

Um pouco de
malandragem:
descobrimo o
picaresco na
mulher-herói chicana

Carla Portilho*

Resumo

Q

objetivo deste artigo é situar dois romances de escritoras chicanas contemporâneas – *The Mixquiahuala Letters*, de Ana Castillo, e *Paletitas de Guayaba*, de Erlinda González-Berry – frente a uma tradição literária espanhola, a picaresca. Como a cultura espanhola é um dos elementos formadores da cultura chicana, o artigo buscou apontar como essas autoras dialogam com esse gênero consagrado da literatura hegemônica.

Palavras-chave: Picaresca; Contra-escrituras; Literatura chicana.

*Quem sabe o príncipe virou um chato
Que vive dando no meu saco
Quem sabe a vida é não sonhar
Eu só peço a Deus
Um pouco de malandragem
Pois sou criança e não conheço a
verdade
Eu sou poeta e não aprendi a amar*

“Malandragem”, Cássia Eller, 1994

* Doutoranda da Universidade Federal Fluminense

A literatura tradicional provavelmente consideraria as palavras da canção acima inadequadas para discorrer sobre príncipes, esses heróis sempre prontos a salvar suas princesas de dragões e outros perigos. Mas no momento em que o príncipe vira um chato, talvez a única solução para as princesas seja mesmo pedir a Deus um pouco de malandragem para que possam, elas mesmas, cuidar de manter-se fora de perigo. “Um pouco de malandragem” é uma das principais características de um tipo de narrativa que se originou na Espanha do século XVI – a picaresca. Essa generosa pitada de astúcia e trapaçadas marcou o romance picaresco clássico espanhol e estendeu sua influência a outros países da Europa e da América, inclusive o Brasil, até os dias de hoje. O propósito deste ensaio será discutir como a literatura chicana contemporânea fez uso do gênero, especialmente nos romances escritos por mulheres.

1 Breve histórico da picaresca

Na segunda metade do século XVI, em um contexto histórico de mobilidade social tendendo a zero e grande preconceito contra as atividades mercantis, a Espanha vê surgir uma forma narrativa diferente – a picaresca – na qual os próprios protagonistas “contam suas vidas de marginalizados na luta pela sobrevivência” (GONZÁLEZ, 1988, p. 5-6). O pícaro, cujo objetivo primordial é fugir da pobreza, almeja tornar-se um “homem de bem” – leia-se um aristocrata – e se espelha no modo de viver da aristocracia para alcançar seus objetivos.

Seu caminho passa, portanto, pela usurpação e ostentação dos símbolos que caracterizavam a nobreza, e não se vincula ao trabalho, uma vez que o ócio era a principal característica de distinção social da nobreza. Para alcançar seus objetivos, o pícaro se vale das suas próprias armas, em especial a astúcia e a trapaça. (cf. GONZÁLEZ, 1994).

A picaresca parodia o processo de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita os valores da burguesia, e na qual o parecer prevalece sobre o ser. Ao servir-se de expedientes para fingir ser o que não é, o pícaro denuncia uma sociedade hipócrita. Ainda assim, seu objetivo é integrar-se nessa sociedade corrupta, mesmo que para isso precise também se corromper (cf. GONZÁLEZ, 1988, p. 44-62). Flávio Kothe chama a atenção para o fato de que, embora o romance picaresco faça uma crítica à estrutura social vigente, o pícaro em si não é uma figura revolucionária, pois ele não tem nenhuma pretensão de modificar a sociedade que o marginaliza, mas apenas busca inserir-se nela da melhor forma possível, e com o mínimo de esforço. (cf. KOTHE, 2000, p. 47-48)

2 Pícaras chicanas

Uma vez feita essa breve introdução, buscarei refletir sobre as influências, leituras e usos da picaresca feitos pela literatura chicana contemporânea produzida por mulheres, aqui representada pelos romances *The Mixquiahuala Letters*, de Ana Castillo, e *Paletitas de Guayaba*, de Erlinda Gonzáles-Berry. Essa reflexão será baseada em alguns pontos-chave que caracterizam a literatura picaresca, a saber: a forma narrativa autobiográfica,

um contexto social marcado pela exclusão, o caráter itinerante do pícaro e a presença de um anti-herói como protagonista.

2.1 Forma autobiográfica

A maioria dos críticos aponta a forma autobiográfica como o traço mais marcante da picaresca. Quando o gênero surgiu, a narrativa em primeira pessoa representou uma grande transgressão à onisciência do narrador dos romances de cavalaria e outros gêneros narrativos da época, pois expõe o leitor apenas ao ponto de vista do pícaro e aos fatos que este escolheu narrar. A forma autobiográfica constitui um fator determinante para a inclusão de um determinado texto na lista das obras pertencentes à picaresca clássica; uma vez passado esse primeiro momento de transgressão da forma narrativa anterior, entretanto, vê-se que o estilo autobiográfico pode ser substituído por outros recursos narrativos sem perda do caráter picaresco ou neopicaresco do texto. (cf. GONZÁLEZ, 1988, p. 66-67)

Não tenho a intenção, neste ensaio, de classificar os romances chicanos mencionados acima como picarescos; entretanto, alguns traços desses romances levam o leitor a um diálogo com a picaresca, e geraram a idéia de discutir como a literatura chicana faz uma contra-escritura do gênero. Uma dessas características em comum é justamente a narração em forma de autobiografia. Nos dois romances as autoras chicanas dão voz às protagonistas sem recorrer à narração tradicional em primeira pessoa, por meio da estratégia denominada “um monólogo autobiográfico” (COHN, 1978, p. 181). Uma personagem detém a palavra e dirige-se a uma outra, que permanece presa à conversa, embora apenas na condição de ouvinte/destinatário, sempre em silêncio. Desse modo, a conversa não constitui propriamente um diálogo, mas sim um monólogo desenvolvido no presente a partir da memória de experiências do passado (cf. TORRES, 2001, p. 47).

Em *Paletitas de Guayaba*, Marina, a personagem principal entabula longas conversas com Sérgio, seu namorado/amante, que não tem voz na narrativa. Erlinda Gonzáles-Berry lança mão de vários recursos narrativos para que Mari conte sua história, além das conversas com Sérgio: cartas, anotações em seu caderninho, lembranças e diálogos imaginários, entre outros – em cada um deles é Marina quem fala, é pelo seu ponto de vista que o leitor conhece a história. *The Mixquiahuala Letters*, por sua vez, é um romance epistolar, composto por quarenta cartas escritas por Teresa a sua amiga Alicia, nas quais ela relembra momentos vividos pelas duas ao longo de cerca de dez anos de amizade, começando pela viagem ao México na qual se conheceram. Entretanto, o romance não segue a tradição da narrativa epistolar. Em primeiro lugar, as cartas de Teresa nem sempre podem ser consideradas cartas propriamente ditas – às vezes são contos ou poemas. Além disso, o romance é estruturado de tal forma que as cartas constituem episódios independentes, que podem ser lidas seguindo os três caminhos propostos pela autora – há caminhos para o conformista, o cínico e o quixotesco – ou em qualquer outra ordem que o leitor desejar.

É válido notar que o romance remete o leitor não apenas à picaresca clássica e sua narrativa autobiográfica, mas, conforme aponta Sonia Torres em seu livro *Nosotros in USA*, abre possíveis diálogos também com outros representantes da literatura ibérica ou ibero-americana. (cf. TORRES, 2001, p. 48-56).

O primeiro é o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Ao propor um caminho de leitura quixotesco, Ana Castillo incita o leitor a estabelecer um diálogo entre *The Mixquiahuala Letters* e *Dom Quixote*. Teresa e Alicia passam boa parte da viagem ao México na estrada e se encaixam no perfil de heróis errantes, remetendo o leitor à imagem de um Dom Quixote e um Sancho Panza femininos e chicanos. Como os personagens de Cervantes, ao longo da estrada elas entram em contato com diversos personagens que vão descortinando aspectos da cultura local. Segundo Bakhtin, a estrada é um local particularmente bom para esses encontros ao acaso, pois ali se entrecruzam os caminhos das mais variadas pessoas, representantes de todas as classes sociais, religiões, nacionalidades e idades, normalmente separadas pela distância social ou espacial. O cronotopo da estrada configura um elemento característico tanto da picaresca espanhola do século XVI quanto do *Dom Quixote*, de modo que *Letters* dialoga com ambos. Bakhtin lembra ainda que a estrada sempre atravessa um território familiar, revelando a heterogeneidade sócio-histórica do próprio país retratado (cf. BAKHTIN, 1981, p. 243-245). O contato com a cultura mexicana leva as personagens a um choque, pois ora a vêem como sua própria cultura, ora a rejeitam. Os relacionamentos, particularmente, revelam-se um ponto de conflito, devido à grande disparidade entre a situação da mulher na sociedade mexicana, extremamente patriarcal, e a liberação conquistada pela mulher nos Estados Unidos. Como será visto mais adiante, nessas ocasiões as protagonistas se valerão de expedientes claramente picarescos para escapar das diversas ameaças que se apresentam, ameaças essas freqüentemente marcadas pelo patriarcado – inclusive literário.

Nesse sentido, um outro diálogo se estabelece com *Rayuela* (*O Jogo da Amarelinha*), de Julio Cortázar. Ana Castillo dedica sua obra à memória do mestre do jogo, o próprio Cortázar, para logo em seguida oferecer ao leitor uma epígrafe de Anaïs Nin: “Eu deixei de amar meu pai muito tempo atrás / o que sobrou foi a escravidão a um modelo.” (CASTILLO, 1986, p. 5-7). Sonia Torres argumenta que, ao se valer do romance epistolar, um gênero comumente associado à literatura feminina do século XIX – por conseguinte, “menor” – para dialogar com a obra-prima de Cortázar, Ana Castillo fala tanto *com* como *contra* o *grand récit* do *boom* latino-americano, ou seja, legítima ao mesmo tempo em que subverte a literatura hegemônica (cf. TORRES, 2001, p. 48). Em suas próprias palavras:

Em minha leitura, The Mixquiahuala Letters, através da utilização da intertextualidade contradiscursiva pós-moderna, apresenta um movimento duplo, posto que, ao mesmo tempo em que inscreve o “jogo do mestre”, configurando com isso a escravidão a um modelo – tematizada pelo uso de Rayuela como “default” – encarna a tensão implícita ao tentar escapar dessa escravidão – tematizada na epígrafe de Anaïs Nin. É, portanto, contra a internalização do “padrão” masculino, de ambos os lados da fronteira entre o México e os EUA, que as personagens freqüentemente têm de lutar. (TORRES, 2001, p. 49)

Ao colocar suas personagens do lado de fora desse “padrão masculino”, as escritoras chicanas, ao mesmo tempo em que reconhecem a sua hegemonia também relêem os modelos existentes, provocando o leitor, de modo a levá-lo à reflexão.

2.2 Contexto de exclusão social

Um segundo ponto característico da picaresca é o contexto de exclusão social. O pícaro nasce em decorrência da exclusão a que a Espanha submete os seus “outros” – e busca a ascensão dentro de uma sociedade que privilegia a nobreza e menospreza o trabalho, o que dificulta a mobilidade social, mas abre caminho para as vias picarescas. Por meio da astúcia e da malandragem, o pícaro poderia elevar-se ao nível social que almeja alcançar, ou seja, a igualdade de condições com a nobreza.

Ao se considerar o uso de elementos picarescos nas obras das escritoras chicanas, vê-se que o contexto de exclusão social é comum tanto à Espanha do século XVI quanto aos Estados Unidos da contemporaneidade, o que sugere uma razão histórica para essa escolha. O processo de colonização, tanto dos Estados Unidos quanto do México, copiou o modelo de exclusão europeu ao segregar primeiro os índios, e mais tarde, especialmente no caso dos Estados Unidos, os negros trazidos da África como escravos. Para a literatura chicana, é tão fundamental a desconstrução de modelos espanhóis quanto a de modelos anglo-saxônicos, pois o povo chicano sofreu as conseqüências tanto da colonização espanhola sobre o México quanto da colonização inglesa sobre os EUA. A exclusão do povo chicano não se dá apenas nos Estados Unidos, onde é excluído por ser “outro”, “estrangeiro”, mexicano, mas também no México, onde é visto como *pocho*, *mexicano del otro lado*, aquele que não consegue nem mesmo falar espanhol direito. A escritora mexicana Elena Poniatowska lembra que os chicanos “estão presos entre dois mundos que os rejeitam: os mexicanos, que os consideram traidores, e os americanos, que só os querem como mão-de-obra barata” (PONIATOWSKA, 1996, p. 37). Em *Paletitas de Guayaba* Marina expressa a exclusão a que os chicanos estão submetidos em uma de suas conversas com Sérgio:

Faz mais de um século que vivemos sob a bandeira norte-americana, onde o inglês é a língua dominante e de prestígio e onde se fez todo o possível para erradicar o espanhol. Mas apesar disso nos agarramos a ele, ainda que seja machucado, como dizem aqui. O importante é que sentimos que é nosso e o conservamos com orgulho. O que não entendem aqui é que o espanhol é uma língua estigmatizada nos Estados Unidos porque a gente que o fala é estigmatizada, de segunda categoria. Menosprezam nossa cultura e nossa língua; nos tratam como animais [...] mas não nos exterminam de todo, não nos jogam nos fornos, porque precisam dos nossos braços, da nossa mão-de-obra barata. Temos que nos esforçar para aprender o inglês porque só assim poderemos nos defender, e claro, o nosso espanhol vai sofrer no processo, mas nem por isso vamos abandoná-lo. Ainda que tenham se negado a ensiná-lo nas escolas, ainda que sejamos um povo analfabeto na língua que mamamos no seio materno, continuamos a reclamá-la como nossa língua natal e a insistir no nosso direito de falá-la mesmo que o inglês seja a língua oficial do país. E tudo o que podem dizer os teus compatriotas é “que bárbaros os pochos, melhor que nem falassem espanhol logo de uma vez”. (GONZÁLEZ-BERRY, 1991, p. 14-15)

Em *The Mixquiahuala Letters*, o sentimento de exclusão do chicano permeia toda a Carta 19, na qual Teresa relembra seu relacionamento com Sergio Samora, fazendeiro de uma família tradicional da região de Mérida, na Península do Yucatán. Em um curto período de tempo, Sergio propõe casamento a Teresa e faz planos para

uma vida em comum – ele compraria uma casa, eles viajariam pela Europa em lua-de-mel e em dois anos começariam uma família. Teresa estaria sempre a seu lado, como sua assistente e intérprete, a própria Malinche recebida de braços abertos pelo México que a havia renegado como traidora. Ao se sentir tão acolhida, Teresa adia ao máximo o momento de contar a Sergio que já era casada nos EUA e que, embora já pretendesse pedir o divórcio, não era a virgem que ele imaginava. Ela expressa essa necessidade de aceitação na seguinte passagem:

Pensei na cidade onde eu havia crescido, onde a pele morena e uma origem humilde me haviam submetido a atrocidades. Os filhos que eu teria não conheceriam essa perseguição. Eles não sofreriam nas mãos dos ignorantes, mas seriam criados em uma terra onde a carne cor de cobre era a norma. Eles nunca conheceriam um dia de necessidade. Acima de tudo, eles teriam um sentido de pertencimento. (CASTILLO, 1986, p. 67-68)

Nessa situação, Teresa age como o pícaro clássico. Rejeitada pela sociedade anglo-americana, ela ludibria os indivíduos representantes do *status quo* mexicano e se faz passar por outro tipo de pessoa para ser aceita pela sociedade mexicana; via de regra, a sociedade mexicana também a excluiria, como já havia excluído sua mãe, uma mexicana que cruzou a fronteira para os EUA. Na Carta 26, Teresa reflete sobre o que sua mãe pensaria a respeito do seu casamento milionário, que nunca chega a se concretizar:

Eu pensei na minha mãe, a milhares de milhas e um país de distância. Ela deveria estar pensando em mim também, fantasiando como eu celebraria aquela noite com o meu noivo milionário no Yucatán, como o destino havia sido tão mais gentil comigo no seu país do que com ela, a ironia de como o seu prodígio podia ir a sua terra natal e ser prontamente recebida por aqueles que viraram as costas a tantos dos seus que eles deixaram sua nação amada para buscar refúgio em outro lugar. (CASTILLO, 1986, p. 99)

2.3 Caráter itinerante

O terceiro ponto característico do gênero é o caráter itinerante do pícaro. É válido lembrar que o pícaro clássico é um criado, que exerce a sua função unicamente como meio de subsistência, já que o trabalho não oferecia oportunidades de ascensão sócio-econômica na Espanha da época. Na função de criado, o pícaro muitas vezes encontra amos que não lhe oferecem nem mesmo condições básicas para sobreviver. Conseqüentemente, ele se vale da astúcia e da trapaça para evitar a fome. No entanto, no momento em que a trapaça vem a público, o pícaro precisa escapar das conseqüências das suas atitudes – daí deriva o seu caráter itinerante (cf. GONZÁLEZ, 1988, p. 53). De amo em amo, o pícaro muda de ambiente; assim, ele passa por experiências variadas, anda por diversos lugares e entra em contato com diversos grupos e camadas sociais. Ao longo dessas viagens, ele descobre diversas facetas da sociedade na variação de lugares, grupos e classes. (cf. CÂNDIDO, 1993, p. 24-25)

Em *The Mixquiahuala Letters*, a errância das personagens é um elemento marcante. As cartas de Teresa narram episódios ocorridos em inúmeras localidades dos EUA e do México, como Nova York, Chicago, Califórnia, Cidade do México,

Acapulco, Oaxaca, Mérida, Veracruz e, claro, Mixquiahuala. Entretanto, as protagonistas dos romances estudados aqui não viajam em rota de fuga, mas em rota de encontro. Tanto Marina quanto Teresa e Alicia partem dos EUA para o México em busca de um encontro com suas origens, em busca de um passado comum a mexicanos e chicanos. Nas palavras da própria Marina:

Este momento é igual a qualquer outro para te (me) perguntar porque vou ao México. [...] ...isso de recuperar a infância é pura bobagem. A infância não se recupera; já passou; puf, se acabou; já não existe. [...] Bem, talvez haja alguma verdade nisso de recuperar o passado, mas não o teu passado particular, e sim uma história, ou melhor, uma pré-história, à qual se segue atavicamente atada e que precisas obsessivamente conhecer. Regressar à mesma raiz, à semente, refazer os passos perdidos para armar-te com algo que te permita defender-te contra essa força aluvial que te arrasta cada vez com mais força, ameaçando arrancar-te da tua própria essência. (GONZÁLEZ-BERRY, 1991, p. 87)

2.4 Do anti-herói à mulher-herói

O derradeiro ponto-chave da picaresca abordado neste ensaio é a presença de um anti-herói como protagonista. O anti-herói picaresco surgiu como uma paródia do herói dos romances de cavalaria, a literatura hegemônica da época. Tais heróis eram definidos a partir dos valores normativos vigentes, como o cavalheirismo e a busca do bem comum. Linda Hutcheon, em seu ensaio sobre a política da paródia, afirma que “a paródia é uma forma de revisão contestatária ou releitura do passado que confirma e subverte a força das representações históricas” (HUTCHEON, 1989, p. 95). O cunho político da paródia reside justamente nesse potencial de desconstrução do passado – a atitude de criar uma “reprise paródica” de representações artísticas passadas não é nostálgica; a paródia sempre envolve uma postura crítica, configurando uma constante problematização de valores. (HUTCHEON, 1989, p. 93-95)

Assim, o romance picaresco parte dos conceitos e valores característicos do romance de cavalaria e os subverte para criar um novo tipo de protagonista, o pícaro. Nele, as qualidades do cavaleiro são atrofiadas, caracterizando o anti-herói. O pícaro age exclusivamente em benefício próprio, e seu objetivo se resume a matar a fome de cada dia. Embora ele tenha coragem, como o cavaleiro, esta não passa de um reflexo do medo. É interessante notar que o romance de cavalaria deu origem a uma outra forma narrativa desconstrutiva e paródica: o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. No caso do *Quixote*, a paródia se dá por um meio diferente: a hipertrofia das qualidades do cavaleiro, com a exacerbação das características heróicas e das ações voltadas para além do sujeito. Tem-se, no *Quixote*, a coragem pela coragem, como um fim em si mesmo. (cf. GONZÁLEZ, 1988, p. 60) Não é por coincidência, portanto, que o romance de Ana Castillo abre ao leitor a possibilidade de um caminho “quixotesco” de leitura, como discutirei mais adiante.

A presença do anti-herói como protagonista foi um elemento inovador que marcou a picaresca como um tipo de narrativa que foi contra a literatura vigente na época, ou seja, como literatura contra-hegemônica. Segundo Flávio Kothe, “o anti-herói só deixa de ser ‘herói’ por não se enquadrar no esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativo” (KOTHE, 2000, p. 16). Desde os primórdios da picaresca,

fica evidente que um dos propósitos do novo gênero é derrubar os mitos da heroicidade, desmistificando a sociedade baseada no conceito de honra. De acordo com Mario González:

O que temos não é pois a história de um herói – personagem cujas ações se desenvolvem no sentido do bem comum – mas da sua antítese que protagoniza uma série de aventuras em que aprende a procurar, antes de mais nada, seu próprio proveito e apenas isso. (GONZÁLEZ, 1988, p. 12)

Cabe lembrar que os romances picarescos clássicos, inclusive os protagonizados por mulheres, como *La Pícaro Justina* e *Moll Flanders*, foram escritos por homens. É interessante notar que o fato de Justina e Moll serem mulheres é apenas circunstancial, não significa nenhuma mudança de atitude em comparação com o anti-herói pícaro convencional. As pícaras podem por vezes empregar ardis diferentes dos utilizados pelos pícaros, mas sua conduta permanece inalterada – elas apresentam, assim como eles, o desejo de ascensão econômica e social a qualquer custo. Vê-se que o papel que elas desempenham é fundamentalmente o de anti-herói, como o dos pícaros masculinos. Desse modo, a chicana picaresca também desconstrói Moll Flanders, que é considerada um modelo de pícaro justamente por não desconstruir o pícaro clássico espanhol – ela é exatamente como ele, e tem as mesmas motivações.

Neste ponto seria válido discutir o motivo pelo qual usou-se o termo “anti-herói” em relação às pícaras ao invés de “anti-heroína”. Primeiramente, então, é importante tecer algumas considerações a respeito do significado do termo “herói”. O *Novo Aurélio* traz as seguintes acepções:

1. Homem extraordinário por seus feitos guerreiros, seu valor ou sua magnanimidade; 2. Pessoa que por qualquer motivo é centro de atenções; 3. Protagonista de uma obra literária; 4. Semideus. [Feminino: heroína.]

Entretanto, ao buscar-se no mesmo dicionário a forma feminina “heroína”, nota-se que o significado não é exatamente o mesmo. “Heroína”, segundo o *Novo Aurélio*, significa:

1. Mulher de valor extraordinário. 2. Mulher que figura como a personagem principal duma obra literária.

As definições acima trazem uma diferença fundamental entre o herói e a heroína. O herói se distingue por seus feitos, demonstra o seu valor de acordo com o seu desempenho na guerra, toma atitudes. A heroína clássica, por sua vez, é passiva, não é agente de nenhum feito; seu papel é o de ser sempre salva pelo herói.

O anti-herói, como já foi dito anteriormente, define-se por oposição ao herói, por ir contra suas características e valores. Assim, o pícaro é um anti-herói por preocupar-se apenas com o seu próprio bem-estar e suas próprias necessidades, sem demonstrar nenhum tipo de moral ou de valores elevados. Justina e Moll seguem esse caminho, e transgridem as idéias de heroísmo, porém sem questionar o espaço e a função da heroína.

Kimberly Dilley chama a atenção para o fato de que, embora a história da literatura mostre que sempre existiram heroínas, poucas mulheres foram denominadas “heróicas”. A heroína costuma receber mais aprovação por sua dedicação às qualidades femininas tradicionais – ela é pura, gentil, quieta e boa cumpridora dos seus papéis de mãe e esposa. A palavra “herói” é tradicionalmente reservada ao comportamento masculino: aventurar-se, confrontar o inimigo, correr riscos, usar a agressividade, ser

independente e assumir o comando em caso de adversidade. Dilley ressalta, ainda, que os homens não podem ser considerados “heroínas”, pois o termo é específico para o gênero feminino; as mulheres, entretanto, ao menos teoricamente podem ser “heróis”, pois a forma masculina da palavra é considerada “universal”. Fazê-lo, porém, significa lutar contra os estereótipos de gênero, pois ser universal é ser masculino. (cf. DILLEY, 1998, p. 140-141)

A partir do momento em que a literatura escreve a contrapelo da noção clássica de heroína, como nos romances chicanos previamente mencionados, cria-se a figura da “anti-heroína”. A anti-heroína subverte tanto os discursos masculinos quanto os discursos femininos clássicos, ao abandonar a passividade em nome da atuação, assumindo assim uma certa semelhança de caráter e valores com o herói. Desse modo, ser uma anti-heroína significa ser uma mulher-herói, como as personagens dos romances considerados neste ensaio.

Em ambos os romances, os episódios picarescos são exatamente aqueles em que as personagens assumem a sua heroicidade. Na picaresca clássica, o protagonista se valia da esperteza em primeiro lugar para escapar da fome e assim garantir a sua sobrevivência, mas também para encontrar uma forma de ocupar o lugar da classe poderosa que ele ludibria. Ou seja, o pícaro expõe a classe dominante à crítica, mas não busca modificá-la, nem hesita em se inserir nela à primeira oportunidade. No caso das pícaras chicanas, a malandragem também é uma forma de sobrevivência e de luta contra a classe poderosa. Nesse caso, entretanto, o poder é representado pelos homens – elas se servem da astúcia para escapar não da fome, mas do assédio masculino indesejado.

A Carta 16 de *The Mixquiahuala Letters* ilustra o que foi dito no parágrafo anterior. Nessa carta, Álvaro Pérez Pérez, um ativista defensor dos chicanos nos EUA, e amigo de Teresa na Califórnia, revela-se um machista inveterado. Uma vez no México, ele acha-se no direito de dormir com ela a qualquer custo. Prevendo uma provável invasão do quarto no meio da madrugada, Alicia e Teresa travam a porta com mesas e cadeiras. Quando Álvaro consegue entrar no quarto mesmo assim e questiona a razão para montar aquela barricada, elas inventam uma desculpa tão malandra quanto inacreditável – dizem que havia sido para se defenderem dos... mosquitos!!! (cf. CASTILLO, 1986, p. 58)

O exemplo mais claro e mais engraçado de comportamento picaresco está, entretanto, na Carta 25. Teresa relembra o episódio em que ela e Alicia trocam sua viagem de ônibus para a Cidade do México por uma oferta de carona de dois senhores, patrões dos engenheiros em cuja casa estavam hospedadas. A troca representa a economia de alguns trocados, mas, uma vez iniciada a viagem, elas logo se dão conta de que se meteram em uma enrascada. Sendo a sociedade mexicana extremamente machista, os dois acreditavam que duas moças estrangeiras viajando sozinhas não poderiam ter outro objetivo a não ser “dormir livremente com quem quer que [elas] encontrasse[m]”. (CASTILLO, 1986, p. 96). Teresa e Alicia então lançam mão de uma boa dose de criatividade e partem para o ataque. Considerando que os dois eram senhores de idade, elas decidem tentar evocar memórias sentimentais das filhas que eles pudessem porventura ter deixado em casa. Assim tem início uma narrativa em que ambas posam de moças extremamente ingênuas:

Gosto muito de ler, e de escrever poesia. Também gosto de música. Meu favorito é Handel, mas Wagner é muito estimulante quando estamos estudando. Wagner é o favorito de meu pai. Deve ser por isso que gosto tanto de sua música. Temos tanta admiração por nossos pais, por aqueles da geração anterior à nossa. Sinto que podemos aprender tanto com ela. O senhor me lembra um pouco o meu pai, que Deus o abençoe. (CASTILLO, 1986, p. 96)

Em *Paletitas de Guayaba* há uma passagem em que Marina demonstra o seu caráter heróico ao se dispor a usar até mesmo a força bruta contra o assédio de um rapaz que havia conhecido no trem: “É verdade que lhe devo um favor, mas se o bruto me atacar, primeiro eu furo os olhos dele, depois dou-lhe uma joelhada bem naquele lugar...” (GONZÁLES-BERRY, 1991, p. 67)

Essa crítica à sociedade em relação à questão do assédio masculino indesejado está ligada, por um lado, ao machismo exacerbado que caracteriza a sociedade mexicana; por outro lado, nos remete à questão da exotização da mulher “de cor” em geral. *Paletitas* traz um episódio que ilustra bem essa questão. Marina e suas amigas, todas jovens e com pouco dinheiro, viajam para passar alguns dias em Acapulco. Cabe lembrar que, sendo chicanas, elas têm tanto características americanas quanto mexicanas. Em Acapulco, agem de acordo com o estereótipo do turista europeu/americano de férias em algum paraíso tropical – estão em busca de diversão e seu “plano original [é] conhecer uns gatos” (GONZÁLES-BERRY, 1991, p. 46). A própria Marina explica o que ocorre com os estrangeiros ao se depararem com a exuberância tropical:

É que lá tudo é tão estéril, tão esbranquiçado, tão artificial que [...] quando vêm aqui (bom, vimos, porque yours truly também experimentou o fenômeno) as cores, os odores, os ruídos na rua, os olhares que penetram até a alma e que só os mexicanos sabem dar, bem, enfim toda essa sobrecarga de estímulos extraordinários que nos chegam pelos sentidos [nos] desperta [...] e ficamos louquinhos dançando em cima da mesa [...], bebendo até cair, acompanhando desconhecidos a hoteizinhos de quinta, enfim, comportando-nos como se não houvesse amanhã, nem inferno tampouco. É um momento de desequilíbrio mental, [...] que ocorre quando alguém se encontra em um mundo [...] tão distinto do seu. (GONZÁLES-BERRY, 1991, p. 18-19)

Na praia, elas conhecem alguns turistas alemães, e imediatamente “cruzam a fronteira”, mostrando-se como mexicanas – não *del otro lado*, mas da capital. Os rapazes as convidam para jantar e tomar alguns drinques, e as moças, como boas pícaras, não rejeitam a oportunidade de comer e beber de graça. Elas os acompanham ao hotel onde supostamente deveriam pegar algum dinheiro e, uma vez na suíte, começam a conversar e beber tequila. Um deles logo saca uma câmera e começa a filmar a todos em roupa de banho, enquanto outro exhibe, de forma falsamente despretensiosa, uma arma que havia comprado pouco antes. Intuindo que não havia nada de inocente na brincadeira, Marina se vale de uma artimanha tipicamente picaresca para livrar a si própria e às suas amigas do perigo iminente. Ela finge entrar no jogo para atrair um dos alemães para o quarto ao lado e, lá chegando, recorre aos seguintes argumentos a fim de amarrá-lo à cama:

Hans, Hans, se você quer ser tigre, primeiro tem que ser gatinho. Com calma, lhe disse. Olha, você fica encostado aqui e deixa eu te abrir a porta a prazeres jamais imaginados em climas nórdicos. Nós mexicanas conhecemos os segredos eróticos

dos astecas. Segredos passados a seres escolhidos por Coyolxauhqui. Segredos praticados unicamente por virgens treinadas sobre os guerreiros prisioneiros na véspera de seu sacrifício. (GONZÁLES-BERRY, 1991, p. 44-45)

Tais promessas ecoam na imaginação européia do alemão – repleta de fantasias acerca do exotismo (erotismo?) da mulher latina – e deixam o rapaz indefeso frente à nossa (anti-)heroína. Marina primeiro o amarra e amordaça; em seguida, sai pela janela com uma corda improvisada com lençóis e desce até a varanda do apartamento de baixo. Lá, a nossa pícara chicana mais uma vez se vale da esperteza e, desempenhando o papel da heroína indefesa que precisa ser salva, pede socorro a um casal – por sorte, um general do exército peruano em férias com sua esposa. O fato de pedir socorro não a torna menos heróica – afinal, a mulher-herói picaresca revela a sua astúcia quando é necessário cruzar a fronteira e passar de herói a heroína.

No contexto de que trata este ensaio, no momento em que o anti-herói cede lugar à mulher-herói, ocorre uma fusão entre as duas figuras paródicas do cavaleiro – o pícaro e o Quixote. A princípio, essas duas figuras representavam vertentes opostas de desconstrução, o que pode parecer contraditório, uma vez que o pícaro diminuía as qualidades do herói, ao passo que o Quixote as exagerava. A mulher-herói chicana, entretanto, não opta entre o pícaro e o Quixote. Por esse ponto de vista, pode-se compreender a leitura quixotesca para *The Mixquiahuala Letters* como mais um paradigma masculino que é experimentado no texto. Tais paradigmas vão sendo adaptados às fronteiras femininas, em que as identidades, em vez de estáticas, encontram-se sempre em trânsito e, portanto, por fazer-se. A imagem do Quixote evoca coragem, esperança, força para recomeçar – e é sintomático que a leitura quixotesca seja a única que inclui a Carta 1, que deve ser lida por último. Nela, Teresa busca retomar contato com Alicia depois de um período de afastamento, e faz planos para um recomeço: uma nova viagem das duas ao México, dez anos após a primeira, sugerindo que é preciso, sempre, revisitá-la fronteira. No romance de Ana Castillo, a mulher-herói chicana trata da sobrevivência do dia-a-dia sem deixar de trabalhar por uma sociedade melhor, é malandra e valente, pícara e quixotesca, tudo a um só tempo.

De situação em situação, de perigo em perigo, nossas pícaras chicanas vão mostrando o seu valor a cada ocasião em que é preciso lutar. A luta da chicana é para sobreviver não apenas à exclusão do povo chicano dentro das sociedades mexicana e americana, mas também, e talvez principalmente, contra a exclusão da mulher chicana dentro da tradição patriarcal mexicana. Ao se valerem de artimanhas picarescas a cada tentativa de serem transformadas em objeto sexual, ao mesmo tempo em que lutam quixotesca para ter voz na sociedade que busca alijá-las, as chicanas reescrevem essas duas tradições literárias hispânicas e, por conseguinte, a relação entre ser mulher e ser herói. Se, de acordo com a definição vista anteriormente, o herói é o homem de valor extraordinário reconhecido por seus feitos, então a nova “mulher-herói” é a mulher de valor extraordinário que rejeita a passividade e, ao invés de esperar ser salva pelo herói, demonstra atuação e busca ser reconhecida por seus feitos.

Abstract

The aim of this article is to situate two novels by contemporary Chicana writers - Ana Castillo's *The Mixquiahuala Letters* and Erlinda González-Berry's *Paletitas de Guayaba* - within the Spanish literary tradition of the picaresque. As Spanish culture is one of the forming elements of Chicano culture, the article has searched to point out how these authors establish a dialogue with this sanctioned genre of hegemonic literature.

Key-words: Picaresque; Counterdiscursive narratives; Chicano Literature.

Notas Explicativas

- ¹ Chicanos são os cidadãos estadunidenses de origem mexicana ou mexicanos radicados nos Estados Unidos. O termo era uma forma pejorativa utilizada nos Estados Unidos pela sociedade branca até ser adotado pela comunidade mexicano-americana durante o Movimento Chicano das décadas de 60 e 70. Hoje em dia o termo guarda uma conotação política: denominam-se chicanos os mexicano-americanos engajados na luta por igualdade social.
- ² Todas as traduções são minhas, a menos quando especificamente mencionado.
- ³ La Malinche foi a intérprete e amante asteca do Conquistador Hernán Cortés, tradicionalmente vista pelo povo mexicano como uma traidora que entregou seu povo aos europeus. (cf. PORTILHO, 2004)
- ⁴ O texto original de Kimberly Dilley foi escrito em inglês, língua na qual a distinção de gênero nos substantivos e adjetivos é menos freqüente que nas línguas latinas. Hoje em dia, entretanto, mesmo as línguas latinas utilizam o gênero masculino como universal (diz-se, por exemplo, "Ella es médico" em espanhol, e "Elle est professeur" em francês), motivo pelo qual acredito que a consideração da autora é válida também para a língua portuguesa.
- ⁵ Tradução de Sonia Torres (TORRES, 2001, p. 56)

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ática, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 30ª edição. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1997.
- ARELLANO, Ignacio. Noticias - Universidad de Navarra. Disponível em: <http://www.unav.es/noticias/textos/200701-06.html> Acesso em: 15/09/03.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination; four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- CÂNDIDO, Antonio. A Dialética da Malandragem. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTILLO, Ana. *The Mixquiahuala Letters*. New York: Anchor Books, 1992. 1ª edição Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986.
- CAZUZA & FREJAT, Roberto. Malandragem. In: ELLER, Cássia. *Cássia Eller* (CD). Polygram, 1994.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1978.

- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madri: Punto de Lectura, 2001. 1ª edição 1963.
- DILLEY, Kimberly. *Busybodies, Meddlers and Snoops: the female hero in contemporary women's mysteries*. [Contributions in Women's Studies, No. 166]. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1998.
- GONZÁLES-BERRY, Erlinda. *Paletitas de guayaba*. Albuquerque, New Mexico: El Norte Publications, 1991.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A Saga do Anti-herói*. Estudo sobre o romance picaresco clássico espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- _____. *O Romance Picaresco*. [Série Princípios, 151]. São Paulo: Ática, 1988.
- HUTCHEON, Linda. The Politics of Parody. In: _____. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.
- KOTHE, Flávio. *O Herói*. [Série Princípios, 24]. 2a. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- Novo Aurélio Século XXI; O Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível online em: <http://www2.uol.com.br/aurelio> Acesso em: 26/10/03.
- PONIATOWSKA, Elena. *Mexicanas and Chicanas*. *MELUS*, 21(3), Fall, 1996.
- SABINO, Fernando. *O Grande Mentecapto*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografia e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.