
O RELATO AUTOBIOGRÁFICO NA LITERATURA NORTE-AMERICANA: DOS
FUNDADORES ÀS MINORIAS ÉTNICAS*

MAIL MARQUES DE AZEVEDO*

RESUMO

Após uma breve contextualização histórica dos gêneros autobiográficos e revisão das teorias críticas sobre a autobiografia, o presente estudo considera exemplos notáveis de autobiografia no cânone em formação da literatura norte-americana – Benjamin Franklin no século XVIII e Mark Twain no final do século XIX –, focalizando a seguir aspectos específicos de narrativa autobiográfica em Gertrude Stein, Ernest Hemingway e Maya Angelou.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia; gêneros autobiográficos; literatura norte-americana.

Nas últimas décadas do século XX, o interesse pela literatura confessional produziu uma verdadeira avalanche de escritos autobiográficos – memórias pessoais e autobiografias – de autoria de escritores, acadêmicos e cientistas, ou de pessoas que ocuparam por longo tempo, ou apenas transitoriamente, o foco da atenção pública. Paralelamente verifica-se um aumento considerável da atividade crítica sobre esse material, que inclui desde o questionamento da autenticidade de certas memórias até considerações, no âmbito acadêmico, sobre o papel da imaginação nesses relatos. A autobiografia, particularmente, tem sido objeto de estudos teóricos e críticos que abrangem assunto, classificação, estilo e técnicas narrativas. Este é o foco deste estudo, em que discutimos as características formais do gênero autobiográfico, tal qual praticado

* Palestra proferida na Semana de Letras, na Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, Paraná, setembro de 2003.

** Doutora em Letras. Professora da Universidade Federal do Paraná.
E-mail: mail_marques@uol.com.br

por escritores norte-americanos. Partindo de considerações iniciais sobre exemplos notáveis de autobiografia no cânone em formação da literatura norte-americana – Benjamin Franklin no século XVIII e Mark Twain, no final do século XIX –, focalizamos aspectos específicos de narrativa autobiográfica em Gertrude Stein e Ernest Hemingway, para, em conclusão, discutir um exemplo de autobiografia feminina afro-americana em Maya Angelou.

A preocupação imemorial do ser humano com a preservação de sua história pessoal, de recordações de sua experiência de vida, enfim, com a preservação de sua memória, deu origem a um número incalculável de narrativas de expressão do “eu” – memórias, diários, cartas, autorretratos – através dos séculos, algumas delas registradas no cânone da literatura ocidental, desde que Sócrates apresentou sua *Apologia* ao tribunal ateniense em 399 a. C. De fato, a hipótese da presença do eu na literatura da modernidade como elemento dominante e essencial é defendida por Javier Biezma em *Autobiografía Y Modernidad*:

Parece evidente, después de pasar revista a todos los factores que constituyen los motores de la modernidad, que uno de ellos, el más poderoso sin duda, el que subyace y en cierto modo nutre todos los demás, es el relativo a la inmanencia del yo como toma de conciencia progresiva de la responsabilidad del hombre frente al universo. (BIEZMA, 1994, p. 31)

No processo de reconstituição da memória, o relato autobiográfico conduz inevitavelmente à auto-análise e, como corolário, a questões de identidade. A tradição do auto-exame, característica da filosofia ocidental, é uma das raízes do gênero autobiográfico, conforme estudos relatados por James Goodwin. Observa ele que os filósofos estóicos voltam-se tanto para o interior, para o exame de questões de consciência, como para o exterior, considerando a condição moral do universo. Esta perspectiva dualística se transforma em um poderoso recurso para a autobiografia, a exemplo das *Confissões* de Santo Agostinho – obra comumente identificada como a primeira autobiografia propriamente dita

na literatura ocidental, escrita aproximadamente no ano 400 –, e nas *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, escritas entre os anos de 1766 e 1770. O objetivo religioso comanda a seleção feita por Agostinho de incidentes de sua vida secular que o conduziram à conversão e que melhor representam a experiência do homem cristão e mortal – indigno de salvação mas esperançoso de obter a Graça Divina. Já as confissões de Rousseau correspondem mais a um auto-retrato em que, ao invés de se dirigir a Deus, o autor coloca o leitor na posição de juiz da credibilidade de seu texto e da sua integridade como homem. Confissão não é, portanto, um ato de humildade ou adoração, mas um modo de revelar suas qualidades individuais únicas. Para James Goodwin (1993, p. 1-23), as *Confissões* de Rousseau (1766-1770) e a *Vida* de Benjamin Franklin (1771-1790) situam-se no limiar do conceito moderno de autobiografia. Embora na época em que escreveram seus livros nem sequer existisse a denominação “autobiografia”, os livros de Franklin e Rousseau constituem exemplos dos modernos atributos que hoje definem a essência do gênero. Rousseau inicia suas *Confissões* com uma abertura majestosa sobre o caráter único de sua personalidade e de sua experiência:

Decidi-me a um empreendimento sem precedente, e que, uma vez realizado, não terá igual. Meu objetivo é exhibir à minha espécie um retrato inteiramente fiel à natureza, e o homem que retratarei serei eu mesmo.

Simplemente eu mesmo. Conheço meu próprio coração e compreendo meu semelhante. Mas eu sou feito diferente de qualquer outro que conheci; posso não ser melhor, mas pelo menos sou diferente. Quer a Natureza tenha feito bem ou mal ao quebrar a forma em que me criou, é uma pergunta a ser respondida apenas depois da leitura do meu livro. (ROUSSEAU, s.d., p. 6)

Ao contar a história de sua vida, portanto, Rousseau capta virtualmente todas as características da autobiografia moderna: a consciência de sua singularidade como indivíduo; a crença na escrita autobiográfica como veículo de um conhecimento mais amplo de si mesmo que, por sua

vez, lhe permita dar-se a conhecer ao leitor. Além disso, adiantando-se um século a Freud, as *Confissões* recuperam a infância como espaço-chave da personalidade, abordando aspectos até então ignorados, como a sexualidade infantil e o auto-erotismo. Rousseau abre, pois, as portas da autobiografia moderna, ao mesmo tempo em que inicia toda a ampla problemática relacionada com ela, centrada, essencialmente no questionamento da autenticidade de certas memórias, bem como no papel da imaginação nesses relatos.

O discurso que pretende descrever uma história do eu tem evidente caráter ficcional: as autobiografias não são simples crônicas de fatos, mas a manipulação engenhosa de detalhes e acontecimentos que adquirem o status de fato durante a construção de uma *persona* particular como eu. Em conseqüência, apresenta-se outra questão: a natureza deste eu que emerge da narrativa autobiográfica.

Segundo Wander Mello Miranda, é uma ilusão a imagem íntegra e una do eu da autobiografia, pois há um esforço em selecionar e recuperar traços da personalidade do autor ao longo do tempo, a fim de reconstruir o seu sujeito.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 1999, p. 39)

A autobiografia, ao modo das narrativas de ficção, modela uma realidade. Então, pergunta-se, qual é seu estatuto referencial? Na série de índices da Modern Language Association (MLA), por exemplo, há uma divisão intitulada Nonfiction Prose Studies, de que se excluem biografia e autobiografia. Se autobiografia não é *nonfiction*, mas também não é exatamente ficção, o estatuto referencial do relato autobiográfico suscita claro questionamento, que teóricos vêm tentando resolver por meio da diferenciação entre o ficcional e o não-ficcional; entre a autobiografia e

o simplesmente autobiográfico; entre o que se denominava autobiografia propriamente dita e o romance autobiográfico e a autobiografia ficcional.

É provável que ninguém tenha sabido até agora enfrentar toda essa problemática como Philippe Lejeune, especialmente em seu estudo “O pacto autobiográfico” (1973) em que pretende apreender autobiografia como texto literário e não do ponto de vista histórico ou psicológico. Lejeune delimita e sistematiza o gênero autobiográfico textualmente, a partir da posição do leitor: não se trata nem de partir da interioridade de um autor (a qual constitui justamente o problema), nem de estabelecer os cânones de um gênero literário. Ao partir da situação do leitor, que é a única que ele próprio como leitor conhece bem, tem a oportunidade de captar com mais clareza o funcionamento dos textos, uma vez que foram escritos para os leitores, e que é o leitor que os faz funcionar. Wander Melo Miranda faz uma síntese dos princípios desse *pacto autobiográfico* que se estabelece entre leitor e autor:

A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição “verídica” pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. Esta é considerada um modo de leitura, um efeito contratual historicamente variável, tendo-se em vista a posição do leitor e não o interior do texto ou os cânones de um gênero. (MIRANDA, 1999, p. 29-30)

O contrato implícito a que se refere o texto constitui o pacto autobiográfico, conceito central da teorização de Lejeune sobre o gênero, uma espécie de acordo entre *quem lê* e acredita estar diante de revelações verdadeiras da vida íntima do autor, e *quem escreve* e deve manter o compromisso com a veracidade das revelações. É nesse sentido que se deve entender a definição de autobiografia proposta por Lejeune, como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua

própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade.” As condições definidoras do gênero podem ser preenchidas apenas parcialmente, sendo indispensável, a seu ver, a identificação *autor-narrador-personagem*.

A formação do pacto é auxiliada por dados paratextuais: título, subtítulo, nome do autor etc. A identidade autor-narrador-personagem (figurando o nome do autor na capa do livro), aliada a classificações como “memórias”, “relato”, e outras semelhantes, possibilita ao leitor identificar o texto como autobiográfico e firmar o pacto.

Entretanto, não é suficiente que um indivíduo fale de sua intimidade em livro para que possamos inclui-lo no âmbito da autobiografia. O essencial de uma autobiografia é que, além de o objeto do discurso ser fundamentalmente o indivíduo, exista um projeto básico do autor, que haja a intenção de captar a personalidade em sua totalidade, em um movimento de síntese do eu, enfatizando principalmente sua gênese. A verdadeira autobiografia se esforça para tomar dentro o imenso amálgama de recordações e vivências pessoais aquelas que estão relacionadas de modo pertinente com o que o autor considera como a linha mestra de sua vida. Este é, por exemplo, o foco principal do modelo clássico da autobiografia norte-americana. No texto de Benjamin Franklin, ao invés da preocupação com a verdade interior, característica de Rousseau, sua narrativa é direcionada para os meios que empregou para atingir sucesso em suas diversas atividades como comerciante, escritor, editor, inventor, educador e diplomata.

Franklin (1706-1790) já era internacionalmente famoso quando começou a escrever sua autobiografia, na qual trabalhou em quatro etapas estanques durante os últimos dezanove anos de sua vida. Quando morreu em 1790, Franklin tinha contado a história de sua vida apenas até 1757, início de sua carreira diplomática como representante dos interesses americanos na Europa. A *Autobiografia* se inicia com o relato dos primeiros 24 anos do autor, em forma de uma carta pessoal de aconselhamento para seu filho William, com a oferta da história de sua vida como exemplar:

Tendo-me elevado, da pobreza e obscuridade em que nasci e fui criado, a uma situação de prosperidade e certo grau de reputação no mundo, e tendo passado a vida até agora com considerável parcela de felicidade, é possível que a posteridade queira conhecer os meios a que recorri, os quais com a bênção de Deus tão bons resultados deram, pois talvez ache alguns deles adequados à sua própria situação e, portanto, dignos de ser imitados. (FRANKLIN, 1963, p. 3)

Considerando-se que William Franklin tinha mais de quarenta anos à época em que o texto foi escrito e era governador real de New Jersey, conclui-se que Franklin, na realidade, se dirige aos pósteros, a quem propõe seus métodos de progresso social como instrumentos a serem imitados.

A *Autobiografia* traça uma analogia implícita entre conquistas individuais e uma história nacional emergente, por meio da inter-relação entre as experiências pessoais do autor e os acontecimentos públicos que testemunhou. É o paradigma do *mythos* americano do sucesso, tomando-se o termo como modelo de significado e valores expressivos das crenças profundamente enraizadas de uma cultura. Arquétipo do americano bem sucedido, Franklin preconiza a persistência e força de vontade como caminhos para a consecução de seus objetivos, a exemplo de sua ação para dominar um estilo mais fluente:

Mais ou menos nessa época, encontrei um volume avulso do “Spectator”. [...] Achei excelente a maneira de escrever e desejei, se possível, imitá-la. Tendo isso em vista, escolhi alguns artigos e, fazendo curtas sugestões do sentimento contido em cada sentença, deixei-as de lado durante alguns dias e, em seguida, sem olhar o livro, tentei completar novamente os artigos, expressando cada sentimento sugerido, [...] nas palavras adequadas que me ocorressem. Depois, comparei meu “Spectator” com o original, descobri algumas de minhas falhas e corriji-as. (FRANKLIN, 1963, p. 14)

Sua habilidade na escrita da prosa, que ele adquire por meio da imitação metódica do *Spectator*, é um dos fatores de progresso que ele

aponta como necessários para a definição do indivíduo que se distingue por sua racionalidade e espírito inventivo. A maior realização de Franklin é, portanto, sua invenção de uma individualidade de amplas conseqüências sociais, políticas e culturais. A autobiografia se afirma como gênero na era em que figuras como Rousseau e Franklin sustentam uma nova concepção de indivíduo na experiência humana.

As realizações diversas da autobiografia em Santo Agostinho, Rousseau e Franklin vão-se refletir na prática do gênero na literatura norte-americana, em cuja formação o gênero autobiográfico, especialmente na forma de diários e *journals*, teve papel relevante, talvez por seu caráter de análise íntima e busca de identidade, atitudes básicas em uma sociedade nova, ainda sem características definidas, formada por um amálgama de etnias e culturas diversas. O exame de consciência do cristão tem seu paralelo na *Personal Narrative*, texto confessional puritano de Jonathan Edwards (c. 1740), enquanto que o individualismo de Rousseau e Franklin é básico para a autobiografia secular americana.

Exemplo seminal desta última vertente é a autobiografia de Mark Twain, objeto de estudos críticos e acadêmicos por seu original processo de criação. É de conhecimento comum que Mark Twain representa um divisor de águas no desenvolvimento de uma literatura americana com características próprias, ao utilizar temas e linguagem que refletem o povo americano. Para isso utilizou-se das experiências de sua vida aventurosa de traços rocambolescos, que inclui sua infância passada às margens do Mississipi – as famosas aventuras de *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* –, suas experiências no oeste rude dos Estados Unidos – *Roughing It* –, e o período como piloto de um navio fluvial – *Life on the Mississipi*.

Isso não o impediu de escrever relatos autobiográficos propriamente ditos, construindo testemunhos de sua época, que ele considera importantes para a posteridade. É interessante traçar paralelos entre Twain e Franklin: ambos foram pioneiros em momentos cruciais da

história do país. Franklin, interagindo na formação da nação americana, enquanto Twain é fator decisivo na “americanização” da cultura, dando-lhe características próprias, num momento em que o americano se afasta do estilo “genteel” de vida, do tradicionalismo dos primeiros colonizadores da costa leste, para incluir o estilo rude do pioneiro e do mineiro à busca de ouro. Em contraste com Franklin, no entanto, Twain sofreu repetidos reveses financeiros, enquanto sua prosa irreverente, em que faz comentários irônicos e mesmo cáusticos acerca de pessoas e situações, transforma-o, por vezes, em comentarista cruel. A introdução à sua autobiografia ilustra o humor característico de Twain, além de explicitar seu método de escrever:

Nesta Autobiografia, terei sempre em mente o fato de que estou falando da sepultura. Estou, literalmente, falando da sepultura, porque estarei morto quando o livro sair do prelo. Falo da sepultura, mais do que com a minha língua viva, por uma boa razão: dali posso falar com liberdade. Quando um homem está escrevendo um livro que trata das coisas íntimas da sua vida – um livro que deve ser lido enquanto ainda está vivo – ele se furta de dizer toda a verdade [...] reconhece que está tentando fazer uma coisa que é inteiramente impossível a um ser humano. (NEIDER, 1961, p. 29)

Já por volta de 1870 Twain projeta a escrita de sua autobiografia e, por ocasião de sua morte, em 1910, deixa mais de 500.000 palavras, produzidas em períodos diferentes e registradas em manuscritos, conversas com amigos, ou ditadas a uma secretária nos anos finais. A passagem acima toca em um problema crucial do gênero autobiográfico: somente a morte pode trazer a conclusão do relato. Mark Twain resolve-o deixando à posteridade a tarefa da publicação, excetuando-se alguns excertos que concordou em publicar, entre 1906 e 1907, na *North American Review*.

Sua intenção declarada é que sua autobiografia, ao ser publicada, depois de sua morte, se tornasse um modelo para todas as futuras autobiografias e também que fosse lida e admirada durante muitos séculos

por causa de sua forma e método – forma e método pelos quais o passado e o presente são constantemente colocados face a face, resultando em contrastes que mantêm vivo o interesse o tempo todo, como o contacto de aço e pederneira. Assim, o “método” escolhido é o das “conversas de mesa”, não uma autobiografia no sentido do termo, mas uma série de histórias e opiniões interessantes e divertidas, conversas a que esteve presente seu amigo Albert Bigelow Paine, que publica, em 1924, *Mark Twain's Autobiography*, organizada cronologicamente na ordem de composição, conforme instruções do escritor.

Esta foi a primeira de quatro autobiografias de Twain, publicadas por diferentes editores. Em 1940, Bernard DeVoto publica *Mark Twain in Eruption*, com passagens não incluídas na versão anterior: comentários críticos sobre contemporâneos de Twain, excluídos provavelmente por deferência a pessoas ainda vivas em 1924. Acrescenta títulos para muitos dos verbetes e cabeçalhos para os assuntos, bem como datas de composição.

Em 1959, Charles Neider publica *The Autobiography of Mark Twain*, seleção cronológica das memórias de Twain, mais próxima de uma autobiografia convencional. Acrescenta material ainda não publicado do “manuscrito” de Twain.

Em 1990, Michael Kiskis, em *Mark Twain's Own Autobiography*, imprime novamente seleções da autobiografia publicada na *North American Review*.

Ao projeto amplamente divulgado de Twain, contrapõe-se o paradoxal relato autobiográfico de Gertrude Stein, *Autobiografia de Alice B. Toklas*, em que a questão do caráter ficcional do eu, a inteligência central em toda narrativa autobiográfica, abordada por Wander Miranda, torna-se mais evidente. Supostamente escrito por Toklas, a fiel companheira de Stein durante vinte e cinco anos, trata-se na realidade de um relato em terceira pessoa dos questionamentos da grande modernista sobre questões de identidade pessoal e criação literária. Para estudá-lo, estabelecemos um paralelo com o livro de memórias de Ernest

Hemingway, *Paris é uma festa*, no período de 1920 a 1926, em que os caminhos dos dois escritores confluem, na Paris das Luzes.

Teoricamente a distinção entre autobiografia e memória pessoal é a ênfase na construção de uma *persona* em particular como eu, ou na crônica de acontecimentos testemunhados pelo eu narrador, respectivamente, o que atribuiria às recordações pessoais do passado de Stein e de Hemingway características específicas. Na realidade, embora os dois textos se encaixem nas convenções de autobiografia e memória em alguns aspectos, freqüentemente divergem de tais convenções.

A *Autobiografia de Alice B. Toklas* é tanto um estudo da personalidade de Stein e de seu processo experimental de criação literária, como um relato em primeira mão da extraordinária pujança intelectual e artística da Cidade Luz de 1907 a 1932, principalmente dos grupos que se reuniam no atelier e no apartamento de Gertrude Stein, em Paris, transmitidos pela *persona* da autora, Alice Toklas, a quem cabia entreter as esposas dos visitantes famosos. Como Stein observa com grande propriedade, Paris era o local onde se encontrava o século XX, a fonte pujante do alto modernismo, de grandes nomes nas correntes experimentais na arte, na música e na literatura modernas.

São freqüentadores habituais da “rue de Fleurus”, entre inúmeros intelectuais e artistas, pintores a caminho da fama – Juan Gris, Pablo Picasso, Matisse, Braque, Marie Laurencin, e escritores expatriados americanos – Ezra Pound, Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway, este introduzido no *inner sanctum* de Gertrude Stein por Sherwood Anderson. Conseqüentemente, Toklas, a pseudo-autobiógrafa, teve inúmeras oportunidades de exercer seu papel de anfitriã de esposas de gênios. Ela afirma:

Antes de me decidir a escrever este livro sobre os meus vinte e cinco anos com Gertrude Stein, muitas vezes dizia que ia escrever *As mulheres de gênios com quem já sentei*. Já sentei com tantas. Sentei com mulheres que nem eram casadas com gênios, que nem eram gênios de verdade. Sentei com mulheres legítimas de gênios que não

eram gênios de verdade. E sentei com mulheres de gênios, de quase gênios, de projetos de gênios, em suma, sentei muitas vezes e durante muito tempo com várias mulheres e com mulheres de vários gênios. (STEIN, 1966, p. 17)

A análise da passagem acima levanta uma questão diferente em termos do pacto autobiográfico: é o estilo característico de Stein que leva o leitor a identificá-la como autora. Embora a *Autobiografia de Alice Toklas* seja um texto mais acessível ao leitor, quando comparado à prosa experimental de Stein, ainda assim reproduz indubitavelmente seu estilo único de composição. Existem paralelos claros com outros textos em que a “composição como experiência” manifesta pelo menos três propriedades distintas: “a continuous present and using everything and beginning again and again” (STEIN, 1971, p. 25). Uma passagem do retrato em prosa de Picasso ilustra perfeitamente seu estilo: “One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him” (1971, p. 213).

A identidade estilística é percebida pelo leitor que é de fato quem faz o texto funcionar. Recordemos que autobiografia é um modo de leitura; um efeito contratual historicamente variável, estabelecido do ponto de vista do leitor, contrato este que assume aspectos únicos na autobiografia de Stein, em que a questão de autoria transcende os traços básicos do gênero autobiográfico, conforme indicados por Philippe Lejeune, isto é, a identidade do autor, cujo nome figura na capa do livro, narrador e personagem (1973, p. 138). A primeira edição da *Autobiografia* deve ter deixado os leitores confusos, pois apresentava apenas o título na capa e na folha de rosto. Temos, portanto, que Gertrude Stein, um sujeito histórico, retrata Gertrude Stein, a protagonista do relato, sob o disfarce de um narrador em terceira pessoa, Alice Toklas, cujo ponto de vista predomina no texto, embora a voz de Stein permeie a narrativa e seja ouvida em discurso indireto livre. Segundo Lejeune, trata-se de um exemplo de *testemunha fictícia*, isto é, da visão de um terceiro

elemento para construir a imagem do sujeito da autobiografia (Apud Goodwin: 1993, p. 68). Após comentários feitos pela voz de Toklas sobre questões domésticas, o parágrafo final do livro esclarece a questão de autoria, já percebida pelo leitor:

Sou bastante boa como dona-de-casa, como jardineira, como bordadeira, como secretária, como editora e como veterinária e tenho que fazer tudo isso ao mesmo tempo e acho difícil ser ainda bastante boa como autora.

Faz umas seis semanas que Gertrude Stein disse, está querendo me parecer que você nunca vai escrever a tal autobiografia. Sabe o que eu vou fazer? Vou escrever ela para você. Vou escrevê-la com a mesma simplicidade com que Defoe escreveu a autobiografia de Robinson Crusoe. E ela escreveu e é isto aqui. (STEIN, 1966, p. 208)

Tais sutilezas genéricas estão ausentes das memórias de Hemingway, que se atêm a traços de cronologia e individualidade associados às formas convencionais da literatura confessional. O suposto caráter convencional da escrita de Hemingway vem a ser, na realidade, um fator básico na avaliação que Stein faz da obra do jovem escritor. A voz de Toklas relata:

Gertrude Stein e Sherwood Anderson são engraçadíssimos em relação a Hemingway. [...] Hemingway tinha sido criado por ambos e se sentiam simultaneamente meio orgulhosos e meio envergonhados da própria cria. [...] Mas que grande livro, concordavam os dois, não daria a verdadeira história de Hemingway, não as que ele escreve, mas as confissões do verdadeiro Ernest Hemingway. (STEIN, 1966, p. 179)

Na verdade, a atitude de Gertrude Stein em relação a Hemingway é ambivalente – julga que Hemingway parece um moderno, mas tem cheiro de museu –, o que se torna evidente em um “diálogo” entre o eu narrador, Alice, na realidade a máscara usada por Stein, e a perspectiva superimposta da própria autora:

Depois quando as coisas se tornaram difíceis entre Gertrude Stein e Hemingway, ela sempre lembrou com gratidão que afinal de contas tinha sido ele o primeiro responsável pela publicação de um trecho de *A evolução dos americanos*. Vive dizendo, mas é lógico que tenho uma fraqueza pelo Hemingway. Afinal foi o primeiro da nova geração a bater em minha porta e praticamente forçou Ford a publicar o início de *A evolução dos americanos*.

Quanto a mim, não tenho tanta certeza assim de que tenha sido Hemingway o responsável por isso. Nunca soube exatamente como é que foi essa história, mas sempre desconfiei que houvesse algo por trás de tudo isso. Pelo menos no meu modo de entender. (STEIN, 1966, p. 179)

A percepção de Stein estava correta, pois Hemingway confessa que tinha “forçado” Ford Madox Ford a publicar o livro “incrivelmente longo”, em fascículos, na *Transatlantic Review*, mesmo sabendo de antemão que ele ultrapassaria a vida da revista. Reconhece que o livro tinha trechos de “raro brilho”, em contraste com repetições infundáveis “que um escritor mais consciencioso e menos displicente teria jogado na cesta de papéis” (2001, p. 32).

Considerando-se que ao escrever suas memórias em 1958, Hemingway estava a par do juízo pouco lisonjeiro de Stein a seu respeito – ela o chama de covarde, frágil, 90% Rotariano; um discípulo favorito que faz as coisas sem compreender e que é um discípulo favorito justamente porque quem é tão facilmente treinado é sempre um discípulo favorito –, é possível considerar seus comentários desabonadores a respeito de Stein como uma retaliação.

Hemingway reconhece que Stein “descobriria muitas verdades sobre ritmos e repetição de palavras que eram válidas e valiosas, e sabia expô-las muito bem, mas acrescenta que os críticos se tornavam “paladinos” da obra de Stein atraídos por sua personalidade marcante e não por sua criação literária – a qual não podiam compreender (2001, p. 31). Essa necessidade de aplausos, ainda segundo Hemingway, era uma constante no caráter de Stein, o que, na realidade é confirmado pela

leitura da *Autobiografia*, em que Stein se declara –, na voz de Toklas, evidentemente –, uma das três pessoas de gênio que conhecera. Ela pode fazê-lo, sem quebrar o decoro da modéstia esperada de um autobiógrafo, pelo recurso da utilização da testemunha fictícia. Em suma, o livro tem caráter duplo: é uma autobiografia de Toklas, escrita por Stein em nome de Toklas, mas é também uma biografia de Stein, escrita por Stein na pessoa de Toklas.

Por outro lado, a narrativa de Hemingway de sua busca por “artistic wholeness” é entremeada de uma retrospectiva idealizada e muito subjetiva de seu relacionamento com Hadley, sua primeira esposa, centrando-se no eu e não propriamente nos acontecimentos testemunhados. O autor das memórias e o romancista se fundem. Simultaneamente, como um historiador, Hemingway vasculha o passado em busca de uma explicação para questões do presente, bem como compreensão de certos fatos. Um desses fatos é sua associação com Ezra Pound, de quem gostava e em quem confiava como crítico “o homem que acreditava na palavra justa – *mot juste* – a única palavra correta a ser usada”. Sua estima por Pound dá origem a mais uma crítica dirigida contra Stein, que se zangara um dia com o poeta porque ele se sentara bruscamente numa pequena cadeira frágil e sem dúvida desconfortável, “que, talvez lhe tivesse oferecido de propósito”, desconjuntando-a ou quebrando-a. Hemingway acrescenta que as razões da antipatia da escritora por Ezra, “hábil e maliciosamente expostas”, foram inventadas anos mais tarde (2001, p. 43).

O balanço do relacionamento entre e Stein e Hemingway é realizado na conclusão do jovem escritor de que “não há muito futuro para os homens em ter amizade com grandes mulheres.” Em termos de análise do gênero autobiográfico, conclui-se que há uma superposição das características genéricas de memória e autobiografia nos dois textos considerados: a maneira oblíqua de Stein para revelar sua personalidade e seu processo de criação, por meio de comentários sobre a personalidade de pessoas representativas de seu conhecimento e a análise introspectiva de Hemingway, em suas memórias.

Um último aspecto a ser abordado é a autobiografia como praticada por grupos étnicos minoritários, a exemplo da escritora afro-americana Maya Angelou, cujo relato autobiográfico *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* – seguido de outros quatro volumes de autobiografia – tornou-se sucesso de público e de crítica. Aceitando o desafio de recuperar os anos perdidos, de se submeter a um processo de descoberta do eu, o autobiógrafo reafirma seu compromisso com a luta da vida. Maya Angelou escolhe fazê-lo da perspectiva do narrador autobiográfico já maduro que dá forma à experiência passada numa abordagem objetiva e realística – característica comum aos relatos autobiográficos na literatura negra americana. A história de Maya é narrada do ponto de vista de um adulto que impõe a imaginação, a lógica e a linguagem de um adulto sobre o trabalho.

O relacionamento com a mãe é um dos episódios dolorosos do passado. Quando seus pais decidem “pôr um fim a seu casamento calamitoso”, Maya, aos três anos de idade, e Bailey, o irmão um ano mais velho, são enviados para a casa da avó paterna, em Arkansas. A voz narradora comenta: “Anos mais tarde, descobri que milhares de crianças negras assustadas haviam cruzado os Estados Unidos viajando sozinhas para seus pais recém-abastados nas cidades do norte ou de volta para os avós em cidades do Sul, quando o Norte urbano não cumpria suas promessas econômicas” (ANGELOU, 1996, p. 14). A descrição do reencontro com a mãe, depois de alguns anos passados no Sul, é vazada no tom predominante da narrativa – um misto de intimidade e neutralidade, um tom sereno que transcende as humilhações e traumas da infância:

Descrever minha mãe seria escrever sobre um furacão em sua perfeita força. [...] seus lábios vermelhos (mamãe dizia que era pecado usar batom) abriam-se para mostrar dentes brancos regulares, e sua cor de manteiga fresca parecia limpa e transparente. [...] Vi imediatamente por que ela nos mandara embora. Ela era bonita demais para ter filhos. Eu nunca vira uma mulher tão bonita quanto ela que se chamasse ‘mãe’. Por sua vez, Bailey apaixonou-se instantaneamente e para

sempre. Vi seus olhos brilhando como os dela; ele esquecera a solidão e as noites em que havíamos chorado juntos porque éramos ‘crianças indesejadas’. Ele nunca abandonara o calor dela nem compartilhara o vento gelado da solidão comigo [...] Ambos tinham beleza física e personalidade, então achei que estava tudo certo. (ANGELOU, 1996, p. 61)

À medida que o relato segue o desenvolvimento do sujeito da inocência da infância para uma consciência mais aguda da relação eu-mundo, a percepção de ser diferente, de não fazer parte da sociedade majoritária necessariamente se aguça. Em consequência, o relato detecta a presença de certos mecanismos de controle ideológico sutis inseridos no tecido social, em virtude dos quais certas práticas bem definidas são aceitas em diversos setores da vida em sociedade: religião, educação, esportes. Maya Angelou imprime características dramáticas à cena da comunidade negra de Stamps reunida no Armazém de Momma Henderson para seguir pelo rádio a luta entre Joe Louis e Primo Camera. A luta de boxe transformara-se de evento esportivo em confronto entre o Negro e o Branco, numa disputa entre iguais. A euforia da comunidade tem o sabor da desforra dos que são relegados aos planos inferiores na escala social:

Bebês deslizavam para o chão, enquanto as mulheres levantavam-se e os homens inclinavam-se na direção do rádio.

– Agora é o juiz. Ele está contando. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete... O lutador está tentando levantar-se de novo?

Todos os homens no Armazém gritaram: NÃO.

– Oito, nove, dez.

Havia alguns sons do público, mas eles pareciam estar segurando-se sob uma tremenda pressão.

– A luta terminou, senhoras e senhores. Vamos levar o microfone para o juiz... Aqui está ele. Tem a mão de Brown Bomber, está erguendo-a... Aqui está ele...

Então a voz, vigorosa e familiar, veio lavar-nos:

– O vencedor, e ainda campeão mundial dos pesos pesados... Joe Louis.

Campeão mundial. Um rapaz negro. Um filho de mãe negra. Ele era o homem mais forte do mundo. As pessoas bebiam refrigerantes como ambrosia e comiam doces como no Natal. Alguns homens iam para trás do Armazém para fumar, e alguns dos meninos maiores seguiam-nos. Aqueles que não eram afugentados voltavam soprando sua respiração como fumantes orgulhosos.

Levaria uma hora ou mais antes que as pessoas deixassem o Armazém e se dirigissem para casa. Aqueles que viviam longe demais haviam tomado providências para ficar na cidade. Não daria para um homem negro e sua família serem apanhados numa estrada solitária no campo numa noite em que Joe Louis provara que éramos as pessoas mais fortes do mundo. (ANGELOU, 1996, p. 129)

Entretanto, as ocasiões em que o negro é humilhado se multiplicam. Maya é assaltada por um sentimento de impotência durante a cerimônia de sua formatura na escola secundária, quando a alegre expectativa dos jovens negros e de suas famílias é destruída pelas palavras indiferentes de um orador branco, que menciona de maneira casual as atividades a que os formandos podem aspirar. A educação é um dos instrumentos reprodutores da natural inferioridade do negro:

Nós éramos criadas e agricultores, faz-tudo e lavadeiras, e qualquer coisa mais elevada a que aspirássemos era ridícula e presunçosa [...] Era horrível ser negra e não ter nenhum controle sobre a minha vida. Era brutal ser jovem e já treinada a ficar sentada em silêncio e escutar acusações feitas contra minha cor sem nenhuma chance de defesa. Todos nós deveríamos estar mortos. Imaginei todos mortos, uns sobre os outros. (ANGELOU, 1996, p. 169)

Reduzidos ao silêncio, à resignação e à aceitação passiva diante dos brancos indiferentes, os formandos explodem num hino caro à comunidade negra, assim que os estranhos se retiram, expressando um sentimento de revolta íntima, a valorização do sentimento de Negritude que, na análise de Zilá Bernd (1987, p. 38), “não é um movimento estanque, mas um fenômeno que ocorre em diferentes culturas (EUA,

Antilhas, África, América do Sul), com diferentes condições sociais, exprimindo-se em várias línguas, portanto essencialmente migratório e não sincrônico.

Produto de uma literatura nascida da escravidão – o paradigma para os relatos autobiográficos afro-americanos são as narrativas de escravos do século XIX –, as autobiografias negras focalizam problemas decorrentes da escravização real, que se perpetua na discriminação social e econômica, individual e psicológica. Independente do significado de Negritude, movimento político internacional baseado principalmente nos eixos construção da identidade, rejeição de modelos e revolta contra o colonialismo europeu – político ou literário –, verificamos que existe uma vontade política no texto analisado que o caracteriza como texto de resistência.

De fato, a tônica da crítica sobre a autobiografia negra, bastante numerosa no contexto da literatura afro-americana, é a ênfase sobre sua característica de texto de resistência. Para Selwyn Cudjoe (1999, p. 66), “a tarefa da autobiografia não consiste na mera reprodução de detalhes naturalistas, mas, uma vez que envolve a organização criativa de idéias e situações e faz um julgamento ético e moral da sociedade, deve gerar o que é significativo para a libertação do negro”.

William Andrews, crítico afro-americano, enfatiza o valor do texto literário como instrumento fomentador da evolução política e social, mas destaca também a importância de seu caráter de construto estético. Afirma, ainda, a necessidade de uma poética da autobiografia negra concentrada no próprio texto, na significação social, histórica e ideológica das *formas* da narrativa negra. A esse respeito, cita Fredric Jameson, para quem todos os textos podem ser lidos como exemplos “de ideologia de forma”. A autobiografia negra deve ser explorada como um ato simbólico que é tanto *constativo*, isto é, que se refere a algo extrínseco, como *performativo*, que representa algo por meio de sua própria existência como texto. Para Andrews (1992, p. 80), desde suas raízes nas narrativas de escravos – que seguem modelos consagrados pelo

uso –, a autobiografia afro-americana vem evoluindo de sua característica de denúncia para a de narrativa livre. O motivo principal para a escrita de autobiografia afro-americana é o desejo de demonstrar liberdade na narrativa de histórias orais ou escritas.

Interpretamos essa liberdade narrativa como a utilização livre dos recursos da ficção: a interpenetração das categorias do romance e da autobiografia é, de fato, um dos pontos ressaltados por Lejeune, em seus estudos. O texto de Maya Angelou se lê como obra de arte, o relato do processo doloroso do crescimento em um mundo duplamente hostil para a mulher negra e pobre, que tenta esconder o medo da sociedade, da vida, dos deslizes dos passos; a profunda necessidade de protestar contra a injustiça da discriminação e do preconceito; o caminho feito de humilhações e necessidade de luta constante. Como expressão da experiência negra, o relato autobiográfico em análise é um instrumento que revela a complexa percepção de sua autora do existir negro, da negritude como busca e afirmação de identidade.

Indagações sobre o significado e a função do texto nos remetem, portanto, primeiramente, à idéia de perseguição-resistência, claramente expressa no título do livro, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, símbolo da percepção de um povo de uma história de injustiça que lhe rasgou chagas na alma; em segundo lugar, no plano estético, despertamos para a liberdade narrativa, para a beleza, riqueza e paixão dos mundos criados pela profunda sensibilidade artística de Maya Angelou.

Após uma série de considerações, eis-nos de volta ao problema da ficcionalidade do gênero autobiográfico. Como diz Ernest Hemingway (2001, p. 3), no prefácio de *Paris é uma festa*, se o leitor preferir pode considerar o livro como um trabalho de ficção, embora “seja como for, ficção ou não, há sempre a possibilidade de que lance alguma luz sobre aquilo que foi escrito como matéria de fato”. Em seu curto prefácio, Hemingway aborda a questão crucial que tem dado origem a inúmeras discussões, ou seja, o caráter ficcional do discurso que pretende descrever a história de um eu. De fato, o breve exame da prática do gênero

autobiográfico na literatura dos Estados Unidos – precedido de um brevíssimo histórico do gênero – nos leva à conclusão da importância da autobiografia não só como testemunho das experiências da vida individual, mas como criação estética: os objetivos pragmáticos de Benjamin Franklin estão subordinados a questões de estilo; Mark Twain e Gertrude Stein revelam, em seus textos autobiográficos, as mesmas características que os marcaram como instrumentos de renovação na literatura de seu país, em suas obras de ficção; ao relato objetivo da discriminação sofrida por Maya Angelou superpõe-se a magia de um texto de características poéticas.

AUTOBIOGRAPHIC REPORT IN NORTH-AMERICAN LITERATURE: FROM FOUNDERS TO ETHNIC MINORITIES

ABSTRACT

Following a brief discussion of the historical context and a review of some critical theories on autobiography, this study focuses on illustrative examples of autobiographical reports in the development of the canon of American literature – Benjamin Franklin in the XVIII century and Mark Twain, at the close of the XIX. In the sequence, specific aspects of autobiographical narrative in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Maya Angelou are examined.

KEY WORDS: Autobiography, autobiographical genres, american literature.

REFERÊNCIAS

ANDREWS, W. Towards A Poetics of Afro-American Autobiography. In: BAKER, H. A & REDMOND, P. (Eds.). *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 78-104.

ANGELOU, Maya. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Tradução de Paula Rosas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BIEZMA, Javier Del Prado et al. *Autobiografía Y Modernidad Literaria*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994

CUDJOE, S. Maya Angelou and the autobiographical statement. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Maya Angelou*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999, p. 55-74.

FRANKLIN, Benjamin. *Autobiografia*. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1963.

GOODWIN, James. *Autobiography*. The Self Made Text. New York: Twayne Publishers, 1993.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. *Poétique: revue de theorie et d'analyse littéraires*, v. 4, n. 14. 1973. p. 137-162.

MIRANDA, Wander M. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 1999.

NEIDER, Charles. *Autobiografia de Mark Twain*. Tradução de Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. 2. ed. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Athena, s.d.

STEIN, Gertrude. *Look at Me Now and Here I Am*. Writings and Lectures, 1909-1945. London: Penguin, 1971.

_____. *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1984.