

## ¿VERDAD O PURO CUENTO? AS TESSITURAS DA MEMÓRIA EM CAMELO, DE SANDRA CISNEROS

**Leila Assumpção Harris** (laharris@uol.com.br)  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
Rio de Janeiro, Brasil

**Bruno Ferrari** (brunoferrari81@gmail.com)  
Faculdade Euclides da Cunha (FEUC)  
São José do Rio Pardo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Sandra Cisneros é uma das escritoras Latinas contemporâneas que questionam, por meio de sua arte, a história discursiva e visual dos Estados Unidos – como representada por sua base hegemônica – e estimulam nossa conscientização a respeito de grupos que vivem às margens da sociedade. Engajada no desenvolvimento de uma literatura de resistência, em *Caramelo* (2002), Cisneros aborda temas e utiliza estratégias narrativas que desafiam noções tradicionais de representação, problematizando a relação entre história e memória. No romance, a família Reyes cruza, por anos a fio, a fronteira que divide os Estados Unidos do México para passar as férias de verão naquele país. A família – Lala em especial – transita pelas duas culturas, traduzindo frequentemente de uma para outra e forjando uma identidade híbrida.  
**Palavras-chave:** Memória. Identidade cultural. Hibridismo. Pós-modernismo.

## ¿VERDAD O PURO CUENTO? INTERWEAVING MEMORIES IN CAMELO, BY SANDRA CISNEROS

**Abstract:** Sandra Cisneros is one of the contemporary Latina writers who questions, through her art, the visual and discursive history of the United States, as represented by its hegemonic base, and leads us to look at those who live at the margins of society. Engaged in the development of a literature of resistance, in *Caramelo* (2002) Cisneros addresses themes and uses strategies that defy traditional notions concerning representation, while problematizing the connection between history and memory. In the novel, the Reyes family crosses the U.S. border into Mexico to spend the summer vacation in that country. The family – especially Lala, – travels between the two cultures and constantly translates from one to the other while developing a hybrid identity.  
**KEY WORDS:** Memory. Cultural identity. Hybridism. Postmodernism.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 18 jul. de 2014.

*If I were asked what it is I write about, I would have  
to say I write about those ghosts inside that haunt me,  
that will not let me sleep, of that which even memory  
does not like to mention.*

Sandra Cisneros

Em “Beginning to Theorize Postmodernism” (1993), Linda Hutcheon esclarece que para ela o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, definitivamente histórico e inevitavelmente político” (p. 244). Focalizando a literatura e privilegiando o romance, Hutcheon discorre sobre a fluidez entre gêneros literários na literatura contemporânea. Reflete, ainda, sobre o conceito de memória como uma forma de ficcionalização e afirma que as fronteiras cruzadas de modo mais marcante na literatura pós-moderna são as que dividem a ficção e a não-ficção – a arte e a vida (p. 250-251). Prosseguindo com sua teorização em *A poetics of postmodernism*, Hutcheon ressalta que na fortuna crítica sobre o pós-modernismo “a narrativa – seja na literatura, história ou teoria – é o foco de atenção principal” (p. 5). A partir destas considerações e sob uma ótica contemporânea que considera história e literatura como construtos linguísticos altamente convencionais em suas formas narrativas (p. 5), trabalhamos aqui com a analogia clara entre o ato de narrar e o ato de lembrar: ambos envolvem seleção, exclusão, e, frequentemente, criação. Consideramos também o que Sidonie Smith e Julia Watson (2010) chamam de “política da memória”, política essa que envolve conflitos sobre quem tem autorização para lembrar, sobre o que pode/deve ser lembrado ou esquecido tanto pessoal como coletivamente (p. 24).

Dentro de um contexto diaspórico, as conexões entre os mecanismos da memória, tanto individual como coletiva, e a construção identitária exercem um papel crucial. Stuart Hall (1990) propõe que neste contexto há pelo menos duas maneiras de pensarmos a identidade cultural: uma que reflete as experiências históricas comuns e os códigos culturais compartilhados pelo sujeito diaspórico, e a outra, relacionada, porém diferente da primeira, que é constituída, devido às intervenções da história, não pelo que somos, mas pelo que nos tornamos (p. 223-225). Na visão de Hall, essa segunda maneira é instrumental para uma definição da experiência diaspórica e para uma concepção de identidade que vive com e através, não apesar, da diferença”. Identidades híbridas “que se produzem e reproduzem através da transformação e da diferença” (p. 235). Ambas

definições de identidade cultural são pertinentes para a discussão em pauta e ambas são influenciadas pelos mecanismos da memória. O resgate das experiências históricas comuns e os códigos culturais compartilhados pelo sujeito diaspórico, ou seja, o processo de recuperação e re-interpretação do passado no presente é certamente uma das estratégias que tornam viáveis a representação e o fortalecimento de identidades comunitárias. No entanto, esse passado que precisa ser recuperado existe como história e deve ser encarado “não como um fetiche a ser reproduzido literalmente e sim como um conjunto de memórias e experiências narradas” (SHOHAT, 2006, p. 245). Como nos lembra Stuart Hall, “o passado é sempre recontado, redescoberto, reinventado. Precisa ser **narrativizado** [...] através da história, da memória, do desejo, mas não como fato literal”. Adverte também que não há garantias de autenticidade, nem nas recordações pessoais nem na chamada história oficial (p. 58; ênfase nossa). Um dos objetivos deste ensaio é ilustrar como as lacunas da história assim como as da memória proporcionam um terreno fértil para criação literária.

Sandra Cisneros, que nasceu em Chicago, filha de pai mexicano e mãe mexicano-americana, é o maior expoente da literatura chicana contemporânea. Além de várias coletâneas de poemas, Cisneros é autora de quatro obras de ficção – *The House on Mango Street* (1984), *Woman Hollering Creek* (1991), *Caramelo* (2002) e *Have you seen Marie?* (2012) – que ultrapassaram as fronteiras da literatura étnica ou de minorias e alcançaram o grande público estadunidense. *The House on Mango Street* foi traduzido para doze línguas e vendeu mais de dois milhões de cópias. Cisneros é uma das escritoras latinas contemporâneas que questionam, através de sua arte, a história discursiva e visual dos Estados Unidos – como representada por sua base hegemônica – e estimulam nossa conscientização a respeito de grupos que vivem às margens da sociedade.<sup>1</sup>

Engajada no desenvolvimento de uma literatura de resistência, em *Caramelo*, romance publicado em 2002, Cisneros aborda temas e utiliza estratégias narrativas que desafiam noções tradicionais de representação e problematizam a relação entre história e memória. No romance, a família Reyes cruza, por anos a fio, a fronteira que divide os Estados Unidos do México para passar as férias de verão naquele país. A família – Lala, a protagonista, em especial – transita pelas duas culturas, traduzindo frequentemente de uma para outra e forjando uma identidade híbrida. O próprio título do romance reforça a noção de hibridismo. *Caramelo* é um *rebozo* ou xale de origem híbrida, espanholas e indígena, que pode ser usado

de várias maneiras – como xale, avental, adereço para cabeça, toalha de mesa, etc. A família Reyes confeccionou *rebozos* geração após geração. No entanto com a morte de Guillermina Reyes, mãe de Soledad, um xale fica inacabado e ninguém sabe como terminá-lo. Soledad entrega o xale à neta Lala, principal narradora do romance. O *rebozo* inacabado – metáfora para o processo de escrever/contar histórias e também para a importância da transmissão de tradições familiares – serve como um fio condutor da história. Através de Lala, Cisneros tece uma trama composta de incidentes sobre a família Reyes, como se estivesse tecendo com fios de lã, contando a história de seus personagens, do povo chicano, e de sua própria família (FERRARI, 2006, p. 38). É preciso, que Lala, herdeira de uma tradição perdida, no caso a confecção de *rebozos*, encontre um novo caminho para dar vazão a sua criatividade e construir sua identidade.

A primeira das três partes do romance, intitulada “Recuerdos de Acapulco/ Lembranças de Acapulco”, começa com uma vinheta curta que aborda a questão da memória. Lala contempla uma foto antiga da família, tirada durante um período de férias. A foto seria uma reprodução perfeita do passado se incluísse Lala, que brincava fazendo castelos de areia e foi esquecida pela família quando o fotógrafo ambulante passou. Lala reflete: “É como se eu não existisse. É como se eu fosse o fotógrafo caminhando pela praia com uma câmera de tripé sobre meus ombros, gritando – ¿*Un recuerdo?* Uma lembrança? Uma memória?<sup>2</sup> Quase tão rápida quanto o tempo que passa para se tirar uma foto, a vinheta é emblemática da trama que vai se desenrolar no romance. Cabe a Lala se inscrever na narrativa e forjar, através das suas memórias e de seus familiares – assim como das vivências presentes – a sua própria identidade, sempre cambiante, inacaba como o *rebozo* que herdou. Durante este processo, Lala também tenta recuperar o país do qual sente saudades mas que existe apenas em sua imaginação (MCCRACKEN, 2004, p. 5).

Smith e Watson (2010) observam que as memórias individuais são fundamentalmente sociais e coletivas, uma vez que através do ato de lembrar o sujeito compartilha um momento do passado (Smith e Watson, 2010, p. 26). No caso de Lala, muitas das lembranças incorporadas na narrativa antecedem seu nascimento, como sugere o título da segunda parte do romance: *When I was dirt* /Quando eu era poeira (p.87). Por outro lado, vários diálogos, e até mesmo alterações, entre Lala e a avó Soledad, quando competem pelo controle da narrativa e, por extensão, das memórias, podem ser interpretados de acordo com uma das afirmações de Maurice Halbwachs

(2006): “A memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas - evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também as invadem, estas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal (p. 72).

Em *Caramelo*, Cisneros atravessa fronteiras geográfico-políticas e textuais. Uma análise cuidadosa do romance revela um paralelo entre a representação da construção identitária dos personagens e o uso de elementos paratextuais. Ao utilizar elementos paratextuais que fazem referência a outros textos e gêneros e que remetem o leitor indiretamente a um mundo fora do universo ficcional, Cisneros “cruza” as fronteiras de gênero, rompendo com o processo linear de leitura da obra e chamando atenção para seu caráter ficcional e híbrido. Constata-se, assim, que tanto a representação de processos de construção identitária quanto o uso de elementos paratextuais enfatizam o caráter construído, artificial e contraditório das formas de representação.

Em entrevista a Robert Birnbaum, Sandra Cisneros revela que sua intenção ao escrever *Caramelo* era contar a história de sua própria família. No entanto, ela acabou por escrever também a/uma história do México.<sup>3</sup> Privilegiando uma perspectiva bastante pessoal, Cisneros percorre uma trajetória que inclui desde mitos da fundação do México a eventos recentes. Desse modo, ela ressalta o caráter discursivo e construído da História, que deixa de ser vista como verdade absoluta. Ao mesmo tempo, ela deixa claro que a representação ficcional também é um discurso construído. Com tal propósito, Cisneros faz uso de vários elementos paratextuais, incluindo, entre outros, arquivos, notas de rodapé, prefácios e posfácios, títulos de capítulos e letras de música, estabelecendo assim um diálogo constante com outras áreas de conhecimento e outros discursos e “apagando” as fronteiras de gênero em seu romance. No entanto, como Linda Hutcheon observa em *The Politics of Postmodernism* (1995), na ficção pós-moderna fronteiras são transgredidas com frequência, mas as contradições resultantes não são desfeitas. Em outras palavras as fronteiras permanecem mesmo quando “apagadas” (p. 72). Ao problematizar o caráter discursivo tanto da história como da literatura, Cisneros questiona a noção de continuidade na história e na ficção, promovendo assim uma quebra da tradição linear do romance como gênero literário.

*Caramelo*, que pode ser considerado metaficção historiográfica, contribui para uma re-avaliação do uso de documentação histórica, já que Cisneros contesta a autoridade dos arquivos que utiliza. Hutcheon (1995) comenta que a metaficção historiográfica, especialmente através de elementos

paratextuais comumente utilizados em textos históricos, “levanta a questão de como os intertextos da história, documentos ou fragmentos dos mesmos, são incorporados num contexto que se declara abertamente como ficcional e conseguem, ao mesmo tempo, reter seu status como documentação histórica” (p. 82).

É precisamente ao “usar e abusar” dos elementos paratextuais que Cisneros cruza as fronteiras textuais no romance em questão. Logo de início, o subtítulo – *Puro Cuento* – e a epígrafe – “*Cuenta me algo aunque sea una mentira.*” – chamam atenção para o caráter ficcional do romance e sinalizam a presença de uma narradora pouco confiável. A despeito da base histórica, trata-se de uma obra de ficção. Em várias ocasiões, Lala, a protagonista e narradora principal, e Soledad, “*the awful grandmother/a avó terrível*” narram o mesmo evento a partir de perspectivas diferentes. Lala também enfatiza a necessidade de inventar e até mesmo exagerar para tornar a narrativa mais atraente. Soledad, ressentida com o que ela considera como invenções e mentiras sobre sua própria vida, reclama com a neta, que lhe responde: “Não são mentiras, são mentiras saudáveis. Para preencher as lacunas. Você vai ter que confiar em mim. Vai ficar bonito no final, eu prometo.”<sup>4</sup>

Em outro momento, o conflito entre a avó e a neta se exacerba e Soledad ameaça não narrar suas histórias se a menina persistir nas invenções e exageros, mas Lala defende sua prerrogativa como narradora:

Você não se dá o respeito? Eu nunca mais vou contar nada a você. Daqui por diante, você vai ter que se virar.. Quanto menos você me contar, mais eu terei que imaginar. E quanto mais imagino, mais fácil fica para mim entender você. Ninguém quer ouvir esta sua felicidade inventada. São problemas que fazem uma boa história. Quem quer ouvir sobre uma pessoa boa? Quanto mais terrível você for, melhor a história. Você vai ver... (p. 205)<sup>5</sup>

Outros elementos que ressaltam o caráter construído do texto são a presença de um prefácio, de um posfácio e de uma cronologia da história do México. Logo no prefácio, intitulado *Disclaimer*, Cisneros se vale da técnica da autorrepresentação e chama atenção para o caráter discursivo e metaficcional da narrativa que se segue.

Inventei o que não sabia e exagerei o que sabia para seguir a tradição familiar de contar mentiras saudáveis. Se durante o processo de invenção eu resvalei inadvertidamente na verdade, *perdonenme* (...) Escrever é fazer perguntas.

Não importa se as respostas são verdadeiras ou puro *cuento*. No final das contas, depois de tudo, só a história é lembrada e a verdade se esvai.<sup>6</sup>

O posfácio é intitulado “Pilón”, que significa “um brinde dado como forma de agradecimento à pessoa que está partindo” (*Caramelo*, p. 433). Dirigindo-se diretamente ao leitor e sublinhando mais uma vez o caráter ficcional da narrativa, Cisneros oferece uma história extra como “brinde”. Além do posfácio, há uma parte intitulada “Cronologia”, listando dados históricos referentes à nação mexicana. O que se faz evidente é que esses dados constituem a história da nação através de uma perspectiva mexicana, ou seja, a “comunidade imaginada” por um povo colonizado. A cronologia inclui uma grande variedade de eventos – que vão de acontecimentos históricos importantes como o Tratado de Guadalupe-Hidalgo – que “em teoria (...) protegia os direitos culturais e proprietários dos mexicanos que escolhessem permanecer nas terras anexadas aos Estados Unidos” (p.435)<sup>7</sup> – à gravação de músicas por cantores mexicanos. Portanto, essa parte do romance que se configura ostensivamente como uma cronologia de eventos históricos, demonstra que a História nada mais é do que uma questão de seleção e ponto de vista.

As mais de cem notas de rodapé (que por sua vez são complementadas por notas explicativas) que Cisneros inclui no romance servem para introduzir detalhes peculiares à cultura mexicana, para preencher lacunas no enredo e, principalmente, para fornecer explicações adicionais a respeito de acontecimentos e figuras históricas. De acordo com Hutcheon (1995), as notas de rodapé tanto reforçam a credibilidade dos fatos narrados como interrompem o processo de leitura (p. 86). Vale ressaltar que no caso de *Caramelo*, a credibilidade pode ser reforçada e posta em cheque numa mesma nota, como a que comenta sobre o relacionamento entre Gladys Vasconcelos e Fidel Castro. Após detalhar a história de Gladys, Cisneros expressa, de modo irônico, sua falta de confiança na fonte que acabara de usar: “A mãe de uma amiga minha que mora em Colonia Roma e era vizinha da família Vasconcelos (...) me contou essa história mas me fez prometer nunca contar a ninguém, por isso é que eu tenho certeza que deve ser verdade ou pelo menos meio verdade (p.230).<sup>8</sup>

As notas de rodapé apresentam um cabedal cultural que contém elementos cristalizados na memória coletiva mexicana. Cisneros faz extenso uso de diversos ícones culturais mexicanos tais como provérbios, filmes, letras de música e telenovelas, que são incorporados à narrativa por meio

de alusões e apropriações. A crítica Sonia Torres argumenta que “a memória, para o chicano, é frequentemente representada pela tentativa de resgatar a memória dos próprios EUA, [...] junto com a busca de um discurso identitário que garanta um lugar de fala” (TORRES, 2002, p. 165). Parte dessa herança cultural mexicana está presente também nos títulos dos capítulos de *Caramelo*. Assim como notas de rodapé, títulos “servem dupla função: ao mesmo tempo que nos lembram do caráter narrativo e fictício do texto primário asseguram sua base factual e histórica” (HUTCHEON, 1989, p. 85). Na obra em questão, os títulos dos capítulos, além de dar uma ideia prévia do que vai ser tratado, estabelecem redes intertextuais, seja ao evocar provérbios mexicanos ou outras obras de ficção. O título do capítulo 75, por exemplo é “The Rapture”, o nome em inglês para *El rapto*, “filme dirigido por (...) Indio Fernandez, estrelado por Maria Felix e George Negrette, 1954. É a versão mexicana de *A megera domada*” (*Caramelo*, p. 317). Nesse capítulo, Lala tem uma briga séria com a mãe, exibindo um comportamento semelhante ao de Catarina na comédia de Shakespeare. Cisneros estabelece assim uma rede intertextual entre as duas obras e evoca elementos extrínsecos à sua própria obra, sublinhando o caráter artificial das formas de representação.

No romance, as músicas servem para compor a atmosfera dos capítulos nas quais se incluem, operando como uma espécie de trilha sonora. Um trecho de “Maria Bonita”, clássico popular de Agustín Lara precede o primeiro capítulo. No trecho, o eu lírico pede à sua amada que se recorde da visita que fizeram a Acapulco. No capítulo, Lala lembra a visita que sua família fizera aquele local e a foto que tiraram como recordação. Já o capítulo 39 começa com a letra de “Júrame”, de Maria Grever, em espanhol e inglês, seguida de instruções sobre a gravação a ser “tocada”. Soledad e Narciso estão num momento de crise; a traição dele faz com que ela pense que ele não a ama mais. A música se harmoniza com a atmosfera do capítulo e as instruções sobre a gravação a ser usada – semelhantes àquelas usadas na dramaturgia – nos remetem a um gênero de grande apelo popular: a telenovela.

*Caramelo* inclui várias estratégias comuns a esse gênero. Ao final do capítulo 20, Soledad discute com sua nora Zoila e pede ao filho que escolha entre as duas. A cena, narrada por Lala, é puro melodrama:

Papai olha para sua mãe. E então para nossa mãe. As pessoas a nossa volta se aproximam. Papai levanta sua cabeça olhando para cima, como se estivesse

procurando um sinal dos céus. As estrelas chocalhando como o rufar de um tambor. Então, papai faz algo que nunca fez na vida. Nem antes nem desde então. (p. 86)<sup>9</sup>

Como acontece em telenovelas, o suspense é mantido e a resolução do conflito só aparece vários capítulos adiante. Significativamente, a semelhanças entre a narrativa e as telenovelas são mencionadas em todo o romance. O título do capítulo 83 é “Uma Cena no hospital que lembra uma telenovela quando na realidade são as telenovelas que se assemelham a essa cena”. Ao final do mesmo, numa nota de rodapé, Cisneros discorre sobre as afinidades entre a telenovela e o imaginário mexicano e afirma que a narrativa das telenovelas tem o poder de uma verdadeira Scherazade – levando [a audiência] a querer sempre mais (*Caramelo*, p. 409). Há várias outras menções as telenovelas no decorrer do romance, como no trecho em que Soledad conta a história de sua vida: “Então esta parte da história se fosse uma fotonovela ou uma telenovela poderia ser chamada de *Solamente* Soledad ou *Sola en el mundo*, ou Eu não tenho culpa ou Que história eu vivi!” (p. 95).<sup>10</sup> Observamos assim que as várias menções a telenovelas assim como a inclusão no romance de estratégias próprias ao gênero contribuem não só para a coexistência entre o literário e o popular mas também para o apagamento de fronteiras entre os diversos gêneros presentes na obra.

Ao incluir em sua obra elementos paratextuais tais como notas de rodapé, letras de músicas, anúncios de publicidade, relatos históricos, prefácios, posfácios, títulos, epígrafes e epílogo, Sandra Cisneros promove uma quebra da leitura linear do romance e de-doxifica nossas noções de representação. Tornando transparente os meios de representação e chamando atenção para o caráter artificial dos mesmos, fragmenta o romance, estabelecendo, ao mesmo tempo, um paralelo com as identidades fragmentadas e descentradas dos personagens de *Caramelo*. Além disso, ao se valer de elementos da memória cultural mexicana, Cisneros instaura no romance uma espécie de repositório, apresentando ícones mexicanos que servem tanto como referências para a construção de uma identidade cultural como para forjar uma ideia de coletividade.

No romance a família Reyes, que reside nos Estados Unidos, viaja para o México todos os anos, cruzando a fronteira entre os dois países, a fim de passar as férias de verão com parentes que residem na Cidade do México. Esse deslocamento geográfico anual afeta a visão que os membros da família têm de si próprios e, conseqüentemente, suas identidades. Todos

eles – e Lala mais especificamente – transitam entre as culturas americanas e mexicanas, traduzindo suas experiências de uma para outra e construindo, durante esse processo, identidades híbridas.

O deslocamento linguístico, assim como o geográfico, contribui para o desenvolvimento de identidades híbridas. Em “Bilingualism, Biculturalism and Borders”, o diálogo entre a artista/ escritora cubano-americana Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña (1995) sobre o impacto de escrever em inglês leva Gómez-Peña a afirmar que

Atravessar a fronteira linguística envolve o descentramento da voz. Quem atravessa [essa] fronteira passa a ter duas ou mais vozes. Esta é uma experiência comum para escritores mexicanos que vêm para os Estados Unidos. Desenvolvemos vozes diferentes que representam aspectos diversos da nossa identidade. (p. 147)

Tanto o deslocamento geográfico como o linguístico estão intimamente associados ao deslocamento cultural. Na “Introdução” que escreveu para a edição comemorativa dos 25 anos da publicação de *The House on Mango Street*, Cisneros rememora incidentes de sua vida pessoal na época em que escrevia o romance, inclusive o conflito entre ela e seu pai, quando ao regressar da universidade. Com quase 24 anos, decide sair da casa paterna. Referindo-se a si própria em terceira pessoa, uma vez que o ensaio enfatiza que a jovem que escreveu o romance **transformou-se** na autora que escreve a introdução, Cisneros explica: “Quando a jovem pensa consigo mesma, na língua do pai [espanhol], ela sabe que filhos e filhas não saem de casa até casarem. Quando ela pensa em inglês, ela sabe que deveria ter-se tornado independente desde os dezoito anos” (CISNEROS, 2009, p. xiii).<sup>11</sup>

O contexto híbrido das fronteiras afeta não só as identidades ali construídas mas também a lealdade pelas culturas envolvidas e a tolerância com a ambiguidade. Em *Borderlands/ La Frontera*, Gloria Anzaldúa (1984) ao discutir a cultura *chicana*, aponta o pluralismo presente nos processos identitários: “nada é descartado (...), nada rejeitado, nada abandonado” (p. 101). A multiplicidade de perspectivas e a lealdade às duas culturas são evidentes em *Caramelo*, como podemos detectar no trecho abaixo.

Lá fora, rugindo como o oceano, o tráfego de Chicago, das vias expressas Noroeste e do Congresso. Dentro, outro rugido, em espanhol, vindo do rádio da cozinha, em inglês dos desenhos animados e uma mistura dos

dois, dos meninos implorando por, - *Un nickle* para uma limonada italiana! (p. 6)<sup>12</sup>

Ao escolher representar os processos de construção identitária influenciados por vários deslocamentos, Cisneros desafia a noção de um sujeito unificado e coerente, enfatizando assim o caráter construído e artificial das formas de representação. Além de re-ver as relações entre México e Estados Unidos do ponto de vista do colonizado, desconstrói também a noção de identidade homogênea do Outro, colocando em relevo a multiplicidade e instabilidade de subjetividades construídas nas fronteiras.

Na entrevista a Robert Birnbaum, Cisneros comenta sobre o prazer que sentiu ao escrever *Caramelo*, fazendo uma analogia entre sua criação do romance e um jogo de espelhos que permitiu com que “os mexicanos se vissem como são vistos pelos mexicano-americanos; os mexicano-americanos pelos mexicanos; os americanos pelos mexicanos – todos os espelhos em refração.” No romance temos acesso a uma multiplicidade de pontos de vista, já que os personagens provêm de combinações étnicas, raciais e nacionais variadas. Segundo Anzaldúa (1984), as *chicanas* “são uma sinergia de duas culturas, exibindo graus variados de ‘mexicanidade’ e anglicismo” (p. 85). *Caramelo* nos permite observar essa gradação, como no trecho que narra o envolvimento de Inocência com seu time de futebol.

Nosso time estava jogando contra um time local de mexicanos daqui, quero dizer, mexicanos que nasceram nos Estados Unidos. As pessoas pensam que porque temos o mesmo sangue, somos todos irmãos, mas é impossível termos um bom relacionamento, você não tem ideia. Eles sempre olham com menosprezo para nós que nascemos no México, entende? (p. 216-217)<sup>13</sup>

A família Reyes formada inicialmente por Narciso e Soledad, de origem espanhola e indígena – como grande parte dos mexicanos em geral –, vive na cidade dos México. Quando seus filhos crescem, no entanto, migram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Lá se casam com mulheres de origem cultural e étnica diversas e reagem de forma diferente ao contato com e a influência da cultura americana, construindo assim identidades híbridas. Como argumenta o teórico pós-colonial, Homi Bhabha (1999), “essa negociação não se caracteriza por assimilação ou colaboração mas possibilita a criação de uma relação ‘intertiscial’ que não pode ser representada por um antagonismo social de

caráter binário” (p. 59). Assim quando os Reyes, que residem nos Estados Unidos, visitam o México não são considerados mexicanos devido à influência que sofrem do país de residência; por outro lado, nos Estados Unidos são tratados como mexicanos. Até mesmo seus descendentes, nascidos nos Estados Unidos, recebem tratamento semelhante. Não há dúvida que ser mexicano envolve conotações diferentes, dependendo de que lado da fronteira o indivíduo se encontra. Ao ficar viúva, Soledad vai morar com um dos filhos nos Estados Unidos e sofre um choque cultural:

Alguma coisa acontecia quando cruzavam a fronteira. Em vez de serem tratados como a realeza que de fato eram, eles eram vistos acima de tudo como mexicanos, algo que espantou totalmente a avó. Nas vizinhanças em que ela tinha condições para morar, não suportava ser associada àqueles mexicanos sem classe, mas nas vizinhanças em que não tinha condições, seus vizinhos não suportavam serem associados a ela. Todos em Chicago viviam com a ideia de ser superior a alguém. (p.289)<sup>14</sup>

De acordo com o antropólogo James Clifford, o termo viagem contém a noção de tradução (CLIFFORD, 1997, p. 37). Ao se deparar com uma cultura diferente da sua, o viajante não absorve e interpreta sua experiência de maneira isenta e sim sob o prisma de sua própria cultura. Em outras palavras, ele traduz sua experiência de uma cultura para outra. Todos os membros da família Reyes passam por esse processo, mas a experiência de Lala é ainda mais marcante. Em várias ocasiões, ela se refere a elementos culturais mexicanos a partir de uma perspectiva americana ou vice versa, como podemos observar quando ela descreve sua tia como “uma Elizabeth Taylor mexicana” (*Caramelo*, p. 11).

No romance o processo de formação de identidade não ocorre racional ou conscientemente. Ao discutir processos identitários na cultura chicana, Gloria Anzaldúa (1984) afirma, “há vários modos sutis através dos quais internalizamos nossa identidade, especialmente através de imagens e emoções” (p. 84). A memória cultural, enraizada no sujeito híbrido, aflora através dos sentidos, como observamos na reação de Lala quando entra no México.

O cheiro de diesel queimado, o cheiro de café torrado, o cheiro de tortillas de milho quentes junto com o barulho das mãos das mulheres que as preparam, a ardência de pimentas assadas. na garganta e nos olhos. Às vezes um cheiro pela manhã, tão fresco e limpo que te deixa triste. E um cheiro de noite quando as estrelas aparecem brancas e macias como pão francês. Todo ano

[quando] eu cruzo a fronteira, é a mesma coisa – minha mente esquece. Mas meu corpo sempre lembra. (p. 18)<sup>15</sup>

Como dissemos, a relação entre culturas nem sempre é tranquila; é um processo que pode gerar conflitos entre tradições distintas devido a infiltração de culturas. Anzaldúa (1984) observa que “dentro da cultura chicana costumes e crenças da cultura ‘branca’ atacam aqueles da cultura mexicana e ambos atacam aqueles da cultura indígena” (p. 100). No decorrer do romance, observamos vários conflitos de ordem cultural; os personagens se sentem divididos entre as forças da tradição e as da tradução. Em *Caramelo*, como em outras obras da literatura *chicana*, a figura da avó é muito importante pois simboliza a transmissão de valores tradicionais – tanto os que nutrem como lendas e histórias como os que oprimem como aqueles que ditam os papéis a serem assumidos pelas mulheres na sociedade *chicana*. O pensador britânico Anthony Giddens (1990) define tradição como “uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, que por sua vez são estruturados através das práticas sociais recorrentes” (p. 37-38). São essas práticas sociais que “a avó terrível” tenta impor aos seus descendentes. Em várias situações Lala demonstra temer a força opressiva da avó. Quando um dos seus irmãos é enviado ao México devido à sugestão da avó que ele aprenda a falar um espanhol “correto”, ela comenta: “A ideia foi da Avó Terrível. Isso explica tudo. A avó terrível é como a bruxa na história de João e Maria. Ela gosta de devorar meninos e meninas. Ela vai nos engolir inteiros, se a gente deixar. O pai deixou que ela engolisse Rafa” (p. 23).<sup>16</sup>

Os conflitos envolvendo a avó, representante da tradição, e os demais personagens, incluindo Lala, que negociam e traduzem continuamente de uma cultura para outra, se fazem presentes em todo o romance. A avó terrível critica seu filho, pai de Lala, por ter se casado com uma mexicano-americana ao invés de escolher alguém de sangue mexicano “puro”. Ela também demonstra preconceito contra qualquer tipo de influência americana que possa interferir na identidade de seus descendentes. Durante um de seus conflitos com Lala, ela retruca, “É isso que dá ser criada nos Estados Unidos. Sem memória e sem vergonha” (p. 205).<sup>17</sup> O que a avó terrível não percebe é que a memória de Lala, assim como sua identidade, é híbrida, influenciada pelas duas culturas em que transita.

Em *Caramelo*, Sandra Cisneros desafia as formas ocidentais de representação, chamando atenção para o caráter contraditório e artificial das mesmas e optando pela transparência e autorrepresentação. Vivendo entre duas culturas, negociando com as duas, traduzindo de uma para outra, os Reyes – especialmente Lala – constroem uma identidade híbrida. Nesse processo extraem o que é útil dos dois mundos e descartam o que é nocivo.

Cisneros cria personagens divididos entre duas culturas, forçados a traduzir de uma para outra para desenvolver suas identidades. Estabelece também redes paródicas e intertextuais com outras obras e gêneros, dando ao seu romance um caráter híbrido que reflete assim o hibridismo da construção identitária de seus personagens. As viagens anuais empreendidas pelos Reyes enfatizam sua condição de indivíduos que habitam um “entrelugar”, servindo de mediadores e tradutores entre culturas e construindo assim suas identidades.

---

## Notas

<sup>1</sup> Todas as traduções, com exceção daquelas incluídas nas referências bibliográficas, são de nossa autoria. Para uma discussão mais detalhada sobre a arte de Sandra Cisneros e Helena Maria Viramontes, ver “The deconstruction of cultural icons in the fiction of Sandra Cisneros and Helena María Viramontes” (Referências).

<sup>2</sup> It’s as if I didn’t exist. It’s as if I’m the photographer walking along the beach with the tripod camera on my shoulder asking, – ¿*Un recuerdo?* A souvenir? A memory? (CISNEROS, Sandra, *Caramelo*, New York: Random House Inc., 2002, p. 4). Daqui por diante, as referências ao romance serão feitas no texto apenas pelo número da página).

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.identitytheory.com/sandra-cisneros/>. Acesso em: 14 jul. 2014.

<sup>4</sup> “They are not lies, they are healthy lies. So as to fill in the gaps. You’re just going to have to trust me. It will turn out pretty in the end, I promise (p. 188).

<sup>5</sup> Don’t you have any self respect? I’m never going to tell you anything again. From here on, you’re on your own. The less you tell me, the more I’ll have to imagine. And the more I imagine, the easier it is for me to understand you. Nobody wants to hear your invented happiness. It’s troubles that make a good story. Who wants to hear about a nice person? The more terrible you are, the better the story. You’ll see... (p. 205).

<sup>6</sup> 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, *pérdonenme* (...) 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 truth fades away (p. 1).

<sup>7</sup> In theory, it protected the cultural and property rights of Mexicans choosing to remain and become U.S. citizens (p. 435).

<sup>8</sup> My friend's mother who lives in the Colonia Roma and was neighbors with the Vasconcelos Family (...) told me this story but made me promise never to tell anyone which is why I am certain it must be true or at the very least somewhat true (p. 230).

<sup>9</sup> Father looks at his mother. And then at our mother. The mob around us circles tighter. Father raises his head skyward as if looking for a sign from heaven. The stars rattling like a drum-roll. Then, Father does something he's never done in his life. Not before nor since (p. 86).

<sup>10</sup> "So this part of the story if it was a fotonovela or a telenovela could be called *Solamente* Soledad or *Sola en el Mundo*, or I'm not to Blame or What an *Historia* I've lived" (p. 95).

<sup>11</sup> When she thinks to herself in her father's language, she knows sons and daughters don't leave their parents' house until they marry. When she thinks in English, she knows she should've been on her own since eighteen (CISNEROS, 2009, p. xiii).

<sup>12</sup> Outside, roaring like the ocean, Chicago traffic from the Northwest and Congress Expressways. Inside another roar, in Spanish from the kitchen radio, in English from TC cartoons and in a mix of two from her boys begging for, - *Un nikle* for Italian lemonade! (p. 6).

<sup>13</sup> Our team was playing against a local team of Mexicans from over here, American Mexicans, I mean. People think we carry the same blood we're all brothers, but it's impossible for us to get along, you have no idea. They always look down on us nationals, understand? (p. 216-217)

<sup>14</sup> Something happened when they crossed the border. Instead of being treated like royalty they were, they were after all Mexicans, which was something that altogether startled the grandmother. In the neighborhoods she could afford, she couldn't stand being associated with these low-class Mexicans, but in the neighborhoods she couldn't, her neighbors couldn't stand being associated with her. Everyone in Chicago lived with an idea of being superior to someone else... (*Caramelo*, p. 289).

<sup>15</sup> The smell of diesel exhaust, the smell of somebody roasting coffee, the smell of hot corn tortillas along with that pat-pat of the women's hands making them, the sting of roasting *chiles* in your throat and in your eyes. Sometimes a smell in the morning, very cool and clean that makes you sad. And a night smell when the stars open white and soft like fresh bolillo bread. Every year I cross the border, it's the same – my mind forgets. But my body always remembers (p. 18).

<sup>16</sup> It was the Awful Grandmother's idea. That explains it. The Awful Grandmother is like the witch in the story of Hansel and Gretel. She likes to eat boys and girls. She'll swallow us whole, if you let her. Father has let her swallow Rafa" (p. 23).

<sup>17</sup> That's what comes from being raised in the United States. Sin memoria y sin vergüenza (p. 205).

## REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. ed. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999. 2nd edition.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998 (1994).

BIRNBAUM, Robert. Sandra Cisneros, author of *Caramelo*, talks with Robert Birnbaum. December, 4, 2002. Disponível em: <http://www.identitytheory.com/sandra-cisneros/>. Acesso em: 14 jul. 2014.

CISNEROS, Sandra, Ghosts and Voices: Writing from Obsession. *Americas Review*, 15, 1987, p. 69-73.

\_\_\_\_\_. *Caramelo*. New York: Random House Inc, 2002.

FERRARI, Bruno. *Of Selections and Erasures: History, Memory and Identity Politics in Sandra Cisneros's Caramelo and Achy Obejas's Memory Mambo*. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

FUSCO, Coco e GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "Bilingualism, biculturalism and borders". In: FUSCO, Coco (Ed.). *English is broken here*. New York: The New Press, 1995, p. 147-158.

GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, J, ed. *Identity*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

\_\_\_\_\_. Old and New Identities, Old and New Ethnicities. In: KING, Anthony (Ed.). *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 41-68.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HARRIS, Leila. The deconstruction of cultural icons in the fiction of Sandra Cisneros and Helena María Viramontes. In: Gonçalves, Gláucia Renate *et al* (orgs). *New challenges in language and literature*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 275-285.

\_\_\_\_\_. Achy Obejas: nas entrelinhas da história e da memória. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (org). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010, v. VIII, p. 70-81.

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize postmodernism. In: NATOLI, Joseph; HUTCHEON, Linda. *A Postmodern Reader*. New York: State of New York University Press, 1993, p. 243-278.

\_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1996.

MC CRACKEN, Ellen. Postmodern Ethnicity in Sandra Cisneros' *Caramelo*: Hybridity, Spectacle and Memory in the Nomadic Text. Disponível em: <http://www.bilkent.edu.tr/~jast/Number12/McCracken.htm> . Acesso em: 05 dez, 2005.

SHOHAT, Ella. *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press, 2006.

SMITH, Sidonie, WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.

TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.