

Cuento o verdad? história, memória e política de identidade em *Caramelo* de
Sandra Cisneros

“A história depende da visão do cronista.”
Ana Castillo, Massacre of the Dreamers

Tendo sofrido duas ondas de colonização, as escritoras chicanas contemporâneas são membros de uma cultura marcada pelo hibridismo cultural e pela exclusão social: a cultura chicana, que mistura traços das culturas mexicana (espanhola e indígena) e americana. Então, para construírem suas identidades, as chicanas têm de negociar entre essas culturas, seus traços, tradições, línguas e histórias. Como postula Homi Bhabha, “tal negociação não é a assimilação nem a colaboração. Ela torna possível a emergência de uma agência intersticial, que recusa a representação binária de antagonismo social.” (BHABHA, 1999, p.59). Desse modo, pode-se dizer que os sujeitos encontram-se situados em um interespaço entre essas duas culturas, leais ambivalentemente a ambas – no caso das chicanas, entre a cultura mexicana e a americana. Vivendo neste estado liminar, o povo chicano teve sua história e sua cultura apagadas pela cultura hegemônica.

As escritoras chicanas engajam-se no desenvolvimento de uma literatura de resistência, através da qual pretendem adquirir voz e romper com sistemas e crenças que são apresentados como verdades absolutas e que as oprimem por reproduzirem os valores do colonizador. Questões como raça, gênero, etnia, sexualidade e classe social são extremamente importantes em suas obras por serem conceitos-chave para a discussão sobre a representação do sujeito e a construção identitária – temas recorrentes em sua literatura.

A teórica chicana Glória Anzaldúa em seu influente trabalho *Borderlands /La Frontera*, articula muito bem este movimento das feministas chicanas, propondo uma metodologia para a tomada uma nova consciência, baseada na recuperação de sua história e do lugar da mulher nesta história apagada pelo colonizador. De acordo com esta metodologia, “o desafio da feminista chicana é o mesmo de uma historiadora feminista, cuja tarefa mais importante é documentar a luta e reinterpretar a história: utilizando novos símbolos, ela forma novos mitos”¹. (ANZALDÚA, 1989, p.82)

Para a tarefa de recuperação e reinterpretação da história, as escritoras chicanas muitas vezes utilizam a ficção e têm também que lançar mão da memória e de narrativas orais neste processo, já que tiveram sua história apagada pela versão oficial e hegemônica.

Em seu artigo “Literatura Cubana nos EUA: exilados ou minoria étnica?”, a crítica Sonia Torres afirma que:

“A memória para o chicano, é frequentemente representada pela tentativa de (...) tirar na nação norte-americana de sua amnésia que apagou estrategicamente, a língua, as tradições do solo norte-americano outrora mexicano. Há um desejo de re-significar a “América” e seu cânone literário.”(TORRES, 1999, p.156)

E é justamente em uma tentativa de re-significar a América e seu cânone literário que a escritora chicana Sandra Cisneros escreveu *Caramelo*, sua obra mais recente. Nascida em Chicago, filha de pai mexicano e mãe mexicana-americana, Cisneros é a mais famosa escritora chicana. Autora de outras obras de ficção como *The House on Mango Street* (1984), *Woman Hollering Creek* (1991), em *Caramelo*, Cisneros desafia as noções tradicionais de representação histórica através do uso de estratégias narrativas

¹ Minha tradução.

e estruturas temáticas como o uso de elementos paratextuais, metaficção e polifonia, além de uma preocupação em dar voz aos marginalizados pela história oficial.²

Em recente entrevista publicada na Internet, Sandra Cisneros revelou que sua intenção ao escrever *Caramelo* era escrever a história de sua família. Porém, acabou por escrever a história do México. Utilizando um ponto de vista pessoal, Cisneros narra desde mitos fundacionais mexicanos até eventos recentes. Dessa maneira, desnaturaliza nossas suposições a respeito da história como verdade absoluta, enfatizando seu caráter discursivo e a natureza construída de sua representação. A autora ainda ressalta a natureza construída da representação ficcional, tornando-a transparente ao utilizar um modo de representação auto-reflexivo.

Para atingir seus objetivos, Cisneros utiliza toda uma gama de elementos paratextuais tais como arquivos, notas de rodapé, prefácio, pós-fácio, títulos para capítulos, letras de música, entre outros, estabelecendo diálogos com outras áreas de conhecimento, discursos, promovendo o apagamento das fronteiras de gênero na obra. Entretanto, conforme a teórica canadense Linda Hutcheon nota, “as fronteiras podem ser freqüentemente transgredidas na ficção pós-moderna, mas não há nenhuma resolução das contradições daí resultantes, ou seja, as fronteiras permanecem mesmo que sejam desafiadas.” (HUTCHEON, 1989, p.72). Na medida em que Cisneros desafia um impulso totalizador, contesta ao mesmo tempo toda uma noção de continuidade na história e no processo de escritura, quebrando assim, com o processo linear de leitura da obra.

Caramelo, como metaficção historiográfica, contribui para que haja a reconsideração de evidências documentais uma vez que fazer uso de arquivos, também

² Em “*Caramelo: Cruzando Fronteiras com Sandra Cisneros*”, escrito com minha orientadora, Leila Assumpção Harris e apresentado no XXXIII SENAPULLI em junho de 2005, incluímos algumas considerações aqui desenvolvidas.

contesta a autoridade destes. Como Linda Hutcheon coloca a respeito de metaficções historiográficas:

“Elas levantam a questão de como os intertextos da história, seus traços ou seus documentos, são incorporados em um contexto claramente ficcional, mantendo simultaneamente seu status de documento histórico. Os meios utilizados por esse tipo de representação na maioria das vezes e não surpreendentemente os mesmos da escrita da história, especialmente as convenções paratextuais.” (HUTCHEON, 1989, p.81)

É exatamente pelo uso e abuso de elementos paratextuais que Cisneros cruza fronteiras textuais na obra, interessando-nos aqui em especial a fronteira entre História e Ficção, pois é através dela que Cisneros desestabiliza a dicotomia entre verdade e mentira ou ainda, entre realidade e representação ficcional. A começar pelo subtítulo “Puro Cuento” (Puro Conto) e pela epígrafe “Cuenta me algo aunque sea una mentira” (Conte-me algo mesmo que seja uma mentira), podemos ver que ambos os elementos paratextuais apontam para a natureza ficcional da obra, além de alertarem o leitor para o caráter não confiável do narrador.

Apesar de possuir embasamento histórico, Caramelo é antes de tudo uma obra de ficção. Isso se torna evidente nas passagens em que, Lala, a protagonista e narradora na maior parte da narrativa, e Soledad, sua avó, têm pontos de vistas diferentes a respeito dos mesmos eventos. Quando a neta decide contar a história da família baseando-se em informações fornecidas pela avó, estabelece-se uma verdadeira disputa pelo controle da narrativa. Lala não narra estritamente o que deseja a avó, mas acrescenta detalhes, inventa acontecimentos, altera datas, alegando tornar a história mais interessante. Acusada pela avó de inventar e mentir deliberadamente sobre a história familiar, Lala

responde: “Não são mentiras, são mentiras saudáveis. A fim de preencher as lacunas. Você vai ter que confiar em mim. Vai dar tudo certo no final, eu prometo.”³

Aqui há simultaneamente uma disputa pelo controle da narrativa proporcionado pelo emprego da polifonia e da metaficção e um choque entre gerações: de um lado Lala, representando a geração pós diáspora, um sujeito já traduzido, híbrido e que é leal ambivalentemente a ambas as culturas mexicana e norte-americana. Do outro, Soledad, voz mexicana por excelência, representando a tradição. Soledad é a responsável pela memória da família e conseqüentemente, seu discurso é repleto de valores patriarcais por ela incorporados e transmitidos a seus descendentes, fato que pode ser evidenciado pelo seguinte trecho quando Soledad ameaça não contar mais suas histórias se Lala continuar a modificá-las:

“Você não tem nenhum respeito? Não vou te contar mais nada de novo. Daqui por diante você está sozinha.

Quanto menos você me contar, mais terei que imaginar. E quanto mais imagino, fica mais fácil te entender. Ninguém quer ouvir sua felicidade inventada. São problemas que fazem uma boa história. Quem quer ouvir sobre uma pessoa boazinha? Quanto pior você for, melhor a história. Você vai ver...” (205).

Através das memórias de Soledad, Cisneros fornece um pano de fundo histórico em que público e privado se entrelaçam para formar uma história arquetípica de uma família chicana e seus processos de negociação com a cultura de origem e a cultura americana. Ao estabelecer diferentes vozes geracionais da família Reyes, Cisneros representa diferentes estágios na experiência diaspórica, tais como, a nostalgia, o choque cultural e a impossibilidade de assimilação total.

³ CISNEROS, Sandra. *Caramelo*. New York: Random House Inc.:2002 p.188.

Minha Tradução. Daqui por diante, todas as referências a essa obra serão feitas no texto apenas pelo número de página.

Entretanto, vale a pena ressaltar que Lala e Soledad não são as duas únicas vozes presentes na obra. Há ainda notas de rodapé e uma cronologia histórica, que têm caráter auto-consciente e que por isso questionam suas próprias autoridades, chamando assim atenção para a natureza construída da obra.

A seção intitulada Cronologia é aparentemente uma lista de dados históricos oficiais sobre o México. No entanto, consiste na história contada sob um ponto de vista mexicano, ou seja, sob o ponto de vista do colonizado. A linha cronológica inclui desde eventos famosos da História mexicana como o Tratado de Guadalupe-Hidalgo, que “em teoria (...) protegia os direitos culturais e de propriedade de mexicanos que decidissem ficar nos EUA”(435), até registros de gravações feitas por cantores mexicanos. Portanto, apesar da aparência de meros dados históricos compilados, a cronologia mostra ao leitor que a história nada mais é que uma questão de ponto de vista e promove uma releitura da história americana. Como afirma o historiador Jean Claude Schmitt, tais relatos feitos através de arquivos pelos marginais são extremamente importantes, pois “além de preencherem as margens da história, possibilitam também uma releitura histórica do centro.” (LE GOFF, 1988, p. 285)

Ao longo do romance, Cisneros utiliza diversas notas de rodapé com os mais diferentes propósitos como, por exemplo, o de introduzir elementos peculiares à cultura mexicana ou para dar sentido à narrativa, mas principalmente, para incluir explicações sobre passagens e personagens históricos. De acordo com Ellen McCracken em seu artigo “Postmodern Ethnicity in Sandra Cisneros’ *Caramelo*: Hybridity, Spectacle and Memory in the Nomadic Text”:

“As múltiplas e complicadas versões da história e a percepção de que seu público não é grande conhecedor da história e dos costumes mexicanos e mexicano-americanos, levaram Cisneros a técnicas narrativas inovadoras, tais como longas notas de rodapé na maioria dos capítulos e até mesmo

notas de rodapé para notas de rodapé.”⁴(McCRACKEN, 2004, p.6).

Tendo, portanto, como objetivo preencher as lacunas na história oficial americana, Cisneros utiliza mais de cem notas de rodapé ao longo da obra. Segundo Linda Hutcheon, notas de pé de página funcionam realmente como sinais auto-reflexivos “para dar certeza ao leitor da credibilidade histórica da testemunha particular ou autoridade citada, ao mesmo tempo em que quebram o processo de leitura – ou seja, nossa criação de uma natureza ficcional coerente e totalizadora” (HUTCHEON, 1989, p.86). Cisneros subverte tal concepção de notas de rodapé em *Caramelo*, visto que no romance esses elementos podem não servir para dar credibilidade e autoridade ao que foi dito devido à auto reflexão e à ironia nelas existentes, como podemos ver em uma nota a respeito da cubana Gladys Vasconcelos e seu suposto relacionamento com Fidel Castro. Após contar toda a história de Vasconcelos, Cisneros põe sob suspeita a credibilidade de sua fonte de forma irônica:

“A mãe de minha amiga que vive em Colonia Roma e foi vizinha da família Vasconcelos (...) me contou esta história, mas me fez prometer nunca contar a ninguém. É por isso que tenho certeza que deve ser verdade ou pelo menos meio verdade.” (230).

Outros elementos paratextuais que ressaltam a natureza construída dos textos são o prefácio e o posfácio. O prefácio, intitulado Disclaimer (Aviso) é auto-reflexivo e auto-consciente, uma vez que reflete sobre o processo de escritura e sublinha a artificialidade do que está sendo narrado seja real ou inventado:

“Inventei o que não sabia e exagerei o que sabia para continuar a tradição familiar de contar mentiras saudáveis. Se durante o processo de invenção, inadvertidamente caí na verdade, perdonenme (...) Escrever é fazer perguntas. Não importa se as respostas serão verdades ou puro conto. Porque depois de tudo só a história é lembrada e a verdade desaparece.”(1)

⁴ Minha tradução.

Assim, Cisneros convida o leitor a questionar a objetividade e a verdade dos documentos históricos, chegando ao que Mc Cracken chamaria de “um acordo com a subjetividade e ficcionalidade dos arquivos.” (McCRACKEN, 2004, p.7)

O posfácio é intitulado “Pilón”, expressão em espanhol utilizada para designar “a mercadoria extra colocada na bolsa dos clientes por feirantes como agradecimento pela preferência”. (433). Cisneros dá ao leitor mais uma história como “pilón”, remetendo-se diretamente a ele, enfatizando mais uma vez o caráter ficcional de sua obra.

Cisneros também lança mão de muitos elementos que são ícones cristalizados na memória mexicana, como por exemplo, provérbios, filmes, letras de canções famosas e telenovelas, que são incorporados em alusões, apropriações e citações. Segundo Sonia Torres, tal uso da memória por parte dos chicanos tem como intuito “resgatar a memória dos próprios EUA e ao mesmo tempo buscar um discurso identitário que garanta um lugar de fala”.(TORRES, 2002, p.165)

Parte destes elementos da cultura mexicana está presente nos títulos para os capítulos, que assim como as notas de rodapé e os outros elementos paratextuais “movem-se em duas direções ao mesmo tempo: para lembrar ao leitor da narratividade e ficcionalidade do texto primário e para afirmar sua veracidade e historicidade.” (HUTCHEON, 1989, p.85) Em *Caramelo*, além de aludirem a outros textos que fazem parte da memória mexicana, os títulos funcionam como guias para o leitor, pois fornecem informações prévias a respeito do conteúdo dos capítulos. Há títulos que fazem alusão a provérbios mexicanos como “Cada quien en su oficio es rey” (Capítulo 48), título para o capítulo em que Inocencio imigra para os EUA a fim de trabalhar na loja de estofados de seu tio, onde se destaca pela perfeição de seu trabalho anos depois. Outro provérbio que é evocado nos títulos é “Deus dá nozes a quem não tem dentes”

(Capítulo 63) quando Lala não deseja frequentar uma escola católica, o que segundo seu pai era tudo que uma garota poderia querer.

Os títulos também estabelecem o tom de cada capítulo. Isso se torna evidente em algumas ocasiões em que há referências a outras formas artísticas como, por exemplo, letras de músicas, novelas e filmes mexicanos. O capítulo 75 é intitulado “O Rapto” (El Rapto) “um filme dirigido por (...) Indio Fernandez, estrelado por Marin Felix e Gorge Negrette de 1954. É uma versão mexicana de ‘A Megera Domada’ de Shakespeare” (317). Neste capítulo, Lala tem uma discussão séria com a mãe, em um comportamento muito semelhante ao da personagem shakesperiana Catarina. Dessa maneira, Cisneros estabelece um jogo intertextual, evocando elementos for a da esfera de sua obra ressaltando novamente a natureza construída dos modos de representação.

As letras de músicas funcionam como uma trilha sonora por estabelecerem o tom dos capítulos onde estão incluídas. Um bom exemplo é a inclusão do clássico mexicano “María Bonita” composto por Agustín Lara. Na canção, o “eu-lírico” pergunta a María Bonita, sua amada, para lembrar de sua ida a Acapulco. Um trecho da música precede o primeiro capítulo, em que Lala relembra a visita de sua família a Acapulco, onde tiram uma fotografia como um “recuerdo”, que servirá de ponto de partida para toda a narrativa.

A telenovela como gênero é parodiada por Cisneros: seu estilo e estratégias narrativas são apropriados pela escritora como por exemplo, nas pausas na narrativa no clímax dos capítulos e sua continuidade nos capítulos seguintes, em uma estratégia muito semelhante à usada pelas telenovelas para prender a atenção dos expectadores. No final da Parte 1, após discutir com a nora Zoila, Soledad pede ao filho para escolher entre elas, como vemos na passagem a seguir:

“Papai olha para sua mãe. E então para nossa mãe. A multidão se espreme em torno de nós. Papai levanta as mãos para o céu, esperando um sinal divino. (...) E então faz algo que nunca fez na vida. Nunca antes nem desde então.”(86)

A decisão tomada por Inocencio só é revelada capítulos depois, de modo que Cisneros deixa o leitor sob suspense. Além disso, a semelhança de narrativa com as telenovelas é mencionada ao longo de toda a narrativa desde o capítulo intitulado “Uma Cena em um Hospital que Parece uma Telenovela Quando Na Verdade São As Telenovelas que Parecem com Esta Cena”, repleto de peripécias como uma telenovela, que na visão de Cisneros vem a ser a melhor forma de se contar uma história, pois tem o poder de uma verdadeira Scherazade – mantém o público sempre esperando por mais.” (409)

Desse modo, podemos ver que Cisneros utiliza diversas estratégias narrativas e estruturas temáticas, tais como o uso de ironia, polifonia, metaficção, alusões e apropriações, oferecendo detalhes sobre o cotidiano, a história e as memórias de sua comunidade. De acordo com Ellen Mc Cracken, a obra de Cisneros assim como as das demais escritoras chicanas:

“Remetem seus leitores para além das esferas dos textos, para outras representações das experiências por elas vivenciadas e servem como convites para que o grande público americano se mova para além da miopia e dos mal entendidos das visões predominantes de Primeiro Mundo em relação ao Outro latino.”(MC CRACKEN: 1999, p.94)

Utilizando com brilhantismo elementos paratextuais tais como notas de rodapé, prefácios, posfácios, subtítulos, epígrafes, Cisneros fragmenta a narrativa, rompendo com seu processo linear de leitura e desnaturaliza nossas noções de representação tornando seu meio transparente, chamando atenção para sua natureza artificial ao mesmo tempo em que subverte a história tradicional, retirando-lhe o status de verdade absoluta e dando voz aos seus excluídos . *Caramelo* é a representação de diferentes

tipos de memória e discursos (a história aqui incluída), que Cisneros recontextualiza, acrescentando novas questões, como as da representação das identidades femininas, nacionais e culturais. Como ressalta a crítica Sonia Torres, a reconstituição de subjetividades contemporâneas é também “um ato de narrar o contexto histórico em que as culturas encontram-se umas com as outras, freqüentemente colidem, mas também se contaminam(...)” (TORRES, 2002, p.166).

Referências bibliográficas:

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

BHABHA, Homi K. (ed) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1995.

BIRNBAUM, Robert. “Sandra Cisneros, author of *Caramelo*, talks with Robert Birnbaum.” December, 4, 2002. Online Source: www.identitytheory.com/people/birnbaum76.html

CASTILLO, Ana. *Massacre of the Dreamers*. Albuquerque: Plume, 1995

CISNEROS, Sandra. *Caramelo*. New York: Random House Inc, 2002.

FUSCO, Coco. *English Is Broken Here*. New York: The New Press, 1995.

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

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

_____. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MC CRACKEN, Ellen. *New Latina Narrative: The feminine space of postmodern ethnicity*. Arizona: The University of Arizona Press, 1999.

_____. “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>

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

SCHMITT, Jean-Claude. "A História dos Marginais" In: LE GOFF, Jacques. *A Nova História*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 pp.261-289

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

_____ "Literatura Cubana nos EUA: exilados ou minoria étnica?" In:
Gragoatá n.6- Literatura, História, Memória. Niterói: EdUFF, 1999