

SOBREVIVENDO À FRONTEIRA: TRANSCULTURAÇÃO E HIBRIDISMO EM *THE MOTHS AND OTHER STORIES*, DE HELENA MARÍA VIRAMONTES

Lidia da Cruz Cordeiro MOREIRA

Universidade Federal de Minas Gerais / Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais
lidccm@gmail.com, lidia.moreira@ifsudestemg.edu.br

Resumo: A perda de grande parte do território mexicano para os EUA no século XIX transformou milhares de mexicanos em estrangeiros em sua própria terra e determinou a subsequente imigração de tantos outros para os EUA, fazendo com que *chicanos* tenham que negociar constantemente entre duas culturas. Esse dilema é refletido na rica produção cultural *chicana* contemporânea, que questiona tanto os valores da cultura dominante norte-americana quanto os da cultura tradicional mexicana. Dessa produção cultural, faz parte a ficção de Helena María Viramontes, cujo livro de contos *The moths and other stories* será objeto deste artigo. Nele, Viramontes retrata personagens *chicanos* que vivem entre duas culturas. Fazendo uso de estratégias como o *code-switching*, a polifonia e a fragmentação narrativa, ela espelha a fragmentação real vivida pelos *chicanos*. Sua obra é atravessada por questões e conceitos como a transculturação, conceito tratado por Ángel Rama em *Literatura e cultura na América Latina* (2001), e o hibridismo, abordado por Nestor García Canclini em *Culturas Híbridas* (2008). Viramontes atua como uma artista transculturadora ao resgatar elementos da cultura tradicional mexicana, através da releitura e reescritura de mitos e personagens históricos, mas sempre questionando tanto os valores dessa herança quanto os da cultura norte-americana dominante.

Palavras-chave: transculturação; hibridismo; literatura chicana

To survive the Borderlands
you must live *sin fronteras*
be a crossroads.

- Gloria Anzaldúa¹

Ao pensarmos a América Latina, dificilmente nos lembramos de incluir aí os Estados Unidos, país localizado na América do Norte e, mais importante, falante da língua inglesa. Entretanto, se considerarmos que aproximadamente 15% da população dos EUA são de pessoas que se identificam como “hispânicos ou latinos”, e, dentre esses, a enorme maioria é proveniente da América Latina ou descendente de latino-americanos, podemos ver o quão latino-americanos são os Estados Unidos. Além disso, como a taxa de crescimento dessa população (24,3%) foi quase quatro vezes maior que a taxa nacional (6,1%) entre 2000 e 2006, a previsão é que, em 2050, 25% dos norte-americanos farão parte desse grupo populacional. (U.S. CENSUS..., 2011).

O filme *Um dia sem mexicanos* (*A Day Without A Mexican*), dirigido pelo mexicano Sergio Arau e lançado em 2004, expõe bem essa constatação. O filme mostra de maneira satírica o que se passaria se todos os habitantes de origem latino-americana do estado da Califórnia de repente sumissem. Enquanto tentam descobrir uma explicação para o fenômeno, o estado quase para, devido à falta das pessoas desaparecidas em quase todos os segmentos da sociedade. Apesar do enredo implausível e do tom cômico do filme, ele chama atenção para a importância daqueles quatorze milhões de habitantes ou mais de 37% da população do estado

¹ Para sobreviver à Fronteira / você deve viver *sin fronteras* / ser uma encruzilhada.

da Califórnia, segundo o censo de 2010. (U. S. CENSUS..., 2011). É importante ressaltar aqui que o estado da Califórnia é o estado norte-americano de maior população latino-americana do país.

Para a cidade de Los Angeles, no entanto, essa importância é ainda mais notável, já que 48% da população são de origem latino-americana. Dentre as grandes cidades norte-americanas, L.A. é a que tem o maior percentual de habitantes com essa origem e é onde se encontra a maior comunidade latino-americana do país: o bairro de East L.A., onde mais de 96% da população é originária do sul da fronteira com o México. São cerca de cento e vinte mil pessoas, das quais mais de 48% são nascidas fora do território norte-americano e mais de 87% falam outra língua em família que não o inglês. É importante destacar que East L.A. é um bairro predominantemente pobre, onde apenas 33% da população têm diploma de Ensino Médio, enquanto no resto do país a média chega a 80%, e onde mais de 24% das famílias vivem abaixo da linha da pobreza, enquanto no resto dos EUA a média é de pouco mais de 9%. É importante também ressaltar que a maioria dos habitantes de East L.A. é de origem mexicana (U. S. CENSUS..., 2011).

Além disso, o título de *Um dia sem mexicanos* também chama atenção para como a latino-americanidade é vista por muitos norte-americanos de outras origens, que se referem a todos os latino-americanos indiscriminadamente como “mexicanos”. Embora mexicanos e seus descendentes sejam 64% dos hispânicos vivendo nos EUA hoje, “há quarenta países ao sul da fronteira”, o que o filme nos lembra – ou ensina – em uma das afirmações mostradas em letras brancas sobre a tela ao longo do filme, intencionalmente chamado *Um dia sem mexicanos* e não *sem latinos* ou *sem hispânicos*. Os países ao sul da fronteira têm cada um suas características e tratar suas populações como homogêneas entre si é ignorar suas histórias e especificidades. Mais ainda, chamar todos os hispânicos de “mexicanos” é ignorar uma importante questão política ligada à identidade do sujeito latino-americano.

Pessoas de origem latino-americana vivendo nos EUA podem se identificar através de diferentes termos, como “hispânico”, latino/a” ou de acordo com seus países de origem: “mexicano-americanos”, “cubano-americanos” etc. Embora muitas vezes considerados sinônimos, cada um desses termos tem um significado diferente e carrega conotações políticas e culturais.

“Hispânico”, um termo guarda-chuva que significa “espanhol”, coloca a língua espanhola como determinante da identidade do indivíduo, deixando de lado outras questões culturais e étnicas. É um termo altamente problemático, por duas razões principalmente. Em primeiro lugar, ele privilegia apenas uma parte de uma herança miscigenada racial e culturalmente. Não por acaso, essa parte privilegiada é a língua do colonizador espanhol. Assim, o termo “hispânico” engloba pessoas que nem mesmo são de origem espanhola, mas que, por força da colonização, foram obrigadas a adotar a língua do colonizador. Além disso, a origem do uso do termo “hispânico” pelos norte-americanos, a partir dos anos 1970, reside na tentativa do governo norte-americano de homogeneizar diferentes grupos latino-americanos de forma a enfraquecê-los. Paula Moya afirma sobre o termo:

Da maneira como é usado atualmente, o termo é tão genérico que se torna virtualmente inútil como ferramenta descritiva ou analítica, já que é geralmente usado para se referir a pessoas de herança espanhola, mexicana, porto-riquenha, dominicana, cubana, chilena, peruana etc., que podem ou não ter um sobrenome espanhol, que podem ou não falar espanhol, que podem ser de qualquer extrato racial, e que moram nos EUA. (MOYA, 1997, p. 139 – tradução minha).

Uma alternativa é o termo “latino/a”, que, embora ainda amplo e inexato, pelo menos não tem a origem burocrática de “hispânico” ou sua associação com a herança do colonizador.

Pode parecer contraditório, entretanto, usar uma palavra espanhola para resistir ao termo “hispanico”. De acordo com Alicia Arrizón e Lillian Manzor, “essa contradição é resultado de nosso uso das ferramentas dos ex-mestres, as quais agora se tornaram nossas. Mais importante, estamos usando-as agora para dismantelar a ‘casa’ de um novo mestre”. (ARRIZÓN; MANZOR, 2000, p. 12 – tradução minha).

Indivíduos de ascendência mexicana podem ainda optar pelo termo “chicano”. Embora tanto “chicano” quanto “mexicano-americano” se refiram a indivíduos de origem mexicana nascidos e/ou criados nos EUA, “chicano” tem uma implicação política. Originalmente, a palavra apareceu como um termo pejorativo usado pelos norte-americanos de origem anglo, ou mesmo pelos mexicano-americanos de classe mais alta, para rotular os mexicano-americanos de classe baixa. Entretanto, o termo foi conscientemente reapropriado durante o Movimento Chicano dos anos 1960, ganhando a conotação política que tem hoje. De certa forma, pode-se dizer que todos os chicanos são mexicano-americanos, mas nem todos os mexicano-americanos são chicanos.

A questão da identificação para norte-americanos de origem mexicana é inevitavelmente uma questão política. Em geral, aqueles que alcançaram sucesso material e querem disfarçar suas origens preferem ser chamados de “hispanicos”, enquanto aqueles que, independentemente de seu sucesso pessoal, são ativos na luta por igualdade na sociedade norte-americana identificam-se como “chicanos”. Como o historiador Rodolfo Acuña afirma, “o que o termo ‘hispanico’ representa é uma conveniência para profissionais ‘hispanicos’ de classe média que querem a aceitação da sociedade majoritária. [...] O termo é o pacote para que latinos se tornem um produto mais atraente”. (ACUÑA, 1988, p. x – tradução minha). Já Gloria Anzaldúa, por sua vez, explica como a identificação com este ou aquele termo é uma ação política que mostra como norte-americanos de origem mexicana podem tomar para si a responsabilidade pela afirmação ou negação de sua identidade:

Como uma cultura, chamamo-nos espanhóis quando nos referimos a nós mesmos como um grupo linguístico e quando evitamos a responsabilidade. [...] Chamamo-nos hispanicos ou hispano-americanos ou latino-americanos ou latinos quando nos ligamos a outros povos do hemisfério ocidental falantes do espanhol e quando evitamos a responsabilidade. Chamamo-nos mexicano-americanos para dizer que não somos nem mexicanos nem americanos, mas somos mais o substantivo “americanos” do que o adjetivo “mexicano” (e quando evitamos a responsabilidade). [...] Quando não evitamos a responsabilidade, quando sabemos que somos mais do que nada, chamamo-nos mexicanos, referindo-nos à raça e ancestralidade; *mestizo* quando afirmamos tanto nossa ancestralidade indígena quanto espanhola; chicanos, quando nos referimos a um povo politicamente consciente nascido e/ou criado nos EUA. (ANZALDÚA, 1999, p. 84-5 – tradução minha).

Ser politicamente consciente, neste caso, implica ter conhecimento crítico sobre uma história de quinhentos anos de conquista, colonização, anexação e migração. A história de mexicanos e chicanos é profundamente marcada por quinhentos anos de conflitos sobre seu território, desde a invasão espanhola, iniciada em meados do século XVI, até os dias atuais, marcados pela imigração ilegal para os EUA. Entre esses dois momentos, estão outros igualmente conflituosos: trezentos anos de colonização espanhola, que dizimou os povos nativos do México, mas não sem antes dar origem a um povo mestiço; a luta pela independência da Espanha, a qual finalmente veio em 1821; o imediato interesse dos EUA no território mexicano, levando a mais cinquenta anos de guerra e à derrota do México; e, finalmente, a luta diária de chicanos vivendo como “estrangeiros” no que um dia fora sua

terra natal, os territórios do sudoeste norte-americano, invadidos e anexados pelos EUA durante o século XIX.

De fato, chicanos vivem uma realidade bastante peculiar, visto que grande parte do espaço onde hoje residem nos EUA – o sudoeste norte-americano, incluindo os importantes estados da Califórnia e do Texas – foi um dia parte do México. De acordo com Gloria Anzaldúa, “a cerca que divide o povo mexicano nasceu em 2 de fevereiro de 1848, com a assinatura do Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Ele deixou 100.000 cidadãos mexicanos desse lado, anexados pela conquista juntamente com a terra”. (ANZALDÚA, 1999, p. 29 – tradução minha). Segundo o historiador chicano Rodolfo Acuña (1988, p. 19 – tradução minha), apenas 2.000 desses mexicanos resolveram abandonar suas terras e se dirigir rumo o sul, para o que hoje é o México. A grande maioria decidiu permanecer em suas terras, tornando-se cidadãos de segunda classe no território agora norte-americano. Os chicanos de hoje são em grande parte herdeiros desses mexicanos.

Alvina Quintana reflete sobre a ideia de que a perda do território mexicano durante a Guerra Mexicano-Americana determinou a subsequente imigração para os EUA em busca de melhores condições de vida, mas também como um retorno para a terra natal perdida. Quintana acrescenta: “Chicano/as herdaram uma história de colonialismo e imperialismo que os sujeita à conquista, marginalização e dominação dentro de seus territórios *nativos* (do sudoeste)”. (QUINTANA, 1996, p. 16 – tradução minha, grifo da autora). Mas Quintana vê um lado positivo nessa condição: “esse dilema político inspirou uma miríade de mediações que contribuem para uma rica variedade de interpretações culturais”. (QUINTANA, 1996, p. 16 – tradução minha). Já Néstor García Canclini observa que

a reflexão mais inovadora sobre a desterritorialização [está] se desenvolvendo na principal área de migrações do continente, a fronteira do México com os Estados Unidos.

Dos dois lados dessa fronteira, os movimentos interculturais mostram sua face dolorosa: o subemprego e o desarraigamento de camponeses e indígenas que tiveram que sair de suas terras para sobreviver. Mas também está crescendo ali uma produção [cultural] muito dinâmica. (CANCLINI, 2008, p. 312).

Laura Pérez (1999, p. 20 – tradução minha) fala dessa produção cultural chicana como “produtos de um *spectrum* social, econômico e ideológico de mexicano-americanos ‘politicamente conscientes’ espalhados pelos EUA” (tradução minha, grifo da autora). Pérez considera essa produção como heterogênea e conflituosa em relação não apenas à cultura norte-americana dominante como também em relação à cultura chicana. Além disso, para a autora, ao discurso chicano foi recusado espaço dentro da ordem da cultura norte-americana dominante, o que levou as práticas culturais chicanas a operarem em desordem dentro daquela ordem:

Práticas culturais que se codificam como “chicanas” funcionam como paradoxos dentro da lógica ordenadora do discurso norte-americano dominante, pois conforme elas carregam o rótulo identificador de uma tenaz biculturalidade superdeterminada social e economicamente, elas também operam bidiscursivamente, articuladas tanto dentro quanto fora dos territórios ideológicos opressivos da ‘América Ocupada’. (PÉREZ, 1999, p. 19 – tradução minha).

Dentre essas interpretações culturais está a ficção de autoras chicanas contemporâneas, tais como as de Sandra Cisneros, Ana Castillo e Helena María Viramontes, sobre cujos contos “The moths”, “Growing” e “The Cariboo Cafe” se desenvolverá este trabalho. Helena María

Viramontes é uma autora de origem *chicana*, nascida e criada em East L.A., que retrata em sua – até então curta – obra de ficção² a realidade de personagens *chicanos*, dando voz a personagens até então silenciados pelo cânone anglo-americano. No dilema entre a americanização total e a defesa acrítica da tradição mexicana, Viramontes não se posiciona nem aqui nem lá, optando por uma terceira alternativa, a qual Stuart Hall (2005, p. 88) chama de “tradução”. Hall usa esse termo para se referir a sujeitos, como os *chicanos*, que são produtos das novas diásporas pós-coloniais e, como tais, foram dispersados definitivamente de suas terras natais, retendo um vínculo com seus lugares de origem, mas sem a ilusão do retorno ao passado. Segundo Hall,

[e]las são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. [...] As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de natureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente *traduzidas*. [...] Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas. (HALL, 2005, p. 88-89).

Na América Latina, esse conceito de “tradução” equivale ao conceito de “transculturação”, articulado na obra de Ángel Rama, nos anos 1970, a partir da obra de Fernando Ortiz da década de 1940. Segundo Rama, Ortiz questiona o termo “aculturação”, que em inglês significa “adquirir uma nova cultura” e propõe o termo “transculturação”, pois esse expressa mais apropriadamente as diversas fases do processo de transição de uma cultura a outra: a aquisição de uma nova cultura (aculturação), enquanto se perde ou se desliga da antiga cultura (desaculturação) e se criam novos fenômenos culturais (neoculturação) (RAMA, 2001, p. 216). Rama afirma ainda que existem três tipos de respostas à aculturação: a “vulnerabilidade cultural”, que renuncia às próprias propostas e aceita as externas quase sem luta; a “rigidez cultural”, que rejeita toda contribuição nova; e a “plasticidade cultural”, que integra em um produto tanto as tradições quanto as novidades.

A plasticidade seria, então, a resposta dos artistas transculturadores – ou “traduzidos”, segundo Stuart Hall – à sua situação híbrida. Eles não se limitam a sincretizar elementos das duas culturas, mas sabem que, sendo cada uma uma estrutura diferente, a incorporação de elementos de uma cultura na outra leva à total rearticulação da estrutura cultural, levando a novas focalizações dentro da herança cultural (RAMA, 2001, p. 214-215). Em outras palavras, o artista transculturador propõe-se a fazer a ponte entre duas culturas, mas sua criação híbrida não é uma simples contraposição de elementos das diferentes culturas, mas sim uma nova construção que nada tem de fácil ou conciliadora. O transculturador é um *mestizo*, segundo Silvia Spitta (1997, p. 173), que se identifica como *mestizo*, e reconhece as mediações entre duas culturas, transpondo-as para a literatura. Seu projeto é o de conjugar não só duas culturas, mas dois tempos históricos: o passado e o presente das culturas indígenas com a cultura e história ocidentais. A transculturação passa sempre, portanto, pela recuperação da(s) história(s).

Posteriormente, o conceito de hibridismo foi articulado pelo argentino Néstor García Canclini a partir do final da década de 1980. Segundo Canclini, hibridação seriam os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p.

² Helena María Viramontes publicou até o presente momento um livro de contos – *The moths and other stories* (1985) – e dois romances – *Under the feet of Jesus* (1995) e *Their dogs came with them* (2007), além de outros contos soltos publicados em coletâneas multi-autorais. Além disso, editou obras como *Chicana (W)rites: On Word and Film* e é professora do Departamento de Inglês na Universidade de Cornell, EUA.

19). Canclini afirma ainda que é impossível falar de identidades como um conjunto de traços fixos ou como essenciais a uma etnia ou nação. Faz-se necessário agora, com a reorganização dos cenários culturais e cruzamentos de identidades, investigar de outra maneira as ordens que sistematizam as relações entre os grupos. Para isso, ele propõe que tal investigação seja feita a partir da desterritorialização e reterritorialização, isto é, a cultura não mais tem uma relação “natural” com os territórios geográficos e sociais e as produções simbólicas são deslocadas territorialmente. Em outras palavras, as migrações multidirecionais relativizam o paradigma binário na análise das relações interculturais. O lugar a partir do qual os artistas latino-americanos produzem é agora um lugar híbrido. Canclini cita uma série de artistas latino-americanos que, diferentemente dos artistas modernos, não querem uma nova ordem total impossível de ser alcançada, mas creem que a tarefa da arte passa pelo questionamento das condições em que construímos o real. Esses artistas relacionam-se de maneira questionadora com a sociedade, onde veem “movimentos socioculturais vivos e utopias praticáveis” (CANCLINI, 2008, p. 336). Querem repensar em suas obras a realidade em que vivem. O hibridismo seria, portanto, um conceito fundamental para a articulação do pensamento social latino-americano e para uma política cultural com objetivos democráticos. A essa lista de artistas latino-americanos, poderíamos acrescentar Helena María Viramontes, embora escreva em língua inglesa e nos EUA. Aliás, o próprio Canclini cita também uma série de autores “desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortázar, Botero e Glauber Rocha” (CANCLINI, 2008, p. 327) que produziram interpretações paradigmáticas da identidade latino-americana fora do continente ou de seus países de origem.

Helena María Viramontes, enquanto chicana, é uma sujeita híbrida e artista transculturadora. Sua ficção retrata personagens chicanos, mostrando os conflitos por que passam ao lidarem com os dilemas de serem sujeitos híbridos inseridos em uma cultura dominante que lhes é estrangeira até certo ponto. Fazendo uso de estratégias narrativas como o *code-switching* (as idas e vindas entre a língua inglesa e a espanhola), a polifonia e a fragmentação, Viramontes ajuda a resgatar elementos da cultura tradicional mexicana, através da releitura e reescritura de mitos e personagens históricos, mas sempre questionando tanto os valores dessa herança quanto os da cultura norte-americana dominante, especialmente em relação ao papel da mulher em ambas essas culturas. Nas palavras da própria Viramontes:

Laços de família são intensos. Especialmente para mujeres. Somos criadas para cuidar. Somos criadas para permanecermos juntas, pois a unidade familiar é nossa única fonte de segurança. Do lado de fora de nossa casa, está uma cultura dominante que nos é estrangeira, que nos isola e nos rotula “estrangeiros ilegais”. Mas o que pode ser visto como uma unidade fortalecedora e fechada, pode também sufocar, manipular e vitimar. Conforme examinamos lentamente nossa existência dentro e fora dessas culturas, estamos quebrando estereótipos, reinventando tradições para nossas filhas e filhos. (VIRAMONTES, 1989, p. 35 – tradução minha).

Aliás, as mulheres são as protagonistas de todos os contos da coleção *The moths and other stories*, publicada em 1985, dos quais três serão analisados aqui. Todas as histórias mostram mulheres que, de uma forma ou de outra, lutam contra as limitações que lhes são impostas pelos valores religiosos e patriarcais de uma sociedade católica conservadora em meio à cultura não tão patriarcal e predominantemente protestante dos EUA.

Em “The Moths”, conto que abre o livro e lhe dá nome, a protagonista, cujo nome não é mencionado, tem quatorze anos de idade e, apesar de muito jovem, já sofre as consequências de ser uma mulher em um contexto fortemente patriarcal. Ela não é delicada e

feminina como suas irmãs, tem mãos grandes, às quais a família se refere como “bull hands” (mãos de touro), e não se comporta dentro dos padrões impostos às mulheres na cultura chicana. Dentro do espaço da própria casa da família, ela se sente oprimida e totalmente isolada do resto da família. Seu refúgio é a casa da avó, para onde ela foge quando seu pai a manda ir à igreja – outro lugar onde a opressão patriarcal impera. Na casa da *abuela*, a menina usa suas “mãos de touro” para ajudar a avó no jardim, descobrindo assim o valor positivo de suas mãos grandes. A casa da *abuela* é um espaço alternativo, longe das restrições impostas às mulheres na cultura chicana.

Segundo Sonia Saldívar-Hull, Viramontes “advoga a possibilidade de esferas femininas separadas das imposições patriarcais”. (SALDÍVAR-HULL, 2000, p. 137. tradução minha). Esse espaço alternativo é também um local onde o valor da herança indígena esquecida é reconhecido e oposto aos valores patriarcais da Igreja Católica. Não por acaso, no jardim, a menina se sente “segura e guardada e não sozinha. Como Deus deve fazer você se sentir” (VIRAMONTES, 1995, p. 28 – tradução minha), enquanto na igreja ela se sente sozinha na vastidão do lugar, enfatizada pela “frieza dos pilares de mármore e das estátuas congeladas com olhos impassíveis”. (VIRAMONTES, 1995a, p. 29 – tradução minha). De acordo com María Antonia Oliver-Rotger, a casa da avó é um “espaço especificamente feminino, de cura e pré-simbólico”. (OLIVER-ROTGER, 2003, p. 188– tradução minha).

“Growing”, o segundo conto da coleção, também tem uma protagonista adolescente, Naomi, que descobre muito cedo que ser *mujer* na cultura chicana é visto como uma maldição. O pai de Naomi a faz levar sua irmã mais nova, Lucía, aonde quer que ela vá e Naomi não consegue entender o que ela fez para que seu pai seja tão desconfiado, não percebendo que o simples fato de ser uma mulher é suficiente. O único argumento de seu pai é “*Tu eres mujer*”. Ser *mujer* é, portanto, não apenas um fato, mas um veredicto imposto a todas as mulheres chicanas. Esse veredicto pode ser explicado, pelo menos parcialmente, pela figura histórica e mítica da *Malinche*.

Malintzin Tenepal – ou La Malinche – foi uma princesa asteca, vendida como escrava para os espanhóis no século XVI, quando do segundo casamento de sua mãe, para que não herdasse o que lhe era de direito. Ela posteriormente se tornou amante de Hernan Cortés, sua tradutora e conselheira, e mãe de seu filho, Martín Cortés, considerado o primeiro *mestizo*. Ela é, portanto, a mãe simbólica de todos os mexicanos. No entanto, é também considerada uma traidora de seu povo por ter tido um papel fundamental na conquista espanhola e ter “vendido” seus “filhos” para os estrangeiros, sendo frequentemente chamada também de *La Chingada*. Atualmente, é muito comum o uso do adjetivo *malinchista* como sinônimo de “traidor/a”. Portanto, a participação dessa personagem paradoxal na conquista do México pode ajudar a explicar por que as mulheres na cultura Mexicana sempre foram e são associadas à desconfiança e à traição, explicando assim também o comportamento do pai de Naomi em “Growing”.

Não é por acidente que seu pai muda do inglês para o espanhol quando diz “*tu eres mujer*” em vez “*you’re a woman*”. Falar a frase em espanhol é a maneira que ele tem de garantir sua autoridade paterna. De acordo com Norma Alarcón,

[u]sando o espanhol “*mujer*”, ele sabe mais precisamente o que seu julgamento de Naomi significa. Se ele dissesse “*woman*”, ele estaria em um terreno delicado. Ele não tem bem certeza do que isso pode significar na cultura anglo, uma cultura dentro da qual ele pode sentir que não tem qualquer autoridade. Portanto, embora possamos deduzir que a família de Naomi use o inglês mesmo que parcialmente em sua comunicação, o espanhol é usado nessa frase para garantir a autoridade paterna. (ALARCÓN, 1996, p. 221 – tradução minha).

Assim, Viramontes usa a estratégia do *code-switching* como um recurso narrativo, chamando atenção para o hibridismo chicano. E assim também, Naomi aprende que ser *mujer* é diferente de ser *woman* e, embora ela viva agora nos EUA, ela continua sendo oprimida pelos valores patriarcais de seus pais. Ironicamente, a história se passa durante um jogo de beisebol, o mais norte-americano dos esportes, do qual Naomi a princípio não quer participar, pois não se sente mais tão criança quanto os outros que estão brincando, mas ao qual ela acaba se rendendo e entrando na brincadeira. Assim, vemos como a passagem da infância à adolescência – que não é fácil em nenhum contexto – torna-se ainda mais complexa para uma menina chicana. Como James Clifford afirma, “as experiências vividas por mulheres diaspóricas envolvem uma dificuldade dolorosa em mediar mundos discrepantes”. (CLIFFORD, 1999, p. 314 – tradução minha).

Outro conto da coleção é “The Cariboo Cafe”, que começa com duas crianças pequenas, os irmãos Sonia e Macky, imigrantes ilegais nos EUA, perdidos nas ruas de uma cidade que todas as pistas levam a crer ser Los Angeles. Sem encontrar o caminho de casa e com medo da polícia, as crianças acabam entrando no Cariboo Cafe do título. Assim termina a primeira parte da narrativa. A segunda parte começa em tom totalmente diferente da primeira. Com narração em primeira pessoa, recurso raramente utilizado por Viramontes, o leitor logo percebe que quem agora narra a história é o dono do café, como se desse um depoimento ou uma entrevista. Entre outras coisas, fica claro que algo muito sério acontecera ali recentemente e que tudo começara por causa de uma velha senhora louca e duas crianças, cujas fotos o dono do café tinha visto na TV. A terceira parte do conto narra a história de uma mulher, em algum país não identificado da América Latina, cujo filho de cinco anos, Geraldo, desapareceu sem deixar vestígios em meio ao conflito armado que tomava conta do local. Arrasada pela situação, ela acaba sendo levada por parentes para morar nos EUA. Um dia, já morando nos EUA, ela vê um menino e o leva para um hotel, acreditando ser seu filho perdido. Junto com o menino, ela leva também a irmã dele, embora a mulher ignore completamente a existência da menina. Fica claro para o leitor que as crianças levadas pela mulher e vistas pelo dono do café na TV são Sonia e Macky, os irmãos que se perderam no início do conto. O conto termina de maneira dramática, quando a polícia – alertada pelo dono do café que reconheceria as crianças sequestradas pelas fotos na TV – entra no café e atira na mulher, que não quer, de maneira nenhuma, perder pela segunda vez o seu filho.

Em “The Cariboo Cafe”, Viramontes reescreve a tradicional história da *Llorona*, um mito mexicano que tem várias versões. Em todas elas, no entanto, *La Llorona* é o espírito de uma mulher que vagueia pela Terra chorando em busca de seus filhos perdidos, que teriam sido afogados por ela mesma antes do suicídio. Cada versão justifica o assassinato das crianças de maneira diferente (ela teria sido traída pelo marido e queria se vingar; ela queria fugir com outro homem; soldados espanhóis ameaçavam levar as crianças), mas, de qualquer forma, *La Llorona* simboliza em todas elas a mulher pecadora, mas arrependida, o que faz com que seja vista na cultura mexicana com olhos menos desaprovadores que a *Malinche*. Em algumas versões da história, *La Llorona* volta à Terra à noite para sequestrar crianças soltas pelas ruas ou que desobedecem a seus pais.

Dessa forma, ao sequestrar Macky, acreditando ser seu filho perdido, a mulher do conto relembra claramente a figura da *Llorona*. Para que não haja dúvidas, a *Llorona* é mencionada no conto:

A escuridão torna-se uma língua de serpente, engolindo-nos todos. É a noite da *Llorona*. As mulheres saem das profundezas do sofrimento para procurar por seus filhos. Eu junto-me a elas, frenética, desesperada e nossos olhos tornam-se escrutinadores, nossos corpos entorpecidos pelo cheiro de seus sorrisos. Descendo de porta a porta, o vento açoita nossos rostos. Eu ouço o choro das mulheres e sei que são o meu próprio. Geraldo não pode ser

achado em lugar nenhum. (VIRAMONTES, 1995, p. 68-69 – tradução minha).

No entanto, como no conto a perda do filho não fora causada pela mulher mesma, Viramontes reescreve o mito da *Llorona* de maneira positiva, chamando atenção para o fato de que a *Llorona* é aqui mais uma vítima do que uma pecadora. Assim, o conto mostra que talvez a *Llorona* original também não tenha tido escolha no destino de seus filhos. Ao assassinar seus filhos para protegê-los de um mal maior – em algumas versões da história – a *Llorona* é, portanto, vítima de leis opressoras que colocam todo o peso da criação dos filhos sobre as mulheres. Além disso, ao criar uma *Llorona* de nacionalidade outra que não a Mexicana – pois a mulher do conto teria vindo de algum país na América Central cujas características não condizem com as do México – Viramontes internacionaliza o mito da *Llorona*, mostrando que, apesar das especificidades de cada país, muitas mulheres latino-americanas sofrem com as mesmas questões. Ao final do conto, Viramontes dá voz à sua *Llorona*, quando ela grita por ajuda para o povo que passa na rua. Assim, a *Llorona* deixa de ser uma veladora passiva e ganha voz ativa na narrativa. O leitor, também, é convidado a participar e decidir como se posicionar diante do sofrimento das mães que perderam seus filhos de tantas maneiras injustas e inexplicadas na América Latina (FERNANDÉZ, 1989, p. 83 – tradução minha).

Além disso, a estrutura narrativa do conto também convida o leitor à ação. Escrito de maneira não linear, com vários personagens focalizadores que se alternam sem nenhum aviso ao leitor, o conto convida aquele que o lê a um exercício de reconstrução da narrativa para lhe dar sentido. Wendy Swyt (2001) discute como a fragmentação vai escalando ao longo do conto, que começa de maneira bastante convencional e vai se tornando mais e mais fragmentado a cada parte, através do uso de múltipla focalização e de diferentes tempos verbais, entre outros recursos. Aliás, o uso da múltipla focalização viria a se tornar uma marca registrada de Viramontes em seus romances subsequentes. Essa fragmentação não é gratuita nem apenas um capricho da autora: ao espelhar a fragmentação das vidas de seus personagens híbridos na forma como a narrativa se desenvolve, o leitor sente-se tão perdido quanto os personagens e se identifica mais facilmente com eles.

Em suma, Helena María Viramontes, assim como vários outros autores latino-americanos contemporâneos, atua como uma artista transculturadora, à medida que retrata em sua ficção os dilemas de personagens híbridos lutando para negociar entre duas culturas – a herança familiar mexicana e a cultura dominante norte-americana – sem idealizar nem demonizar nenhuma delas. Fazendo uso de estratégias narrativas diversas e reescrevendo lendas e personagens históricos mexicanos, Viramontes convida o leitor a participar ativamente da escrita de uma sociedade mais igualitária e justa para seu povo, os chicanos, sem, no entanto, acreditar em uma utopia do retorno à terra natal perdida.

Referências:

ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. 3rd ed. New York: Harper Collins, 1988.

ALARCÓN, Norma. “Making Familia From Scratch: Split Subjectivities in the Work of Helena María Viramontes and Cherríe Moraga”. In: HERRERA-SOBEK, María & VIRAMONTES, Helena María, eds. *Chicana Creativity & Criticism. New Frontiers in American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996. p. 220-232.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

ARRIZÓN, Alicia & MANZOR, Lillian. "Introduction". In: *Latinas on Stage*. Berkeley: Third Woman Press, 2000. p. 10-20.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CLIFFORD, James. "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9 . 3, 1994. pp. 302-338.

FERNANDEZ, Roberta. "The Cariboo Cafe: Helena Maria Viramontes discourses with her social and cultural contexts." *Women's Studies* 17.2 (1989): 71-85.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MOYA, Paula. Postmodernism, realism and the politics of identity: Cherríe Moraga and Chicana feminism. In: ALEXANDER, Jacqui M.; MOHANTY, Chandra (Ed.). *Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures*. London: Routledge, 1997. p. 125-150.

OLIVER-ROTGER, Maria Antónia. *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Amsterdam: Rodopi, 2003.

PÉREZ, Laura. *El desorden, Nationalism, and Chicana/o Aesthetics*. In: KAPLAN, C; ALARCÓN, N; MOALLEM, M. (Ed.). *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*. Durham and London: Duke University Press, 1999.p. 19-46.

QUINTANA, Alvina. *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

SALDÍVAR-HULL, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 125-159.

SPITTA, Silvia. "Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano". In MORAÑA, Mabel (ed.). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura, 1997. p. 173-191.

SWYT, Wendy. *Hungry Women: Borderlands Mythos in Two Stories by Helena María Viramontes*. Available on:
<http://www.findarticles.com/cf_0/m22/8/2_23/54543104/print.jhtml>. Access on: 26 Jan. 2001 (1998).

UM DIA sem mexicanos. Dirigido por Sergio Arau. 2004. 1 DVD (100 min.), son., color., legendado.

U.S. CENSUS Bureau. Disponível em:
<http://factfinder.census.gov/home/saff/main.html?_lang=en>. Acesso em: 25 julho 2011.

VIRAMONTES, Helena Maria. “Nopalitos: The Making of Fiction”. In: HORNO-DELGADO, Asunción *et al*, eds. *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989. p. 33-38.

_____. *The moths and other stories*. Houston: Arte Publico Press, 1995.