriminação analisada neste trabalho (em 2.3), segundo a qual as mulheres negras estariam destinadas a seres empregadas domésticas, lavadeiras, cozinheiras ou babás.

A vitimização é associada à culpa, no poema *Bleeding*, de May Swenson, em análise de Funck (1989). Em diálogo com a faca, o corte se desculpa por não conseguir parar de sangrar:

[...] I bleed too easily hate that I can’t
help it wish were a knife like you and didn’t have to bleed.
[...]
I feel I have to bleed to feel [...].
(In WASHINGTON, 2001)

O “ter que sangrar” para poder sentir relaciona-se com o “falar a raiva” como meio purgativo. Ao extravasar sua raiva, as mulheres metaforicamente “sangram”. A culpa que o corte sente por sangrar pode ser relacionada à culpa que Maya sente por ter sido violentada

²⁴⁶ Embora Funck (1989) refira-se especificamente à oposição binária homens/mulheres, considero pertinente a citação, uma vez que a oposição mulheres brancas /mulheres negras também se refere a uma hierarquia de poderes, construídos historicamente.

sexualmente por Freeman (ver 3.3, que trata a culpa como consequência do mito de Jezebel). À inferioridade atribuída às mulheres pela sociedade, soma-se a culpa.

Ainda segundo Funck (1989), o extravasamento da raiva é uma reação à vitimização, e pode também surgir em forma de violência. A autora menciona várias obras importantes nas quais as mulheres têm posturas violentas, entre elas um desejo de vingança contra os/as opressores/as. Em 3.2, há expressão da raiva contra os/as opressores/as brancos/as, que um dia hão de receber sua punição – “deixe que fiquem com sua brancura” (CB, 127-128), mesmo que seja uma punição pós-vida. Trata-se de uma forma de retaliação, de reverter a violência para os opressores/as.

Aparece novamente o desejo de vingança quando Maya está em São Francisco, onde aprende com o novo padastro e seus amigos truques para enganar homens brancos. Relata que usavam o racismo a seu favor, trapaceando:

Eles se alternavam para me ensinar os truques, como eles escolhiam as vítimas (otários) no meio dos brancos ricos preconceituosos, e toda vez usavam o preconceito das vítimas contra elas mesmas. [...] tudo para mim era muito divertido ou gratificante, pois o homem Negro, o trapaceiro que era mais estúpido, todas as vezes ganhava do branco poderoso, arrogante (CB, p. 214-215).²⁴⁷

Nesse trecho, os negros reivindicam o direito de enganar os brancos, como forma de compensar o que tinha sido roubado deles. Em 3.1, mencionei os/as negros/as como “vítimas do maior assalto do mundo” na história (CB, p. 218). Essa expressão do desejo de retaliação reconfigura padrões. Os/as negros/as vingam sua opressão, ao tirar alguma coisa dos/as brancos/as. Como sempre foram oprimidos/as, de certa maneira passam a ser opressores/as quando enganam brancos/as. Por narrar a história de sua perspectiva, Maya torna-se agente. O paradoxo que se coloca é que, assim fazendo, não se disassocia da condição de vítima. Porém, ao reverter o racismo a seu favor, consegue se impor na história. Essa estratégia aparece como tática de sobrevivência: “As necessidades da sociedade determinam sua ética [...]. A vida exige um equilíbrio. Tudo bem se roubarmos um pouco agora. Essa crença encanta particularmente aqueles/as que são incapazes de competir legalmente com seus/suas cidadãos

²⁴⁷ “Then they took turns showing me their tricks, how they chose their victims (marks) from the wealthy bigoted whites and in every case how they used the victims’ prejudice against them. [...] all were amusing or gratifying to me, for the Black man, the con man who could act the most stupid, won out every time over the powerful, arrogant white Then they took turns showing me their tricks, how they chose their victims (marks) from the wealthy bigoted whites and in every case how they used the victims’ prejudice against them. [...] all were amusing or gratifying to me, for the Black man, the con man who could act the most stupid, won out every time over the powerful, arrogant white”.

e cidadã contemporâneos/as” (CB, p. 218-219).²⁴⁸ Por essa perspectiva, novamente o paradoxo pode ser resolvido com a noção de essencialismo estratégico.

Em relação ao paradoxo que associa a violência perpetrada pelas mulheres com sua vitimização, Funck (1989, p. 187) pondera que, “na tentativa de destruir o ‘inimigo’, a mulher se coloca no lugar de vítima que ocupara até então. Se a mulher tem necessidade de se defender, de se impor, ela pode reforçar sua condição de alteridade, justamente por tentar erradicá-la”. Para essa autora isso se dá porque não foi erradicada na sociedade a oposição masculino/feminino – a polarização, ligada à violência e à vitimização, que reforçam “em vez de destruir hierarquias e as estruturas de domínio e submissão. Tanto pela vitimização quanto pela violência, as polaridades são intensificadas”. (FUNCK, 1989, p. 187)

Esse pensamento pode ser associado à teoria de hooks (2000), segundo a qual a discriminação sexista dá respaldo às outras formas de opressão. Assim, o sexismo origina-se no ambiente doméstico, não sendo possível erradicar qualquer opressão sem acabar com essa discriminação primária. Seu pensamento fundamenta-se na obra de John Hodge, *The Cultural Basis of Racism and Group Oppression*, que defende que a dominação presente na família se traduz em outras formas de opressão (étnica, religiosa etc), e assim as legitimiza, de modo que pareçam naturais.

Nesse sentido, Humm (1989) aponta algumas teorias feministas que tratam dessa questão, como a de Jessie Bernard, que defende que o sexismo é tão enraizado na sociedade, sendo, portanto, inconsciente e tido por certo. Daí a importância, para os estudos de gênero, de se desconstruir mitos sexistas. hooks (2000) critica trabalhos de teóricos que condenam a opressão, mas que tratam a libertação como uma libertação dos homens oprimidos. Entre outras obras, a autora critica a *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, que advoga um fim para as relações entre opressor e oprimido na sociedade capitalista. Considera que o teórico brasileiro, apesar de levantar questões importantes, reforça a opressão sexista, por defender a necessidade do renascimento de um “novo homem”. Nesse sentido, as mulheres estariam sempre condenadas a lutar contra a opressão sexista, e suas energias teriam que ser direcionadas nessa luta, em detrimento de outras lutas, contra, por exemplo, o racismo, o imperialismo etc.

Ao advogar o fim da opressão sexista, hooks (2000) trata a raiva de uma perspectiva diferente. Defende que, apesar de significativa nos movimentos feministas, houve certo

²⁴⁸ “The needs of a society determine its ethics [...]. Life demands a balance. It’s all right if we do a little robbing now. This belief appeals particularly to one who is unable to compete legally with his fellow citizens”.

exagero, por parte de alguns grupos feministas mais radicais, em considerar todos os homens como inimigos. Essa postura reforçaria a imagem das mulheres negras como diferente, como um grupo especialmente relegado à alteridade. Por exemplo, as mulheres brancas burguesas universalizaram sua opressão doméstica, considerando-a mais significativa para elas do que para as mulheres negras:

Enquanto que há mulheres ativistas brancas que vivenciam a família como principal instituição opressora (pode ser a estrutura social na qual elas sofreram abusos graves e exploração), muitas mulheres negras têm a família como a instituição menos opressora. Apesar do sexismo no contexto familiar, [...] queremos afirmar a primazia dessa instituição porque sabemos que os laços familiares são o único sistema de apoio para os explorados e oprimidos (HOOKS, 2000, p. 38).²⁴⁹

Esse pensamento vai ao encontro da discriminação tripartida contra as mulheres negras – gênero, etnia e classe social, discutida ao longo desta dissertação. Para as mulheres brancas burguesas, o ambiente exterior à família não representava a mesma ameaça que representava para as mulheres negras, uma vez que para estas havia o peso da discriminação racial e da baixa classe social.

Nesse sentido, a “raiva” das feministas mais radicais parece a hooks (2000) um pouco exagerada, por enfatizar a hostilidade contra os homens no ambiente doméstico, negligenciando a opressão racial e de classe.

A autora (HOOKS, 2000) é coerente em postular que, ao se constatar um tipo de opressão sexista, questionam-se também outras opressões. Ao discutir posição contrária que defende que há também opressão e violência em relacionamentos homoeróticos, a autora esclarece que não argumenta que a dominação masculina origina todas as outras formas de opressão. Argumenta que, como nossa cultura se baseia em relações hierárquicas, nas quais a autoridade coerciva é percebida como natural, tendemos a naturalizar relações de dominação. No meu entendimento, como a dominação masculina é tradicionalmente a que mais permeia as relações, a autora coloca a opressão sexista como primária e mantenedora de outras formas de opressão.

Não se trata então de se rebelar contra os homens opressores, mas de se buscar na reflexão feminista um questionamento de todas as opressões, e assim contribuir para uma melhor conscientização e posterior reconfiguração de atitudes, visando um mundo melhor.

²⁴⁹ “While there are white women activists who may experience family primarily as an oppressive institution (it may be the social structure wherein they have experienced grave abuse and exploitation), many black women find the family the least oppressive institution. Despite sexism in the context of family, [...] we wish to affirm the primacy of family life because we know that family ties are the only sustained support system for exploited and oppressed peoples”.

É possível ver a necessidade por essa reconfiguração de atitudes no poema *Human Family*, de Maya Angelou, que defende que, apesar das diferenças de etnia e cultura, somos todos parte de uma “família humana”:

I note the obvious differences
between each sort and type,
but we are more alike, my friends,
than we are unlike.
(In OLD POETRY, 2011)

Esse poema estabelece uma ponte intertextual com Shakespeare (1990). A personagem de Shylock de *The Merchant of Venice* protesta contra a inferioridade atribuída aos judeus, e defende a igualdade: “I am a Jew! [...] fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer [...]” (SHAKESPEARE, 1990, p. 215). Assim, a despeito das diferenças culturais e étnicas, judeus/judias e cristãos/cristãs – bem como brancos/as e negros/as – são também parte de uma “família humana”. Reconfigurar atitudes implica em reconhecer que essas diferenças entre grupos não são naturais e biológicas, mas sim construídas cultural e ideologicamente.

Caged Bird também traz o protesto contra a discriminação de um grupo (os/as negros/as), e o desejo de uma condição de igualdade. Conforme análise nesta dissertação, no início do texto aparece o sentimento de inferioridade, agravado pela violência, pela discriminação de gênero, de classe social e de etnia, o que implica na somatofobia, no silêncio, na falta de pertencimento e na raiva. Ao longo do texto, a personagem aceita e celebra seu corpo, sente orgulho de sua etnia e consegue se impor num mundo que a rejeitara, numa tentativa de buscar a igualdade. Angelou, como autora no sentido biográfico, também reivindica igualdade e consegue se impor no mundo literário, na academia. Vale notar que a citação do poema *Human Family* foi retirada de uma antologia virtual de poetas considerados “clássicos”, o que corrobora a reconfiguração do cânone (ver 4.1). Assim, os eixos identitários – classe social, etnia e gênero – reconfiguram-se na representação literária, abrindo novos espaços, e suscitando novas discussões e questionamentos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação apresentei alguns pontos para reflexão acerca do gênero autobiográfico e suas complexidades, concentrando-me na expressão das mulheres afroamericanas, que, por meio da representação escrita, emergem da discriminação e da opressão. A leitura aprofundada de *Caged Bird* se abre a diferentes leques, como estudos sobre memória, identidade, agenciamento, violência, entre outros, que, por sua vez, dialogam com os estudos culturais, com os estudos feministas, com a psicologia, com a sociologia, com a história, etc.

O estudo da obra literária traz sempre a questão – monumento ou documento? Muito pertinentes as teorias de Seligmann-Silva (2006) e de Compagnon (2006), que propõem um equilíbrio para o estudo da obra literária, que não seja excessivamente objetiva, nem excessivamente relativista; nem absoluta e simplesmente mimética, tampouco absoluta e simplesmente antimimética. Concordo que a literatura se coloca no “próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2006, p. 138).

Caged Bird se coloca num entrelugar, ao mesclar o público e o privado, o “eu” e o coletivo, a história e a imaginação, a linguagem formal e a linguagem informal. Para esta análise, considerei pertinente situar historicamente a obra, e apresentar dados biobibliográficos da escritora, devido ao enfoque metodológico e à abordagem escolhidos. Por conta da complexidade e da multiplicidade de diálogos em *Caged Bird*, optei, ao longo deste trabalho, considerar a autobiografia estudada um “gênero híbrido”.

A autobiografia parece ser particularmente inquietante, por ser a narrativa em primeira pessoa propensa a ser percebida como relato verídico e objetivo. Porém, não se deve olhá-la como um espelho da vida do/a escritor/a, desprovida de artifícios ficcionais, embora haja a tendência de se associar o/a autor/a, como sujeito biográfico, com o/a narrador/a. Gilmore (1994) indica essa tendência em Walt Whitman – “Who touches this touches a man”²⁵⁰ – e reconhece que hoje a crítica já constata que a autorrepresentação também está presente em outros gêneros.

Nesse sentido, assim como não se pode dizer que o romance é puramente ficcional, não se pode dizer que a autobiografia é simplesmente um autorreflexo do/a escritor/a. Os gêneros dialogam e se entrelaçam, sendo difícil classificar a literatura da mesma maneira com que se classificam os insetos, como aponta Eagleton (1996). O texto em si não carrega um

²⁵⁰ “Quem examina isso examina um homem”. Ver referência completa a *The Walt Whitman Archive* em Price e Folsom (2011), ao final desta dissertação.

sentido único, sendo a construção de sentido da obra literária constituída na leitura.²⁵¹ Gosto da assertiva de Lejeune (2008), de que “um autor não é uma pessoa” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Com a construção de sentido centrada na intersubjetividade entre texto e leitor/a, não se vê o/a escritor/a, enquanto sujeito biográfico, “refletido/a” na obra literária. Embora seja interessante investigar dados biográficos do/a escritor/a e do contexto histórico-social, como fiz neste estudo, deve-se buscar na forma a validade da interpretação, pois não há leitura unívoca e cristalizada do texto.

A autobiografia, anteriormente considerada a “gata borralheira da literatura” (LEJEUNE, 2008, p. 108), que provocaria “ciúmes no romance, gênero-rei”, não é mais percebida, com a evolução da crítica, como um retrato da vida de uma pessoa. Também as possibilidades de leituras da autobiografia foram se expandindo com a emergência de autores/as tradicionalmente não canônicos/as, e com a expansão dos Estudos de Gênero.

Ao se pensar no cânone autobiográfico, tradicionalmente composto de homens brancos, pode-se dizer que o agenciamento das mulheres negras se dá nos seus textos, cuja aceitação leva a uma contestação do cânone literário, e sua subsequente reconfiguração. Quando se discute o gênero autobiográfico de autoria feminina, corre-se o risco de incorrer no essencialismo, e na oposição binária masculino/feminino tão combatida nas teorias feministas. Falar nas autobiografias das mulheres negras pode indicar uma presunção de que exista uma autobiografia universal, em oposição à qual esses escritos emergem. Assim, haveria também o risco de reforçar a tradição como “modelo”, justamente o que se pretende combater com a aceitação desses textos. Conforme defendi em 4.1, as mulheres negras deixam de ser subalternas quando conseguem seu agenciamento por meio do discurso tradicionalmente hegemônico, o que poderia constituir um paradoxo, pois essa necessidade de serem aceitas no cânone poderia torná-las mais dependentes e reforçar sua subalternidade.

Não obstante esse aparente paradoxo, concluo que as mulheres negras, ao apropriar-se desse discurso, conseguem apropriar-se de um espaço antes exclusivo de um grupo dominante, inserindo-se no mundo intelectual e narrando suas versões da história. Assim, o cânone é contestado e reconfigurado, e o agenciamento das mulheres negras se materializa nos seus próprios textos, que não são meras reproduções de padrões previamente estabelecidos, visto que elas inserem elementos de suas versões da história, contestando sua subalternidade.

²⁵¹ O entendimento e a interpretação de qualquer tipo de texto envolvem a leitura. Comentei também, em 2.2, que os diversos tipos de escritos têm artifícios ficcionais. Porém, trato aqui especificamente do texto literário por ser este o foco deste trabalho.

Ao estudar o texto das mulheres negra, é impossível ignorar a longa história de sua discriminação e de seu silêncio. Ao discutir as “características” dessa discriminação em particular, também há o risco de incorrer no essencialismo. Porém, destacar a discriminação tripartida dessas mulheres pode servir como estratégia para seu agenciamento. Quando se reconhece que a discriminação contra as mulheres negras foi ignorada, até mesmo pelas mulheres brancas, pode-se “desnaturalizar” a condição das mulheres negras como inferior, tão perpetuada desde a escravidão. A perpetuação dessa suposta inferioridade infiltrou-se na mentalidade das sociedades, de modo que passou despercebida.

Creio que a contribuição da leitura feminista é despertar a consciência de que mitos e crenças tidos como certos e enraizados na sociedade são construídos culturalmente. Portanto, o objetivo do enfoque feminista não deve ser constituir um outro “Outro”, o que seria um sexismo invertido, mas provocar a reflexão, o questionamento, a abertura de novas interpretações para o sentido da vida.

Aqui demonstrei, sem a pretensão de esgotar as possibilidades de leitura, a riqueza do texto de uma escritora negra pouco lida no Brasil. Fazendo emergir a voz abafada ao longo dos milênios, a literatura das mulheres afroamericanas traz novas perspectivas para os estudos literários atuais.

REFERÊNCIAS

ANDREWS, William. (Org.). *African American autobiographies: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

ANGELOU, Maya. *And still I rise*. New York: Random House, 1978.

_____. *I know why the caged bird sings*. New York: Random House, 1969.

_____. *Letter to my daughter*. New York: Random House, 2009.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Key concepts in post-colonial studies*. Routledge: London, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Vieira. Hucitec: São Paulo, 1986.

BEAUVOIR, Simone. *The second sex*. Tradução de Howard Parshley. New York: Vintage Books, 1989.

BHABHA, Homi. *The location of culture*. New York: Routledge, 2010.

BÍBLIA. Português. Tradução da CNBB. São Paulo: Paulus, 2001.

BLOOM, Harold. *Maya Angelou: Bloom's biocritiques*. Philadelphia: Chelsea House, 2002.

_____. *Maya Angelou's I know why the caged bird sings: Bloom's modern critical interpretations*. New York: Infobase, 2009.

BOOKRAGS. 2005. Disponível em:

<http://www.bookrags.com/criticism/angelou-maya-1928_2/>. Acesso em: 11 fev. 2010.

BRANDÃO, Izabel. O corpo como travessia: o canto da resistência de Grace Nichols. In: MONTEIRO, Maria Conceição. LIMA, Tereza M. de Oliveira. *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Mulheres, 2006, p. 163-175.

_____. Dimensões políticas e afetivas do conceito de espaço/lugar: reflexões a partir de textos literários do século XX. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., SIMPOSIO TEMÁTICO: ESPAÇOS, DESLOCAMENTOS, DIÁSPORAS, 22., 2010. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2010.

_____. Virginia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 227-236.

_____. (Org.). *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2005.

BRAENDLIN, Bonnie. A sub-version of the American dream in Maya Angelou's *I know why the caged bird sings*. In: BLOOM, Harold. *Maya Angelou's I know why the caged bird sings: Bloom's modern critical interpretations*. New York: Infobase, 2009, p. 43-48.

BRAXTON, Joanne. *Black women writing autobiography: a tradition within a tradition*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

BUTLER, Judith. *Gender trouble*. Abingdon: Routledge, 2008.

CANUTO, Tânia. *As autobiografias fictícias de Lya Luft*. 1993. 75 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFAL, Maceió, 1993.

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.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.

CHEMAMA, ROLAND (Org.). *Dicionário de psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Oxford authors*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CORREA, Cláudia Maria Fernandes. *Ecos da solidão: uma autobiografia de Maya Angelou*. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2008.

COSER, Stelamaris. Papéis escritos, rasgados, vividos: A escrita feminina em Gilman. In: COSER, Stelamaris (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 et al. *Literaturas de língua Inglesa: visões e revisões*. Florianópolis: Insular, 2005.

COSSLETT, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny. *Feminism and autobiography: texts, theories, methods*. London and New York: Routledge, 2000.

DONOVAN, Roxanne; WILLIAMS, Michelle. Living at the intersection: the effects of racism and sexism on black rape survivors. In: WEST, Carolyn. *Violence in the lives of black women: battered, black, and blue*. New York: Harworth Press, 2002, p. 95-105.

EAGLETON, Terry. *Literary theory: an introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

EASTON, Alison. Subjects-in-time: slavery and African-American women's autobiographies. In: COSSLETT, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny. *Feminism and autobiography: texts, theories, methods*. London and New York: Routledge, 2000, p. 169-182.

ELLIOT, Jeffrey (Org.). *Conversations with Maya Angelou*. University Press of Mississippi, 1998.

FELIPE, Sônia. *Somatofobia*, mar. 2009. Disponível em <<http://www.anda.jor.br/?p=1463>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antonio Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2002, p. 29-71.

FRANKLIN, John Hope. *Raça e história: ensaios selecionados (1938-1988)*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FUNCK, Suzana Bornéo. Falar a raiva e a (des)construção do feminino. *Organon*: Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre, n. 16, p. 182-195, 1989.

GILBERT, Susan. Maya Angelou's I know why the caged bird sings: paths to escape. In: BLOOM, Harold. *Maya Angelou: Bloom's biocritiques*. Philadelphia: Chelsea House, 2002, p. 73-83.

GILMORE, Leigh. *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation*. New York: Cornell University Press, 1994.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana 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 Acioli; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 256-262.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades de mediações culturais*. Tradução de Adelaine Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- HARPER, Douglas. *Dicionário online de etimologia*, 2010. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=infant>>. Acesso em: 20 fev. 2011.
- HOOKS, bell. *Ain't I a Woman: black women and feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- _____. *Feminist theory: from margin to center*. Cambridge: South End Press, 2000.
- HORNBY, Albert. *Oxford advanced learner's dictionary*. 8 ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- HUGHES, Langston. *Poems*, 2004. In: POEMHUNTER. Disponível em: <http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/langston_hughes_2004_9.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2010.
- HUMM, Maggie. *The dictionary of feminist theory*. New York, London: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- 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*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v. 2, p. 955-987.
- JENKINS, Esther. Black women and community violence: trauma, grief, and coping. In: WEST, Carolyn. *Violence in the lives of black women: battered, black, and blue*. New York: Harworth Press, 2002, p. 29-44.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KAPLAN, Caren. Resisting autobiography: out-law genres and transnational feminist subjects. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *De/colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 115-138.
- KENT, George. Maya Angelou's I know why the caged bird sings and the autobiographical tradition. In: ANDREWS, William (Org.). *African American autobiographies: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1993, p. 162-170.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LUPTON, Mary Jane. *Maya Angelou: a critical companion*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- MACKETHAN, Lucinda. Mother Wit: Humor in Afro-American women's autobiography. In: BLOOM, Harold. *Maya Angelou's I know why the caged bird sings: Bloom's modern critical interpretations*. New York: Infobase, 2009, p. 3-12.

MARTINS, Sílvia. A 'dona do corpo' e a 'dor de mulher': Dados etnográficos sobre gênero e corpo entre os Kariri-Xocó. In: BRANDÃO, Izabel; ALBUQUERQUE, Fátima (Orgs.). *Gênero & outros lugares: poéticas e espaços interdisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2009, p. 41-54.

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.

MEGNA-WALLACE, Joanne. Simone de Beauvoir and Maya Angelou: birds of a feather. In: BLOOM, Harold. *Maya Angelou's I know why the caged bird sings: Bloom's modern critical interpretations*. New York: Infobase, 2009, p. 23-28.

MILLET, Kate. Sexual politics. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *Feminist literary theory and criticism: a Norton reader*. New York: Norton & Company, 2007.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London and New York: Routledge, 1985.

OLD POETRY. Disponível em: <<http://allpoetry.com/classics>>. Acesso em: 01 jan. 2011.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Batista. Mulher, corpo e violência: o lugar histórico da dor. In: BRANDÃO, Izabel; ALBUQUERQUE, Fátima. *Gênero & outros lugares: poéticas e espaços interdisciplinares*. Maceió: EDUFAL, 2009, p. 55-77.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1993.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRICE, Kenneth; FOLSOM, Ed (Orgs.). *The Walt Whitman archive*. Disponível em: <<http://www.whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1860/anc.00035.html>>. Acesso em: 01 jan. 2011.

PROCTER, Paul (Org.). *Cambridge international dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michael. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Ferreira de Andrade. A mediação de culturas nas traduções de obras de escritoras de origem afro. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 167-175.

SCOTT, Joan. Experience. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Women: autobiography, theory, a reader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, p. 57-71.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História: memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. New Jersey: Gramercy Books, 1990.

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.

SILVA, Reginaldo de Abreu Araújo. Uma reflexão sobre o arquétipo de grande mãe no ícone de Nossa Senhora Mãe do bom conselho. *Último Andar: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da PUC, São Paulo*, n. 14, p. 41-54, jun. 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/artigos_reflexao_arquetipo.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2010.

SMITH, Sidonie. The bodies of contemporary autobiographical practice. In: *Subjectivity, identity and the body: women's autobiographical practices in the twentieth century*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 126-215.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *De/colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

_____. *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

_____. *Women: autobiography, theory, a reader*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

SOARES, Angélica. *Transparências da memória: histórias de opressão, diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Jerônimo. Um mestre do ofício. *Veja*, São Paulo, v. 2206, a. 44, n. 9, p. 134-135, mar. 2011.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

THOMAS, Rachel. Exuberance as beauty: the prose and poetry of Maya Angelou. In: BLOOM, Harold. *Maya Angelou: Boom's biocritiques*. Philadelphia: Chelsea House, 2002, p. 49-71.

TSIEN, Joe. Códigos da memória. *Mente e Cérebro*, São Paulo, a. XV, n. 183, p. 53-59, abr. 2008.

VERMILLION, Mary. Reembodying the self. In: BRAXTON, Joanne. *I know why the caged bird sings: a casebook*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 59-76.

XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 223-229.

WASHINGTON UNIVERSITY. *Modern literature reading*. St. Louis, 2001. Disponível em: <<http://library.wustl.edu/units/spec/reading/swenson/swen-bang.html>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

WEST, Carolyn. *Violence in the lives of black women: battered, black, and blue*. New York: Harworth Press, 2002.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WRAY, Matt; NEWITZ, Annalee. *White trash: race and class in America*. New York: Routledge, 1997.