



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAELA ALBUQUERQUE GONÇALVES

**A INFLUÊNCIA DA FRONTEIRA MÉXICO/EUA NA VIVÊNCIA DAS
PERSONAGENS FEMININAS DE SANDRA CISNEROS:** um estudo de caso das
obras *Caramelo* e *Woman Hollering Creek and Other Stories*

Recife

2020

RAFAELA ALBUQUERQUE GONÇALVES

**A INFLUÊNCIA DA FRONTEIRA MÉXICO/EUA NA VIVÊNCIA DAS
PERSONAGENS FEMININAS DE SANDRA CISNEROS:** um estudo de caso das
obras *Caramelo* e *Woman Hollering Creek and Other Stories*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Roland Gerhard Mike
Walter

Recife
2020

RAFAELA ALBUQUERQUE GONÇALVES

**A INFLUÊNCIA DA FRONTEIRA MÉXICO/EUA NA VIVÊNCIA DAS
PERSONAGENS FEMININAS DE SANDRA CISNEROS:** um estudo de caso das
obras *Caramelo* e *Woman Hollering Creek and Other Stories*

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial à obtenção do
Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 06/04/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Larissa de Pinho Cavalcanti (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

À minha mãe Vânia, por me mostrar que mesmo diante das adversidades, é possível encontrar a felicidade nas pequenas coisas. Obrigada por me mostrar o que é ser uma grande mulher.

AGRADECIMENTOS

Desde criança eu sempre gostei de planejar a minha vida. Com que idade eu iria fazer o quê, qual seria a minha profissão, quando iria casar, esse tipo de coisa. Eu sempre soube que queria fazer graduação, mestrado e doutorado. Tinha tudo planejado, e quando me formei em Jornalismo na UFPE, eu imediatamente tinha que entrar no mestrado em Comunicação para manter tudo conforme meu planejamento. Que decepção foi não conseguir passar na seleção quando ainda estava finalizando minha graduação. Eu nem estava pensando se era isso mesmo que eu queria, continuar na área de comunicação, digo. No entanto, eu tinha que conseguir entrar no mestrado de qualquer jeito. Estudar para seleção estava sendo um suplício, escrever o projeto também. Mas eu tinha que entrar.

Tentei novamente no ano seguinte e nada. Depois no meio do ano tentei o mestrado em Música, porque estava querendo analisar performance em videocliques. Mais uma vez fracassei. Chorei muito, duvidei de mim mesma. E de acordo com meu planejamento de vida, eu estava cada vez mais longe do meu sucesso, porque na minha cabeça ter um mestrado resolveria todos os meus problemas. Então, para não perder mais tempo, decidi fazer uma pós-graduação e já que isso não estava nos planos, eu quis fazer algo que eu realmente gostasse, não só para preencher meu tempo e me deixar mais próxima das minhas metas. Pesquisei bastante e encontrei a pós-graduação em Língua e Literatura Inglesa da Fafire, onde conheci pessoas incríveis, entre elas, gostaria de destacar as professoras Dulce Porto e Larissa Cavalcanti. Essas duas me deram tanto apoio, mesmo eu sendo de uma área diferente. Me ajudaram a estudar para a seleção do mestrado em Letras da UFPE, me ajudaram a montar meu projeto de pesquisa em uma área que eu estava completamente apaixonada. Por isso, meus primeiros agradecimentos, depois de devagar muito aqui, são para vocês duas. Muito, muito obrigada. Sem vocês ainda estaria perdida, sem saber o que fazer da vida e sem me encontrar.

Obrigada também papai do céu por eu não ter passado nos mestrados de Comunicação e de Música, eu não sei o que eu estaria fazendo ali. Só o tempo é capaz de nos dar essa sabedoria de não fazer as coisas simplesmente por fazer. Obrigada aos meus pais, Antonio e Vânia, por me apoiarem nessa vida acadêmica. Ao meu namorado, Tiago Levi, por acreditar em mim mesmo quando eu dizia que

era burra, estúpida e idiota por não conseguir passar em uma seleção de mestrado. Você foi paciente em todos os momentos e ficou ao meu lado quando nem eu me aguentava. Ai, é tanta gente para agradecer. Obrigada Rosi por ser essa segunda mãe incrível, por cuidar de mim, estar presente quando ninguém mais queria estar. Eu te amo. Obrigada aos meus amigos, em especial Hamilton Melo, Cristiane Wallash, Bruno de Góis, pelos momentos de descontração, de conversas e de carinho. Sem vocês eu iria pirar.

Aos meus professores incríveis do mestrado de Letras da UFPE por abrirem minha cabeça para tantas questões. Todo dia eu me surpreendo com tudo que ainda não sei sobre Literatura e eu amo cada nova descoberta. Gostaria de agradecer em especial aos professores Karine Rocha, Brenda Carlos e Juan Pablo pela paciência, pelo suporte integral. Vocês são maravilhosos. Agora, também, ao meu orientador Roland Walter, que eu admiro tanto. Só em saber que o senhor tirou um tempinho para ler o que eu escrevi, me sinto extremamente sortuda. O senhor é incrível, uma das pessoas mais brilhantes que conheci e só tenho a dizer: obrigada, obrigada e obrigada.

Por fim, à Capes e ao CNPq por me concederem uma bolsa de mestrado em tempos tão turbulentos. Sem este apoio, acredito que não conseguiria concluir esta pesquisa.

“I am obsessed with becoming a woman comfortable in her skin.”
(CISNEROS, 2017)

RESUMO

Uma perspectiva de análise feminista e pós-colonial acerca da vivência das personagens femininas do romance *Caramelo* e dos contos “Woman Hollering Creek”, “Never Marry a Mexican” e “Bien Pretty” pertencentes à obra *Woman Hollering Creek and other stories* da escritora chicana Sandra Cisneros foi a proposta utilizada por esta dissertação para ilustrar como a transculturalidade influencia a vida feminina no ambiente de fronteira México/Estados Unidos. As chicanas vivem em uma situação ímpar de vulnerabilidade social pois sofrem com uma tripla pressão social de gênero, da cultura mexicana de origem e da americana de vivência. Assim, nosso estudo se volta para a literatura no intuito de investigar como as personagens femininas de Cisneros têm suas identidades e subjetividades afetadas pelo ambiente de fronteira física e cultural. Para isso, percorremos o caminho do feminismo chicano, do significado da fronteira e de como esse ambiente potencializa a violência contra a mulher, com respaldo teórico dos Estudos Culturais/Pós-Coloniais, dentre os quais citamos Anzaldúa (1987), Spivak (2010), Hall (2015) e Walter (2015). Através desse estudo, pudemos problematizar as vivências de mulheres marcadas pelo fenômeno da transculturação com a representação das culturas em trânsito: a de origem mexicana e a estadunidense com seus trajetos de conflito, tensão e preconceito. Sandra Cisneros, através de sua literatura, discute a problemática da mulher chicana, ao mostrar sua situação de vulnerabilidade, de sofrimento e de dar uma saída, mesmo que no imaginário literário, para suas personagens. Pois, como dito por Walter (2015), a capacidade da literatura está em justamente permitir a abertura do horizonte do leitor para que este tenha a possibilidade de avaliar suas escolhas, ou seja, de mudar o que acredita estar errado e de manter o que está certo. No caso da perspectiva do feminismo chicano, vemos que é possível que a mulher se empodere e procure se “descolonizar” tanto do machismo de sua cultura patriarcal de origem como da condição de subalternidade imposta pela hegemonia anglo-americana.

Palavras-Chave: Feminismo Chicano. Fronteira. Violência.

ABSTRACT

The proposal of this dissertation is to present a feminist and postcolonial perspective into the analysis of the experience of female characters in the novel *Caramelo* and in the short stories “Woman Hollering Creek”, “Never Marry a Mexican” and “Bien Pretty” that are part of the book *Woman Hollering Creek and other stories* by the Chicana writer Sandra Cisneros to illustrate how transculturality influences female life in the US/Mexico border environment. Chicanas live in a unique situation of social vulnerability, because they suffer from a triple social pressure: of gender, of the Mexican culture and of the American. Thus, our study turns to literature in order to investigate how the female characters of Cisneros have their identities and subjectivities affected by the physical and cultural borderland environment. For this, we follow the path of Chicano feminism, the meaning of border and how this environment enhances violence against women, with the theoretical support of Cultural/Postcolonial Studies, among which we cite Anzaldúa (1987), Spivak (2010), Hall (2015) and Walter (2015). Through this study, we could problematize the experiences of women marked by the phenomenon of transculturation with the representation of cultures in transit: the one of Mexican origin and the American with their paths of conflict, tension and prejudice. Sandra Cisneros through her literature, discusses the problem of the Chicano woman, by showing her situation of vulnerability, suffering and giving a way out, even in the literary imaginary, to her characters. For, as stated by Walter (2015), the capacity of literature is precisely to allow the reader to open the horizon so that the reader has the possibility to evaluate his choices, that is, to change what they believe to be wrong and to keep what is right. From the perspective of Chicano feminism, we see that it is possible for women to empower themselves, and to seek to “decolonize” both the machismo of their original patriarchal culture and the condition of subordination imposed by Anglo-American hegemony.

Keywords: Chicano Feminism. Borderland. Violence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
2.1	FEMINISMO CHICANO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	14
2.2	AS FRONTEIRAS E SUAS CONSEQUÊNCIAS.....	26
3	A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM <i>WOMAN HOLLERING CREEK AND OTHER STORIES</i>.....	38
3.1	A INFLUÊNCIA DA AUTORA E APRESENTAÇÃO DOS CONTOS.....	38
3.2	“WOMAN HOLLERING CREEK” E A LLORONA.....	41
3.3	“NEVER MARRY A MEXICAN” E A MALINCHE.....	53
3.4	“BIEN PRETTY” E A GUADALUPE.....	61
4	AS MEMÓRIAS DA OBRA <i>CARAMELO</i>.....	69
4.1	LITERATURA DE MEMÓRIAS.....	71
4.2	MULHERES DESUNIDAS.....	77
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS.....	91

1 INTRODUÇÃO

A partir da terceira onda do movimento feminista, ficou evidente que diferentes grupos de mulheres têm problemas diferentes. Cada grupo social apresenta uma realidade e características diferentes que precisam ser entendidas a partir de pontos de vista únicos, como é o caso das chicanas. Por não se identificarem completamente nem com sua cultura de origem mexicana nem com a americana de vivência, essas mulheres encontram-se em uma situação ímpar que provoca uma tripla pressão social: do que se espera delas a partir de princípios do México, dos EUA e do gênero. Nesse sentido, assumimos o posicionamento da teoria pós-colonial que engendra em várias dimensões a desconstrução dos discursos de inferioridade cultural e histórica e a desmistificação de hierarquias entre os lados de uma fronteira.

Assim, sentimos a necessidade de estudar a literatura feminina chicana a partir de um novo ponto de vista: o latino-americano. Sandra Cisneros, sendo uma escritora chicana, debate em suas obras e principalmente nas diferentes narrativas de *Woman Hollering Creek and other stories* e de *Caramelo*¹, como é a vivência da mulher no ambiente de fronteira; como é o machismo basilar na cultura mexicana; como os Estados Unidos contribuem para a marginalização do chicano em seu território; dentre vários outros fatores.

Escolhemos essas obras, em especial, ao percebermos que a academia brasileira carece de estudos sobre a temática, pois a grande concentração de pesquisas sobre os chicanos encontra-se nas universidades americanas. Na verdade, analisar a escrita de Cisneros não foi uma questão de escolha, mas de necessidade de trazer o debate sobre pessoas que são silenciadas - mulheres que enfrentam no seu dia-a-dia muitas adversidades e que a Literatura tem a sensibilidade de contar/narrar e representar. Ademais, essas obras tratam de narrativas adultas, enquanto a obra prima da autora é um romance de formação².

Nesse sentido, traçamos a nossa lógica argumentativa a partir dos Estudos Feministas Chicanos, da Teoria Pós-Colonial e do conceito de Fronteira por acreditarmos que este arcabouço teórico nos proporciona um melhor entendimento do que há por trás dos textos de Cisneros. Após a apresentação das teorias,

¹ Nos responsabilizamos por todas as traduções apresentadas neste estudo.

² A obra mais famosa de Cisneros é o romance de formação *The house on Mango Street*.

iniciamos o segundo capítulo da presente dissertação com a análise dos contos de *Woman Hollering Creek and other stories* que fazem um resgate e uma ressignificação das consideradas três mães dos chicanos, de acordo com o ponto de vista de Anzaldúa (1987): a Llorona, a Malinche e a Guadalupe. As personagens dos três contos analisados (“Woman Hollering Creek”, “Never Marry a Mexican” e “Bien Pretty”) apresentam relações com as três figuras mencionadas e buscam desconstruir as imagens patriarcais a elas associadas: a Llorona, como uma história quase de terror feita para controlar o comportamento feminino; a Malinche como a traidora, o arquétipo da mulher da vida, muitas vezes associada a prostituição; e por último, a Guadalupe, como o exemplo de perfeição à ser seguido.

O terceiro e último capítulo fala sobre a aceitação de si mesmo enquanto chicano, pois esta é uma síntese do que a personagem “Lala” de *Caramelo* irá enfrentar. Ao se perguntar sobre suas origens e as contradições que vê em sua família, a menina passa a enxergar o poder da nova mestiça (ANZALDÚA, 1987) e a se enxergar como tal. É um longo percurso que recupera as feridas históricas desde a Guerra México-Estados Unidos, enfrentando gerações, e o que cada uma delas vivenciou ao longo desse caminho.

Para isso, fizemos uma breve contextualização sobre o movimento chicano, suas conquistas e pretensões, para entendermos como surgiu o feminismo chicano dentro deste contexto. Depois, discutimos os estudos pós-coloniais e a questão das identidades dos sujeitos e de como elas são construídas, para podermos falar sobre o significado do termo fronteira e suas implicações na comunidade chicana. Nesse percurso, percebemos que este ambiente, por diversas razões que serão apresentadas mais adiante, contribui para o aumento da violência contra a mulher. Por último, contextualizamos a vida da escritora Sandra Cisneros, sua participação no movimento feminista e, enfim, entramos na análise das narrativas a partir dos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais, de gênero e pós-coloniais.

Ao contrário de um feminismo superpoderoso em que as mulheres bastam a si mesmas, as histórias mostram o passo a passo de como estas mulheres encontram força nas adversidades e no contato com outras vivências femininas de fronteira. Por isso conhecer essa(s) história(s) se faz necessário. Por isso conhecer o feminismo chicano é fundamental, e possível ver nele que a luta pela igualdade de gênero é, ainda, árdua.

Neste momento, contudo, é necessário que se faça uma breve diferenciação entre algumas nomenclaturas que usaremos ao longo desta dissertação para esclarecer possíveis dúvidas que possam surgir durante a leitura. Por falarmos de um ambiente de fronteira e de um movimento político de uma comunidade que se autointitulou, é importante que se distingam suas denominações. Falaremos neste estudo de mexicanos, americanos, México-americanos e chicanos. Entre eles deve-se entender que todo chicano é México-americano, porém nem todo México-americano se considera chicano. O chicanismo foi um movimento político criado dentro da comunidade México-americana em que determinados indivíduos sentiram a necessidade de se autoafirmar, de assumir sua consciência e ancestralidade mestiça. Por tal atitude ser uma posição política, que explicaremos mais adiante, não é compartilhada por toda comunidade México-americana nos Estados Unidos.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, iremos abordar o desenvolvimento do chicanismo e do feminismo chicano, bem como os conceitos de fronteira e violência contra a mulher. Estes são assuntos chave para a análise dos contos e do romance de Cisneiros que propomos investigar.

2.1 FEMINISMO CHICANO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Ainda hoje vivemos nas estruturas de uma sociedade patriarcalmente organizada e que se pauta na desigualdade de gênero, com a supremacia masculina em detrimento do feminino. Fez-se necessário então lutar contra esses pressupostos para que as mulheres se fizessem ouvidas. Ninguém sabe ao certo quando a luta da mulher por melhores condições de vida e acesso a seus direitos civis começou, uma vez que ao longo desse processo houve um silenciamento histórico de suas vozes. Entretanto, afirma-se que foi durante a Revolução Francesa que começou a chamada “primeira onda” feminista (BITTENCOURT, 2015, p. 199). Caracterizada como o nascimento da luta das mulheres por seus direitos, exclusivos aos homens na época, foi um período para destacar a questão sufragista, ponto fundamental da “primeira” agenda feminista. A denúncia da primeira onda dizia respeito à discriminação e à opressão vivida devido ao sistema patriarcal.

Com a chegada da Primeira Guerra Mundial, quando os homens deixam seus cargos para ir às batalhas, abriu-se espaço para as mulheres no ambiente de trabalho. Uma vez que a vida nas cidades não poderia parar, elas assumiram postos que antes só poderiam ser ocupados por homens, lançando assim ambições que não poderiam ser conquistadas sendo apenas donas de casa. Por tal fato, a reivindicação de direitos passou a incluir na agenda a introdução da mulher na composição da renda familiar, como também o acesso às universidades. Contudo, essas duas últimas pautas ficam ainda um pouco à margem do movimento devido à questão sufragista. Além de também haver um foco maior à pauta da classe média branca de mulheres.

Após as conquistas da primeira fase do movimento, houve um período de calma nas reivindicações. Contudo, com o retorno masculino em massa devido

ao fim das guerras, esperava-se que as mulheres retornassem para dentro de casa, e retomassem a rotina de devoção e obediência aos maridos e filhos. A mídia da época, inclusive, reforçava essa imagem para obter o controle sobre o feminino através da naturalização de tais papéis (ALVES; PITANGUY, 1985).

Depois de terem experimentado uma forma de independência no período de guerras, as mulheres começaram a se questionar sobre o que era dito e exposto tão massivamente na mídia. Assim, começam a se organizar buscando maior representação na vida política, o ingresso definitivo no mercado de trabalho com condições de igualdade salarial, o ingresso às universidades etc.

A segunda onda, portanto, compreende o período entre as décadas de 1960 e 1980 num avanço de percepção e análise do movimento como um todo, incorporando diversas frentes de luta e denunciando o patriarcado como forma de expressão do poder político exercido através da dominação masculina e inferiorização das mulheres que ultrapassa o campo do privado, invade todos os espaços da sociedade e representa uma estrutura de poder baseada tanto na violência quanto na ideologia (BITTENCOURT, 2015, p. 201).

A segunda onda do movimento, então, ocorre com especial ênfase nos Estados Unidos e França – mas não sem divergências. Enquanto as feministas americanas denunciavam a opressão masculina e queriam a igualdade dos sexos, as francesas queriam ser valorizadas pelas diferenças entre homens e mulheres, dando ênfase as especificidades das mulheres. É nesse momento que “introduz-se, assim, a noção de equidade e paridade no debate igualdade-diferença dentro dos movimentos feministas” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649).

A noção de diferença será fundamental para compreender a terceira onda do movimento feminista, quando fica evidente no contexto amplo do movimento que as teorias e práticas ativistas, até então, perpetuavam a necessidade de mulheres brancas de classe médio-alta e não a totalidade feminina – composta por um amplo espectro de diferenças: as mulheres negras, asiáticas, lésbicas, indígenas etc. Ou seja, passa-se a perceber as diferenças intragênero, entre as próprias mulheres (NARVAZ, 2005). Houve uma expansão de horizontes e demandas, pois esses grupos de mulheres não-brancas não se viam representadas pela agenda feminista, dando início a seus próprios movimentos dentro do feminismo. Dessa maneira, surgem as correntes do feminismo negro, indígena, chicano, entre outros. Como defende Butler (2003), não podemos definir alguém como simplesmente mulher:

Se alguém "é" uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da "pessoa" transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p. 20).

Portanto, houve uma transição cultural e acadêmica sobre como enxergar a vida em sociedade não mais através de termos biologicamente definidos de sexo masculino e feminino, mas sim de relações de gênero. Esse foi e ainda é o grande marco da segunda onda feminista, uma vez que nos fez repensar o papel da mulher, já que a identidade de quem realmente somos e seremos passa nesse momento a ser vista como uma construção social em constante mudança.

Antigamente tinha-se a visão de que o sexo feminino apresentava maior delicadeza e sensibilidade do que o masculino e que, por isso, os papéis de criação dos filhos e cuidados com o lar deveriam ser de sua responsabilidade, enquanto o homem, mais vigoroso, seria responsável por prover sua família. Tal visão colocava a situação de inferioridade feminina no plano biológico, como algo naturalizado desde o seu nascimento. Contudo, com o desenvolvimento do conceito de "gênero" na segunda onda feminista, houve uma mudança nessa visão, já que se tornou possível desvendar os mecanismos simbólicos e sociais que sustentavam a subalternidade feminina como algo fixo e imutável. Assim, comprovou-se que as identidades femininas e masculinas possuem mecanismos "sempre transitórios, transformando-se não apenas ao longo do tempo, historicamente, como também se transformando na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe" (LOURO, 1997, p. 28).

Tal discussão demonstrou como a sociedade fragmenta-se em detrimento da manutenção de uma cultura patriarcal, que só afasta e deturpa significados. Se naturalmente, pelas construções históricas de silenciamento feminino, as mulheres continuam a serem colocadas em posições subalternas, as identidades daquelas que estão mais à margem ficam em posição ainda mais delicada diante dessa sociedade, pois são desviantes da ideologia fundante etnocêntrica e racista. O feminismo, ao perceber esses grupos mais fragilizados, começa na terceira onda com a proposta de "concentrar-se na análise das diferenças, da alteridade, da

diversidade e da produção discursiva da subjetividade” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649). Assim, colocam-se em evidência diversas correntes feministas que buscam dar voz às que não fizeram parte das conquistas do feminismo branco, como as negras, as indígenas e finalmente, as chicanas.

O feminismo chicano vem com o objetivo de representar as questões, vivências e demandas de um grupo minoritário de mulheres em função não somente da cultura americana, mas nas próprias tradições da cultura de seus antecedentes mexicanos. Como explicaremos adiante, as mulheres chicanas perceberam, em meio ao *Movimiento Chicano*, da década de 1970, que suas lutas pareciam mudas diante das vozes masculinas. Para elas, era claro que seu lugar de mulher era perpassado por uma tripla pressão social: da cultura mexicana originária; da cultura americana de vivência; e de gênero. Falar sobre feminismo chicano e sua ideologia, portanto, requer conhecer a história do *Movimiento* e, antes disso, a inserção da história e identidade de um povo naquilo que Torres (2001) chama de “geografia perdida”.

Na guerra México-Estados Unidos (1846-1848), um vasto território mexicano foi incorporado ao país americano, abrangendo toda área que hoje conhecemos como Sudoeste dos Estados Unidos, conforme o acordo de paz conhecido como Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Assim, da noite para o dia, uma cultura dominante passou a ser margem gerando uma forma de colonialismo interno (TORRES, 2001). Segundo Castañeda (2006), a guerra trouxe e ainda traz diversas repercussões ao povo méxico-americano, uma vez que eles se situam despatriados e sentem-se sem pertencer nem a nação mexicana, que rejeita sua cultura exposta ao conquistador, nem à americana, uma vez que os dominadores não os veem como seus iguais.

O mexicano foi alienado em sua própria terra, assim como foram os indígenas norte-americanos, gerando um fenômeno de colonialismo interno, como ficou conhecido o processo de incorporação de uma cultura subalterna à cultura dominante por meio da conquista, força ou violência. No caso, do chicano, o colonizador se estabeleceu nas terras ocupadas, relegando o povo originário às margens. (TORRES, 2001, p. 20)

Famílias tiveram suas terras conquistadas e divididas. Não conseguiram manter as relações como eram antes já que, de uma hora para outra, uma parte ficara no lado mexicano e outra no americano. Com o passar dos anos, essas diferenças culturais só se agravaram no sentido de que os chicanos ao incorporarem

traços da cultura anglo-americana, passaram a viver em um estado transcultural, que:

Designa a tradução dinâmica das confluências culturais que atravessa e constitui a encruzilhada da formação identitária entre lugares e epistemes diferentes. Assim, este processo transcultural traduz a lógica cultural que informa e estrutura os cruzamentos culturais (WALTER, 2015, p. 615).

Não poderíamos deixar de falar sobre Gloria Anzaldúa, mulher chicana que poeticamente em seu livro *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, descreve o que é viver nessa zona, nesse terceiro espaço formado no sudoeste americano. Para Anzaldúa (1987), esta fronteira é uma ferida aberta, uma dor sentida e nunca cicatrizada que remete a seus ancestrais. A fronteira neste sentido perde seu caráter apenas geográfico para uma divisão entre as próprias pessoas que se segregam, não podendo nunca se unificar.

O ferimento começou a se abrir em 1800, quando americanos imigraram ilegalmente para o que hoje conhecemos como Texas. Esse local é a terra natal dos astecas, chamada de *Aztlán*³, que carrega um grande significado para os antepassados indígenas mexicanos, que primeiramente foram colonizados pelos espanhóis. Os americanos, ao invadirem esta terra sagrada, deram início aos confrontos. Um dos primeiros choques que ocorreram na Guerra México/EUA ficou conhecido como a Batalha do Álamo. Um confronto sangrento em que os mexicanos derrotaram os anglos. Contudo, a derrota sofrida foi carregada pelo que os americanos declaram como “excesso de violência”, os mesmos utilizaram tal argumento como “desculpa” para aumentar as forças na região e tomar de vez a terra dos que para eles seriam “bárbaros”.

Foi nesse período que começou a construção da primeira narrativa de “bem” versus “mal”, em que os governantes americanos, para conseguir o apoio da população, passam a mostrar de modo massivo os povos mexicanos como vilões. Assim, entre os anos de 1846 e 1848, período da guerra México/EUA, os donos das terras viraram os estrangeiros e, conforme mencionado anteriormente, a derrota do

³ Os Americanos iniciaram o processo de imigração para terras mexicanas pelo Texas, contudo a terra natal dos astecas conhecida pelo nome de *Aztlán* compreende uma extensa faixa de terra que compreende outros estados americanos, tais quais Nevada, Novo México, Arizona, Califórnia e Utah.

México e sua perda de território foram oficializadas com a assinatura do Tratado de Guadalupe-Hidalgo (ANZALDÚA, 1987).

Estima-se que cerca de cem mil mexicanos ficaram sem moradia. Tratados como mercadoria, foram anexados aos Estados Unidos juntamente com as terras. Desse momento em diante, o mito da superioridade branca passou a prevalecer e aqueles que tiveram que reconstruir suas vidas nesse outro país foram relegados a posições subalternas. Para piorar, com as baixas sofridas na guerra, o México nunca conseguiu recuperar-se economicamente e vive ainda hoje dependente da economia do país vizinho. As pessoas buscam fazer a travessia em busca de melhores condições de vida, pois com a desvalorização da moeda e do grande desemprego na sua terra natal, receber em dólar, mesmo sendo bem abaixo do que qualquer americano receberia na mesma função, é muito mais do que se ganharia ficando em seu país de origem (ANZALDÚA, 1987)

Contudo, muitos acreditam que a discussão das consequências da guerra já se tornara um lugar comum no campo acadêmico, uma vez que a influência dos povos latinos nos Estados Unidos já é assumida – o uso cada vez mais frequente do espanhol no contexto americano é um exemplo disso. Isso não aponta, todavia, para uma aceitação do chicano junto aos anglo-americanos, como prova podemos citar o uso do termo “latino”, ou até mesmo “hispanico”, para fundir em uma única alcunha povos tão diversos, pois:

Não podemos deixar de lembrar que as práticas lingüísticas e culturais dos povos latinos expõem as fissuras da unidade e da estabilidade nacional norte-americana, transculturalizando o aparato hegemônico do poder (BRAGANÇA, 2006, p. 5).

Por tal razão, a produção cultural dos povos imigrantes, de modo geral, vive em constante ameaça, já que para a cultura dominante os traços de resistência são ameaças contra a hegemonia cultural norte-americana. Assim, levando tal argumento para literatura, torna-se possível perceber que o cânone está estritamente ligado à noção de dominação, mostrando que as literaturas emergentes são dificilmente aceitas pelo cânone americano.

Devido à histórica negligência e repressão dos povos mexicanos anexados involuntariamente ao território americano, expressas na marginalização social, econômica e linguística desses cidadãos e na própria sujeição à alcunha “hispanico”

ou “latino”, os méxico-americanos sentiram a necessidade de afirmarem-se contra essas forças hegemônicas. Para isso, buscaram em suas próprias raízes culturais um sentimento de nacionalismo cultural que os diferenciasse da cultura hegemônica, mas que os permite lutar por espaço dentro dessa sociedade. Para tanto, criaram o termo “chicano”, na década de 60, para se autodesignarem.

O termo “chicano” surgiu como uma resposta às diversas designações, muitas vezes negativas, dadas pelos anglo-americanos aos méxico-americanos, no sentido de dar uma nova orientação e um sentimento de orgulho ao assumirem suas origens culturais e suas diferenciações. Usado principalmente pelos jovens em suas comunidades, o termo serviu como militância para dar força ao movimento e unificá-lo a nível nacional. Contudo, é necessário que salientemos aqui que nem todo méxico-americano considera-se chicano, uma vez que toda uma ideologia perpassa essa caracterização.

Torres (2001) argumenta que alguns fatores contribuíram para o fortalecimento do “chicanismo”: o movimento de base agrícola (*Farm Workers Movement*), liderado por César Chávez em 1962, e os movimentos de expressão cultural de escritores e artistas plásticos. A contribuição agrícola veio principalmente com o Teatro Campesino, que dramatizava o dia-a-dia dos campesinos chicanos e os famosos muralistas chicanos.

A principal ideia por trás do chicanismo era o retorno das características ancestrais e pré-coloniais do antigo território asteca no intuito de reafirmar o orgulho de suas origens e o resgate do que para eles representa sua força: a raça (*la raza*) e *Aztlán*. Também para distanciarem-se dos estereótipos anglo-americanos que os apontavam como um povo “preguiçoso, ignorante, criminoso potencial, e, portanto, nada digno de confiança” (TORRES, 2001, p. 22). Segundo o mito Nahuatl, o local de origem dos indígenas mexicanos era conhecido por *Aztlán*, assim, para eles, a terra é por direito pertencente aos chicanos. Torres (2001) afirma, ainda, que as práticas mais recorrentes do chicanismo eram:

A reescritura da história, a fim de reconquistar a geografia perdida, recontando a história do ponto de vista do conquistado; a paródia e o pastiche, que desconstruem as grandes narrativas, tanto anglo-americana quanto mexicana; e a cultura oral, especialmente a de comunidades de fronteira, como o Texas (TORRES, 2001, p. 28).

Assim, com a expansão do chicanismo e com o aumento da produção cultural dessa comunidade, começam a surgir espaços acadêmicos dentro das universidades americanas para o estudo das produções chicanas, uma vez, também, que é nesse período que emergem os Estudos Culturais na Academia, reforçando a necessidade de se entender as literaturas emergentes. Contudo, até aquele momento, o chicanismo tratava os chicanos como uma comunidade única e homogênea. Além de apresentar forte ênfase às figuras masculinas. Assim, é a partir da década de 70 que começa a crescer a produção feminina chicana “abrindo espaço para outras formas de representação, apontando diferenças regionais, de gênero e de orientação sexual” (TORRES, 2001, p. 24).

O movimento feminista chicano difere do pensamento geral do chicanismo, uma vez que surgiram diferenças irreconciliáveis entre eles: a defesa de um patriarcalismo, as limitadas oportunidades dadas às mulheres e às minorias, bem como total discriminação contra as mulheres que desejavam fazer parte do movimento (COTERA, 1980). Assim, mesmo que o chicanismo buscasse reafirmar e renovar o orgulho de *la raza*, sufocava e silenciava vozes que precisavam ser ouvidas.

Na tradição patriarcal da cultura chicana, como na maioria das culturas, as mulheres são vistas como seres inferiores, passivos, que devem e precisam estar submetidos ao controle masculino, uma vez que seu papel na comunidade descende de estereótipos fortemente atrelados à comunidade chicana, como, por exemplo, o da virgem de Guadalupe, que aponta para uma necessidade de pureza e castidade. Assim, os papéis femininos aceitos sempre estão ligados a um homem: primeiramente o papel de filha, depois de esposa e por fim, de mãe. Quem desvia desse caminho afronta toda sua herança cultural e passa a ser vista como uma mulher indigna (*la mala mujer*) perante o seu povo: aquela que vive, busca aos homens, os abandona, que é dura, independente (PAZ, 2012).

Nesse caso, quando a mulher decide ir de encontro à cultura patriarcal, ou seja, quando deixa a passividade de lado e escolhe a realização pessoal, os homens sentem-se ameaçados, pois passam a compreender que não são mais necessários (REBOLLEDO, 1995). Por isso, ser lésbica, por exemplo, é uma das piores afrontas que uma mulher pode cometer dentro da comunidade chicana. O machismo, enquanto ideologia hegemônica, faz com que os homens compreendam a opressão

feminina como algo necessário (e natural) em suas vidas, uma vez que, sob a forma de tradição de sua cultura, é também uma forma de resistência à hostilização anglo-americana. Contudo, o que poderia ser uma atitude nobre, conforme caracteriza Anzaldúa (1987), como demonstração de virilidade e honra, de proteção e sustento da família, deixa-se transformar pela negatividade das opressões culturais a que estão sujeitos tais homens.

Os mexicanos foram primeiramente colonizados pelos espanhóis sob condição de força, depois pelos americanos em mais uma visão de guerra. A comunidade chicana que não se vê abraçada por nenhum desses países acaba por naturalizar o ato de subjugar o feminino. Em outras palavras, os homens chicanos sofrem com caracterizações negativas pelos americanos, por meio de subempregos e péssimas condições de vida, e ao reviverem o sofrimento colonial de seus antepassados mexicanos, descontam toda sua frustração na figura de suas mulheres, muitas vezes com o emprego da violência. Assim, demonstra-se que o “sexismo é uma ferramenta muito útil ao colonizador; os homens são oprimidos, mas eles podem bater e maltratar as mulheres, que servem como alvos de uma frustração que poderia de outra forma ser revolucionária⁴” (MARTINEZ, 1997, p. 34).

Por se encontrarem em um ambiente de forte hostilidade, tanto pela cultura anglo-americana quanto pela mexicana, a mulher chicana moderna em sua luta dentro do feminismo busca encontrar um equilíbrio:

Sua literatura reivindica uma identidade e uma auto-definição, não somente de gênero, mas também étnico-racial. Ela se coloca, então, entre o local representado pela tradição da cultura patriarcal mexicana e aquele reivindicado pela projeção de um discurso feminista norte-americano (BRAGANÇA, 2006, p. 2).

Assim, conseguem fazer com que obtenham maiores direitos para si mesmas e reconfigurem seus papéis dentro de suas famílias. Contudo, este é um processo lento, que demora a se firmar uma vez que o patriarcalismo e a tradição funcionam como fortes obstáculos à independência feminina. Como também, há o medo do desconhecido, que faz com que muitas mulheres chicanas prefiram manter-se na mesma condição que vivem, sem buscarem superar tais adversidades, já que esta seria uma realidade que conhecem e dominam (ANZALDUA, 1987).

⁴ *Sexism is a useful tool to the colonizer; the men are oppressed but they can beat and mistreat women, who thus serve as targets for a frustration that might otherwise become revolutionary* (MARTINEZ, 1997, p. 34).

Torna-se de fácil entendimento o porquê da comunidade chicana ver o movimento feminista tão negativamente, através da desconfiança masculina exacerbada em relação a essa luta, uma vez que:

os rótulos de vendida, debochada, Malinche e feminista denotam traição cultural e assimilação de valores e estilos de vida não-chicanos. Esses rótulos acusam as chicanas de agirem como as mulheres brancas – um ato desleal à cultura e às políticas da comunidade ancoradas em um senso de nacionalismo cultural de unidade étnico-racial. Ainda mais, essas acusações implicam que as críticas chicanas das relações de gênero são anti-família, anti-homens e pró-anglo (SEGURA; PESQUERA, 1998, p. 196)⁵.

Assim, torna-se necessário que as feministas chicanas vivam em uma constante vigília, pois buscam apenas uma forma de conseguirem ser donas do seu próprio destino, sem serem rejeitadas. Uma das estratégias que encontraram para essa reorientação foi a subversão de arquétipos culturais. Por exemplo: segundo o feminismo chicano, a virgem de Guadalupe, antes vista com o papel de santificar a vida feminina, passa a ser vista como uma guerreira que luta contra o racismo e a supremacia política, representando a força da mulher, ao lado de figuras imponentes como a Malinche e Frida Kahlo (GÓMEZ-PEÑA, 1997).

Outra grande ressignificação foi a das *malinchistas* que exaltou a figura da mulher traidora⁶, questionando e redefinindo o papel da mediadora e da visão de sua cultura para discordar da volta pura aos povos indígenas, almejada pelo movimento, e reafirmar sua posição transcultural (OLIVER-ROTGER, 2003). Com tais desconstruções, Anzaldúa (1987) cria o conceito da nova mestiça (*new mestiza*) para falar sobre a nova mulher chicana. Mas, antes de chegarmos a sua conceituação, precisamos passar por uma série de informações que a autora usa para construir seu raciocínio. A primeira delas é a questão do hibridismo. Devemos apenas ter o cuidado de não acharmos que o ser híbrido é aquele que junta, no caso dos chicanos, parte da cultura mexicana com parte da americana, porque não é isso que ocorre.

⁵ *In Chicano community, the labels vendida, agabachada, Malinche and feminista denoted cultural betrayal and assimilation into non-Chicano values and lifestyle. These labels accused Chicanas of acting 'like white women' – a disloyal act to la cultura and community politics anchored in a cultural nationalist sense of racial-ethnic unity. Moreover, these charges implied that Chicana's critiques of gender relations were anti-family, anti-men and proAnglo* (SEGURA, 1998, p. 196).

⁶ A Malinche, mulher que inspira o nome desse grupo, era escrava dos espanhóis e para sua sobrevivência, atuou como tradutora para os colonizadores durante a conquista do México. Por isso, as comunidades chicana e mexicana acreditam que ela foi uma traidora de seu povo.

A assimilação das culturas não é um processo matemático imutável, mas sim, complexo que carrega consigo muitas contradições. É um processo que redefine identidades num ponto de vista multicultural, em que as relações de poder de margem e centro não possuem mais fronteiras definidas (LOBO, 2015). De modo que “quando estão no lado do rio dos Estados Unidos, eles enxergam o México e veem a sua casa; quando estão do lado da fronteira do México, eles enxergam os Estados Unidos e veem a sua casa” (HURTADO, 2003, p. 18)⁷.

Por tal razão, Anzaldúa (1987) afirma que viver nesse ambiente de fronteira e carregar consigo dois estilos de vida completamente distintos, causa nos chicanos um sentimento de angústia e conflito identitário. Então, para a autora, a única forma de livrar-se dessas contradições é abraçando o hibridismo, pois:

Nós somos uma sinergia de duas culturas com vários graus de mexicanismos ou americanismos. Eu internalizei tanto o conflito da fronteira que às vezes eu acho que um cancela o outro e que nós somos zero, nada, ninguém. Às vezes não sou nada nem ninguém, mas mesmo quando eu não sou, eu sou (ANZALDÚA, 1987, p. 85)⁸.

Assim, a autora reafirma sua identidade e aponta que a mestiçagem faz parte do “ser chicano”. Todo o conflito que o ambiente de fronteira gera em suas vidas deve servir para que abracem sua cultura de origem e desconstruam o que há de errado e mal interpretado na herança cultural deixada pelos seus ancestrais indígenas. A identidade da mestiça (*mestiza*) seria então formada pela cultura indígena, mexicana e anglo-americana que, juntas e equilibradas, fornecem os elementos necessários para que as chicanas se aceitem como são, independentemente do local em que se encontrem: fronteira ou não. Ou seja, é uma identidade que vive em construção pois necessita estar em uma constante negociação entre as três raízes culturais.

Enxergamos esse processo de formação identitária da mestiça como um jarro que se quebra. Ao colhermos os cacos e juntarmos novamente, nós remontamos o objeto, contudo continuamos vendo as fissuras, as junções daquelas peças (o que representa que o transculturalismo não é algo perfeito, é cheio de falhas), mas ao

⁷*By standing on the U.S. side of the river they saw Mexico and they saw home; by standing on the Mexican side of the border they saw the United States and they saw home* (HURTADO, 2003, p. 18).

⁸*We are a synergy of two cultures with various degrees of Mexicanness or Angloness. I have so internalized the borderland conflict that sometimes I feel like one cancels out the other and we are zero, nothing, no one. A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy* (ANZALDÚA, 1987, p. 85).

mesmo tempo conseguimos ver novamente a figura do jarro. Ele não é o mesmo que era antes, contudo é uma peça inteira novamente. Através desta metáfora, torna-se possível entender o que Anzaldúa (1987, p. 85) afirma na frase: “mesmo quando eu não sou, eu sou”. De forma muito similar, o ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, Derek Walcott (1992), em um de seus discursos, afirma que ao quebrar um vaso, o amor que remonta os fragmentos é muito maior do que o amor que sua simetria tinha enquanto inteira. Para ele, a reconstrução do vaso representa a restauração de histórias que foram destruídas (WALCOTT, 1992).

É desta restauração que fala o feminismo chicano, que vai além da luta feminina por direitos iguais, por trabalho e alteridade. Ele busca na verdade uma sociedade livre de preconceitos, que abrace o outro como o seu igual. Segundo Gómez-Peña (1997), o real dever é o de abraçar noções mais fluidas e tolerantes do que é a identidade pessoal e a nacional, no sentido de desenvolver modelos pacíficos de coexistência e de cooperação multilateral que atravesse nacionalismos, questões de gênero, raça e religião.

Assim, para Anzaldúa (1987), a nova mestiça (*new mestiza*) seria aquela capaz de “personificar a fluidez característica daqueles que se movem nas margens, bem como a capacidade de adaptação e de sobrevivência nas diversas intersecções sociais, econômicas, culturais ou de gênero que habitam” (LOBO, 2015, p. 98). É através da nova mestiça que a mulher poderá promover a mudança necessária de que a sociedade tanto precisa. É ela que será o fator de mudança, que quebrará paradigmas.

Tal aspecto é muito palpável na literatura feminista chicana, cujas escritoras, muitas vezes, utilizam a técnica do testemunho para construir suas narrativas, ao falar de experiências que tiveram dentro do seu ambiente familiar e nas comunidades, como também escrevem sobre a tradição oral de histórias que lhes foram contadas. Assim, neste tipo de literatura, é possível dar ao leitor um contato direto com os valores culturais chicanos. Pois, como afirma Lobo (2015), a escrita feminista chicana apela à reflexão já que discute a opressão racial e de gênero sofrida por essas mulheres, demonstrando seus caracteres fortes e resistentes.

A literatura serve então como uma forma de dar força e coragem a essas mulheres, que vivem em um contexto violento, e legitimar seus pontos de vista e suas experiências em meio às lutas feministas. Uma vez que ao demonstrarem

experiências de superação e alternativas positivas ao patriarcalismo, como veremos mais a frente com Sandra Cisneros, as mulheres conseguem ajudar umas às outras. Contudo, antes de entrarmos propriamente na análise dos contos e do romance, é necessário que apresentemos o conceito de “fronteira”, para entendermos como esse ambiente exerce influência e aumenta a violência contra a mulher chicana.

2.2 AS FRONTEIRAS E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Para falarmos sobre fronteira, precisamos falar sobre território. Esse não é um assunto particularmente fácil, porque a terra funciona como espaço mnemônico de histórias pessoais e coletivas, pois as formas com que os indivíduos se relacionam com o espaço em que habitam torna-se uma questão chave num ambiente caracterizado pela falta de raízes locais, de origens. Assim, podemos discutir como a geografia foi e continua sendo alterada pelos fenômenos do neocolonialismo (WALTER, 2015).

É comum, em terras conquistadas, que nomes de ruas, bairros e outros espaços sirvam como homenagem aos colonizadores. No Brasil, por exemplo, a quantidade de oficiais portugueses que têm seu nome espalhados por nossas ruas é enorme, como Tomé de Souza e Mem de Sá. Apenas mais recentemente houve também revolucionários homenageados. Contudo, utilizamos este exemplo para ilustrar o quanto ainda carregamos de heranças coloniais na nossa geografia e cotidiano. Por essa razão, a literatura e a teoria pós-colonial buscam retomar a terra como sua, pelo menos do ponto de vista simbólico. Uma das formas usada como estratégia é a de reavivar a memória dos tempos pré-coloniais. No início deste estudo, quando falamos dos chicanos, demos um exemplo com a busca por *Aztlán*, a geografia perdida, pois percebemos, ao longo da história, que a visão de terra/lugar do nativo é sempre diferente da do colonizador, que a enxerga como fonte de exploração. Ademais, o dominador ao se posicionar como superior, denota aos colonizados o local de ser o “outro”, o exótico e/ou o grotesco (INNES, 2007).

Retomaremos então alguns fundamentos da teoria pós-colonial para podermos analisar a fronteira e o encontro de culturas em condições de dominação com maior propriedade, pois o caso da comunidade chicana é bastante interessante no sentido de que demonstra o resultado de dois tipos de poder: o colonial e o

imperialista. Colonial no sentido de que o México fora primeiramente colonizado pelos espanhóis até conseguir sua independência e depois, com a guerra, perdeu grande parte de seu território para os EUA (atual Sudoeste, local em que vive grande parte da comunidade chicana) pelo avanço do imperialismo norte-americano. Ana Loomba (1998) pontua a diferença entre estes dois processos:

Imperialismo ou neo-imperialismo como um fenômeno que origina na metrópole, processos de dominação e controle. É o resultado ou o que ocorre nas colônias como uma consequência da dominação imperialista que é o colonialismo ou o neo-colonialismo. Assim, o país imperialista é a metrópole na qual o poder flui e colônia ou neo-colônia é o lugar em que esse poder penetra e controla. O Imperialismo pode funcionar sem colônias formais (como o Imperialismo Norte-Americano de hoje), mas o colonialismo não (LOOMBA, 1998, p. 6).

Ao longo da história da humanidade, países dominaram outros por anos até que não conseguiam mais conter as lutas de independência do povo, que era contra esta dominação. Impérios foram erguidos e depois arrasados, ao exemplo da Grécia Antiga e de Roma. Ainda hoje, os territórios que foram invadidos e controlados carregam consigo a herança de tal acontecimento. A proposta da teoria pós-colonial é, neste sentido, a de estudar e compreender os desdobramentos dos processos coloniais e imperialistas nestas regiões, uma vez que, como coloca Spivak (1999), existe uma continuidade pré e pós-colonial presentes nas ex-colônias. Said (1995) também afirma a persistência do passado em existir, mesmo que sob outras formas.

É assim que surgem as diversas dicotomias entre superior/inferior, colonizador/colonizado, eu/outro. Pois, como discute Spivak (1999), os povos das colônias são caracterizados como subalternos, são sujeitos construídos por discursos outros, são sujeitos sem voz, que não podem falar. Dessa forma, o colonizador realiza o ato de “retratar o outro imutável e sem história, que acarreta a dicotomia essencialista entre o ‘eu’ e o ‘outro’, o ‘eu’ com história mais ‘densa’ que o ‘outro’ – o que acarreta o projeto colonizador como missão moral” (GRIGOLETTO, 2002, p. 82).

Uma vez que um dos principais traços identitários e culturais de um povo é sua língua, desarticulá-la era essencial para os colonizadores. Por isso, a primeira coisa a ser retirado foi o direito da língua. No Brasil, o português foi imposto aos indígenas; no México, o espanhol, e assim por diante. Por outro lado, o processo de transculturação, comentado anteriormente, também surge no processo de

colonização dos povos pelos europeus, afinal, ao forçarem que os colonizados tomem como base religiosidade, linguagem e costumes europeus, eles são os primeiros povos a sentirem o efeito do hibridismo cultural.

Bhabha (1998) defende que foi esse fenômeno que abalou o poder colonial, pois a partir do momento que o colonizado toma consciência de seu próprio dualismo, de sua condição de subalterno, o sentimento de resistência e rebeldia começa a nascer dentro de si, por isso a escrita híbrida pode ser considerada uma marca dessa resistência à imposição do poder pelo outro. Assim, é importante enfatizarmos alguns traços linguísticos característicos que as produções chicanas impõem sobre o inglês, o espanhol e suas variantes típicas, das quais podemos citar: o *spanglish*, o *tex-mex* ou o *caló*. Por exemplo, o *tex-mex* é uma variante linguística que mistura o espanhol com o inglês na região do Texas nos Estados Unidos. São com esses traços linguísticos que esse povo constrói sua subjetividade, reafirmando assim, sempre que possível, sua identidade (TORRES, 2001).

No que diz respeito ao processo reverso da colonização, Edward Said (1995) aponta três características gerais presentes na revolta dos povos colonizados contra seus dominadores. A primeira delas seria um retorno às suas origens, ou seja, o de rever, repatriar, renacionalizar seu território. De forma geral, essa primeira característica de um nacionalismo exacerbado tende a caminhar para uma condição quase utópica de retomar valores pré-coloniais, o que também gera uma distinção entre o “nós” e o “eles”, mesmo que neste caso tenhamos invertidos os papéis de fortes e fracos. A segunda característica é a de recontar a história da humanidade através do ponto de vista do colonizado, no sentido de que este sempre fora silenciado e nunca tivera a oportunidade de narrar os fatos a partir de seu posicionamento. A terceira, e mais importante em nosso ponto de vista, é a de se criar uma visão de mundo inclusiva, que tenha a liberdade dos povos como guia.

Com essa breve contextualização do que seria e do que norteia a teoria pós-colonial, vamos, a partir deste ponto, descrever como podemos vê-la na literatura, na narrativa e na língua, uma vez que, como retoma Krishna (1999), um evento na história não é o que ocorre, é o que é narrado. Com o domínio da linguagem e da narrativa, o colonizador domina o imaginário e o real, e coloca-se sempre em posição favorável.

A partir do momento que o colonizado consegue se apropriar desta língua que era usada para silenciá-lo de forma a subvertê-la em seu próprio favor, ele consegue iniciar seu processo de descolonização. Durante tal acontecimento é natural que a língua materna se torne também presente, a exemplo da mistura de elementos utilizada na linguagem dos chicanos. Assim, a literatura pós-colonial mostra-se subversiva, pois é utilizada como ferramenta de resistência (INNES, 2007).

Bonnici (2006) aponta que a literatura pós-colonial atravessa duas etapas para constituir-se. A primeira delas seria a de conscientização nacional, quando o colonizado toma consciência de seu hibridismo e a segunda, quando sua literatura passa a diferenciar-se da elaborada pelo dominador. Said (1995) afirma que:

Muitos dos escritores pós-coloniais mais interessantes carregam dentro de si seu passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como estímulo para práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado tendendo a um novo futuro, como experiências a serem urgentemente reinterpretadas e reapresentadas, em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império (SAID, 1995, p. 13).

Anzaldúa (1987), na qualidade de escritora pós-colonial, coloca que fronteira para ela é um constante lembrete de um resíduo emocional de uma divisória não-natural. Para ela, é algo feito para se distinguir o “nós” do “eles”. É neste sentido que precisamos recuperar o conceito de “fronteira”, pois ele está imbricado de sensações e sentimentos na literatura chicana, já que este ambiente é capaz de provocar atitudes e ideias que atuam e impactam diretamente na vida dessa comunidade, principalmente em relação ao aumento da vulnerabilidade da mulher.

Ao nos depararmos com o nome “fronteira”, devido primeiramente aos nossos conceitos geográficos, pensamos em uma linha divisória, em algo que segrega/separa coisas diferentes. É um termo genérico que utilizamos para as mais diversas áreas: fronteiras entre disciplinas, entre países, etc. A problemática da presente dissertação diz respeito a uma fronteira que invade o íntimo das pessoas, e cujo potencial de afastamento é desolador. Contudo, antes de entrarmos nos efeitos de vivência trazidos por esse conceito, vamos defini-lo de modo mais tradicional, à luz da geopolítica.

Podemos definir a palavra fronteira como um dilema, pois pode-se invocar o que chama a atenção do geógrafo André Roberto Martin (1998), de que há uma problemática sobre como coabitar o planeta: através da interdependência ou da

autodeterminação dos povos. Um plano interdependente diria respeito a todos se responsabilizarem pelo destino do mundo como um todo, ou seja, não havendo hierarquias nem segregações, mas um mútuo acordo de que cada um deveria fazer a sua parte. Já a autodeterminação dos povos fala do modo como governamos hoje: de que um Estado ou grupos de Estados não podem interferir nos assuntos internos uns dos outros, com pequenas exceções. Assim, Martin (1998) coloca que na realidade de hoje, o sentido mais “neutro” da palavra fronteira seria o do espaço que separa dois povos.

Porém, mesmo nessa neutralidade:

associamos quase mecanicamente à ideia de fronteira a de guerra. Ou pelo menos desde o advento da Revolução Francesa e da elevação da liberdade como supremo valor social e político, as ideias de cerceamento, vigilância, repressão, como se as fronteiras se constituíssem em artifícios monstruosos que ofendem a naturalidade da condição humana, seu espírito de locomoção e de aventura (MARTIN, 1998, p. 11).

Assim, a ideia de fronteira, mesmo com uma neutralidade, sempre está atrelada à negatividade. Para Martin (1998), é importante que saibamos como se estrutura o que conhecemos por fronteira para entendermos a necessidade de sua existência. Segundo o geógrafo, o conceito se edifica através de três pilares: contradição entre movimento e plano estático, a densidade de ocupação e a diferença de potencial. Com o advento da globalização, os povos passaram a deslocar-se com uma velocidade nunca antes vista, dando um caráter de mobilidade à humanidade impressionante, ao mesmo tempo em que os espaços e ambientes terrestres são fixos, estáticos. Assim, a fronteira vive sua primeira contradição: qual o sentido de manter-se em um momento em que a população global já é conectada? Já que sua natureza é de rigidez e não de flexibilidade?

Ademais, Martin (1998) chama a atenção para as populações que se expandem e que se retraem, que pedem por uma movimentação da fronteira, uma vez que se observam povos que possuem grande densidade demográfica enquanto outros não, ao mesmo tempo em que, mesmo com grande contingente populacional, um país não é capaz de extrair os recursos de seu território. O que demonstra as grandes diferenças entre os Estados e as formas com as quais eles se relacionam e se desenvolvem.

O terceiro pilar é o de diferença de potencial, que faz com que países se alinhem, realizem trocas comerciais ou se segreguem. Dessa forma, “temos uma rede de fluxos, na qual a ação de forças centrífugas e centrípetas interage de modo a tecer uma trama complexa de relações, cujo resultado final tende para um certo equilíbrio entre a rigidez e a flexibilidade das fronteiras” (MARTIN, 1998, p. 13). Esses três pilares acerca de como entender os territórios de fronteira, de modo rígido ou flexível, nos fazem perceber que as desigualdades entre os povos e o desejo pela dominação, fez com que tais limites fossem criados.

Nesse estudo optamos por entender um pouco da tipologia de fronteiras existentes e, para isso, selecionamos a proposta de Camille Vallaux (1911) que as classifica em “vivas”, “mortas” e “esboçadas”. Uma classificação que não se baseia somente na densidade das populações, mas que também leva em consideração as relações de troca entre os povos que vivem entre os limites considerados. Pois, este geógrafo é um dos primeiros a perceber que as fronteiras não se caracterizam por linhas, mas por zonas em ambos os lados.

São nessas zonas que ocorrem as relações entre os países fronteiriços, tais quais a manutenção ou rompimento de relações econômicas, sociais e culturais. Assim, Vallaux (1911) descaracteriza essa divisão natural ou artificial da separação de países. De um ponto de vista de fronteira natural, existiriam as divisões impostas pela natureza, tais quais: rios, montanhas, depressões, que naturalmente separassem os povos. Contudo, percebemos que esta percepção permite muitas vezes mais trocas entre as populações, pois um rio/oceano pode ser utilizado como ferramenta de intercâmbio entre sociedades. As fronteiras artificiais seriam as delimitações, muitas vezes arbitrárias, traçadas pelos homens, que são traços em um mapa geográfico frutos de guerra, diplomacias etc (AZAMBUJA, 2008).

Para explicar a nomenclatura dada por Vallaux (1911), pensemos propriamente no sentido de suas palavras, pois fronteiras vivas dizem respeito à movimento, à interação, à constantes trocas, já que esses ambientes “respiram”, por assim dizer. Nesse contexto, os encontros entre as diferentes culturas ocorrem em processos de assimilação e questionamentos que ocasionam, muitas vezes, embates entre as populações de ambas as zonas de contato. O que nos faz confrontar a noção de fronteira como uma zona de limite preciso, em que há a separação de tudo perfeitamente.

As fronteiras esboçadas figuram realmente como regiões embaçadas, nubladas, em que não há nada definido. Geralmente dizem respeito a povos que ainda não formaram seus Estados e que, por pressões internas e externas, estão em constante recolocação de suas fronteiras. Já a categoria de fronteiras mortas “é formada pelos limites antigos, sobre os quais não pairam mais dúvidas e onde não se entrecrocavam interesses” (AZAMBUJA, 2008, p. 57).

Neste sentido, estamos interessados nas fronteiras “vivas”, como a dos Estados Unidos e do México, que contemporaneamente, com o fenômeno da globalização e da transculturação, tudo é dinâmico, não tendo sentido em entender a fronteira como algo estanque, pois é preciso entender a nova estrutura da sociedade e de como estes novos pressupostos transformam as identidades dos sujeitos e seu modo de vida. A globalização é aqui entendida, como a renegociação territorial entre os povos, no sentido de dar possibilidade de trocas com migrações internas e externas, é um processo que reconfigura a noção de fronteira através da análise do trânsito de pessoas e de como elas abarcam as diferenças culturais entre si.

Esses trânsitos e essa experiência migratória “fora do lugar” prefigura a produção de identidades, territórios e territorialidades híbridas e cada vez mais múltiplas cultural e politicamente o que aponta a reprodução – não harmoniosa mais tensa – de práticas mais igualitárias e reconhecedoras das diferenças no movimento dos sujeitos pelo espaço, do movimento do próprio espaço, das suas relações entre o eu e o outro, na produção da alteridade (MONDARDO, 2010, p. 2).

Tal visão nos possibilita entender a confluência cultural permitida pela globalização de uma forma positiva, pois almeja a aceitação das diferenças entre os povos através de um processo transcultural em que ocorre a assimilação do outro de forma igualitária, contudo, esse fenômeno é perpassado pelos mais diversos conflitos e até que chegue a sua conclusão pode ser marcado por violência e inferiorização dos sujeitos.

No caso dos Estados Unidos e México, a fronteira funciona como um lembrete constante da dominação do primeiro sobre o segundo, ou seja, remete a guerra entre os países que já havíamos mencionado anteriormente, ao sempre colocar os México-americanos como inferiores aos dominadores. Pois, mesmo com documentos americanos, são submetidos a todo o controle militarizado da zona fronteira como imigrantes.

Os gringos do sudeste dos Estados Unidos consideram os habitantes da fronteira como transgressores – mesmo que possuam ou não os documentos, mesmo que sejam chicanos, índios ou negros. Não entre, os transgressores serão estuprados, estrangulados, mutilados e levarão tiros. Os únicos habitantes legítimos são os que tem o poder, os brancos e aqueles que se aliam com os brancos (ANZALDÚA, 1987, p. 25)⁹.

Como alguém que viveu nesse ambiente, Anzaldúa (1987) descreve as opressões vividas e a herança ainda atual deixada pela divisão não consensual dos territórios entre Estados Unidos e México, quando os direitos previstos no Tratado Guadalupe-Hidalgo não foram respeitados e a população mexicana que já habitava o território em disputa foi desapropriada e segregada de forma violenta. Vemos, então que “as fronteiras são espaços onde, como um resultado de guerras expansionistas, colonização, políticas imigratórias, exploração dos coiotes e grupos de vigilantes, a formação da violência é um processo que está sempre se refazendo” (ALARCÓN, 2002, p. 116)¹⁰.

Um aspecto das experiências fronteiriças, que irá dizer respeito especificamente às experiências femininas, é a violência. Segundo Guimarães e Pedroza (2015), diversos estudos apontam que o machismo e patriarcado, ainda fortemente presentes em nossa sociedade, estão ligados aos altos índices de violência contra a mulher, assim como as desigualdades de direitos que elas ainda enfrentam. Pois, como afirma Saffiotti: “o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar (...); e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim determina” (SAFFIOTTI, 1999, p. 88).

O ambiente de fronteira agrava ainda mais a questão da dominação masculina, uma vez que, como vimos previamente, os chicanos, ao não conseguirem mais manter o papel de provedores de suas famílias, já que vivem marginalizados e com subempregos, descarregam toda sua frustração na figura feminina. Assim como os anglo-americanos, ao sentirem-se superiores, objetificam

⁹*Gringos in the U.S. Southwest consider the inhabitants of the borderlands transgressors, aliens – whether they possess documents or not, whether they are Chicanos, Indians or Black. Do not enter, trespassers will be raped, maimed, strangled, gassed, shot. The only ‘legitimate’ inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites* (ANZALDÚA, 1987, p. 25).

¹⁰ *These Borderlands are spaces where, as a result of expansionary wars, colonization, juridico-immigratory policing, coyote exploitation of émigrés and group-vigilantes, formations of violence are continuously in the making* (ALARCÓN, 2002, p. 116).

as mulheres chicanas, o que é reforçado inclusive pela própria polícia. Assim, pode-se dizer que “a violência exercida pelo ser humano é relacionada com aquela do lugar que ele habita e tem raízes no passado; um passado que não passou, mas que acumulou de maneira esquizofrênica” (WALTER, 2009, p. 146-147).

Segundo Gomes (2013), essas regras que dominam a mulher, que as colocam em posição subjugada, são reforçadas pelas instituições sociais que elas próprias frequentam: família, igreja, escola e Estado. Já que, segundo o autor, para essas estruturas, a submissão feminina segue um padrão cultural. Um exemplo recente e real ocorreu na cidade de Juárez, cujos altos índices de feminicídios são notadamente casos não resolvidos, em que a própria polícia e sociedade culpam as vítimas por saírem tarde de seus trabalhos, por usarem roupas chamativas, por não estarem em casa como “mulheres de respeito”. Muitos dos corpos foram encontrados jogados horrivelmente mutilados, com traços de agressão sexual (ARMSTRONG, 2007). Demonstrando assim, a importância de se discutir a violência contra a mulher no ambiente fronteiriço, pois percebemos que este ainda não é um fato que tenha a visibilidade política e social merecida, sendo muitas vezes abafado pela mídia.

A fronteira ao agregar-se aos preceitos patriarcais da cultura chicana torna-se um local de alta criminalidade contra as mulheres, que procuram muitas vezes a proteção do casamento como saída, contudo, muitas vezes é dentro de casa que a violência começa. Pois, para os maridos, “em nome do controle, do poder e dos ciúmes, os atos tendem a ser de violência cotidiana crônica, física, psíquica. Podem e desencadeiam em morte” (MACHADO, 2010, p. 57). O homem, neste sentido, acredita que dessa forma está salvando o matrimônio através da manutenção do controle sobre o corpo da mulher.

Mesmo vivendo em uma estrutura matrimonial de sofrimento e dor, as mulheres evitam denunciar seus companheiros devido a diversos motivos que podem estar ligados à dependência física, financeira e/ou afetiva. Segundo Gomes (2013), muitas nutrem uma esperança do homem mudar e a família ser reestruturada. Além de temerem o julgamento social que sofreriam ao abandonar o lar, pois segundo a cultura chicana, a mulher nunca deve sair do lado do seu marido.

A procura por vantagens econômicas é outro fator que faz da fronteira um local com alto índice de violência contra a mulher, pois para incentivar a

industrialização do sudeste norte-americano, a partir da década de 60, foram implementadas as chamadas indústrias *maquiladoras*, que pertencem tanto a grupos americanos, quanto a países europeus. Contudo, o que é produzido nem circula no México, nem a matéria-prima é extraída desse país. A vantagem é apenas americana porque se aproveita da fronteira para contratação de mão de obra barata, principalmente feminina. Assim, com a busca de empregos exacerbada nessa região, os Estados Unidos conseguem reforçar a dependência mexicana e a consequente visão do chicano como inferior (LOBO, 2015).

Foi a criação do Acordo de Comércio Livre da América do Norte (NAFTA), estabelecido entre México, Canadá e EUA desde 1994, que possibilitou a expansão das indústrias *maquiladoras*. Tal aumento causou a inviabilização da agricultura mexicana que não consegue competir com este mercado (LOBO, 2015), levando muitos a emigrarem para os Estados Unidos, cruzando a fronteira muitas vezes de modo ilegal, para conseguirem uma melhor condição de vida. O que nos leva a um ciclo vicioso em que o homem perde sua capacidade de provedor, levando a mulher a procurar emprego em péssimas condições, aumentando assim a sua vulnerabilidade dentro e fora de seu núcleo familiar. Dentro, pois os maridos diante da frustração de não conseguirem mais bancar suas famílias e diante das pressões sociais de uma cultura patriarcal que exige isso deles, acabam por descontar em suas esposas toda a raiva presente neste contexto social. E fora, por não haver leis nem fiscalização que as protejam de trabalhos insalubres e das constantes violências que estão sujeitas no caminho de ir e voltar dos seus empregos.

O governo de George W. Bush também merece atenção em nossa discussão pois, após o atentado de 11 de setembro de 2001, a xenofobia americana chegou a níveis alarmantes e não só exclusivamente contra povos do Oriente Médio. Com a intensificação da segurança na fronteira, grupos paramilitares com a intenção de “vigiar e proteger” seu país foram criados. Segundo Grandin (2013), esses grupos são fortemente armados e acreditam que os mexicanos são um câncer em sua sociedade, e que só buscam a reconquista do sudeste americano.

Assim, a fronteira entre México e Estados Unidos tornou-se:

Elástica, funcionando como uma eterna barreira à integração, já que os obstáculos de raça e de gênero não se desvanecem em território americano, mas sobressaem juntamente com a inferioridade e a

impotência dos latinos perante um sistema que não os protege (LOBO, 2015, p. 45).

Contudo, embora até este momento tenhamos enfatizado o lado negativo da fronteira, ela também possui sua positividade. Gómez-Peña (1996) já falava que fronteira significa boicote cultural, clandestinidade, desobediência; mas também, significa amizades transculturais e colaboração, gerando uma criação de novas identidades híbridas. Assim, o autor reitera o que Anzaldúa (1987) também já falava: a fronteira faz parte do ser chicano, do seu dia-a-dia. O encontro de culturas que vivem faz sempre pressão para que eles escolham apenas um lado, fazendo com que suas identidades vivam em constante estado de crise. Neste sentido, o conceito de “fronteira” também atua como função de existir:

para definir quais são os lugares seguros e não seguros, para distinguir o nós do eles. (...) Terra de fronteira é um lugar indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma fronteira que não é natural. É um constante estado de transição. O proibido é o que habita ali (ANZALDUA, 1987, p. 3)¹¹

Tal argumento nos leva a perceber que a construção da identidade nesse entrelugar precisa de uma maior reflexão pois se caracteriza como um resultado direto das relações sociais incorporadas no contexto geopolítico (KLAHN, 2003). Para isso, trabalharemos com o conceito de identidade proposto por Stuart Hall (2015) do sujeito pós-moderno, que apresenta sua concepção fortemente ligada à teoria de Laclau (1990) sobre “deslocamento”. Uma proposta que, como veremos mais a frente, abrange as figuras descentralizadas das personagens de Cisneros, que vivem em constantes conflitos internos enquanto habitantes do entrelugar.

O argumento aqui empregado é o de que as sociedades da modernidade tardia, como a chicana, são caracterizadas pela diferença, produzindo diversas identidades para o indivíduo, o que poderia desestabilizar o mundo social. Tal fato não ocorre devido aos diferentes elementos e identidades poderem, sob certas circunstâncias, se articularem, embora a articulação seja sempre parcial, tornando a identidade dos indivíduos aberta. Este fenômeno, ainda segundo Laclau, não é de todo negativo pois há características positivas no deslocamento, uma vez que ele abre a possibilidade de novas articulações: de novas identidades e sujeitos

¹¹ *To define the places that are safe and unsafe, to distinguish ‘us’ from ‘them’. (...) A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants (ANZALDUA, 1987, p. 3).*

(LACLAU, 1990). É dentro desta lógica que Hall conceitua o seu sujeito pós-moderno:

Como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2015, p. 11).

Assim sendo, percebemos que o processo que configura as identidades chicanas é o da transculturação. O termo, primeiramente cunhado por Ortiz (1947), não remete à absorção cultural plena de ambas as culturas em enfrentamento. Uma vez que não consiste em adquirir uma cultura diferente (aculturação), nem necessariamente na perda de uma cultura precedente (desculturação), mas sim, na criação de um novo fenômeno cultural (neoculturação). Ou seja, uma mistura entre dois ou mais elementos que darão forma a uma nova configuração cultural. Porém, infelizmente, tais relações transculturais fazem parte de um contexto de estruturas econômicas, sociais e políticas, carregadas de contradições, em que a união de culturas se dará através de fronteiras inclusivas e exclusivas (ORTIZ, 1947).

Nossa ênfase nesse fenômeno se dá devido ao termo nos permitir problematizar as diferenças e contradições na construção da identidade, já que a transculturação entende que a construção do sujeito perpassa pela negociação dos diferentes meios conjuntamente com suas lacunas e fissuras como parte fundamental do processo de formação identitária.

Nosso objetivo com esse estudo é o de aplicar a teoria pós-colonial feminista na análise dos contos “Woman Hollering Creek”, “Never Marry a Mexican”, “Bien Pretty” e do romance *Caramelo*, para entendermos como as questões de fronteira e violência contra a mulher são problematizadas na literatura chicana. Assim, poderemos examinar como essas mulheres se movem e agem no entrelugar; como as relações de poder agem e influenciam seu estilo de vida, seus interesses, ambições e relações sociais.

3 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *WOMAN HOLLERING CREEK AND OTHER STORIES*

Neste capítulo, iremos analisar os contos “Woman Hollering Creek”, “Never Marry a Mexican” e “Bién Pretty” presentes na coletânea *Woman Hollering Creek and other stories* da autora Sandra Cisneros com foco na vivência das protagonistas Cleófilas, Clemencia e Lupe, respectivamente.

3.1 A INFLUÊNCIA DA AUTORA E APRESENTAÇÃO DOS CONTOS

Para que se exista dominador, deve se existir um dominado. Ambos os lados se sustentam e quando se encontram formam fronteiras físicas e psicológicas que geram marcas em todas as populações. Anteriormente, esses encontros ocorreram em contextos de conquista, colonização, ao passo que, agora, ocorrem a partir das migrações transnacionais e de imperialismo. É nessa contextualização que a literatura feminina chicana está inserida: em um ambiente marcado pelas relações de poder em que se encontram como minoria, as escritoras chicanas possuem o local de fala com o potencial de gerar autonomia e síntese. Assim, elas resistem e enfrentam o desafio de ter suas vozes ouvidas.

No presente estudo procuramos contextualizar o movimento do feminismo chicano, suas lutas e conquistas, bem como a emergência de uma literatura feminista chicana. Mais especificamente, selecionamos as obras *Woman Hollering Creek and other stories* e *Caramelo* da escritora Sandra Cisneros como objetos de estudo e julgamos importante, agora, esclarecermos como ela se posiciona dentro do movimento e, mais importante ainda, sua fortuna crítica. Filha de pai mexicano e mãe mexicana-americana, a autora, nascida nos Estados Unidos, vivia em constantes andanças, percorrendo sempre a fronteira México/EUA. Tais mudanças aparecem frequentemente em suas obras, principalmente no sentido de estar sempre buscando o sentimento de pertencimento a um lugar, de encontrar de fato um “lar” para chamar de seu.

Eu tenho escrito e falado muito sobre isto – quando nós participávamos de um seminário e eu fiquei tão intimidada quando falamos sobre casas, e me dei conta de que não tinha uma casa [própria] como meus colegas de classe. Mas em vez disso me levar a

fugir da sala e interromper minha graduação por pânico, porque eu era uma pessoa da classe trabalhadora com muitos colegas de classes privilegiadas, isto me enraiveceu e me levou a escrever a partir do lugar da diferença. Agora eu percebo que este lugar de diferença é o meu dom (CISNEROS, 2002, p. 109)¹².

Como chicana, o paradoxo de não pertencimento nem à cultura mexicana nem à americana marcou seus escritos. A cultura patriarcal da sua tradicional família, em que foi a única mulher entre seis homens, também a fez perceber a diferença de tratamento entre os diferentes gêneros. Logo, não é possível alegar uma dissociação de sua vida com o conjunto de sua obra.

Vale lembrar neste ponto o ativismo do movimento chicano em lutar pela retomada de significados e de pertencimento, contudo sempre através da voz masculina, que não abria espaço às mulheres e minorias da própria comunidade. Sandra Cisneros, ao escolher subverter sua cultura para priorizar seus estudos, foi uma das primeiras chicanas a problematizar/questionar a situação da mulher dentro dessa construção cultural, expondo as ideologias machista e patriarcal da cultura mexicana, responsável por tornar as mulheres vulneráveis, tanto em seu território de origem como, também, no contexto de suas experiências de imigrantes dentro dos Estados Unidos.

Sandra Cisneros publicou obras de poesias, contos, livros infantis e romances, todas voltadas para a mulher chicana da classe trabalhadora. Seu maior sucesso foi o livro *The House on Mango Street*, que já vendeu mais de seis milhões de cópias e que ainda é estudado nas escolas primárias, de ensino médio e universidades americanas. Seu trabalho também já foi traduzido para diversos idiomas e obteve reconhecimento nacional nos Estados Unidos através da entrega da Medalha Nacional de Artes em 2015 pelo então presidente Barack Obama na Casa Branca.

O livro no qual iremos nos concentrar no presente capítulo, *Woman Hollering Creek and other stories*, ganhou o Prêmio PEN Center West de Melhor Ficção em 1991, o Prêmio New Voices do Quality Paperback Book Club, o Prêmio Anisfield-Wolf Book, o Prêmio Literário Lannan Foundation, foi selecionado como livro notável

¹²*I've been writing and talking about it a lot - when we were attending a seminar, and I was so intimidated when we talked about homes and realized that I did not have a [my] home like my classmates. But instead of leading me to flee the room and interrupt my graduation through panic, because I was a working class person with many privileged classmates, this enraged me and led me to write from the place of difference. Now I realize that this place of difference is my gift* (CISNEROS, 2002, p.109).

pelo *New York Times* e *The American Library Journal*, e também foi nomeado como Melhor Livro de Ficção de 1991 pelo *Los Angeles Times*.

Como veremos a seguir, a autora escreve e fala em inglês, mas de uma forma híbrida, sempre com a inserção do espanhol. O que torna sua escrita uma resistência chicana à aculturação pela busca de uma autodefinição, para poder expressar sua voz e a de uma coletividade que dentre suas experiências de diáspora, de crise de identidades, quer apenas retomar seu próprio espaço e tudo que foi reprimido dentro de si. Assim, ao começarmos nossa análise, poderemos delinear alguns dos aspectos que mais evidenciam a necessidade de uma literatura feminista chicana para que se possa refletir sobre a vida da mulher dentro desse ambiente social.

Nessa perspectiva, os contos de *Woman Hollering Creek and other stories* trabalham com a questão do feminismo chicano e da vulnerabilidade da mulher no ambiente da fronteira. O livro de contos está dividido em 3 sessões: “Minha amiga Lucy que tem cheiro de milho”, “Uma noite abençoada” e “Havia um homem, havia uma mulher”. As sessões não possuem uma mesma quantidade de contos, a primeira possui 7; a segunda, 2; e a terceira, 13, mas todas trazem em comum o mesmo tema: a vida das mulheres chicanas nos dois lados da fronteira EUA/México. Contudo, apesar de compartilharem esse assunto, as abordagens aplicadas são totalmente distintas, pois encontramos mulheres no coração da infância, da adolescência problemática e da tumultuada vida adulta.

As personagens pertencem a classes sociais diferentes, algumas com maior grau de educação, outras não; são casadas, solteiras, separadas; empregadas e desempregadas, o que nos expõe à habilidade de Cisneros em representar toda uma coletividade através da exploração do gênero literário dos contos. Entramos no universo religioso, em fofocas, confissões, infidelidade e até mesmo violência doméstica. Em meio à riqueza de representações, escolhemos os contos “*Woman Hollering Creek*”, “*Never Marry a Mexican*” e “*Bien Pretty*”, pois eles representam as três mães dos chicanos: a Llorona, a Malinche e a Guadalupe respectivamente (ANZALDÚA, 1987), pois “Cisneros faz uso destes mitos e os dota de um novo significado, afastando-os de suas conotações tradicionais e convertendo-os em

armas de luta feminina contra o sistema patriarcal¹³ (DELGADO, 2009, p. 23). Além disso, os três contos fazem parte da terceira sessão, que é destinada a descrever a vivência de mulheres chicanas adultas e suas relações com os homens.

3.2 “WOMAN HOLLERING CREEK” E A LLORONA

Nesta narrativa somos apresentados a Cléofilas, uma mulher sonhadora que cresceu no seio da cultura machista mexicana. As mulheres que a cercam e as telenovelas mexicanas de que tanto gosta, reforçam o papel de esposa e mãe, além da mensagem de que, para se apaixonar, deve-se sofrer por amor: “Porque sofrer de amor é bom. Toda a dor torna-se doce. No final”¹⁴ (CISNEROS, 1992, p. 45). Com este breve contexto, destacaremos alguns dos aspectos mais relevantes da narrativa: tempo, lugar e narrador. Tempo, pela história se passar entre passado e presente sem uma linha cronológica fixa. Espaço, por trafegar entre o México e os Estados Unidos. E por fim, narrador, por ser uma terceira pessoa que se funde com um fluxo de consciência da primeira e deixa sempre a presença de outras vozes na voz que narra.

O tempo e o espaço estão sempre relacionados entre si. No conto, há um diálogo entre passado e presente da protagonista: quando o tempo é passado, a personagem está no México; já quando é presente, ela está nos Estados Unidos. Essa construção nos permite retomar o que Torres (2001) aponta como característica do chicanismo: o desejo e romantização do orgulho de suas origens e o resgate do que para eles representa sua força. Para Cleófilas, isso significa que em nenhum momento sente-se como se pertencesse às terras americanas, ela vive em um constante sentimento de estranhamento em relação à posição em que se encontra.

Nas primeiras páginas, ao falar de seu passado, o México é mencionado como o lugar conhecido, seguro, previsível e até chato.

Na cidade que ela cresceu, não se tinha muito que fazer exceto acompanhar as tias e avós para casa de uma delas para jogar

¹³ *Cisneros hace uso de estos mitos y los dota de un nuevo significado, alejándolos de sus connotaciones tradicionales y convirtiéndolos en armas de lucha femenina contra el sistema patriarcal* (DELGADO, 2009, p. 23).

¹⁴ *Because to suffer for love is good. The pain all sweet somehow. In the end.* (CISNEROS, 1992, p. 45).

baralho. Ou andar para o cinema para ver o filme da semana novamente (...). Ou ir ao centro da cidade para pedir um milk-shake que aparecerá em um dia e meio como uma espinha em seu traseiro. Ou ir para casa de uma amiga para assistir o último episódio da telenovela e tentar copiar o jeito que as mulheres fazem o cabelo e usam a maquiagem (CISNEROS, 1992, p. 44)¹⁵.

Contudo, mesmo com poucas opções do que se fazer, era um local em que ela se sentia amada. Como também nota-se a importância do papel da socialização que ocorre com outras mulheres: da família e do entorno. Ao contrário do presente, em que os EUA são de certa forma novidade, mas não de um modo positivo, pois na visão de Cleófilas, foi feito para aprisionar as mulheres. “Porque as cidades aqui são feitas para que você dependa do seu marido. Ou então fique em casa. Ou você dirige. Se você for rica o suficiente para possuir um carro e se o seu marido te autorizar a dirigi-lo” (CISNEROS, 1992, p. 50-51)¹⁶. Ou seja, não é somente a cultura no sentido das tradições, do relacionamento interpessoal, mas a própria organização geográfica das cidades que refletem uma assimetria de poder sexista/machista. E essa assimetria é mantida pela diferença econômica entre homem e mulher.

Assim, conseguimos nos sensibilizar com a vida da personagem, através de seus pensamentos que expõem sua solidão e dependência. Sua rotina diária é a de cuidar da casa, com longos períodos de ócio em que não há companhia alguma para falar de seus problemas, conversar, desabafar, enfim, necessidades comunicativas que todo ser humano tem. Ademais, para piorar essa realidade, suas vizinhas que poderiam dar suporte emocional, a ignoram. Ou seja, não há empatia nem entre as próprias mulheres. O sonho americano, visto nas telenovelas, em que a mulher conta com um marido companheiro, amigo, e amigos descoladas em uma terra de oportunidades, dependia também de uma condição social e financeira que ela não tinha. Tal visão é reforçada pelo modo como é tratada pelas pessoas que a cercam. Um dia quando vai à lavanderia e está curiosa com o nome do riacho, ela vai perguntar a atendente se ela sabe a razão de tal denominação.

¹⁵ *In the town where she grew up, there isn't very much to do except accompany the aunts and godmothers to her house of one or the other to play cards. Or walk to the cinema to see this week's film again, speckled and with one hair quivering annoyingly on the screen. Or to the center of town to order a milk shake that will appear in a day and a half as a pimple on her backside. Or to the girlfriend's house to watch the latest telenovela episode and try to copy the way the women comb their hair, wear their makeup* (CISNEROS, 1992, p. 44).

¹⁶ *Because the towns here are built so that you have to depend on husbands. Or you stay home. Or you drive. If you're rich enough to own, allowed to drive, your own car* (CISNEROS, 1992, p. 50-51)

Pra quê você quer saber? Trini, a atendente da lavanderia perguntou, com o mesmo espanhol ríspido que sempre usava quando dava à Cleófilas um troco ou gritava com ela por alguma coisa. Primeiro, por colocar sabão demais nas máquinas. Mais tarde, por se sentar em uma lavadora. E ainda mais tarde, depois que Juan Pedrito nasceu, por não entender que neste país você não pode deixar seu bebê andar sem fralda com sua pitoquinha para fora, não era legal (CISNEROS, 1992, p. 46)¹⁷.

A atitude de Trini mostra que o preconceito com o imigrante vem até mesmo dos próprios mexicanos em terras estrangeiras que às vezes por estarem mais ambientados, reforçam os arquétipos impostos pelos anglo-americanos de que os povos latinos são inferiores. Assim, nos EUA, a única companhia real de Cleófilas é o uivo advindo do riacho denominado “Woman Hollering Creek” ou “La Gritona”. Esse é um local que de fato existe nos Estados Unidos, mas que começa no México, assim segundo Anzaldúa (1987), ele simula o sangue que jorra do Terceiro Mundo para o Primeiro.

O córrego irá representar no conto a divisão temporal e geográfica da experiência de Cleófilas, mas ele mesmo possui em seu nome um significado que precisa ser discutido, pois simboliza um arquétipo cultural. Nesse aspecto, é importante que mencionemos a origem desse nome que remonta à cultura mexicana e aos mitos e simbologias utilizadas por ela para impor limites às mulheres da comunidade. Em “Woman Hollering Creek”, Cisneros utiliza a localização geográfica do riacho de mesmo nome do conto para associá-lo com a história da Llorona, já que segundo a lenda, o riacho foi formado pelas lágrimas desta figura. Assim, tal mito é usado para impor como as mulheres devem se comportar como mães e esposas e as consequências que enfrentam, caso desrespeitem esses papéis. A Llorona sofreu por almejar independência ao negar sua maternidade, matando seus filhos. Contudo, após tal ato, arrepende-se e passa toda a eternidade clamando, chorando e buscando por eles (LOBO, 2015).

Cisneros, nesse sentido, desconstrói ao longo do conto essa mitologia como estratégia de resistência, pois, através da desconstrução, ela usa sua criatividade e imaginação para abraçar o *Aztlán* perdido no território americano, bem como

¹⁷ *Why do you want to know for? Trini the laundromat attendant asked in the same gruff Spanish she always used whenever she gave Cleófilas change or yelled at her for something. First for putting too much soap in the machines. Later, for sitting on a washer. And still later, after Juan Pedrito was born, for not understanding that in this country you cannot let your baby walk around with no diaper and his pee-pee hanging out, it wasn't nice* (CISNEROS, 1992, p. 46).

reafirmando a identidade chicana que quebra com arquétipos culturais pré-estabelecidos. Já que a figura da Llorona reverbera em Cleófilas, que teme arrepende-se de abrir mão dos papéis sociais pré-estabelecidos por sua cultura para ela:

Às vezes ela pensa na casa do seu pai. Mas como ela poderia voltar para lá? Seria uma desgraça. O que os vizinhos iriam falar? Chegando em casa daquela forma com um bebê no colo e outro para chegar. Onde estaria seu marido? (CISNEROS, 1992, p. 50)¹⁸.

A força desse mito está na estrutura patriarcal da cultura mexicana, na represália que a sociedade dará a quem for de encontro a esses parâmetros sociais. Pois, como reforça o trecho acima citado, ela teme ser vista como “párea”, como a “mulher abandonada” no México. Situação esta, que já enfrenta no contexto americano em que é objetificada pelo marido e não aceita pela nova comunidade em que se situa, tornando-a uma pessoa completamente isolada.

Isolamento este, que fica ainda mais claro quando percebemos que a personagem está cercada por duas vizinhas: Soledad e Dolores, que foram abandonadas pelos seus maridos. Ambas, sozinhas, por perdas pessoais de esposos e filhos, não aceitam que Cleófilas renegue o homem que ali está presente e reforçam o mito da Llorona e das consequências de se viver sem a presença masculina. Ou seja, nos Estados Unidos, tudo que cerca Cleófilas é solidão e dor, pois mesmo as mulheres, criadas nos moldes opressores da cultura patriarcal, não compreendem nem simpatizam com a personagem, pois, a nova vizinha possui uma coisa diferente: ela questiona seu lugar. Ao longo do conto, mergulhamos na mente de uma mulher inquieta com sua situação enquanto chicana¹⁹, que não se conforma com somente essa realidade imposta, perguntando-se se existem outros caminhos para sua vida.

Contudo, tais questionamentos não ocorrem inicialmente. Por ser uma consumidora voraz de telenovelas, ela acreditava no amor romântico, na idealização do casamento e na romantização do homem. Ao casar-se com um trabalhador “privilegiado” por ter um emprego americano, mesmo sem saber de qual trabalho se

¹⁸ *Sometimes she thinks of her father's house. But how could she go back there? What a disgrace. What would the neighbors say? Coming home like that with one baby on her hip and one in the oven. Where's your husband?* (CISNEROS, 1992, p. 50).

¹⁹ Apesar do não uso do termo dentro do conto, o colocamos aqui, pois as inquietações de Cleófilas dizem respeito, mesmo que inconscientemente, as demandas do feminismo chicano.

tratava nem da remuneração recebida, ela acreditava que teria uma vida amorosa plena, um lar para cuidar, e se hipervaloriza para suas amigas mexicanas que ficaram no interior em que 'nada' acontece. Pois, valorizava o *status* de se estar “do outro lado da fronteira”. Visão esta largamente difundida pela mídia que alienava os pensamentos da personagem. Uma mídia que tem o interesse de agenciar o que se é discutido e de manter padrões culturais pré-estabelecidos, atuando de forma massiva no imaginário social.

A teoria do agendamento proposta por McCombs e Shaw, em 1972, reforça que “os meios de comunicação, ao contribuírem para o estabelecimento das agendas que preocupam cidadãos e políticos (e mesmo os outros meios), têm o poder de concorrerem para modelar as representações que se fazem da realidade” (SOUSA, 2008, p. 8). Nas telenovelas mexicanas de modo geral, o estereótipo mais largamente utilizado é o de que para ser feliz você tem que encontrar o seu par, pois quem termina sozinho acaba triste e miserável. Ou seja, casamento é nesse sentido sinônimo de felicidade, quando na realidade pode ou não ser assim. Pois, como fala Anzaldúa (1987), uma instituição que poderia significar “proteção” pode se transformar em “opressão”.

Então a narrativa é conduzida para que o leitor perceba como a personagem trilha o caminho da fantasia até o da realidade de uma forma gradual, já que, primeiramente Cleófilas utiliza-se de ilusões para não cair em desgosto. A casa nova que iriam comprar, transforma-se em uma casa usada, mas que ao menos teve as paredes pintadas; o homem romântico, cheio de amor para dar, arrotado, tem espinhas no rosto, quer a comida na mesa no exato momento que chega em casa, assim como o era na casa de sua mãe. É nesta trilha que a personagem finalmente consegue perceber que os sonhos e as representações da mídia não correspondem ao que de fato acontece, deixando-a atenta com o que consome, já que ela começa a compreender que a telenovela é um veículo hegemônico e sexista, usado para enaltecer a figura masculina e vulnerabilizar a feminina. Ela passa a enxergar a violência contra a mulher de uma outra forma:

Estava Cleófilas apenas exagerando como seu marido sempre disse? Parecia que os jornais estavam cheios dessas histórias. Esta mulher achada ao lado da interestadual. Esta empurrada de um carro em movimento. Esta, um cadáver, esta outra, inconsciente, esta toda roxa. Seu ex-marido, seu marido, seu amante, seu pai, seu irmão, seu tio, seu amigo, seu companheiro de trabalho. Sempre. As

mesmas notícias terríveis nas páginas dos jornais diários. Ela mergulhou um copo na água e sabão por um momento – estremeceu (CISNEROS, 1992, p. 52)²⁰.

Outra questão que dialoga com a destruição da vida idealizada de Cleófilas é o comportamento do seu marido que cerceia todas as suas liberdades e põe em prática diversas violências que a afligirão ao longo do conto, como a violência física, emocional e econômica. Retomando um pouco do que Machado (2010) fala, ao sentir-se frustrado com sua vida e emprego, o homem chicano desconta sua ansiedade na figura de maior impotência: a mulher. Assim, ao invés de encontrar no casamento, a segurança de um lar e estabilidade, a personagem vive no matrimônio seu maior terror. Como estratégia de autodefesa emocional, vemos que Cleófilas incorre no que Gomes (2013) já explicara: a mulher sempre nutre a esperança de que pode mudar o comportamento do marido. Ela não procura nunca o acusar de ser violento, mas assume a responsabilidade dele agir daquela forma com ela, por ter apresentado falhas em casa. Ou seja, ela ao se culpabilizar acredita que se não falhar, ele não agirá mais dessa forma.

Não que ele não seja um homem bom. Ela tem que sempre se lembrar o porquê de amá-lo enquanto troca a fralda do bebê, ou quando limpa o chão do banheiro, ou quando tenta fazer as cortinas dos corredores sem portas, ou quando tenta branquear as roupas. Ou se pergunta um pouco quando ele chuta o refrigerador e diz que odeia essa casa de merda e que vai sair pra não ter que ouvir o choro do bebê ou suas perguntas suspeitas, e seus pedidos para consertar isso ou aquilo porque se ela tivesse algum cérebro saberia que ele acordou antes do galo para ganhar o suficiente para colocar comida na sua barriga e um teto acima de sua cabeça e que no outro dia teria que fazer a mesma coisa, então por que não pode me deixar em paz de uma vez mulher (CISNEROS, 1992, p. 49)²¹.

²⁰ *Was Cleófilas just exaggerating as her husband always said? It seemed the newspapers were full of such stories. This woman found on the side of the interstate. This one pushed from a moving car. This one's cadaver, the one unconscious, this one beaten blue. Her ex-husband, her husband, her lover, her father, her brother, her uncle, her friend, her co-worker. Always. The same grisly news in the pages of the dailies. She dunked a glass under the soapy water for a moment – shattered* (CISNEROS, 1992, p. 52).

²¹ *Not that he isn't a good man. She has to remind herself why she loves him when she changes the baby's Pampers, or when she mops the bathroom floor, or tries to make the curtains for the doorways without doors, or whiten the linen. Or wonder a little when he kicks the refrigerator and says he hates this shitty house and is going out where he won't be bothered with the baby's howling and her suspicious questions, and her requests to fix this and this and this because if she had any brains in her head she'd realize he's been up before the rooster earning his living to pay for the food in her belly and the roof over her head and would have to wake up again early the next day so why can't you just leave me in peace woman* (CISNEROS, 1992, p. 49).

No trecho acima citado, é importante que se destaque a transição de vozes, pois o narrador começa falando como Cléofilas, mas migra para o discurso do homem (agressivo e culpabilizante) na última frase, que se mescla à própria subjetividade da personagem, o que mostra uma fusão entre o discurso do agressor e o da vítima que denuncia e reforça a violência que ocorre contra a subjetividade da mulher.

Porém, mesmo com sua consciência marcada pela dominação do marido, a personagem começa a reagir e a mudar de atitude. Uma mudança que irá refletir em sua identidade, pois há todo um realinhamento ideológico sobre o que ela considera melhor para si mesma, mesmo que isso vá de encontro com seus preceitos culturais. Tal reação ocorre a partir de dois acontecimentos: o primeiro, quando após dar à luz ao primeiro filho e passados alguns dias no hospital, ela nota que as coisas que deixou em casa estão diferentes. Ela sente o cheiro de outra mulher em sua própria casa, o que a faz questionar se vale mesmo a pena passar tudo que enfrenta por um homem que não é nem fiel a sua esposa. O segundo, ocorre quando ela precisa fazer o pré-natal e, no hospital, descobre que o bebê que carrega corre risco de vida caso ela sofra mais agressões do marido.

É então a partir dessas duas ocorrências que ela entra no que Anzaldúa (1987) chama de “estado de Coatlicue”, que seria o momento que você descobre a si mesma, o estado em que você se torna consciente. Em suas palavras: “conhecimento me faz mais sábia, me torna mais consciente. O conhecimento é doloroso, porque depois que ele acontece, eu não posso ficar no mesmo lugar e me sentir confortável. Eu não sou mais a mesma pessoa que eu era²²” (ANZALDÚA, 1987, p. 70). Ou seja, a personagem percebe que precisa mudar de vida, que não pode mais conviver com um homem que não ama, que é infiel, violento. Porém, ao mesmo tempo, saber disso a coloca em lugar de desconforto, pois não tem dinheiro, amigos e sente que não há saída dessa situação. Coatlicue²³, a deusa asteca, para Anzaldúa e Cleófilas, é ao mesmo tempo sinônimo de libertação e de agonia. Libertar, por tomar conhecimento; agonia, pelo que esse poder pode acarretar.

²² *Knowledge makes me more aware, it makes me more conscious. Knowing is painful because after it happens I can't stay in the same place and be comfortable. I am no longer the same person I was before.* (ANZALDÚA, 1987, p. 70).

²³ Coatlicue conforme descrito por Anzaldúa (1987) passa por um processo de higienização em que ela é destituída de sexualidade para poder assumir a forma da Virgem que é adorada pelos colonizadores. Ou seja, ela passa a simbolizar que o conhecimento também pode acarretar impotência.

Assim, Cléofilas é levada a desconstruir as imagens preestabelecidas sobre o que significa amor, casamento, maternidade e o seu próprio eu, para poder libertar-se. As suas ideias, no que se referia ao seu romantismo e ao matrimônio, eram advindas das novelas mexicanas, que só lhe vendiam mentiras, pois para ela o amor no casamento nunca existiu. Ela não teve a possibilidade de conhecer o marido antes da união, foi tudo uma cerimônia arranjada, pois sua família ao ver que seu pretendente possuía um emprego nos Estados Unidos, assumiu que sua independência financeira estaria garantida. Mesmo com a ressalva do pai, que no início da história tem uma espécie de premonição sobre o que poderia acontecer:

No dia que Don Serafín deu a Juan Pedro Martínez Sánchez a permissão de ter Cleófilas Enriqueta DeLeón Hernández como sua esposa, (...), para ir a uma cidade do outro lado, ele já teria previsto a manhã que sua filha levantaria os olhos e olharia para o sul, sonhando com o retorno para as tarefas que nunca terminam, para os seis irmãos que de nada serviam e para as reclamações de um velho homem (CISNEROS, 1992, p. 43)²⁴.

Don Serafín, apesar de acreditar que estava dando a mão de sua filha a um bom rapaz, já empregado, temia o que poderia acontecer a ela. Todos que vivem no ambiente de fronteira sabem da violência, dos casos de Juárez, das inúmeras noivas que seguem para o outro lado da mesma forma inocente que sua própria filha estava fazendo. Contudo, mesmo com esse medo, a inércia prevaleceu.

O jogo de identidades mexicano/chicano/mexicano-americano é revelado nessa questão primária, pois o lado americano é sempre visto como o privilegiado em relação ao mexicano. É sinônimo de avanço, de enriquecimento. Quando na verdade, o latino não é aceito dentro dessa realidade, ele é sempre visto como o Outro. Ele precisa primeiro construir sua identidade, nos parâmetros discutidos por Hall (2015) e Said (1995), ou seja, na linha do empoderamento do subalterno. Pois, o sujeito fragmentado de nossa realidade tem a habilidade de articular os diferentes elementos da vida social, o que o permite se reinventar e construir sempre, em um processo que nunca termina (LACLAU, 1990). E é isso que Cléofilas faz ao longo do

²⁴ *The day Don Serafín gave Juan Pedro Martínez Sánchez permission to take Cleófilas Enriqueta DeLeón Hernández as his bride (...), to a town en el otro lado – on the other side – already did he divine the morning his daughter would raise her hand over her eyes, look south, and dream of returning to the chores that never ended, six good-for-nothing brothers, and one old man's complaints (CISNEROS, 1992, p. 43).*

conto, transforma sua identidade, a molda de acordo com os novos elementos que a sua vida no lado americano lhe fornece.

Esta reinvenção da personagem sugere um processo de afirmação positivo, pois do ponto de vista dos estudos culturais há a possibilidade do oposto, caso a situação de rejeição/marginalização da cultura dominante seja incorporada, pode ocorrer o fenômeno da aculturação do sujeito em que toda a base mexicana da personagem seria perdida. Assim, “Woman Hollering Creek” evidencia que nem todo méxico-americano que vive nos Estados Unidos é chicano, ele precisa tornar-se chicano, pois essa é uma identidade mestiça pertencente a um grupo social que decide a afirmar como um ato político. Como bem utiliza o termo, Anzaldúa (1987) define que este advém da consciência política e que é marcada por crises e conflitos, em constante formação.

Nesse ponto, o conto de Cisneros, constrói o que a Teoria Pós-Colonial discute de forma clara, no sentido de que a personagem faz o que Said (1995) aponta como descolonização. Ou seja, ela passa a reconhecer sua identidade híbrida, assumindo o valor de ser mestiça ao reinterpretar o conjunto de normas culturais que lhe era imposto. Para isso, há toda uma reconfiguração de sua identidade enquanto sujeito, pois o processo de descolonização requer uma revisão de tudo àquilo que antes você via como certo e imutável para o que você nem considerava uma opção, por sofrer com alienação do dominante.

Contudo, este processo de descolonização e de transculturação, como vimos na fundamentação teórica deste estudo, não acontece de forma pacífica. É marcado por conflitos e violências dos mais diversos tipos. No conto, uma das formas de ilustrar esse tipo de acontecimento são as visitas de Cléofilas ao hospital, em que a personagem é sempre obrigada pelo marido a estar impecável, porque ele teme ser investigado pela assistente social por sua negligência e violência com a esposa, como também pela ilegalidade em que vive a esposa, sem autorização para morar nos Estados Unidos.

No que diz respeito às vozes na narrativa, aludidas no começo desse capítulo, vemos que se trata de um recurso do estilo da autora para a construção do homem e da mulher, porque não temos um narrador onisciente. Ele descobre as coisas ao mesmo tempo em que o leitor, mas funciona como pensamento coletivo e pensamento individual. Nesse sentido, o texto de Cisneros é bem polifônico: a

narradora que dá voz à protagonista, também dá voz ao marido, às vizinhas e ao pai – de modo que não há uma voz pura, mas sempre a construção do “eu” a partir do diálogo com outros ‘eu’, cujos discursos estão presentes no seu.

Você ou ninguém. O título da atual telenovela favorita. A linda Lúcia Méndez tendo que passar por todos os tipos de desfortúnos do coração, separação e traição, e amor, sempre amor, custe o que custar, porque isso é a coisa mais importante, e você viu a Lúcia Méndez no comercial de aspirina Bayer – ela não estava linda? Será que ela pinta o cabelo, você acha? Cleófilas vai a farmácia comprar spray para o cabelo; sua amiga Chela vai aplicá-lo – não parece ser difícil de qualquer maneira (CISNEROS, 1992, p. 44)²⁵.

No trecho acima, que ambienta a linha de pensamento da personagem principal e seus hábitos cotidianos antes do casamento, é possível ver esse vai e vem do individual para o coletivo e vice-versa. Coletivo, no sentido de que a mulher primeiramente pensava no que estava ocorrendo de acordo com o que a sociedade iria julgar, e no que a voz vai passando para o individual, representa o crescimento e a construção da independência de Cleófilas ao longo da história, que se materializa na desconstrução do mito da Llorona para transformá-lo em “La Gritona”, aquela que se auto afirma, que se proclama dona de si mesma – como sugerido ao final do conto:

Felice não era como nenhuma outra mulher que ela conhecia. Você poderia imaginar, que assim que passamos pelo riacho, ela começou do nada a gritar como uma louca? Foi o que ela disse depois ao seu pai e irmãos. Apenas assim. Quem faria isso? Quem? De dor ou raiva, talvez, mas não um grito como o que Felice acabou de soltar. Um que faz você querer gritar como o Tarzan, foi o que Felice disse. E depois ela começou a rir, mas não era Felice rindo. A gargalhada estava saindo de sua própria garganta, uma longa risada que fluía como água (CISNEROS, 1992, p. 56)²⁶.

²⁵ *Tú o Nadie. “You or No One.” The title of the current favorite telenovela. The beautiful Lucía Méndez having to put up with all kinds of hardships of the heart, separation and betrayal, and loving, always loving no matter what, because that is the most important thing, and did you see Lucía Méndez on the Bayer aspirin commercials – wasn’t she lovely? Does she dye her hair do you think? Cleófilas is going to go to the farmacia and buy a hair rinse; her girlfriend Chela will apply it – it’s not that difficult at all (CISNEROS, 1992, p. 44).*

²⁶ *Felice was like no woman she’d ever met. Can you imagine, when we crossed the arroyo she just started yelling like a crazy, she would later say to her father and brothers. Just like that. Who would’ve thought? Who would’ve? Pain or rage, perhaps, but not like a hoot like the one Felice had just let go. Makes you want to holler like Tarzan, Felice had said. Then Felice began laughing again, but it wasn’t Felice laughing. It was gurgling out of her own throat, a long ribbon of laughter, like water (CISNEROS, 1992, p. 56).*

Para chegar a esse ponto, Cleófilas passa por momentos de grande angústia, pois teme que Juan Pedro não a leve no hospital, e como ela está grávida do seu segundo filho e sofreu agressões, ela sente que necessita de atendimento com medo de perder o bebê. Assim, depois de muita insistência e humilhação, ela chega a ser atendida por Graciela, enfermeira do hospital, personagem cujo nome é sinônimo de “graça”. A enfermeira percebe que a vida de Cleófilas e da criança correm perigo. Por saber que não existe ajuda humanitária para as vítimas da fronteira, Graciela clandestinamente, trabalha de modo mais humano que a imigração e liga para sua amiga Felice (assistente social, possivelmente) para pedir que esta dê uma carona à grávida até o outro lado.

A conversa de Graciela e Felice ao telefone é o único diálogo que aparece diretamente citado ao longo do conto, e é também unilateral, pois não ouvimos o que diz Felice, apenas o que informa Graciela. A resolução de ambas é, portanto, construída pelas pistas:

Eu estava indo fazer um ultrassom nela – ela está grávida, certo? – e ela apenas começou a chorar em cima de mim. Ai, Felice! Esta pobre senhora tem marcas espalhadas pelo corpo todo. Eu não estou brincando.
Do seu marido. De quem mais seria? Outra daquelas noivas do outro lado da fronteira. E toda a sua família está no México²⁷ (CISNEROS, 1992, p. 54).

Sozinhas, em um país estranho, as mulheres chicanas são vítimas constantes de abuso por parte de seus parceiros e pela sociedade anglo-americana, como denunciado por Cisneros nesse conto. Em outra passagem da história, ao perceber sua situação, Cleófilas começa a catalogar a quantidade de crimes em que mulheres são vítimas de seus esposos, companheiros de trabalho, amigos, pais, irmãos, tios... De qualquer um na verdade. Fazendo uma alusão aos crimes de Juárez que já mencionamos anteriormente.

O espaço fronteiriço, esse entrelugar, ou terra de ninguém, reforça essa vulnerabilidade feminina e retoma também o pós-colonialismo, pois a violação do corpo feminino é também a violação do território. Um está sempre interligado ao outro, pois partem de uma mesma origem. Assim, Cisneros ao dar visibilidade à

²⁷ *I was going to do this sonogram on her – she’s pregnant, right? – and she just starts crying on me. Hijole, Felice! This poor lady’s got black-and-blue marks all over. I’m not kidding. From her husband. Who else? Another one of those brides from across the border. And her family’s all in Mexico* (CISNEROS, 1992, p. 54).

violência em sua narrativa, expõe os mecanismos de normatização cultural que há por trás dela, tanto do ponto de vista de gênero quanto da teoria pós-colonial.

Felice, que significa realmente felicidade nesse momento da vida de Cleófilas, dá um grito quando passa na frente do riacho, pois o vê como algo a se felicitar mesmo, porque para ela, o córrego representa o único lugar da cidade que carrega um nome feminino e também por desconhecer a triste história da Llorona. Ou seja, é um marco para todas as mulheres que ali vivem. Despindo o arquétipo da dor, do desolamento, Felice transforma o córrego em símbolo do empoderamento feminino e dá oportunidade para o momento de epifania da personagem de Cleófilas.

Tudo naquela mulher, nessa Felice, deslumbrava Cleófilas. O fato dela dirigir uma picape. Uma picape, imagine você, mas quando Cleófilas perguntou se o carro era do seu marido, ela disse que ela não tinha um marido. A picape era sua. Ela sozinha escolhera ele. Ela sozinha pagou por ele (CISNEROS, 1992, p. 55)²⁸.

O choro transforma-se em riso, a dor em felicidade, pois a Llorona no fim consegue tudo que almejava: sua liberdade, sem nenhum arrependimento. E a figura de uma das mães do povo chicano, como dito por Anzaldúa (1987), finalmente adquire a forma que deveria: daquela que busca a independência. Neste sentido, achamos importante delinear um pouco mais sobre a conexão entre a protagonista e a figura mítica feita por Cisneros neste conto.

A conexão que o conto faz entre a figura da Llorona e a personagem de Cleófilas é bastante simbólica, no sentido de que ambas, a partir de uma vida de sofrimento conjugal, buscam através de sua independência romper com o ciclo vicioso do que a sociedade espera para uma mulher – o de serem apenas aceitas socialmente enquanto mães, esposas e boas filhas. Uma vez que o patriarcalismo é um dos pilares centrais da cultura mexicana. Assim, ao romperem com esses estigmas, elas finalmente se libertam e atingem a epifania com o ato de gritar. Esta é a releitura da figura proposta por Cisneros. Contudo, Cleófilas não é representada pela Llorona nessa narrativa. Elas são figuras diferentes que apresentam uma conexão. Veremos nos outros contos que a Malinche e a Guadalupe serão incorporadas nas figuras das protagonistas, como se elas fossem uma

²⁸ *Everything about this woman, this Felice, amazed Cleófilas. The fact that she drove a pickup. A pickup, mind you, but when Cleófilas asked if it was her husband's, she said she didn't have a husband. The pickup was hers. She herself had chosen it. She herself was paying for it* (CISNEROS, 1992, p. 55).

personificação de tais mitos. Porém, em “Woman Hollering Creek” não é isso que acontece. A Llorona não está incorporada em Cleófilas, aqui ela aparece como uma personagem independente no seu contexto geográfico.

Cisneros estrategicamente ambienta o conto na cidade de Seguí, no estado do Texas, pois é próximo a este município que se encontra o riacho de nome “Woman Hollering Creek”. Historicamente este riacho está atrelado a figura da Llorona, já que é uma área com fortes ventos conhecidos pelo barulho de uivos. Esses uivos viriam do choro da Llorona, e suas lágrimas teriam formado o riacho. Há muitas narrativas por trás dessa formação natural que tem seu início no México e seu término nos Estados Unidos, ao que muitas vezes associam suas águas com o sangue derramado na Guerra México/EUA. Assim, Cisneros descreve ao longo do conto que a casa de Cleófilas e seu marido fica próxima ao riacho, e que este, muitas vezes, é a única companhia da personagem, que passa a se identificar com ele cada vez mais, tendo em vista que o mesmo é o único marco da cidade batizado com o nome de uma mulher.

Em “Woman Hollering Creek” ocorre a releitura da história da Llorona que, ao invés de ser uma figura amarga que chora suas mágoas, na verdade, grita de felicidade por ter atingido sua libertação. Os uivos então, não se originam do choro, são gritos de alegria, de liberdade. Dessa forma, o conto finaliza sua narrativa com os gritos de três mulheres em conjunto: de Felice (mulher já livre), da Llorona e de Cleófilas (mulheres que acabaram de atingir seu *status* de liberdade).

3.3 “NEVER MARRY A MEXICAN” E A MALINCHE

Uma mulher independente, trabalhadora, que não deseja o casamento, é vista na personagem principal do conto “Never Marry a Mexican”. Contudo, Clemencia pede ao mesmo tempo que a sociedade a aceite, uma vez que ela mesma não vê seus iguais como figuras válidas. Ela precisa que um branco valide seu *status*, que alguém da classe dominante a categorize como poderosa. O poder aqui visto, é bastante relacionado ao sexo, uma vez que a personagem corrobora com seus dominadores, para vingar-se das mulheres brancas que a colocam em posição de inferioridade.

A narrativa começa com a contextualização da família de Clemencia, que advinda de um pai abastado no México, se apaixona por uma mulher chicana que vive nos Estados Unidos. O pai, pelo amor, deixa sua fortuna para viver em condições de vida nada favoráveis. Contudo, permanece com uma visão positiva acerca de tudo que o cerca, exceto pela relação com sua amada. A personagem em um momento da narrativa diz que seu pai, se tivesse casado com uma mulher branca do outro lado, mesmo que ela fosse pobre, teria recebido a benção de sua família e não precisaria largar sua riqueza.

Assim, a mãe de Clemencia, por não ser rica e não ter os privilégios dados aos anglo-americanos, sente-se traída por seu próprio povo e repete incansavelmente às suas filhas: nunca se casem com um mexicano. Sendo esta, a origem do título do conto.

Nunca case com um mexicano, minha mãe me disse uma vez e sempre. Ela disse isso por conta do meu pai. Ela disse isso mesmo sendo ela mesma também mexicana. Mas, ela nasceu aqui nos Estados Unidos, e ele nasceu lá, e não é a mesma coisa, você sabe (CISNEROS, 1992, p. 68)²⁹.

Essa fala de sua mãe reflete o poder anglo-americano. Pois há uma relação com os EUA que supera o poder aquisitivo: branca pobre é melhor que chicana. Pois, como vimos anteriormente, esta visão da terra natal como inferior à do conquistador é bastante comum dentro de uma perspectiva pós-colonial, e isso já gera na personagem principal conflitos internos que em parte a fazem quebrar paradigmas, mas, ao mesmo tempo, sucumbe à noção de inferioridade. Essa questão é reforçada por Anzaldúa (1987, p. 110): “Todos vocês nos machucam quando nos rejeitam. [...]. Nós nos sentimos envergonhados quando nós precisamos da sua boa opinião, quando precisamos da sua aceitação³⁰”.

Neste sentido, o pensamento de Anzaldúa nos faz refletir sobre a necessidade de Cisneros em representar na personificação de Clemencia o sentimento de inferioridade, no sentido da personagem só se sentir digna com a aceitação, com a afirmação do anglo-saxônico. O que coloca sempre a identidade da protagonista em estado de choque, já que recebe da mãe a ideia de querer

²⁹ *Never marry a Mexican, my ma said once and always. She said this because of my father. She said this though she was Mexican too. But she was born here in the U.S., and he was born there, and it's not the same, you know* (CISNEROS, 1992, p. 68).

³⁰ *All you people wound us when you reject us. [...]. We are ashamed that we need your good opinion, that we need your acceptance* (ANZALDÚA, 1987, p. 110).

libertar-se de uma posição submissa, ao mesmo tempo em que recebe da sociedade a imposição de buscar um casamento. Para sua mãe, ser chicana é diferente de ser mexicana, mas ao mesmo tempo não o é, quando subestima seu próprio povo. Assim, as mensagens recebidas são sempre opostas, fazendo com que haja uma crise identitária na personagem.

Inclusive, ao aconselhar a filha sobre nunca se casar com um mexicano, que seria de fato o nascido fora dos Estados Unidos, Clemencia inclui nesta categoria todos os povos latinos, como se fossem considerados uma única massa, agindo como o próprio colonizador. Neste sentido, podemos facilmente compará-la a figura da Malinche, conturbada com várias versões sobre seu papel com o povo mexicano. Malinalli, como é muito conhecida, é uma figura histórica em que diversos arquétipos culturais estão associados. Sendo o primeiro deles, o da mulher indigna, como mencionamos rapidamente no primeiro capítulo.

Marina, seu nome de batismo espanhol, é considerada a traidora do povo mexicano, uma vez que atuou como tradutora para o colonizador Hernán Cortés. Não se sabe ao certo a relação que os dois tinham, mas muitos retratam que ela foi sua concubina e tradutora, tendo uma alta posição em sua corte nas terras indígenas (CAMPBELL, 2004). Porém, no feminismo chicano, sua figura é vista de outra forma. À exemplo do movimento das malinchistas, que a colocam não como uma super-heroína mas como uma mulher, que dentro de suas possibilidades, fez o que era necessário para manter-se viva. Essa visão pode ser vista no livro *Malinche*, escrito pela autora mexicana Laura Esquivel, publicado em 2006.

Para entender melhor tal posição, é interessante explicarmos que, embora em posição privilegiada dada pelo colonizador, Malinche era uma escrava facilmente descartável que, para manter-se viva, aprendeu a língua do colonizador e trabalhou como mediadora nas transações entre os povos. Ao mesmo tempo em que simboliza a mãe que carregou no ventre o primeiro mestiço: filho indígena com sangue também espanhol, representando o nascimento de uma nova raça.

É esta visão que Cisneros quer ilustrar no conto, uma vez que o nome da personagem, Clemencia, já nos diz muito. Ela pede para sermos clementes, para não a julgarmos sem olharmos o contexto em que ela estava inserida. Como uma pessoa que nunca é representada em uma cultura, que cresce acreditando ser inferior, que está engendrada nos ditames de uma cultura patriarcal, pode romper

com tudo de uma vez? Isso não é possível, o que se pode fazer é dentro deste ambiente, tentar encontrar o que minimize este fardo.

Clemencia ao internalizar o discurso de sua mãe, de nunca poder casar com um mexicano, coloca na figura do homem branco toda uma supremacia e precisa, por meio dele, se enxergar como uma figura digna:

Sua pele branca, mas com seu cabelo mais negro do que de um pirata. Malinalli, você me chamava, lembra? Minha doradinha. Eu gostava quando você me chamava assim na minha língua. Eu conseguia me amar e pensar em mim mesma como alguém digna de amar (CISNEROS, 1992, p. 74)³¹.

Neste trecho a sua condição de dependência em relação à visão que o homem branco tem dela é bastante evidenciada, uma vez que demonstra que a personagem só se considera digna de amor quando o seu amante assim a considerava. Isto lembra o que Spivak (1999) afirma sobre o palimpsesto da continuidade do pensamento colonial no presente. Dessa forma, uma das estratégias de Clemencia para se sentir valorizada é a de recorrer a uma forma de prostituição, pois enquanto seu corpo e sua sexualidade são vistos como instrumento de desejo, ela ao mesmo tempo se vê empoderada pela cobiça dos homens brancos por ela, como também se vinga das mulheres brancas que não são suas irmãs: “se ela fosse uma mulher marrom como eu, eu poderia ter ficado com peso na consciência, mas como ela não é, eu não dou a mínima³²” (CISNEROS, 1992, p. 76).

A semelhança com Malinalli, além de apontada no próprio trecho, pode ser vista também a partir de outros aspectos como: estarem em uma encruzilhada entre duas culturas, a Malinche entre a indígena e a espanhola, e Clemencia, entre a americana e a mexicana. O fato de as duas serem tradutoras, além de as duas serem amantes de homens brancos que as traem (SUTANTO, 2015). Clemencia além de tradutora durante o dia e professora substituta de arte, é também pintora. Ela coloca ao longo do conto que faz tudo que pode ao dia, para à noite poder se dedicar ao que realmente gosta. Pois, ela descreve no conto que durante o dia realiza atividades que dão dinheiro, para poder à noite dedicar-se à sua pintura.

³¹ *Your skin pale, but your hair blacker than a pirate's. Malinalli, you called me, remember? Mi doradita. I liked when you spoke to me in my language. I could love myself and think myself worth loving* (CISNEROS, 1992, p. 74).

³² *If she was a brown woman like me, I might've had a harder time living with myself, but since she's not, I don't care* (CISNEROS, 1992, p. 76).

Clemencia encara esse comportamento como “vendido”, como também sendo uma espécie de prostituição. O que também pode ser dito de Malinalli, que na condição de escrava, fazia o que lhe era imposto para poder permanecer viva.

A narrativa ocorre em forma de monólogo com Clemencia refletindo sobre sua história com o filho de Drew e com o próprio, que era o homem que amava, mas que acaba o caso com ela para ficar com sua esposa Megan. Às vezes o monólogo dirige-se ao Drew, outras, ao seu filho e também a ninguém em particular, como se servisse de desabafo. A narrativa mostra a decisão de optar por vingar-se do ex-amante ao esperar seu filho crescer para fazer com que ele se apaixone por ela. A frieza com que narra sua estratégia demonstra o quanto seu coração fora machucado ao passo que nada mais sentia, além de querer atingir o seu objetivo: atingi-lo em seu ponto mais fraco e mostrar que mesmo sendo uma mulher mais velha, poderia conquistar o coração de um rapaz branco mais novo e seu semelhante.

A relação entre Clemencia e o filho de Drew invoca uma outra subversão da sociedade patriarcal no que diz respeito à maternidade. Uma vez que, no conto a maternidade é também sexual e se manifesta de outras formas, não sendo necessário que a mulher sofra as dores do parto e seja biologicamente mãe. Clemencia incorpora sua maternidade através do sexo, de ser ela quem penetra, e não na posição de penetrada (SUTANTO, 2015). Ela afirma: “Você quase não é um homem sem suas roupas. Como eu posso explicar isso? Você parece tanto uma criança em minha cama. Nada mais que um menino grande que precisa ser segurado. Eu não vou deixar ninguém te machucar” (CISNEROS, 1992, p. 78)³³.

Neste conto, então, vemos três tipos de subversão: de gênero, pois em vários atos sexuais Clemencia assume uma posição estruturalmente ligada à masculinidade tomando o controle da sua situação e do ato sexual; de arquétipo, ao mostrar uma Malinche que é forte e sobrevivente às imposições sociais; e uma subversão da maternidade como mencionado anteriormente. É uma narrativa diferente da encontrada em “Woman Hollering Creek”, a narração aqui é crua, não-poética.

³³ *You're almost not a man without your clothes. How do I explain it? You're so much a child in my bed. Nothing but a big boy who needs to be held. I won't let anyone hurt you* (CISNEROS, 1992, p. 78).

Ao passo de que Cleófilas é uma personagem alienada, que tem dificuldades de ver além do véu construído pelo patriarcalismo para o que de fato é a realidade, Clemencia já nasce hiperconsciente de sua condição. Desde criança vê a vida dos bairros méxico-americanos como familiares de dia, mas violentos à noite. Percebe que a classe americana só a procura quando deseja uma “carne doce”, como coloca em suas palavras. Assim, a estratégia de Cisneros nesse contexto é a de choque.

Desde o início, a narrativa coloca o estranhamento do pai da personagem sobre como os méxico-americanos vivem diferentemente no México e nos Estados Unidos, aos nos dar exemplos da dificuldade que apresenta em aprender um novo idioma, em arrumar um emprego que pague bem e, também, ao não acatar o comportamento independente de sua esposa, que deveria ser subserviente, mas que não aceita mais viver nessas condições. A frustração da mãe da personagem com seu casamento é tanta que quando o marido fica doente terminal, ela começa a trair. Espera até sua morte e casa-se com o seu tão sonhado marido americano branco.

Contudo, dentro dessa instituição, volta a ser submissa. Mas, uma submissão aceita com orgulho por tratar-se de um branco e não de um “mexicano”. Clemencia, ao perceber que perdeu o espaço na vida da mãe, é expulsa de casa com sua irmã pelo padrasto. Este último ato de traição de uma pessoa da sua cor (mãe), juntamente com a do seu amante (Drew), a faz perder todo o encanto pela instituição do matrimônio.

Então, não. Eu não vou me casar nem nunca irei. Não porque eu não poderia, mas porque eu sou demasiado romântica para casar. O casamento falhou comigo, você poderia assim dizer. Nenhum homem que exista já não me decepcionou em quem eu poderia confiar em amar do modo que eu amo. É porque eu acredito demais em casamento que eu não me caso. Melhor não casar do que viver uma mentira (CISNEROS, 1992, p. 69)³⁴.

A personagem então volta seu ódio para as figuras femininas brancas que possuem o privilégio da posse dos homens. Pois, embora ela os tenha em sua cama, eles sempre voltam para as outras. Esse sentimento de ódio é personificado muitas vezes na figura de Megan, esposa do seu amante Drew. O primeiro impulso

³⁴ *So, no. I've never married and never will. Not because I couldn't but because I'm too romantic. Marriage has failed me, you could say. Not a man exists who hasn't disappointed me, whom I could trust to love the way I've loved. It's because I believe too much in marriage that I don't. Better to not marry than live a lie* (CISNEROS, 1992, p. 69).

de Clemencia é o de tentar desmanchar o casamento da Barbie ruiva, como se referia a Megan. Ligava para Drew bêbada de madrugada e deixava seus pertences em lugares da casa do amante, que só sua esposa olharia. Contudo, Cisneros neste aspecto é muito sutil, pois demonstra que a submissão feminina não ocorre somente no contexto chicano, é um fator universal. Já que percebemos que Megan também está submetida ao seu marido, e por isso, não reage às suas traições. Prefere manter a imagem de um casamento perfeito. Mas, a maior dor de Clemencia é saber que ela mesma aconselharia Drew a nunca casar-se com ela, pois em sua construção identitária, a personagem estabeleceu a regra social de nunca casar-se com um mexicano, mesmo que neste cenário, a mexicana fosse ela mesma. Assim como Malinalli, ela não fica com seu amado, que conserva as expectativas sociais que se têm deles (CAMPBELL, 2004), contudo, Clemencia também dá a vida à mestiçagem, pois encara uma participação ativa tanto no nascimento quanto na criação do filho de Drew.

A personagem descreve a noite do nascimento do filho de Drew, em que sua mãe estava deitada em uma cama de hospital sentindo a dor do parto, enquanto ela também estava deitada sentindo uma onda de prazer. Ela liga os dois atos em um só, mostrando para si mesma sua importância no nascimento da criança. Assim como o ensina os prazeres da carne e a desejar. Um novo complexo de Édipo em que a mãe faz com que o filho a deseje.

O final do monólogo da personagem ocorre como se ela estivesse contando tudo isso a Drew, que a escutaria e voltaria a dormir ao lado de sua esposa premiada. E ela assim o faz da seguinte forma: “Eu fui e fiz isso. Se há algo de bom nisso? Bom ou ruim, eu fiz o que eu achei que era necessário fazer³⁵” (CISNEROS, 1992, p. 83). Para Clemencia foi tudo uma questão de julgamento, de todo um contexto social que a fez tomar as decisões que tomou.

Uma identidade fragmentada, reforçada pelos grilhões de uma cultura patriarcal, que moldou seu sentimento e sua vivência nesse ambiente de fronteira, em que a violência contra a mulher não é necessariamente física, mas psicológica, que tenta impedir a personagem de tomar atitudes para consigo mesma. Contudo, “Clemencia e em última instância, Cisneros, rompe com o mito da Malinche como passiva, como a xingada e tenta plantar uma nova visão que revisita as noções

³⁵ *I've gone and done it. What good is it? Good or bad, I've done what I had to do and needed to do* (CISNEROS, 1992, p. 83).

essencialistas da mulher, como mães, filhas ou simplesmente de seres dotados de sexualidade³⁶ (DELGADO, 2009, p. 30). Clementes ou não com sua história, o leitor consegue perceber que a personagem é subversiva e que coloca a figura da Malinche em outro patamar: de sobrevivente e de consciente de sua situação, sendo ativa em todos os momentos decisivos. Realizando assim, o que Anzaldúa (1987) aponta como libertar a sua consciência mestiça.

O nome Clemencia, neste sentido, é bastante simbólico. Uma vez que o ato de ser clemente corresponde a uma disposição em perdoar erros, a ser indulgente. E no contexto do conto, o uso desse nome é ao mesmo tempo irônico e direto. Irônico, no sentido de a personagem que carrega tal nome não possuir um comportamento clemente, ao contrário, ela julga e condena todos ao seu redor. Não cumpre com as expectativas de alguém que possui no coração o sentimento da benevolência. Porém, ao mesmo tempo seu uso é direto, pois somos expostos ao modo como a personagem cresceu, ao ambiente segregador que a colocava sempre em posição de inferioridade diante de uma sociedade cruel, em que há uma clara separação entre anglo e chicanos.

Ao longo da narrativa sentimos os olhos sociais marcarem a carne de Clemencia. Ela é constantemente julgada e apontada como a mulher fácil, vil, sem coração. Da mesma forma com que a figura da Malinche é vista pelos mexicanos, como a traidora, àquela que ajudou a Espanha a dominar o México. Isso nos faz refletir sobre a forma como a história retrata as personagens femininas de um modo patriarcal. Pois, como na condição de escrava, a Malinche poderia desobedecer a regras? Ela teria que ser alguém muito desapegada a sua vida, alguém disposta a morrer por um país em que sua própria mãe a vendeu, que a repassou de mão em mão como se fosse uma mercadoria e não uma pessoa.

O contexto nesse sentido é essencial em ambos os casos, e por isso Cisneros personifica a Malinche em Clemencia, para que o leitor, em um processo de leitura ativa, possa entender que o comportamento da personagem é um resultado de sua criação, é o resultado de uma sociedade que engendra as pessoas. E que diante de tais aspectos, a protagonista ainda acha um meio de empoderar-se,

³⁶ *Clemencia y en última instancia Cisneros rompe con el mito de la Malinche como pasiva, como la chingada, y intenta plantear una nueva visión que resista las nociones esencialistas de la mujer, como madres, hijas, o simplemente seres dotados de sexualidade* (DELGADO, 2009, p. 30).

de mostrar que, mesmo nessas condições, é capaz de se auto afirmar, utilizando a única ferramenta que tinha a sua disposição: seu corpo.

O objetivo por trás de “Never Marry a Mexican” é o de mostrar que ser clemente é uma atitude necessária, que o julgamento não nos cabe: nem o de Clemencia, nem o da Malinche, nem de tantas mulheres que são estereotipadas e marcadas por uma visão patriarcal.

3.4 “BIEN PRETTY” E A GUADALUPE

Este é o último conto do livro *Woman Hollering Creek and other stories* e como tal, dá um fechamento às ideias que Cisneros transmite ao longo de sua obra, mesmo com a independência de cada história. A crítica presente em “Bien Pretty” retoma questões de identidade no ambiente de fronteira e do ser “chicano”. Lupe, a protagonista, é uma artista cuja vida ela mesma controla. Contudo, essa emancipação feminina da personagem não vem sem custo: muito sozinha, ela tem uma carência afetiva que a faz se envolver em vários relacionamentos nocivos.

Porém, ao contrário de Clemencia, personagem de “Never Marry a Mexican”, Lupe somente se envolve com homens mexicanos ou chicanos, em uma tentativa de encontrar sua própria identidade e assim sentir-se autêntica. Na narrativa, o homem pelo qual o amor da personagem floresce, é considerado de fato um mexicano, com o espanhol puro e verdadeiro. “Quando Flavio acidentalmente martelou seu polegar, ele não gritou “Ouch”, ele disse “Ai!”. O verdadeiro teste de um falante nativo de Espanhol³⁷” (CISNEROS, 1992, p. 153).

Para Lupe, a beleza e o charme de Flavio residiam em suas origens, pois a personagem buscava encontrar nas suas raízes indígenas sua verdadeira subjetividade. Contudo, não admitia a si mesma que já carregava consigo traços da heterogeneidade de se viver em um ambiente de fronteira. Ela renegava todas as suas características herdadas da cultura anglo em busca de uma purificação de si, de um retorno à “pureza” ancestral que era na verdade idealizada.

O mesmo ocorre com Flavio, que acredita ser o verdadeiro homem mexicano, porque não consegue admitir a si mesmo que durante o tempo que passou nos Estados Unidos acabou por incorporar elementos identitários deste país. Em um

³⁷ *When Flavio accidentally hammered his thumb, he never yelled “Ouch” he said “Ay!”.* The true test of a native Spanish speaker (CISNEROS, 1992, p. 153).

certo momento do conto, Lupe o confronta sobre as roupas que ele usa, pois são todas da Lacoste, marca americana famosa cuja logomarca é um jacaré: “Eu disse: ‘o que você é, meu querido, é um produto do imperialismo americano’, e aponte para o jacaré na sua camisa. ‘Eu não tenho que vestir sarape e sombrero para ser Mexicano’, Flavio disse. ‘Eu sei quem eu sou’³⁸” (CISNEROS, 1992, p. 151).

Neste sentido podemos perceber o preconceito que atua no encontro cultural dos dois. Lupe, por ter uma imagem idealizada do que é ser mexicano, não aceita que este incorpore elementos anglo-saxônicos para viver uma identidade “pura”, impossível de se estabelecer. Ao mesmo tempo em que Flavio vê a mulher chicana como uma traidora de sua cultura, pois esta não conhece os costumes e demanda mudanças de comportamento de seu povo. Com este embate, podemos perceber neste encontro transcultural, o que afirma Ortiz (1947) ao dizer que o encontro de culturas nunca ocorre de forma pacífica e homogênea, e sim, com conflitos que provocam lacunas e fissuras identitárias.

Percebemos assim que Cisneros utiliza a personagem de Lupe para corroborar uma crítica que ela mesma construiu em uma entrevista dada em 1992:

Muitas gerações de mexicanos nos Estados Unidos têm uma imagem tão sentimental e rosa do México, como a que nós temos de nossa infância. Nós crescemos nos Estados Unidos e a minha imagem do México é a que está nos filmes mexicanos em preto e branco e nos boleros de Agustín Lara... Um país que nunca existiu, quero dizer. Eu entendo bem o que quer dizer Rushdie quando fala de Comunidades Imaginárias. E às vezes passamos por ridículos tentando nos parecer mais mexicanos que os mexicanos do México. Temos medo de deixar de sermos mexicanos, de termos deixado de ser mexicanos. Minha geração fala, pois, como nas legendas de filmes porque nosso espanhol não surge de uma realidade cotidiana e sim, vem de filmes, de livros, de cartazes de Frida Kahlo... Falamos como as legendas de um filme de Buñuel³⁹ (MAGAÑA, 1992, p. 22-23).

³⁸ *I said, ‘What you are, sweetheart, is a product of American imperialism,’ and plucked at the alligator on his shirt. ‘I don’t have to dress in sarape and sombrero to be Mexican’, Flavio said. ‘I know who I am’* (CISNEROS, 1992, p. 151).

³⁹ *Muchas generaciones de mexicanos en Estados Unidos tienen una imagen tan sentimental y rosa de México como la que nosotros tenemos de nuestra infancia. Nosotros crecimos en Estados Unidos y mi imagen de México está en las películas mexicanas en blanco y negro y en los boleros de Agustín Lara... Un país que nunca ha existido, quiero decir. Yo entiendo bien qué quiere decir Rushdie cuando habla de Imaginary Homelands. Y a veces hacemos el ridículo tratando de parecer más mexicanos que los mexicanos de México. Tenemos miedo de dejar de ser mexicanos, de haber dejado de ser mexicanos. Mi generación habla pues como subtítulos de películas porque nuestro español no surge de una realidad cotidiana sino que vienen de películas, de libros, de afiches de Frida Kahlo... Hablamos como subtítulos de una película de Buñuel* (MAGAÑA, 1992, p.22-23).

A personagem demonstra, ao longo da narrativa, o medo de perder a sua origem mexicana idealizando-a e buscando, através de seus ancestrais, o seu verdadeiro eu. Ademais, os dois personagens por mais que se critiquem, percebem também suas relações comuns, primeiramente em relação ao tom de pele que os une. Para isso, Lupe conta que Deus fez os homens cozinhando-os em um forno e que somente na terceira fornada atingiu o ponto certo: o dourado, a cor deles (CISNEROS, 1992). Dentro deste contexto, os personagens empoderam-se e mostram o orgulho que possuem de sua cor. Mesmo em um ambiente em que são fortemente marginalizados. Lupe trabalha para poder pagar suas contas, e em casa é que se dedica realmente ao que gosta: ao prazer da pintura. Ao passo de que Flavio vive como um exterminador de baratas em uma pequena empresa familiar para conseguir alguma renda.

Outra construção interessante apresentada pela narrativa é a objetificação do corpo masculino. Como artista, Lupe tinha intenção de fazer um quadro sobre a história mítica do príncipe Popocatépetl e da princesa Ixtaccíhuatl, um casal desafortunado cujo romance foi interrompido e depois eternizado na narrativa mitológica de que ele havia sido transformado em vulcão e ela, em montanha. Assim, o príncipe poderia olhar para sua princesa por toda eternidade. Tal mito virou um quadro mexicano famoso em que o príncipe aparece velando o corpo de sua princesa e esta seria a pintura que Lupe tinha a intenção de reconstruir.

Ao olhar para Flavio, desde a primeira vez, ela o viu como o príncipe perfeito com a “face de um Olmeca adormecido, os olhos orientais pesados, os lábios grossos e o nariz largo, aquele perfil esculpido em ônix⁴⁰” (CISNEROS, 1992, p. 144). Neste sentido, Todorova (2007), defende que a personagem age com o mesmo comportamento do colonizador, no sentido de ver o outro como o “exótico”, uma vez que só reconhece Flavio de uma maneira fragmentada e parcial, sem buscar por um maior entendimento, desde que ele corresponda às suas necessidades e desejos.

Flavio a vê com uma posição de distanciamento, pois não aceita às incorporações estadunidenses no comportamento de sua companheira que, para ele, chega a ser comparada à Malinche, devido às roupas que usa, aos seus conhecimentos, ao seu gosto por música espanhola. De uma forma que ela, em sua

⁴⁰ *That face of a sleeping Olmec, the heavy Oriental eyes, the thick lips and wide nose, that profile carved from onyx* (CISNEROS, 1992, p. 144).

visão, traiu seu povo e suas tradições. Assim, em todo momento, o personagem se posiciona como o verdadeiro e genuíno protetor de seus ancestrais (PÉREZ-ANZALDO, 2016).

Os dois vivem um relacionamento que os confronta continuamente. Contudo, a necessidade de Lupe por Flavio é, pois, a de uma mulher que quer encontrar sua identidade. Já que “ao fazer amor com Flavio, Lupe faz amor com sua cultura, com o que ela percebe como sua origem. Ela almeja retornar para um tipo de começo indígena e encontra isto no rosto de um homem com traços indígenas do México”⁴¹ (TODOROVA, 2007, p. 52).

O nome da protagonista invoca o da Virgem de Guadalupe, conhecida como a mãe do povo mexicano. Esta figura central representa a essência do México e, assim, Cisneros constrói a personagem que mesmo questionando sua própria identidade, defende a necessidade de se manter raízes com seu país de origem, de se conhecer o que é essencial para seu desenvolvimento enquanto pessoa. Contudo, enquanto na figura mitológica usa-se a questão da essência associada à virgindade e à mulher pura, em “Bien Pretty” evoca-se a força dessa divindade em defender seu povo e o que deve ser a mulher chicana moderna: independente, forte e empoderada. Alzaldúa (1987) aponta que Guadalupe é a “síntese do mundo antigo e do novo, da religião e da cultura das duas raças que vivem em nossa psique”⁴² (ANZALDÚA, 1987, p. 30), tal qual Lupe. Visão esta reforçada também quando, ao atingir o fundo do poço por ser abandonada por Flavio, a personagem retoma sua pintura e coloca a princesa Ixta na posição dominante:

O Príncipe Popo e a Princesa Ixta trocam de posição. Afinal de contas, quem disse que a montanha dormindo não é o príncipe e que a princesa não é a voyeur, certo? Então, eu fiz do meu jeito. Com o príncipe Popocatépetl deitado de costas ao invés da Princesa. Claro que eu tive que fazer alguns ajustes anatômicos na intenção de simular as silhuetas geográficas⁴³ (CISNEROS, 1992, p. 163).

⁴¹ *In making love to Flavio, Lupe makes love to her culture, to what she perceives to be her origin. She longs for a return to a kind of indigenous beginning and finds it in the face of a man with Indian features from Mexico* (TODOROVA, 2007, p. 52).

⁴² *Is a synthesis of the old world and the new, of the religion and culture of the two races in our psyche* (ANZALDÚA, 1987, p. 30).

⁴³ *Prince Popo and Princess Ixta trade places. After all, who's to say the sleeping mountain isn't the prince, and the voyeur the princess, right? So I've done it my way. With Prince Popocatépetl lying on his back instead of the Princess. Of course, I had to make some anatomical adjustments in order to simulate the geographical silhouettes* (CISNEROS, 1992, p. 163).

Assim, o ato criador e subversivo é ao mesmo tempo integrado e Cisneros mais uma vez ressignifica um arquétipo cultural feito em sua condição original para engendrar a posição da mulher, em que esta não tinha o direito de desfrutar de sua própria sexualidade para manter-se pura ou em um papel social de mãe, esposa ou filha, sempre submetida ao controle masculino.

Entretanto, até que a protagonista chegue ao seu momento de epifania, de se colocar em primeiro lugar, ela incorpora o papel da mulher sofredora, tal qual o de Cleófilas em “Woman Hollering Creek”. Flavio, um certo dia, revela que tem filhos e precisa retornar ao México para cumprir suas obrigações enquanto pai e marido. Abandonada, Lupe sucumbe e vê os dias se passarem de modo arrastado, sem ânimo para fazer nada. Até o ponto de afundar-se em telenovelas e culpar-se por ter sido abandonada. Mas, se cansa do comportamento submisso das personagens representadas na televisão, ao ponto de que toma consciência de que gosta de mulheres que fazem acontecer e não daquelas com as quais coisas apenas acontecem (CISNEROS, 1992).

É neste momento que ela dá a volta por cima e sente-se agradecida por sua vida e celebra “só porque é hoje, hoje. Com nenhum pensamento de futuro ou passado⁴⁴” (CISNEROS, 1992, p. 165). A afetividade de Cisneros em nomear a protagonista de “Lupe” já nos mostra o carinho da escritora com a figura da Guadalupe, uma vez que o uso de diminutivos está sempre muito associado ao sentimento de acolhimento. É isto que a Nossa Senhora significa para os chicanos: aquela que acolhe, que abraça a comunidade mestiça. Uma vez que ela prega o orgulho de reconhecer-se como tal.

No movimento chicano, a virgem não era mais uma Mãe mestiça contemplativa de todos os mexicanos, mas uma deusa guerreira que abençoava as armas políticas e culturais dos ativistas e artistas. Ela era contra o racismo, contra o controle de fronteiras, contra policiais, e políticos suprematistas. E no Olímpio feminista chicano, a Guadalupe se posicionou como um símbolo desafiador e apaixonado da força feminina (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 180)⁴⁵.

⁴⁴ *Just because it's today, today. With no thought of the future or past* (CISNEROS, 1992, p. 165).

⁴⁵ *In the Chicano movement, la Virgen was no longer the contemplative mestiza Mother of all Mexicans, but a warrior goddess who blessed the cultural and political weapons of activists and artists. She was against racism, the border patrol, the cops, and supremacist politicians. And in the Chicano feminist Olympus, la Guadalupe stood defiant and compassionate as a symbol of female strength* (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p.180).

Essas características aparecem presentes em Lupe pois ela é apresentada como alguém que luta e defende os interesses chicanos, que procura entender a si mesma melhor. Uma mulher que foge de arquétipos, independente, subversiva. Ela, mesmo depois do abandono de Flavio, está no poder. A deusa que inverte as posições entre o príncipe Popo e a princesa Ixta, já que ela possui o controle da história, da narrativa. Cisneros, em 1997, após a publicação de *Woman Hollering Creek and other stories*, escreve um ensaio somente sobre a figura da Guadalupe que reforça muitas das imagens apresentadas em “Bien Pretty”.

Para a autora, a “Virgem de Guadalupe não é a mãe de Deus. Ela é Deus. Ela é a face de um deus sem face, uma indígena para um deus sem etnia, uma divindade feminina para um deus sem gênero” (CISNEROS, 1997, p. 50)⁴⁶. Assim como sua protagonista Lupe, poderosa. Capaz de transformar a vida daqueles que a cercam e que, por isso, teria que vir e nascer de uma mulher.

Antes de partirmos para o próximo capítulo, gostaríamos de destacar algumas partes de *Woman Hollering Creek and other stories* que enfatizam as características de uma obra através de sua leitura, utilizando a teoria fronteiriça. Em *Border Writing: the multidimensional text*, D. Emily Hicks (1991), ao falar sobre este tipo de literatura, defende que estas possibilitam ao leitor uma percepção multidimensional da realidade, uma vez que tais leituras permitem visualizar os dois lados da fronteira. Ou seja, proporcionam uma visão sobre um sujeito descentrado, tal qual o sujeito pós-moderno sugerido por Hall (2015), que vive uma constante fragmentação ora de pertencimento, ora de deslocamento em relação à múltiplas culturas. Hicks (1991), ainda salienta o coração dessa escrita como uma metáfora do que seria a fronteira: uma subjetividade capaz de criar um significado objetivo.

Hicks (1991) salienta a necessidade de se observar a ênfase dada às diferenças. Tanto nos diferentes códigos utilizados entre duas ou mais culturas, como também na sensibilidade dos autores e personagens que percebem não somente fronteiras físicas, mas também epistêmicas. Pois, essa literatura é capaz de também demonstrar sentimentos culturais entre países que não partilham uma fronteira física, mas cultural, epistêmica.

⁴⁶ “My Virgen de Guadalupe is not the mother of God. She is God. She is a face for a god without a face, an indígena for a god without ethnicity, a female deity for a god who is genderless” (CISNEROS, 1997, p.50).

A sensibilidade que informa que a literatura de fronteira pode existir entre trabalhadores convidados de qualquer parte do mundo, incluindo de países europeus em que seus países de origem não compartilham uma fronteira física com os países que os hospedam⁴⁷ (HICKS, 1991, p. XXV).

Em *Woman Hollering Creek and other stories*, podemos afirmar que as três protagonistas: Cleófilas, Clemencia e Lupe representam identidades de sujeitos descentralizados, que se encontram deslocados em meio à exposição às suas múltiplas vivências culturais. Bem como, solicitam ao leitor uma mente aberta ao que o cenário fronteiriço causa em suas vidas. Com uma leitura ativa, a narrativa pede por um posicionamento do receptor do texto para com a realidade daquelas mulheres. Pois, um novo ponto de vista, agora o do sujeito subalterno, é apresentado ao leitor acostumado com o bombardeio de informações unilaterais por parte da cultura hegemônica daquele contexto, que é a americana. No caso de Cleófilas, a personagem clama pela saída de uma vida de violência. Clemencia, por igualdade, por não ser vista como um objeto. Lupe, por aceitação.

As três chamam o leitor à ação: a lutar contra o descaso das autoridades com os casos de violência contra a mulher, a combater a acerbada sexualização feita pelo discurso dominante sobre as mulheres latinas e a mudar a percepção do anglo-americano como sujeito superior ao chicano. Outra característica presente nas três narrativas é a da mistura de códigos linguísticos, do uso do *Spanglish* por exemplo. Vemos espanhol e inglês unidos como resistência à tentativa de apagar a herança que os idiomas carregam para esta população fronteiriça que bebe das diversas fontes culturais.

Elizabeth J. Ordóñez (1995), ao analisar obras feministas chicanas, também chama atenção para quatro elementos narrativos que as literaturas que abordam esta temática possuem. O primeiro deles diz respeito à escrita, fazer com que haja uma tendência de redefinir a postura do leitor em relação ao modo que ele tratava determinada temática. O segundo elemento é que a obra deve questionar o discurso patriarcal dominante com uma reavaliação do conhecimento transmitido de geração em geração. Ademais, outras atitudes que os autores devem realizar, são os atos de

⁴⁷ *The sensibility that informs border literature can exist among guest workers anywhere, including European countries in which the country of origin does not share a physical border with the host country* (HICKS, 1991, p. XXV).

apropriar-se de um espaço alternativo para mulher e o de criticar a narrativa dominante (ORDÓÑEZ, 1995).

Em relação aos parâmetros acima mencionados, percebemos que Cisneros busca a redefinição do leitor, do discurso, do espaço e da narrativa. Em relação ao leitor, procura fazer com que este escute uma nova perspectiva acerca do “ser chicana” e de como estas mulheres vivem em uma condição de alta vulnerabilidade social. Em relação ao discurso, Cisneros questiona o patriarcalismo da cultura e redefine os conhecimentos passados de geração para geração através das reescrituras das figuras mitológicas da Llorona, da Malinche e da Guadalupe.

A redefinição do espaço da mulher é realizada quando ela mostra a cada uma das protagonistas, horizontes possíveis para suas vidas. Para Cleófilas, o abandono do casamento a faz libertar-se de uma condição de vida insalubre. Para Clemencia, o uso de sua sexualidade como sinônimo de sua força interior, ou seja, uma forma de vingar-se dos que sempre tentavam a posicionar como inferior. E para Lupe, perceber que ela não deixa de ser mais ou menos mexicana por incorporar elementos de outra cultura.

Por fim, Cisneros (1992), redefine a narrativa ao apresentar um contra discurso à literatura americana dominante, que não representava às mulheres chicanas. Ou seja, ela critica a forma com que a comunidade chicana é vista pela cultura anglo e mostra o seu próprio ponto de vista. Uma narrativa alternativa para que não fiquemos perdidos no perigo de uma única história (ADICHIE, 2009).

4 AS MEMÓRIAS DA OBRA *CARAMELO*

Assim como em *Woman Hollering Creek and other stories*, em *Caramelo*, Cisneros mostra personagens femininas que vivem uma encruzilhada identitária em um ambiente de fronteira. A protagonista Celaya Reyes é uma adolescente que todo ano viaja para visitar seus avós no México durante o período de férias. Contudo, sua escola e seu dia-a-dia são experimentados na cidade de Chicago, EUA. Filha de pai mexicano e de mãe mexicano-americana, ela se vê questionada o tempo inteiro por sistemas culturais diversos. Seu pai possui uma criação ancorada no sistema patriarcal mexicano e espera que a filha se case, seja uma boa esposa e mãe. Ademais, não compactua com as ideias de independência que a filha sugere ao longo da narrativa.

“Lala”, como é chamada pelos amigos e família, recebe de suas amigas americanas outra mensagem. Ela percebe os comportamentos das garotas e famílias de Chicago completamente diferentes dos seus. Descoladas em relação a relacionamentos, a ideias de trabalho e de morarem sozinhas em algum momento de suas vidas, essas meninas apresentam uma possível realidade inimaginável para protagonista de *Caramelo*. Outro ponto importante da história ocorre quando sua família decide mudar-se de Chicago para San Antonio, cidade fronteiriça, em que esses choques culturais se tornam ainda mais observáveis.

Neste sentido, Cisneros narra mais uma vez a questão da falta de pertencimento que permeia a vida dos chicanos, que são ora mexicanos demais para serem considerados americanos, ora americanos demais para serem vistos como mexicanos. Eles vivem nesse não-lugar, em que a necessidade de se auto afirmarem enquanto mestiços (ANZALDÚA, 1987) se torna a única maneira de constituírem uma identidade.

A obra está dividida em três partes. A primeira delas diz respeito à viagem anual dos Reyes para o México para visitar os avós de Lala e a parte de sua família que ainda vive no país. É uma abertura interessante, pois narra a transformação da personagem, quando suas origens mexicanas começam a desabrochar novamente devido ao contato mais intenso com seus familiares mexicanos e também com o espanhol, que antes só era usado em casa e não na sua vida diária.

Já a segunda parte ocorre quando a protagonista deseja investigar a história de sua família para descobrir o porquê de sua avó, chamada de “Awful Grandmother”, ter se tornado uma pessoa tão amarga. Este trajeto permeia a história da revolução mexicana, da Guerra México/Estados Unidos e da mudança de sua família para esse novo país. Depois de completar a história de sua avó, a menina também explora narrativas de outros membros da família.

A terceira e última parte da obra fala do relacionamento dos pais de Lala e dos problemas que a decisão deles, de se mudar de Chicago para San Antonio, causa. Além disso, com esta mudança, Lala é matriculada em uma escola católica e começam a surgir conflitos sobre a descoberta de sua sexualidade, a religião e a dificuldade da protagonista em se sentir aceita por seus novos colegas.

Caramelo é o segundo romance de Cisneros e foi publicado em 2002 pela editora Vintage Books, escrito originalmente em inglês e traduzido para o espanhol, com lançamento simultâneo nos dois idiomas. Utilizamos a obra original em língua inglesa na análise do presente estudo. O título da obra remete a um *rebozo/xale*⁴⁸, que é um símbolo tradicional da cultura mexicana conhecido pelo seu padrão listrado. Ele apresenta no mínimo dois tons de cores diferentes.

O livro começou originalmente como um conto, com a intenção de narrar e homenagear a história do pai da escritora. Contudo, Cisneros ao começar a escrever, percebeu que para falar de seu pai, precisaria falar da mãe dele, porém, para falar dela, precisaria falar de seu avô e assim, a história foi se desenvolvendo. A obra, por isso, não possui uma narrativa linear e levou nove anos para ser finalizada. Assim, pode-se dizer que:

Enfocada em um épico latino, uma saga multigeracional e um romance histórico completado com notas de rodapé, com nomes como o da dançarina Josephine Baker e a cobertura da Revolução Mexicana de 1910. Em parte, é a história da própria família Cisneros e seus movimentos da Cidade do México para Chicago e de volta para o México; e, em parte, é a história da grande imigração latina para os Estados Unidos (CISNEROS, 2002, s/p)⁴⁹.

⁴⁸ Cisneros escolhe como símbolo da obra, o *rebozo* de cor caramelo que representa o entrelace da história de três culturas: mexicana, chicana e americana. São gerações de uma família, cuja simbologia está na costura da narrativa sempre realizada por mulheres. Também é importante a escolha da cor e do título como *Caramelo*, pois esta palavra não possui tradução em inglês, o que obriga sempre a pronúncia espanhola da palavra.

⁴⁹ *Shot at a Latino epic, a multigenerational saga and historical novel complete with footnotes, appearances by the likes of dancer Josephine Baker and coverage of the Mexican Revolution of 1910. In part, it's the story of Cisneros' own family and their treks from Mexico City to Chicago and back; and in part, it's the story of the great Latino immigration to the United States* (CISNEROS, 2002, s/p).

As divisões do livro são nomeadas de: “Recordação de Acapulco”, “Quando eu estava suja” e “A Águia e a Serpente, ou Minha Mãe e Meu Pai”⁵⁰. Elas possuem tamanhos diferentes, tendo a primeira, 20 capítulos, a segunda, 30 e a última, 25 capítulos. Ressaltamos neste momento os títulos das partes devido aos mesmos remeterem à oralidade. Uma característica que Cisneros utiliza para reavivar a memória de sua infância e de sua família na narrativa. Ao passo que as recordações contadas podem sofrer com as interferências do tempo e das limitações da mente humana, a autora já na abertura de seu livro aponta que inventou o que ela não sabia e exagerou nas informações que tinha, para dar continuidade à tradição de sua família de contar mentiras saudáveis. Mas ressalta que no curso de sua invenção, ela pode ter tropeçado na verdade: “escrever é fazer perguntas. E não importa se as respostas são verdadeiras ou puro conto. Pois, apesar de tudo, apenas a história é lembrada e a verdade se esvaece como uma tinta azul pálida em um padrão de bordado barato⁵¹” (CISNEROS, 2002, s/p).

Neste sentido acreditamos ser necessário abordar a temática da memória e das gerações familiares para entendermos melhor a obra, assim como também apresentarmos um pouco da teoria da metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon (1991) no intuito de verificarmos a estratégia da autora em resgatar acontecimentos históricos através de um novo olhar. Como também, falarmos sobre o processo de escrita de uma literatura ancorada em memórias através do olhar da ganhadora do Nobel, Toni Morrison (1987).

4.1 LITERATURA DE MEMÓRIAS

A escritora Toni Morrison (1987) fala sobre a escrita de memórias de uma forma bastante especial e que nos remete à forma como a obra *Caramelo* é tecida. Morrison (1987) retoma escritas de escravos para exemplificar que na época em que este tipo de literatura surgiu, os autores estavam impossibilitados de retratar toda verdade, uma vez que seus leitores (em sua maioria) eram os brancos que

Disponível em: <http://terpconnect.umd.edu/~cwbarks/caramelo.html#interviewbookmag>. Acesso em: 16 de outubro de 2019.

⁵⁰ Os nomes das divisões originais da obra são: “Recuerdo de Acapulco”, “When I Was Dirt” e “The Eagle and the Serpent, or My Mother and My Father”.

⁵¹ *To write is to ask questions. It doesn't matter if the answers are true or puro cuento. After all and everything only the story is remembered, and the truth fades away like the pale blue ink on a cheap embroidery pattern* (CISNEROS, 2002, s/p).

praticavam as atrocidades sofridas, ou eram pessoas que poderiam ficar “incomodadas” demais com a brutalidade dos relatos para consumi-los. Assim, a maior parte dos livros escritos por escravos eram objetivos e tentavam tornar, nas palavras de Morrison, a narrativa “palatável”. Dessa forma, para autora, o trabalho de qualquer pessoa que é negra ou que pertença a qualquer outra categoria de grupos marginalizados é o de retirar esse véu que encobre a realidade.

E, para isso, Morrison (1987) diz que algumas coisas precisam ser feitas. A primeira delas é a de confiar em suas próprias recordações e nas dos outros. Pois, para ela, a memória possui um grande peso, uma grande importância nas literaturas de minorias. Assim como as memórias de dentro das próprias memórias. Ou seja, a interioridade que um evento pode possuir no subconsciente de uma pessoa. Para ter acesso a este conteúdo, segundo Morrison (1987), é necessário a imaginação.

É um tipo de arqueologia literária: na base de alguma informação e com alguma pitada de adivinhação, você viaja para um lugar para ver o que foi deixado para trás e reconstrói o mundo que estes vestígios implicam. O que faz disso ficção é a natureza do ato imaginativo: minha confiança na imagem – nos vestígios – em adição às lembranças mostra um tipo de verdade. Por ‘imagem’ claro, eu não digo ‘símbolo’, eu quero dizer ‘retrato’ e os sentimentos que acompanham este retrato (MORRISON, 1987, p. 112)⁵².

Porém, apontar este tipo de trabalho como uma ficção que dispensa o que de fato aconteceu é desacreditar esta literatura. Pois, segundo Morrison (1987) é imprescindível saber distinguir fato e ficção, porque fatos existem sem a inteligência humana, mas a “verdade” não.

Então se eu estou procurando para encontrar e expor a verdade sobre a vida interior de pessoas que não escreveram sobre isso (o que não quer dizer que eles não tinham isto): se eu estou tentando preencher os espaços em branco que as narrativas de escravos deixaram – para partir o véu que era tão frequentemente desenhado, para implementar as histórias que eu ouvi – então a abordagem que é mais produtiva e mais fidedigna para mim são as lembranças que se movem da imagem para o texto. Não do texto para imagem (MORRISON, 1997, p. 113)⁵³.

⁵²*It's a kind of literary archeology: on the basis of some information and a little bit of guesswork you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply. What makes it fiction is the nature of the imaginative act: my reliance on the image – on the remains – in addition to recollection, to yield up a kind of truth. By 'image', of course, I don't mean 'symbol'; I simply mean 'picture' and the feelings that accompany the picture (MORRISON, 1987, p. 112).*

⁵³*So if I'm looking to find and expose a truth about the interior life of people who didn't write it (which doesn't mean that they didn't have it): if I'm trying to fill in the blanks that the slave narratives left – to*

Isso também possibilita ao escritor o acesso tanto ao mundo real (concreto) quanto a um mundo possível. Pois, para Morrison (1987), o ato da imaginação é primeiramente construído baseado na memória. “É uma memória emocional – aquilo que os nervos e a pele lembram, bem como a aparência. E uma onda de imaginação é nossa inundação” (MORRISON, 1987, p. 119)⁵⁴. É de onde surge a inspiração dos autores: dessa experiência sofrida que carregam tanto em suas histórias de vida pessoais quanto nas narrativas que escutam de pessoas que ressoam em seus corações. Morrison (1987) usa a analogia da água, por isso fala em inundação, uma vez que o elemento água possui uma memória perfeita e está sempre tentando voltar para onde estava.

Morrison (1987) ao escrever *Song of Solomon*, no intuito de homenagear o seu pai, fez um caminho semelhante ao de Cisneros em *Caramelo*. Elas confiaram em suas próprias memórias e nas narrativas dos seus familiares para tecerem seus romances. Mas, a memória humana prega peças e também faz parte de um ato ficcional, uma vez que nossos pontos de vista pessoais se misturam às nossas lembranças. Por isso, diversos aspectos dos eventos são preenchidos com este tipo de memória emocional que reside nos espaços em branco deixados pelas imagens que formamos ao longo de nossas experiências de vida. No ensaio que mencionamos de Morrison (1987), ela fala que ao escrever sobre a vida de seus avós, ela sabia que tinha mais conhecimento do que eles sobre seus contextos de vida, porém que nunca seria mais sábia do que eles. Walter (2009) chama a atenção para este processo de negociação no campo da escrita de memórias:

A memória funciona enquanto interstício traiçoeiro entre memorização e o esquecimento muitas vezes no âmbito do subconsciente. Mais subjetiva do que objetiva e concreta, ela é distorcida e ambígua porque sempre é inventada, reimaginada e reconstruída. A memória é um lugar de negociação cultural por meio do qual diferentes histórias, discursos e ideologias competem por um lugar na história. Assim, ela é política, revelando necessidades, autodefinições e desejos individuais e coletivos dentro das relações sociais de poder. Devido ao fato de que não existem culturas puras, que cada cultura é uma transcultura, a memória é um lugar de

part the veil that was so frequently drawn, to implement the stories that I heard – then the approach that's most productive and most trustworthy for me is the recollection that moves from the image to the text. Not from the text to the image (MORRISON, 1987, p. 113).

⁵⁴*It is emotional memory – what the nerves and the skin remember as well as how it appeared. And a rush of imagination is our 'flooding'* (MORRISON, 1987, p. 119).

transferência intercultural. A análise da memória enquanto prática na encruzilhada diaspórica ajuda a revelar, problematizar e entender os processos interligados da memória hegemônica e contra-hegemônica e seu efeito sobre a subjetividade dos indivíduos no entre-lugar de culturas (WALTER, 2009, p. 68-69).

Por isso a escrita de memórias é tão rica, porque ela investiga os rastros deixados. Cisneros, como assim o fez em parte em *Woman Hollering Creek and other stories*, busca resgatar sua ancestralidade através das histórias de sua família e dos imigrantes mexicanos que foram tentar (re)construir suas vidas nos Estados Unidos. Em relação à ancestralidade, podemos dizer que a figura de “Lala” incorpora novamente às três mães chicanas: a Malinche, a Guadalupe e a Llorona, em partes diferentes da narrativa. A princípio, ao retornar para o México para visitar seus familiares, a menina sente-se uma traidora de seu próprio povo, por não conseguir relacionar-se com sua cultura, achar tudo uma grande “besteira”. Inclusive até sua própria avó quando pensa em presentear sua neta com um *rebozo*, pensa melhor e acha uma má ideia, porque percebe que Lala não tem interesse por sua história e por sua própria cultura:

Não adianta gastar em algo que ela não pode usar até ela crescer. E se ela crescer e nem ao mesmo quiser usá-lo? Então o quê? Hein? Para que ela apenas guarde-o para usar em seu funeral? Lá do outro lado, eles ao menos ainda o usam? Eu acho que não. Eles são muito modernos. Na próxima geração, eles irão olhar pra eles como trapos, barbáries, algo pra espalhar sobre uma mesa, ou Deus me perdoe, coloca-los sobre uma cama. Se você encontrar uma verdadeira seda, melhor comprá-la para sua mãe. Eu sou a única que sabe o real valor de um *rebozo* por aqui (CISNEROS, 2002, p. 39)⁵⁵.

A sua avó, que age como a verdadeira matriarca e protetora dos valores culturais de sua família, sente um grande distanciamento de sua neta logo quando ela chega dos Estados Unidos. E por mais que tente aproximar-se, seus esforços são em vão, por Lala considerá-la uma pessoa amarga que só faz reclamar da vida. Contudo, as duas começam a se aproximar quando Lala decide investigar o passado de sua avó para tentar entender o que ela viveu para se tornar assim. A menina começa a perceber também que todas as dificuldades que enfrenta,

⁵⁵ *No use spending on something she can't even wear till she grows up. And what if she grows up and doesn't even want to wear it. Then what, eh? So that she can save it for her funeral? Over there on the other side do they even wear them? I don't think so. They're too modern. In another generation they'll look on them as rags, barbarities, something to spread on a table or, God forbid, a bed. If you find a real silk one, better buy it for your mother. I'm the only one who knows the true worth of a silk rebozo around here* (CISNEROS, 2002, p. 39).

principalmente em termos de gênero e sexualidade, também foram enfrentadas por sua avó, a senhora Soledad. Cisneros, dessa forma, procura esclarecer que o feminino na cultura mexicana sempre foi constantemente reprimido. Ela faz um paralelo entre a invisibilidade dos mexicanos nos Estados Unidos com a invisibilidade da mulher na cultura do México. Pois, elas estão sempre presentes, mas despercebidas. Essa questão é bem expressa no seguinte trecho da obra sobre a história da avó de Lala:

A avó só se tornou visível quando seu corpo mudou e virou um troféu para as atenções dos homens. Mas, então, ela perdeu a atenção quando seu corpo mudou e caiu em ruína após o nascimento de cada criança. E quando ela não era mais vaidosa, nem se preocupava mais em cuidar de si mesma, ela começou a desaparecer. Os homens não a olhavam mais, a sociedade não a dava nenhuma importância depois que seu papel enquanto mãe chegou ao fim (CISNEROS, 2002, p. 347)⁵⁶.

Pois, as mulheres só tem valor cultural enquanto estão submetidas aos homens, nos papéis de filhas, esposas e mães. Quando sua utilidade, por assim dizer, chega ao fim, voltam ao estado de invisibilidade completo. Contudo, por esse aspecto ser tão naturalizado durante o crescimento das crianças, no sentido de dar importância a figura masculina e relegar a feminina a uma condição de inferioridade, as próprias vítimas dessa realidade (as mulheres) no ato de criação de seus filhos, repassam tais valores culturais. Lala faz a seguinte observação quanto a essa questão: “As mães deles são as mais devotas mães... quando isso se trata de seus filhos” (CISNEROS, 2002, p. 195)⁵⁷. Nesse trecho, ela refere-se às mães de filhos mexicanos, e o termo “filhos” refere-se somente aos filhos homens. As filhas mulheres, a exemplo da criação de sua própria avó, são desvalorizadas, colocadas em segundo plano.

Ademais, a autora também discute a sexualização do corpo feminino, bem como a crescente visibilidade da descoberta da sexualidade da mulher como um pecado. O que nos remete a figura da Malinche, que se mistura também na segunda parte da obra, em que “Lala” vive uma aventura amorosa achando que casar seria a

⁵⁶ *The Grandmother only became visible when her body changed and garnered the trophy of man's attentions. But then she had lost their attention as her body shifted and slouched into disrepair after the birth of each child. And when she no longer was vain and cared about taking care of herself, she began to disappear. Men no longer looked at her; society no longer gave her much importance after her role of mothering was over* (CISNEROS, 2002, p. 347).

⁵⁷ *“their mamas are the most devoted of mamas....when it comes to their sons”* (CISNEROS, 2002, p. 195).

solução de todos os seus problemas, pois conseguiria a independência do seu pai. Contudo, além de ser abandonada por seu par romântico, ela é renegada pela família por sua fuga com o então namorado. “Ninguém menciona o meu ‘sequestro’. E o quanto mais eles não mencionam isso, mais óbvio tudo fica. Eu sinto como se tivesse arrastando um pé torto. Todos se recusam a olhar para mim, e isso apenas torna tudo pior”⁵⁸ (CISNEROS, 2002, p. 399). A personagem sente o peso de ser renegada, de ser a que cedeu aos seus desejos sexuais, assim como a Malinche. Bem como o rapaz com que se envolve, apenas deseja Lala, mas em nenhuma oportunidade a vê como uma mulher para casar-se. Neste sentido, podemos traçar um paralelo entre Lala e Clemencia do conto “Never marry a mexican”, que são rejeitadas e apenas objetificadas pelos homens.

Para reforçar essa visão, a autora também aborda a questão religiosa, que tem uma forte influência na percepção do papel das mulheres para cultura chicana. Ao se mudar para cidade de San Antonio, Lala é matriculada em uma escola católica e o tema da sexualidade feminina neste ambiente é visto como um tabu. A castidade e pureza são comportamentos esperados para as mulheres até o casamento. E Lala, por não compartilhar dessa visão, quando vai se apresentar a sua classe, fica na dúvida entre apresentar-se como uma “puta” ou como a virgem de Guadalupe. Uma vez que não existem meios termos dentro da política cultural patriarcal. Ademais, quando a personagem tem suas primeiras experiências sexuais, ela, por toda bagagem que carrega consigo, sente-se demasiado culpada: “quando eu respiro, minha cabeça dói. Prostituta. Puta. Cachorra. Perdida” (Cisneros, 2002, p. 360)⁵⁹.

A ideia de ser independente enquanto mulher é uma afronta. Quando mencionada essa possibilidade por Lala, sua mãe a repreende severamente:

Se você sair da casa do seu pai sem um marido, você é pior do que um cachorro. Você não será mais minha filha, você não será uma Reyes... Se você sair sozinha, você sai como, e me perdoe por dizer isso, mas é a verdade, você sai como uma prostituta. É isso que você quer que o mundo pense? (CISNEROS, 2002, p. 360)⁶⁰.

⁵⁸ “*Nobody mentions my ‘abduction.’ The more they don’t mention it, the more it’s obvious. I feel like I’m dragging around a clubfoot. Everybody refuses to look at me, and that just makes it worse*” (CISNEROS, 2002, p. 399).

⁵⁹ “*When I breathe, my head hurts. Prostituta. Puta. Perra. Perdida*” (CISNEROS, 2002, p. 360).

⁶⁰ *If you leave your father’s house without a husband, you are worse than a dog. You aren’t my daughter, you aren’t a Reyes.... If you leave alone you leave like, and forgive me for saying this but it’s true, como una prostituta. Is that what you want the world to think?* (CISNEROS, 2002, p. 360).

O arquétipo da mulher ideal espelhado na figura da Nossa Senhora de Guadalupe é bastante trabalhado no período em que a personagem está no colégio católico, pois este é o comportamento esperado das mulheres. No entanto, suas colegas chicanas, já influenciadas pela cultura americana que prega questões feministas, não se comportam dessa forma. O que passa uma mensagem dúbia para figura de Lala que não sabe como agir, mas que secretamente deseja uma vida de independência diferente da que vive sua mãe, submetida a um marido e totalmente dependente do mesmo.

Mais uma vez, Cisneros opta pela inversão de arquétipos nesse romance. Pois, ao final da trama quando usa orgulhosamente o *rebozo* feito por sua avó, Lala percebe que pode atingir seus objetivos, que pode ser uma mulher independente e forte, mas sem nunca se esquecer de suas origens. A Malinche dá-lhe o poder de abraçar a sua sexualidade sem culpa. A Llorona, o de não se arrepender de suas decisões e ser livre, e o poder da nossa senhora de Guadalupe é o do amor por sua comunidade.

Esse amor começa na narrativa com a personagem de Candelaria, uma menina que trabalha na casa de sua avó no México, que é apenas um pouco mais nova do que Lala. A protagonista, ao vê-la pela primeira vez encanta-se com o tom caramelo de sua pele. Pois, é a primeira vez que Lala passa a ver sua própria cor como algo bonito.

4.2 MULHERES DESUNIDAS

Candelaria é uma personagem secundária de muita importância na narrativa, pois ela é filha ilegítima do pai de Lala com a lavadeira indígena que trabalha na casa de sua avó. Essa condição ao ser descoberta por Zoila, mãe de Celaya, provoca uma série de conflitos que comprovam a desunião das mulheres da família Reyes. Pois, ao descobrir a traição do marido com Amparo (a lavadeira), Zoila pensa em sair de casa. Mas ao se deparar com a cena, os primeiros pensamentos de Lala são: “Mas, aonde mamãe poderia ir? Ela não tem nenhum dinheiro. Tudo que ela

tem é o seu marido e seus filhos, e agora ela nem nos quer mais” (CISNEROS, 2002, p. 83)⁶¹.

O pensamento da personagem reflete a situação de dependência e vulnerabilidade da maioria das mulheres da narrativa. Zoila, sua mãe, de descendência indígena não domina completamente o espanhol, não possui nenhum recurso financeiro. Sua vida foi toda baseada em cuidar de seu marido e filhos. Contudo, ao invés de ser compreendida pelas outras personagens femininas que vivem em condições semelhantes, Zoila é acusada por Soledad que não aceita seu passado como índia, nem que ela acuse o seu filho de traidor. A avó de Lala não perde a oportunidade de humilhar Zoila quando presencia o desentendimento do casal:

Atrevida! Você subiu na vida quando se casou com meu filho, um Reyes, e não pense que eu não sei disso. E agora você tem a coragem de falar comigo desse jeito. Meu filho poderia ter se saído muito melhor do que casando com uma mulher que mal sabe falar o Espanhol correto. Você parece que escapou de um sítio. E para deixar tudo ainda pior, você é tão negra quanto uma escrava (CISNEROS, 2002, p. 85)⁶².

Os pensamentos e palavras ditos nessa situação demonstram o preconceito enraizado na cultura mexicana, principalmente em relação à população indígena e à cor da pele. Além de evidenciar o caráter patriarcal da sociedade. Pois, o marido de Zoila ao não permitir que sua esposa trabalhe fora, a cerceia de uma possível independência financeira e a deixa somente no isolamento da vida doméstica. Soledad, por ter tido as mesmas experiências em seu casamento, naturaliza a atitude do filho e condena Zoila por não aceitar sua subordinação.

Essa desunião entre as mulheres, por naturalizarem e verem o poder patriarcal como sua única possibilidade, nos faz refletir sobre este mesmo conceito de poder. Para Hannah Arendt,

o poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em conjunto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas

⁶¹ *“But where can Mother go? She doesn’t have any money. All she’s got is her husband and kids, and now she doesn’t even want us”* (CISNEROS, 2002, p. 83).

⁶² *Atrevida! You climbed up in life by marrying my son, a Reyes, and don’t think I don’t know it. Now you have the nerve to talk to me like that. My son could’ve done a lot better than marrying a woman who can’t even speak a proper Spanish. You sound like you escaped from the ranch. And to make matters even more sad, you’re as dark as a slave* (CISNEROS, 2002, p. 85).

na medida em que o grupo conserva-se unido. Quando dizemos que alguém está 'no poder', na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome (ARENDETT, 2001, p. 36).

Neste sentido, vivemos em uma sociedade em que historicamente o homem colocou-se em posição de superioridade em relação à mulher para transformá-la no que Foucault (1987, p. 118) aponta como um corpo dócil, “que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado” de acordo com a vontade daquele que domina o poder. Contudo, assim como afirma a Teoria Pós-Colonial, é possível libertar-se da dominação. Nas obras de Cisneros, a escritora chicana busca demonstrar esse processo de libertação de suas personagens tanto da forte opressão patriarcal de suas culturas, quanto da imposição imperialista americana. Pois, “muitas vezes estar imerso na realidade opressiva impede-lhe uma percepção clara de si mesmo enquanto oprimido” (BERTH, 2018, p. 15).

Assim, a literatura chicana de Cisneros mostra o caminho em que suas personagens abrem seus olhos para enxergarem a si mesmas como donas de seus próprios destinos. Podemos associar este movimento com a Teoria do Empoderamento, proposta por Joice Berth (2018) em seu livro *O que é empoderamento?*, que discute justamente essa emancipação feminina como o ato de:

estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade (BERTH, 2018, p. 14).

É um ato de síntese, que combina emancipação social e política e que de fato empodera as personagens para construir suas vidas. No romance *Caramelo*, é este trajeto que a protagonista Lala escolhe trilhar. A feminista americana Nelly Stromquist (2002) resume em quatro dimensões o que leva a mulher a se empoderar e atuar em seu próprio benefício. São elas: “a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar) e a econômica (capacidade de gerar renda independentemente)” (STROMQUIST, 2002, p. 43).

Outro aspecto importante de se observar em *Caramelo* é a importância do espaço. Não só geográfico no sentido de uma terra de fronteira, mas também no espaço da casa. Pois, para Lala, sua casa significa simbolicamente ora um estado de aprisionamento, ora de liberdade, ou de seu estado singular. Neste sentido, a casa é o lugar em que consiste o seu pertencimento enquanto mulher. Contudo, esse estado de pertencer ou não varia de acordo com os posicionamentos da menina em resistir ou acatar as determinações de sua família. Em diversos momentos da obra, Lala descreve que não acredita que exista espaço na casa para ela. Porém, em outros momentos, sente-se completamente em casa, plena. Esse mesmo tema também foi trabalhado em outro romance da autora, *The House on Mango Street*. É importante ressaltar essa questão, pois ambas as protagonistas (Lala e Esperanza) sonham em ter sua própria casa e esse sonho é alimentado por seus pais.

Neste sentido, pode-se dizer que:

Cisneros concebe a casa do ponto de vista da realidade daqueles migrantes que vivem em condições precárias e insalubres, onde o espaço da intimidade, da segurança e da tranquilidade está ameaçado pela ausência de conforto, higienização, privacidade e, principalmente pelos conflitos e violência de gênero/doméstica, além de outros elementos que afetam seus moradores. Se formos aprofundar esta questão, ainda diríamos que a casa é o lugar, o bairro, a cidade, o país em que é possível viver com dignidade e com os direitos garantidos e efetivados (OLIVEIRA, 2015, p. 52).

A metáfora da casa é usada para simbolizar todos os sonhos de Lala: sua independência, seu próprio espaço, sua liberdade. Pois, a menina é privada dessas condições dentro da residência familiar. Contudo, ao falar sobre seu desejo de morar sozinha, os conceitos patriarcais de uma sociedade mexicana e da própria comunidade chicana são rememorados pela fala de seu pai ao dizer que “isso não é para meninas como você. As boas meninas não saem da casa dos seus pais até que se casem e não antes. Por que você iria querer viver sozinha? Ou... é que você quer fazer coisas que não pode fazer aqui?” (CISNEROS, 2002, p. 359)⁶³. Inocência ainda complementa, questionando-a se quer uma vida como as das mulheres que não são mexicanas.

⁶³“that’s not for girls like you. Good girls don’t leave their father’s house until they marry, and not before. Why would you ever want to live by yourself? Or is it... you want to do something that you can’t do here?” (CISNEROS, 2002, p. 359).

Nesse trecho da obra, vemos o controle que o pai deseja exercer sobre a filha devido ao modelo de sua criação, em que os homens têm o poder de controlar suas mulheres. Assim, o pai só perde o mando sobre suas filhas mulheres quando elas se casam e outro homem assume a responsabilidade de cuidá-las. Ademais, ao questionar Lala sobre se ela deseja uma vida como a das mulheres não mexicanas, ele tece uma crítica à cultura anglo-americana e a vida das chicanas, em que as mulheres possuem pensamentos mais liberais.

Porém, a personagem não deixa dissuadir-se pelo discurso tradicionalista de seu pai e continua a explorar possibilidades para o seu futuro, que desafiam o destino fixo da mulher com o casamento. Lala busca a todo o momento sua autonomia, melhores condições de vida. Ela teme acabar igual a sua mãe: sem dinheiro, dependente do marido e filhos, sem estudos. Ou seja, “ela não se conforma em permanecer no mundo restrito do espaço privado em que, para a maioria das mulheres de sua cultura, o mundo se resume às atribuições domésticas e reprodutivas” (OLIVEIRA, 2015, p. 54). Contudo, seu desejo por autonomia vem com o preço do deslocamento. Pois, a personagem não consegue relacionar-se com as mulheres de sua família nem dentro dos espaços sociais que circula.

Entretanto, o desejo de conseguir seu próprio espaço e melhores condições de vida é sempre reforçado pelo seu dia-a-dia. Em uma casa com 9 pessoas, a personagem nunca consegue privacidade. Ela não possui seu próprio quarto e tem vergonha da pobreza à que sua família é submetida. Logo no começo do livro, ela fala sobre as condições dos móveis usados, que não combinam e que sempre vão parar em sua casa. Também fala sobre ter que vestir-se no banheiro, pois é o único cômodo da casa com chaves.

Ao se mudar para San Antonio, seu pai promete que ela terá seu próprio quarto, pois já é uma mocinha. Mas, a promessa não é cumprida, para o desespero da menina. Dessa forma, pode-se perceber que “Lala sente-se sem lugar, marginalizada dentro do espaço privado e nas relações sociais que busca estabelecer (...). Por isto, não se identifica nem com a cultura de seus antepassados nem com a cultura onde nasceu e vive” (OLIVEIRA, 2015, p. 56). Ademais, em determinado momento da obra quando seu pai diz que quer voltar para casa, Lala questiona: “Para casa? Onde é isso? Norte? Sul? México? San Antonio? Chicago?”

Aonde, papai?” (CISNEROS, 2002, p. 380)⁶⁴. O que demonstra o sentimento de não pertencimento da personagem, que não se vê em casa em lugar algum.

Sobre essa não identificação por ver-se sempre questionada entre o seu lado mexicano e o seu lado americano, é importante adicionar que em *Caramelo*, Cisneros consegue demonstrar a produção de estereótipos tanto do lado da cultura de origem mexicana, quanto do lado chicano, da comunidade estadunidense. Pois, ambas as comunidades têm imagens pré-definidas do que é o “verdadeiro” mexicano e do que é o povo que “não respeita os costumes” e que não sabe falar o “verdadeiro” espanhol. Neste sentido, é importante ressaltarmos o conceito de estereótipo como “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre no 'lugar', já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 1998, p. 105).

Para desconstruir essa ideia essencialista de identidades únicas mexicanas e chicanas, Cisneros recorre ao resgate da linhagem cultural da família da personagem:

Eu venho de uma longa linhagem real. Dos dois lados. Os Reyes têm sangue azul que vem desde os Nefertiti, os ciganos andaluzes, das tribos que dançam pelos seus dotes nos desertos da África do Norte. E isso sem mencionar a família da minha mãe, os Reynas, de Monte Albán, Tenochtitlán, Uxmal, Chichén, Tzin Tzun Tzán. Eu poderia continuar sem parar (CISNEROS, 2002, p. 353)⁶⁵.

Assim, Cisneros retoma as palavras de Anzáldua (1987) sobre o nascimento de uma nova raça: o mexicano, o mestiço. O que mostra que a hibridez possui a capacidade do diálogo, da adaptação, da mistura. Ou como dito em suas palavras: “dentro de nossos corações, nós acreditamos que o ser mexicano não tem nada a ver com o país em que vivemos, o ser mexicano é um estado de alma – não de mente, nem de cidadania” (ANZALDUA, 1987, p. 84)⁶⁶.

Em *Caramelo*, Cisneros deixa essa premissa da alma ainda mais forte ao voltar no tempo para contar sobre a imigração mexicana para os Estados Unidos,

⁶⁴ “Home? Where’s that? North? South? Mexico? San Antonio? Chicago? Where, Father?” (CISNEROS, 2002, p. 380).

⁶⁵ *I come from a long line of royalty. On both sides. The Reyes have blue blood going back to Nefertiti, the Andalusian gypsies, the dancing-for-their-dowry tribes in the deserts of North Africa. And that’s not even mentioning my mother’s family, the Reynas, from Monte Albán, Tenochtitlán, Uxmal, Chichén, Tzin Tzun Tzán. I could go on and on* (CISNEROS, 2002, p. 353).

⁶⁶ *Deep in our hearts we believe that being Mexican has nothing to do with which country one lives in. Being Mexican is a state of soul - not one of mind, not one of citizenship* (ANZALDUA, 1987, p. 84).

para falar da guerra e das origens de sua família. Neste trecho da obra, começamos a conhecer melhor Soledad, a avó de Lala. Em sua infância, após a morte de sua mãe, seu pai casou-se novamente e perdeu “o interesse por sua filha do mesmo modo como às vezes nos lembramos do gosto de algo que era doce, mas que não temos mais desejo por isto. A memória era suficiente para satisfazê-lo” (CISNEROS, 2002, p. 94)⁶⁷. Passado isso, ele entregou a menina a seu primo para levá-la para morar na capital, onde teria mais “oportunidades”.

Durante a narrativa sobre a história de Soledad e Narciso, Cisnero começa a introduzir notas de rodapé explicando um pouco da história do México. O primeiro “gancho” utilizado pela autora é o de mencionar Carlota, uma figura histórica mexicana quando está explicando os *rebozos de olor*, cuja tintura negra era produzida pelo pai de Soledad. A primeira nota de rodapé do livro é:

A imperatriz condenada Charlotte era filha do rei Leopoldo da Bélgica e esposa do bem-intencionado, mas tolo austríaco, o arquiduque Maximiliano de Habsburgo. O imperador Maximiliano e a imperatriz Carlota foram instalados como governantes do México em 1864 por conservadores e clérigos mexicanos descontentes que acreditavam que a intervenção na região estabilizaria o México após os anos desastrosos de Santa Anna, que, como recordamos, cedeu metade do México aos Estados Unidos. Os monarcas fantoches governaram por alguns anos, convencidos de que o povo mexicano os queria como governantes – até os nativos ficarem inquietos e a França retirar suas tropas.

Carlota partiu para a Europa em busca da assistência de Napoleão III, pois este havia prometido apoiá-los, mas a França já tinha problemas suficientes. Ele se recusou a vê-la. Abandonada e delirante, Carlota sofreu um colapso mental e começou a suspeitar que todos tentavam envenená-la. Desesperada, ela tentou pedir a ajuda do Papa Pio IX e é a única mulher ‘registrada’ a passar a noite no Vaticano, recusando-se a sair porque insistia que era o único refúgio seguro dos assassinos de Napoleão.

Enquanto isso, no México, Maximiliano foi executado por um esquadrão de fuzilamentos fora da cidade de Querétaro em 1866. Carlota foi finalmente persuadida a voltar para sua família na Bélgica, onde viveu exilada em um castelo com fosso até a sua morte em 1927, aos oitenta e seis anos.

Esqueci de mencionar que Maximiliano foi deposto por ninguém menos que Benito Juárez, o único indiano de sangue puro a governar o México. Para uma versão hollywoodiana dos fatos mencionados, veja Juárez, filme de John Huston de 1939 com a inestimável Bette

⁶⁷ “lost interest in his daughter the way one sometimes remembers the taste of a sweet but no longer longs for it. The memory was enough to satisfy him” (CISNEROS, 2002, p. 94).

Daves interpretando – quem mais – a louca (CISNEROS, 2002, p. 96)⁶⁸.

Nesta nota, podemos perceber o uso da ironia da autora ao falar sobre a história do seu país e da revolta gerada pela intervenção externa que foi acometida ao México. Ademais, demonstra que a perda de territórios para os Estados Unidos durante a guerra nunca foi superada na memória dos mexicanos. Este processo de resgate histórico feito por Cisneros de uma forma a rever o que aconteceu a partir do ponto de vista do derrotado, nos faz perceber a importância desta técnica denominada metaficção historiográfica pela intelectual Linda Hutcheon (1991).

A literatura e os estudos históricos possuem semelhanças cada vez mais notáveis a partir dos olhos dos pós-modernistas, pois se baseiam a partir da verossimilhança e não de uma verdade “absoluta”. Ademais, “as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Assim, pode-se dizer que a metaficção historiográfica nasce do ceticismo, da desconfiança que possuímos enquanto leitores da “veracidade” com que dado produto nos é fornecido. Hutcheon (1991) chama tal desconfiança de um abalo às epistemologias empiristas e positivistas que estávamos acostumados a lidar. Contudo, ao apontarmos uma obra como metaficção historiográfica, chamando a

⁶⁸ *The doomed empress Charlotte was the daughter of King Leopold of Belgium and wife to the well-meaning but foolish Austrian, the Archduke Maximilian of Hapsburg. Emperor Maximiliano and Empress Carlota were installed as rulers of Mexico in 1864 by disgruntled Mexican conservatives and clergy who believed foreign intervention would stabilize Mexico after the disastrous years of Santa Anna, who, as we recall, gave away half of Mexico to the United States. The puppet monarchs ruled for a few years, convinced that the Mexican people wanted them as their rulers – until natives grew restless and France withdrew its troops.*

Carlota left for Europe to seek Napoleon III's assistance, since he had promised to support them, but France had enough problems. He refused to see her. Abandoned and delirious, Carlota suffered a mental collapse and began to suspect everyone of trying to poison her. In desperation, she tried to enlist the aid of Pope Pius IX, and is the only woman “on record” to have spent the night at the Vatican, refusing to leave because she insisted it was the only safe refuge from Napoleon's assassins. Meanwhile, back in Mexico, Maximiliano was executed by firing squad outside of Querétaro in 1866. Carlota was finally persuaded to return to her family in Belgium, where she lived exiled in a moated castle until her death in 1927 at the age of eighty-six.

I forgot to mention, Maximiliano was ousted by none other than Benito Juárez, the only pure-blooded Indian to rule Mexico. For a Hollywood version of the aforementioned, see Juárez, John Huston's 1939 film with the inestimable Bette Davis playing – who else – the madwoman (CISNEROS, 2002, p. 96).

atenção para o fato de esta ser distinta de seu contexto histórico, estamos reforçando uma contradição. Para a intelectual, tal atitude,

faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Porém, mesmo a partir da contestação e contradição, torna-se fundamental o papel da metaficção historiográfica em “desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Outro dado importante de se destacar, é o de que a literatura tem a capacidade de incorporar aos textos a história social e política do seu contexto de escrita. O economista Thomas Piketty atesta tal fato ao dizer que “os romances de Jane Austen e de Honoré de Balzac nos oferecem um retrato impressionante da distribuição da riqueza no Reino Unido e na França nos anos 1790-1830”, pois os escritores “desnudaram os meandros da desigualdade com um poder evocativo e uma verossimilhança que nenhuma análise teórica ou estatística seria capaz de alcançar” (PIKETTY, 2014, p. 10).

Para Hutcheon (1991), os romances históricos como eram concebidos no século XX, não só identificavam no passado as causas para o que veio a se tornar o presente, como também, investigavam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir efeitos. Embora *Caramelo* não seja um romance histórico, pois se trata de uma ficção com elementos de metaficção historiográfica, este processo narrado apontado por Hutcheon (de identificar no passado causas para tantas situações presentes) é também realizado por Cisneros.

Contudo, por este romance se tratar de uma metaficção, é importante salientar o que Hutcheon (1991, p. 152) pontua que, ao contrário do romance histórico tradicional, este tipo de construção narrativa se aproveita “das verdades e mentiras do registro histórico”, no intuito de nos dar uma acessibilidade textualizada ao passado, de acordo com as intenções dos autores. Assim, em *Caramelo*, a história é recontada nas notas de rodapé de acordo com o ponto de vista de Cisneros.

Inclusive, a autora destaca essa versão ao dizer que não está preocupada com a verdade, mas sim com uma boa história, logo na abertura do romance:

Na verdade, essas histórias nada mais são do que histórias, pedaços de cordas, probabilidades e fins encontrados aqui e ali, bordados para criar algo novo. Inventei o que não sei e exagerei no que sei para continuar a tradição familiar de contar mentiras saudáveis. Se, no decorrer da minha invenção, eu inadvertidamente tropecei na verdade, peço que me perdoem (CISNEROS, 2002, s/p)⁶⁹.

O pedido de desculpas por se deparar em uma verdade dolorida, como já o afirmava Anzaldúa (1987) sobre a ferida aberta de se viver em uma terra de fronteiras, é escancarado aqui. Pois, ao rever o passado de sofrimento, a autora, apesar da dor resgatada, conscientiza o leitor da necessidade de se questionar as versões admitidas pela história (HUTCHEON, 1991). Esse seria o papel de toda metaficção historiográfica: o de nos fazer refletir e questionar o que sempre nos foi dado como verdade absoluta.

Ao final do romance, Cisneros escreve uma cronologia histórica com os acontecimentos principais da história mexicana dividida por ano. Uma dessas passagens que gostaríamos de destacar é: “1846 Estados Unidos invadem o México. A Guerra Mexicana. Ou, a Guerra Americana de Intervenção, dependendo do seu ponto de vista” (CISNEROS, 2002, p. 435)⁷⁰. Utilizamos essa passagem apenas para ilustrar o dito sobre a finalidade da metaficção historiográfica e de como através dela é possível fazer outra leitura sobre um dado evento histórico.

Caramelo não possui uma narrativa linear. E é somente em seu final que entendemos as razões de Lala em contar a história de sua avó. Pouco depois de sua família voltar para Chicago e seu pai começar a prosperar nos negócios com seus irmãos, Inocência passa mal e é internado em estado grave. Ao visitar seu pai na unidade de tratamento intensivo, Lala sente a presença de sua avó. Seu espírito está preso em um entrelugar. Sozinha e desesperada, sem conseguir fazer sua “passagem”, Soledad vem buscar o seu filho para fazer-lhe companhia.

Contudo, Celaya suplica-lhe que não o faça, que não está preparada para viver sem seu pai, principalmente depois de sua fuga e de não se sentir completamente aceita em sua família. Ela questiona sua avó sobre o que a levou a

⁶⁹ *The truth, these stories are nothing but story, bits of string, odds and ends found here and there, embroidered together to make something new. I have invented what I do not know and exaggerated what I do to continue the family tradition of telling healthy lies. If, in the course of my inventing, I have inadvertently stumbled on the truth, perdónenme* (CISNEROS, 2002, s/p).

⁷⁰ “1846 U.S invades Mexico. The Mexican War. Or, the American War of Intervention, depending on your point of view” (CISNEROS, 2002, p. 435).

magoar deliberadamente os sentimentos de sua mãe contando sobre Candelária e passa a entender melhor o que se passava na cabeça da matriarca. Soledad só poderia fazer sua passagem se todos os que ela magoou lhe perdoarem. Para isso, ela pede a intercedência da neta, a única que lhe enxerga. Lala aceita o fazer na condição de que deixe seu pai viver por mais tempo.

Conforme os dias se passam e seus pais decidem celebrar o seu trigésimo aniversário de casamento (apesar de não terem 30 anos de casados), vemos a personagem de Lala perceber que ela é a síntese de toda sua família e principalmente, de sua avó.

Isso me acerta de uma única vez, a terrível verdade disto. Eu sou minha amarga avó. Pelo amor do meu pai, eu mataria qualquer um que o machucasse ou o deixasse triste. Eu me tornei ela. E eu consigo ver dentro do seu coração, a minha avó, que foi traída tantas vezes que só consegue amar agora ao seu filho. Ele a ama. E eu o amo. Eu tenho que achar um lugar para ela no meu coração também, porque ela o segura dentro do seu coração como quando ela o mantinha dentro de seu ventre, como o badalo dentro do sino. Um não pode ser alcançado sem tocar o outro. Ele dentro dela, eu dentro dele, como caixas chinesas ou bonecas russas, como um oceano cheio de ondas, como os fios trançados de um rebozo. Quando eu morrer, você vai perceber o quanto eu te amo. E nós todos somos um, gostando ou não, somos todos o mesmo (CISNEROS, 2002, p. 424-425)⁷¹.

Contudo, antes mesmo de conceber tal pensamento e colocar em palavras sua sabedoria adquirida, seu subconsciente já havia internalizado que ela só iria se sentir completa ao abraçar suas raízes, e o primeiro passo foi dado quando decidiu usar o *rebozo* de sua avó na festa dos seus pais, externando para todos os convidados as suas origens. E assim, Caramelo encerra-se remetendo ao seu começo, onde tudo se inicia com um *rebozo*.

Em resumo, Cisneros é capaz de mais uma vez mostrar uma percepção multidimensional da realidade com a possibilidade de análise dos dois lados da fronteira. A autora demonstra o quanto este ambiente provoca a descentralização

⁷¹ *It hits me at once, the terrible truth of it. I am the Awful Grandmother. For love of Father, I'd kill anyone who came near him to hurt him or make him sad. I've turned into her. And I see inside her heart, the Grandmother, who had been betrayed so many times she only loves her son. He loves her. And I love him. I have to find room inside my heart for her as well, because she holds him inside her heart like when she held him inside her womb, the clapper inside a bell. One can't be reached without touching the other. Him inside her, me inside him, like Chinese boxes, like Russian dolls, like an ocean full of waves, like the braided threads of a rebozo. When I die then you'll realize how much I love you. And we are all, like it or not, one and the same* (CISNEROS, 2002, p. 424-425).

dos sujeitos e afeta suas identidades. “Lala”, em diversos momentos da obra, questiona seu pertencimento. A personagem não consegue identificar-se nem com sua cultura de origem mexicana, nem com a americana de vivência. Esse estado de não pertencimento é um dos temas recorrentes das literaturas de fronteira, como demonstrado por D. Emily Hicks (1991). Ademais, através desse estilo de escrita torna-se possível enxergar outro ponto de vista, o do subalterno.

O movimento de *Caramelo* é o mesmo de *Woman Hollering Creek and other stories* no que diz respeito ao trajeto que as personagens femininas trilham. Como demonstra Elizabeth Ordóñez (1995) ao analisar obras feministas, Cisneros questiona o discurso dominante sobre o que deveria ser o destino de “Lala”. Ela redefine a postura com que a menina passa a enxergar sua vida a partir de suas próprias experiências e da reflexão sobre a história das outras mulheres de sua família. A autora também bebe da fonte da Teoria do Empoderamento de Stromquist (2002) ao tecer críticas sobre o patriarcalismo dominante nas comunidades méxico-americanas. Assim como, através de uma construção psicológica, faz com que a protagonista passe a se ver de outro modo, tecendo alta-estima que ela não tinha antes.

Todas essas dimensões são elaboradas para que o leitor possa ter acesso às desigualdades da sociedade estadunidense, às suas injustiças. Pois, a narrativa contraria o discurso hegemônico do sonho americano ao demonstrar o sofrimento de muitas comunidades que ali vivem. Outro aspecto a se destacar é a busca pela independência da mulher, que é a luta constante de “Lala” e que, infelizmente, ainda faz parte da vivência de muitas mulheres dentro da comunidade chicana. Assim, ao tecer essa crítica com o mesmo cuidado com que as matriarcas teciam um *rebozo*, Cisneros demonstra uma nova realidade possível e dá um novo fôlego a luta feminista que continua firme e forte para alcançarmos um patamar de igualdade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontado por Anzaldúa (1987), o ambiente de fronteira é um lembrete constante da separação entre americanos e México-americanos. É uma ferida histórica que não cicatriza, que está aberta e que pulsa. O preconceito, a desigualdade social, o desamparo são questões constantes na vida dos chicanos, nos Estados Unidos. E se há sofrimento para os homens, as mulheres, na hierarquia social, estão em posição ainda pior. Sandra Cisneros utiliza essa temática como fio condutor de suas histórias e nós também optamos por embarcar na análise de seus textos através do olhar feminino nesse entrelugar.

Cleófilas, Clemencia, Lupe e Lala são mulheres que vivem um mesmo contexto cultural, que carregam uma mesma bagagem ancestral. E que se ao longo de suas histórias não tivessem se empoderado, teriam sido esmagadas pelo patriarcalismo de suas comunidades. Cleófilas seria mais uma vítima de feminicídio. Clemencia continuaria a se submeter à relacionamentos abusivos. Lupe não se acharia digna de sua cultura e Lala ficaria isolada do mundo por achar que se perdeu por usufruir de sua sexualidade e por ter sonhos.

Cada uma delas tem sua peculiaridade e representa uma das mães da comunidade chicana: a Llorona, a Malinche e a Guadalupe, com exceção de Lala que incorpora um pouco de todas. E achamos fundamental enfatizar essas figuras, porque elas caracterizam um lar para as personagens femininas que se situam em um ambiente tão hostil. Pois, mesmo estando geograficamente em Aztlán, elas precisam deste lembrete de sua história. Seja pelo uso de sua língua (o espanhol e suas variantes) como forma de resistência, seja pelo abraço às suas consciências mestiças. Neste sentido:

o lar e sua construção na língua, portanto, é um dos meios pós-coloniais cruciais para lembrar (e assim juntar) os fragmentos de uma cultura/história/identidade estilhaçada e parcialmente perdida nos traços nômades entre mares e (não-) lugares, bem como entre os muitos ditos e não-ditos de diversos discursos (WALTER, 2009, p.72).

As personagens passam por um processo de descolonização que as liberta do pensamento de inferioridade. Elas atingem o estado máximo de conhecimento sobre si mesmas e sobre a sociedade que as rodeia (o estado de Coatlicue), bem

como passam a atuar como a *new mestiza*, conforme proposto por Anzaldúa (1987). Nas palavras de Fanon (2010), pode-se dizer que:

[a] descolonização nunca passa despercebida, pois diz respeito ao ser, ela modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da história. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a “coisa” colonizada se torna homem no processo, mesmo pelo qual se liberta. (FANON, 2010, p. 53)

Nas histórias de Cleófilas, Clemencia, Lupe e Lala, vemos tais mulheres percorrerem essa trajetória de libertação. Pois, como afirma Fanon, esse processo de transformação proporcionado pela descolonização nunca passa despercebido, ele marca os comportamentos e as identidades dos sujeitos. Cleófilas ao gritar com Felice desamarra-se de um passado de condenações e da violência conjugal. Clemencia percebe em seu corpo, seu poder e desprende-se de se achar inferior aos brancos. Lupe encontra suas raízes e o verdadeiro sentido de sua vida. E Lala passa a viver aceitando-se. Elas tornam-se mulheres, para parafrasear Simone de Beauvoir (1980), no sentido de tornarem-se donas de seus próprios destinos.

O feminismo chicano, neste sentido, abre às portas para mulheres marginalizadas dentro de seus próprios grupos culturais. Ele permite que elas tenham vozes, que manifestem seus descontentamentos com a sociedade e as dificuldades que enfrentam em seu dia-a-dia. E a literatura que reflete este movimento, tal qual a de Cisneros, proporciona aos leitores a vivência dessa árdua luta que é a de se fazer ouvida. Pois, somente com a divulgação das histórias dessas mulheres que poderemos transformar nossa realidade.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009. (18m46s). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 12 de agosto de 2019.
- ALARCÓN, Norma. Anzaldúas Frontera: Inscribing Gynetics. In: **Decolonial Voices, Chicana and Chicano Cultural Voices in the 21st Century**. Ed. Aldama Arturo, Quiñonez Naomi. Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo?** São Paulo: Ed. Abril Cultural; Brasiliense, 1985.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ARMSTRONG, Jeanne M. Ph.D. Globalization, Violence against Women in Border Communities and Cultural Studies in **Western Libraries Faculty & Staff Publications**, 2007. Disponível em: http://cedar.wvu.edu/library_facpubs/48. Acesso em 09 de março de 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, p. 11-35, 2018.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 105-128, 1998.
- BITTENCOURT, Naiara Andreoli. Movimentos Feministas. **Insurgência**, Brasília, v. 1, n. 1, p.198-210, jan. 2015. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/viewFile/16758/11894>>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- BONNICI, T. Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós-colonial em inglês. In: **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, 28(1), p. 13-25, 2006.
- BRAGANÇA, Maurício de. Sexo e raça na virgem mestiça: imagens guadalupanas e feminismo chicano. **Caligrama (São Paulo. Online)**, [S.l.], v. 2, n. 2, aug. 2006. ISSN 1808-0820. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56754/59741>>. Acesso em: 12 fev. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2006.56754>.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Thether A. A Victimized Women: La Malinche. In: **Literary Law Enforcement**, p. 28-39, 2004. Disponível em: <https://www.eiu.edu/historia/Campbell.pdf>. Acesso em 02 de julho de 2019.

CASTAÑEDA, Antonia. **The aftermath of war**. A war of violence and violations: the consequences of conquest. 2006. Disponível em: <<http://www.pbs.org/kera/usmexicanwar/aftermath/violence.html>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2018.

CISNEROS, Sandra. An interview with Sandra Cisneros. In: **The Missouri Review**, v. 25, n. 1, p. 95-109, 2002.

_____. **Woman Hollering Creek and Other Stories**. New York: Vintage Contemporaries, 1992.

_____. **Caramelo**. New York: Vintage Contemporaries, 2002.

_____. Guadalupe the Sex Goddess. In CASTILLO, Ana (ed.). **Goddess of the Americas - writings on the Virgin of Guadalupe**. New York: Riverhead Books, 1997.

COTERA, Martha. Feminism: The Chicana and Anglo Versions: an Historical Analysis. P. 217-34 in **Twice a Minority: Mexican American Women**, edited by Margarita Melville. St. Louis, MO: C. V. Mosby, 1980.

DELGADO, Carmen Sales. La construcción de una identidad femenina en las protagonistas de "Woman Hollering Creek", "Never marry a Mexican" y "Bién Pretty" de Sandra Cisneros. In **Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios**. Volume 7, número 2, Inverno 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Eunilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Volume 13, Julho 2013.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. The two Guadalupes. In CASTILLO, Ana (ed.). **Goddess of the Americas - writings on the Virgin of Guadalupe**. New York: Riverhead Books, 1997.

GRANDIN, Greg. How did the US-Mexican border become the place where the American past chokes on itself? In: **The Nation**, 2013. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/history-sinkhole/>. Acesso em 30 de abril de 2018.

GRIGOLETTO, Marisa. **A resistência das palavras: discurso e colonização britânica na Índia**. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

GUIMARÃES, M. C; PEDROZA, R. L. S. Violência contra a mulher: problematizando definições teóricas, filosóficas e jurídicas. In: **Psicologia e Sociedade**, 27(2), p. 256-266, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015.

HICKS, D. Emily. **Border Writing: the multidimensional text**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

HURTADO, Aída. **Voicing Chicana Feminisms – Young Women Speak out on Sexuality and Identity**. New York: New York University Press. 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INNES, Catherine Lynnette. **The Cambridge introduction to postcolonial literatures in English**. Cambridge: University Press, 2007.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. Tecendo o avesso da história pela metaficção historiográfica. In: **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 30, n. 2, p. 421-432, jul/dez, 2008.

KLAHN, Norma. Literary(RE) mappings: autobiographical (DIS) placements by chicana writers. In: HURTADO, Aída et al. (Orgs.). **Chicana feminism: a critical reader**. Durban; London: Duke University Press, 2003.

KRISHNA, Sankaran. **Postcolonial Insecurities: India, Sri Lanka and the Question of Nationhood**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

LACLAU, Ernesto. **New reflections on the resolution of our time**. London: Verso, 1990.

LOBO, Patrícia. **Chicanas em busca de território: a herança de Glória Anzaldúa**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura e de Cultura, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/19953/1/ulsd071168_td_Patricia_Lobo.pdf. Acesso em 13 de fevereiro de 2018.

LOOMBA, Ania. **Colonialism/Postcolonialism**. London & New York: Routledge, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 14-35.

MACHADO, L. Z. **Feminismo em movimento**. 2ª ed. São Paulo: Francis, 2010.

MAGAÑA, Edmundo. Entrevista com Sandra Cisneros. In: **La Jornada**, diciembre 20, p. 21-24, 1992.

MARTINEZ, Elizabeth. Viva la Chicana and all Brave Women of La Causa. In **Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings**. Ed. García Alma. New York: Routledge, 1997.

MCCOMBS, M.; SHAW, D. The agenda-setting function of mass media. In: **Public Opinion Quarterly**, v. 36, n. 2, p. 176-182, summer 1972.

MONDARDO, Marcos Leandro. Contrageografias da globalização: Fronteiras Internas, Identidades em Trânsito e Experiência fora do lugar. In: **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-mondardo-contrageo.pdf>. Acesso em 30 de abril de 2018.

MORRISON, Toni. The site of Memory. In **Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir**. Ed. William Zinsser. Boston, 1987.

NARVAZ, M. **Submissão e resistência: explodindo o discurso patriarcal da dominação feminina**. Dissertação de Mestrado Não-Publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, Dec. 2006.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Lopes de. **Corpos e Memórias de Mulheres em Trânsito: Caramelo, de Sandra Cisneros, e Em nombre de Salomé, de Julia Alvarez**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, p. 81-162, 2015. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2015/04/Malu-Tese-Final-20.07.2015.pdf>. Acesso em 13 de janeiro de 2020.

OLIVER-ROTEGER, Maria Antònia. **Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas**. Amsterdam & New York: Portada Hispanica, 2003.

ORDÓÑEZ, Elizabeth J. Webs and Interrogations: Postmodernism, Gender, and Ethnicity in the Poetry of Cervantes and Cisneros. In: **Chicana (W)Rites on Word and Film**. Eds. María Herrera Sobek and Helena María Viramontes. Berkeley: Third Woman, 1995.

ORTIZ, Fernando. **Cuban Counterpoint: tobacco and sugar**. Trad. Harriet de Onis. New York: Alfred A. Knopf, 1947.

PAZ, Octavio. **El Laberinto de la Soledad Postdata Vuelta a “El Laberinto de la Soledad”** (9ªEd). Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica. 2012.

PÉREZ-ANZALDO, Guadalupe. Especulares Identidades Emascaradas en el cuento “Bien Pretty” de Sandra Cisneros. In: **Revista Iberoamericana**, v. LXXXII, n. 254, p. 91-102, Enero-Marzo, 2016.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Tradução de Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 699p, 2014.

REBOLLEDO, Tey D. **Women Singing in the Snow**. Tucson: University of Arizona Press. 1995.

SAFFIOTI, H. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. In: **São Paulo em Perspectiva - Revista da Fundação Seade**, 13(4), p. 82-91, 1999.

SAID, Edward W. **Culture and Imperialism**. London: Chatto & Windus, 1995.

SEGURA, Denise; PESQUERA, Beatriz. Chicana Feminisms: Their Political Context and Contemporary Expressions. In **The Latino Studies Reader – Culture, Economy and Society**. Darder Antonia (Ed), Torres Rodolfo (Ed). Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 1998.

SPIVAK, Gayatri Ch. **A Critique of Postcolonial Reason**: toward a history of the vanishing present. Cambridge: Harvard, p. 198-311, 1999.

_____. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Stromquist, Nelly P. Education as a means for empowering women. In J. Parpart, S. Rai & K. Staudt (eds), **Rethinking empowerment**: gender and development in a global/local world. London: Routledge, p. 43-61, 2002.

SUTANTO, Dian Natalia. Feminist Refiguring of La Malinche in Sandra Cisneros’ Never Marry A Mexican. In: **Language and Language Teaching Journal**. 18, p. 19-26, 2015. Disponível em: <http://oaji.net/articles/2019/6993-1554126541.pdf>. Acesso em: 02 de julho de 2019.

TODOROVA, Nina. **Women’s Desire in the Fiction of Sandra Cisneros**. Master Thesis, Faculty of Humanities Thesis, Utrecht University, 2007. Disponível em: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/21515>. Acesso em: 07 de agosto de 2019.

TORRES, Sonia. **Nosotros in USA**: literatura, etnografia e geografias de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WALCOTT, Derek. **The Antilles: Fragments of Epic Memory**. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1992/walcott/lecture/>. Acesso em 18 de setembro de 2019.

WALTER, Roland. **Afro-América**: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

_____. Multitransinterculturalidade: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João et al. **Repensando a teoria literária contemporânea**. Recife: Editora UFPE, p. 605-659, 2015.