

Anzaldúa e Gómez-Peña: duas diferentes expressões da subjetividade nas moventes fronteiras pós-modernas

GISÉLE MANGANELLI FERNANDES*
MARIA JOSÉ TEREZINHA MALVEZZI**

RESUMO: Este artigo discute *The New World Border* (1996), de Guillermo Gómez-Peña, e *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1999), de Gloria Anzaldúa, visando enfatizar as diferentes subjetividades dos chicanos presentes nas obras. O estudo propõe uma interação entre performance e linguagem literária, a fim de destacar a força de vozes outrora silenciadas e agora condutoras de ideias com a pluralidade da arte pós-moderna. Os discursos desses autores abrem perspectivas para a produção de novas formas artísticas escritas em verso e em prosa, em inglês e em espanhol. Essas narrativas desafiadoras evidenciam a ruptura de fronteiras não apenas físicas, mas também de gêneros literários. Este trabalho aborda a importância da Literatura Chicana na vida cultural dos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Chicana; Guillermo Gómez-Peña; Gloria Anzaldúa; Subjetividades.

ABSTRACT: This is a discussion of *The New World Border* (1996), by Guillermo Gómez-Peña, and *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1999), by Gloria Anzaldúa, whose aim is to emphasize the different Chicano subjectivities shown in the two texts. The study proposes an interaction between performance and literary language, in order to highlight the power of voices silenced in the past and now conveyors of ideas with the plurality of postmodern art. Gómez-Peña's and Anzaldúa's discourses open perspectives to the production of new artistic forms written in verse and prose, in English and in Spanish. These challenging narratives reveal the rupture of not only physical borders but also that of literary genres. This work addresses the importance of the literature produced by Chicanos to American cultural life.

KEYWORDS: Chicano Literature; Guillermo Gómez-Peña; Gloria Anzaldúa; Subjectivities.

* Docente do Departamento de Letras Modernas–Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas–Rua Cristóvão Colombo, 2265–15054-000 – São José do Rio Preto–SP–Brasil. E-mail: gisele.manganelli.fernandes@gmail.com

** Pós-Doutoranda junto ao Departamento de Letras Modernas–Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas–Rua Cristóvão Colombo, 2265–15054-000–São José do Rio Preto–SP–Brasil. E-mail: majotema@yahoo.com.br

O interesse suscitado pela iniciativa de autores chicanos em narrar sobre o “nascimento” da própria etnia assim como *contar* a respeito de seus interesses político-culturais, perturbadores da ordem pré-estabelecida, tem resultado em numerosos estudos representando manifestações ditas *diferentes*, um refinamento implícito na cultura para originar a polêmica questão sobre o que é “*ser chicano*”. A experiência vivida por esses sujeitos estabelecidos na fronteira entre o México e os Estados Unidos revela o conjunto das percepções, imagens e analogias parecidas com o realismo verificável da vida cotidiana permeada pelo papel coletivo de olhar para a *mistura* enunciada aí, e descrever junto ao poder hegemônico das últimas décadas seu espaço de manifestação.

As condições a que têm sido submetidos, muitas vezes fazem-nos questionarem-se a respeito de “*quem sou?*” / “*quem somos?*”, hipótese de uma cartografia condenada a percorrer um longo caminho, ou até mesmo ser configurada como uma marca sem resposta, quiçá, uma pergunta condenada à possibilidade ideológica de um narrador que precisa “contar para não morrer” (FOUCAULT, 2001).

As obras literárias *The New World Border* (1996), e *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1999), dos escritores chicanos Guillermo Gómez-Peña e Gloria Anzaldúa, respectivamente, sustentam a discussão acima pelo fato de trazerem a nosso conhecimento as profundas transformações representativas da nova sociedade chicana. Os autores utilizam um suporte narrativo fora dos padrões clássicos da literatura por apresentarem um paradigma alusivo a dois sistemas sócio-culturais manifestos no princípio dominador/dominado, perturbador/perturbado, presentes nos Estados Unidos da América e no país da fronteira, o México.

A fim de lutar pela própria hegemonia, o “povo chicano” tem sido identificado como aquele de origem mexicana representado pela luta em expressar sua “voz” e também por aquele inscrito nos embates da(s) fronteira(s), comprometido com as múltiplas contradições formadas pela sua história. Narrada desde os anos de 1848 – o ponto de partida de profundas transformações culminando com o Tratado de Guadalupe Hidalgo – essa alteridade simboliza as invasões impostas pelos espanhóis e mais tarde pelos anglo-americanos no lugar de origem, o Aztlán. O resultado advindo dessa conquista fez surgir os da *outra raça*, os *diferentes*, uma disposição para a desconfiança sempre crescente, articulada entre (des)semelhanças culturais assumidas pelos dois países.

Esse paradigma opera com um grande número de relatos catalisador das temáticas entre passado e presente na formação da subjetividade chicana. Para além das marcas deixadas por teóricos e críticos a esse respeito, as complexas diferenças de identidades, ora incluindo, ora excluindo a etnia do sistema contemporâneo, mostra-nos o espaço para discutirmos uma história na perspectiva da instantaneidade temporal, ou seja, o sujeito chicano emerge ora aqui, ora acolá, para narrar sobre si mesmo. Instigados pelas posições discursivas de gênero, raça, gerações, local, localidade e tantas outras a fim de fazer valer suas “características raciais”, Anzaldúa e Gómez-Peña escrevem em inglês e espanhol, em prosa e em verso, relacionando o homem ao mundo, o homem a seus fantasmas, o homem a seus complexos pensamentos.

As histórias de resistência do povo chicano frente às mudanças do dia-a-dia demonstram

a força dos mecanismos de exploração aplicadas pelo homem branco ao mestiço subjugado, rumo a uma conquista marcada pelo quase apagamento das maneiras de ser da mestiçagem. O ponto de vista marcante é a transformação das práticas de poder em inevitáveis “verdades”, representativas do poder centralizador de uma sociedade machista e patriarcal estabelecidas pelo país hegemônico do lado de lá, figurativização sgnica de um discurso posicionado pelo objetivo de monopolizar o suposto adversário.

A força de perguntarmo-nos a respeito dessas questões corrobora o nascimento das histórias acerca dos chicanos eles mesmos, necessidade essa vinda na esteira da vitimização social sofrida por todos. O acesso ao poder político e sócio-cultural tem-lhes sido negado, representando a soma do desrespeito a eles imputado. Uma maneira de tirar-lhes o direito de expressão é relatada como exploração dos momentos de transformação histórica, empiricidade que deveria ter bastado para indicar a relação entre instigador e aquele que sofre opressão.

Produziu-se a partir daí uma dificuldade institucionalizada, um processo enunciatário expresso em esquemas de enfrentamento formulando opiniões públicas contra tudo o que é de direito de sujeitos oprimidos pronunciarem-se. Se considerarmos o terreno da hierarquia racial ou até mesmo a mistura de raças, questões estas com as quais o povo chicano está engajado, naturalmente reivindicaremos explicações a respeito do colonialismo e da dominação do colonizador sobre o colonizado. A esse respeito podemos ler o seguinte trecho citado por Anzaldúa,

No início do século XVI, os espanhóis e Hernán Cortés invadiram o México e, com a ajuda de tribos que os astecas tinham subjugado, conquistaram-no. [...] Por volta de 1650, restavam apenas um milhão e quinhentos mil índios puro sangue. [...] *Em 1521 nasceu uma nova raça, o mestiço, o mexicano* (pessoas de sangue indígena misturado ao sangue espanhol), uma raça que nunca tinha existido antes. Chicanos, os Mexicano-americanos, são os descendentes desses primeiros acasalamentos. (ANZALDÚA, 1999, p. 27)¹

Como podemos observar, essa condição de subjugado efetivamente demonstra o projeto narrativo emergente apresentado por Anzaldúa e Gómez-Peña nesse espaço de “entre lugar” (BHABHA, 1998), incorporando significados determinantes da experimentação vivida, energia inquieta vinda da voz chicana do “contar para não morrer”. O sonho de uma realidade para estabelecer-se o *ser chicano* tem exigido a produção de uma liberdade em *dizer o que trago comigo* para poder *narrar, e narrar, e narrar*.

Reconhecemos no discurso de Anzaldúa o expressar-se por meio de um critério provocativo e, ao mesmo tempo, a marca da transposição dos limites simultâneos de qualquer movimento narrativo. É milenar a tarefa humana de repetir aos outros mortais os

¹ No original: “At the beginning of the 16th century, the Spaniards and Hernán Cortés invaded Mexico and, with the help of tribes that the Aztecs had subjugated, conquered it. [...] By 1650, only one-and-a-half-million pure-blooded Indians remained. [...] *En 1521 nació una nueva raza, el mestizo, el mexicano* (people of mixed Indian and Spanish blood), a race that had never existed before. Chicanos, Mexican-Americans, are the offspring of those first matings” (ANZALDÚA, 1999, p. 27).

feitos heroicos e os infortúnios para que todos possam compartilhar os causos uns com os outros e continuar vivendo. O esconde-esconde das histórias encontra uma possibilidade infinita do presente vazio necessitando ser preenchido por um novo momento. De acordo com Foucault,

É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial: é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala. (FOUCAULT, 2001, p. 47).

Nesse sentido, por trás do que parece ser simples histórias recorrentes da metalinguagem, emoldura-se uma estrutura envolvendo papéis fundamentais da cultura branca anglo-americana, e uma outra configurando lugares míticos emblemáticos da cultura chicana, esta última dando-nos a impressão de precisar voltar ao tempo para poder ter uma visão profética de épocas futuras.

De fato, a partir dessa camada, preencher o espaço silencioso, quase vazio deixado pela cultura chicana, é símbolo revelador do poder colonial cuja trama tece a face do espelho para nos dar a conhecer duas culturas engajadas em deter as imagens de revelação da realidade: a cultura chicana dominada, e a cultura anglo-americana dominadora. A primeira confirmando o espessamento emblemático para significar “sua voz” e a segunda, assegurando o poder hegemônico, conhecida como o obstinado desbravador do mundo pós-moderno, presença da autoridade estabelecida por meio do exercício da exclusão.

Em *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa (1999), os sete capítulos compondo a obra dizem respeito à formação da *Raza*² narrados em forma de testemunho, biografia, ou como ela mesma denomina “auto-história”.

No primeiro capítulo “The Homeland, Aztlán – *El otro Mexico*” (p. 23-36), é destacado a *herida abierta* formada “na fronteira” entre o México e os Estados Unidos em consequência da condição de escravos e da colonização sofrida pelos mexicanos quando os espanhóis, Hernán Cortez, e mais tarde os anglo-americanos invadiram o México. O processo de invasão e dominação faz nascer a “raça misturada”, a “nova raça”, resultado da violação dos direitos e das leis centenárias dos indígenas daquela região.

Surge, nesse momento, as estruturas do que Anzaldúa denominou de “convergência”, “uma cultura de choque, uma cultura de fronteira, um terceiro país, um país fechado”³ (p. 33). O “corpo mestiço” herdado desse contágio produz a tensão, sempre crescente, dos acontecimentos históricos e culturais descritos como privação de subsistência, reorganização

² Segundo Malvezzi, “A opressão que os chicanos sofreram, hoje reflete-se em um outro “estado” de coisas identificado como a nova *Raza*. Efetivamente, a expressão “*Raza*” dá a entender a correlação, na cultura chicana, entre domínios de saber, determinados tipos de normatividade, assim como formas de subjetividades que os identifica como outra linguagem, independente do sujeito que fala. As obras escapam da única história autêntica, e apontam para verdades plurais”. (2010, p. 26)

³ “convergence”, a shock culture, a border culture, a third country, a closed country” (ANZALDÚA, p. 33).

de pertencimento das terras a seus novos donos e a subtração das mesmas pelos estrangeiros, a desonra religiosa articulando a “diferença” dos costumes.

Por meio dessas colocações, podemos contemplar ambos os sistemas – o de “lá” e o de “cá” – carecerem de uma nova posição de valores de referência, isto é, são dois lados de uma mesma realidade, a coletivização da vida. Viver em grupo na sociedade pós-moderna é ter uma memória coletiva, simulacro de uma armadilha onde se embaraçam o “eu” e o “outro”, enquadrada de maneira “atemporal” aos pré-dados subjetivos.

Em “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan” (p. 37-45), percebemos o pânico instalado no narrador dessas histórias ao tentar impor sua “voz” para manter-se vivo e continuar a busca pela referência nativa a fim de fazer-se compreendido, e ainda demonstrar seu propósito em sugerir o sentimento de ser “diferente”, a “meio a meio”. Ela afirma o seguinte: “o mundo não é um lugar seguro para se viver” (p.42).

Fica claro, dessa maneira, a opção em não dissimular nada dela mesma, e ainda deixar transparente a existência de seres semelhantes. Anzaldúa não os ignora e tampouco deixa de honrar a escolha do outro. A autora parece dizer-nos sobre o fato de todos estarem presentes, sempre. Não há porque silenciarem-se.

“Entering into the serpent” (p. 47-61) é o capítulo metaforizado para nos fazer saber a respeito das crenças, mitos e evocação dos deuses e deusas asteca. Iconograficamente, Anzaldúa desfaz a “imagem” de Coatloopeuh – a deusa asteca da criação, evocativa da sexualidade e poder dos homens – ligada à Virgem de Guadalupe, símbolo da pureza e da virgindade para discursivizar a respeito das rupturas e mudanças através do entre-tempo mítico sobre a história dessa simbologia.

Anzaldúa redefine e remexe nas inscrições religiosas do passado metamorfoseando os poderes da contranatureza. Para ela, o espaço simbolizando essas transformações mais o sangue em cada um dos descendentes indígenas, agora tem nas veias a presença viva e clara de outras figuras. Uma delas é *La Llorona*, associada à imagem da dor pela perda dos filhos que ela mesma assassinou. Mescla-se a esse infortúnio a figura da complexa identidade chicana, transgressão dos limites da crença para o ilimitado. Podemos pensar, dessa maneira, em uma transculturalização impondo aos chicanos a submissão em grupo, as transformações sócio-culturais a que foram obrigados pertencer. O discurso auto-reflexivo da autora identifica a co-extensão, a re-locação, tanto quanto a reinscrição da subjetividade coletiva.

No quarto capítulo “La herencia de Coatlicue – The Coatlicue State” (p. 63-73), prevalece a dualidade consciente/inconsciente. As crenças, os desejos, os deuses, os medos e sonhos, e o invisível ganham versões distintas da civilização ocidental. A princípio com uma mescla de curiosidade e conhecimento, depois com admiração e entusiasmo, Anzaldúa percorre o labiríntico caminho dos “mundos secretos”.

A presença dos elementos míticos, do desconhecido, prolongam-se por todo o capítulo como um intrincado exercício crítico. Percebemos por meio de suas colocações o fato de mesmo pretendendo racionalizar os mitos, o homem pós-moderno não tem conseguido destruí-los.

Suas considerações revelam a maneira de enfrentar a vida como uma luta interminável,

um ideal desordenado, impactando as virtudes chicanas. A memória da tradição ensinou-a e conduziu-a para dentro de si mesma. Ela narra sua “história”, “conta” também dos outros caminhos, do exterior, lugar de confluência do sujeito que *narra*. Tem lugar a voz da narrativa.

Em “How to Tame a Wild Tongue” (p. 75-86), a textualidade especifica o momento de os chicanos sentirem-se orgulhosos em manter sua língua, ou melhor, em singularizá-la em muitas outras. A individualidade cede lugar a uma acumulação de diferenças sociais, assimiladas pela intencionalidade em reconhecerem-se ao mesmo tempo culturalizados, tanto quanto bastante originais. Ela escreve a partir de um ponto de vista ideológico, rearticulando discursivamente a construção de novos significados. Anzaldúa desfaz a retórica de precisar ter uma memória e uma identidade linguística única e posiciona-se assim:

E pelo fato de sermos um povo complexo, heterogêneo, nós falamos muitas línguas. Algumas da línguas que falamos são:

- 1- o inglês padrão
- 2- o inglês da classe trabalhadora e gíria
- 3- o espanhol padrão
- 4- o espanhol mexicano padrão
- 5- o dialeto espanhol do norte do México
- 6- o espanhol chicano (Texas, Novo México, Arizona e Califórnia têm variações regionais)
- 7- o Tex-Mex
- 8- *Pachuco* (chamado *caló*)⁴. (1999, p. 77)

Trata-se, portanto, de uma outra maneira de ela demonstrar como os chicanos podem impactar o resto do mundo linguisticamente. Com este fato, Anzaldúa baseia-se em juízos transculturais e descreve um efeito provocativo assim como o complexo problema de exprimir-se por meio desse linguajar. Para ela, a subjetividade chicana reivindica a partir de uma posição de marginalidade tudo aquilo que é preciso para ganhar o centro e colocar-se em sentido de ex-marginalizada.

Com o sexto capítulo “*Tlilli, Tzapalli. The Path of the Red and Black Ink*” (p. 87-97), vemos o retorno das abordagens segundo as quais os aspectos míticos inspiram os extremos de uma linguagem atravessada por circunstâncias históricas mitificadas por crenças implícitas em si mesmas. Segundo Lévi-Strauss, apud Paz, “todo deciframento de um mito é outro mito. [...] Um mito em outra linguagem” (1997, p. 309).

De um modo ou de outro, os espaços utilizados para completar sua atividade de escritora personifica uma linguagem metaforizada, alterando o sujeito da cultura, transformando-o em prática enunciativa para então, reinscrever e realocar reflexões políticas de prioridade. Como feminista contestadora, ela negocia estratégias culturais e textuais para fazer valer a sua voz.

⁴ “And because we are a complex heterogeneous people, we speak many languages. Some of the languages we speak are: 1. Standard English; 2. Working class and slang English; 3. Standard Spanish; 4. Standard Mexican Spanish; 5. North Mexican Spanish dialect; 6. Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona and California have regional variations); 7. Tex-Mex; 8. *Pachuco* (called *caló*)” (ANZALDÚA, 1999, p. 77).

De maneira mais significativa, este é o “local” escolhido por ela para (re)escrever sua teoria. Esta é a estratégia de contenção em que o “outro” precisa aparecer no “contar para não morrer”. A linguagem da textualidade e do discurso descrevem a atuação da cultura, uma, duas, infinitas vezes. E não morre.

O sétimo capítulo “*La consciencia de La mestiza – Towards a New Consciousness*” (p. 99-113), talvez seja o mais polêmico dessa obra, aquele sobre o qual, de maneira ideológica, Anzaldúa interpõe e interpenetra as questões sociais. Não é de surpreender as abordagens que ela empreende para “discursivizar” a respeito das lutas de fronteiras e limites impostos pelo poder hegemônico do país vizinho, os Estados Unidos, a fim de fazer-nos entender que nem o México nem qualquer um de seus filhos deve sentir-se sozinho, perdido, desnaturalizado. Ela conclama a todos para a formação de uma nova consciência, aquela da mestiçagem. Diante de tanto antagonismo, os chicanos rompem com o passado de desgraças e concebem novos momentos, outras lutas, estas mais dignas.

Deduzimos, portanto, a ideia de fracasso, de falência da subjetividade chicana como sendo, na verdade, os aportes característicos dando-lhe coragem para produzir o discurso da *Raza*. A rigor, o movimento interpelando a narrativa e seus plurais ainda demonstram em sua escritura os vínculos ligados às histórias sócio-culturais entre os de “cá” e os do “outro lado”. Ao descrever a ambos como imagens da pós-modernidade, acontece a produção de um processo de discussão cujos problemas de identificação embasam o espaço político da *enunciación*.

A parte poética da obra contempla esse espírito de novas lutas e de contestação dos valores estabelecidos. No poema, “Don’t Give in, *Chicanita*” [“Não desista, Chicanita”], o “eu” que fala revisita seu passado, enfatizando a força das três mulheres que criaram sua sobrinha, isto é, a mãe da menina, a avó e a tia Gloria. Neste poema, notamos uma nostalgia em relação ao tempo em que “Texas era México”, mas, ao mesmo tempo, existe a confiança de que, no futuro, “*la Raza*” irá se levantar “carregando o melhor de todas as culturas” e os anos de subserviência se esvairão (p.224-5). Nessa mistura de etnias e de culturas estaria a fortaleza da “nova mestiça”, apregoada por Anzaldúa, que vai romper o silêncio mantido por muitos anos de opressão.

O poema “*Arriba mi gente*” também conclama a todos da *Raza* a se levantarem, a despertarem, a libertarem os povos (p.214-5). Já no poema dedicado à mãe, “*sus plumas el viento*”, Anzaldúa mostra a árdua tarefa de Pepita na colheita feita por doze, quinze horas, enquanto ouve Chula cantando, pois esta “leu muitos livros” e não precisa se submeter a aquele ou ao trabalho da empregada doméstica mexicana que tem de “limpar as fezes das privadas dos brancos [*clean shit/out of White folks toilets*]” (p.140). As “Pepitas” trabalham “como uma mula”, e torcem para seus filhos conseguirem emprego em “escritórios com ar condicionado” [*air-conditioned offices*], pois “Você é respeitado se usar sua cabeça/ao invés das suas costas [*You’re respected if you can use your head/instead of your back*]” (p.140).

Na linha de poemas críticos ao sistema, o texto de “*El sonavabitché*” aborda a angústia dos imigrantes ilegais que são subjugados e trabalham por qualquer coisa a eles oferecida, sofrendo desde o transporte em condições subumanas, que até levou um dos treze ilegais

à morte. Quando chegam ao destino, os sobreviventes têm de aprender a andar de novo. Esses imigrantes vivem sob pressão, com medo dos policiais de imigração [*la migra*], têm uma jornada exaustiva de quinze horas de trabalho diárias, e até um dia de folga para ao menos rezar, descansar e “escrever cartas para suas famílias [*write letters to their families*]” (p.147) não lhes foi concedido sem terem prejuízos em seus salários. No dia do pagamento, *la migra* aparece com suas pistolas, provavelmente em uma denúncia anônima feita pelo “*sonavabitché*”. Portanto, não há escapatória para esses imigrantes. Sempre estão em algum tipo de desvantagem em relação ao empregador, tornando-se quase escravos e ainda sendo, muitas vezes, traídos por aqueles que lhes exploraram.

O texto de “*To live in the Borderlands means you*” (p.216) tem uma importância extrema no contexto total da obra, pois, neste poema, a autora enfatiza como a *mestiza* carrega as cinco raças em si (“*hispana india negra española, gabacha*”[branca], sem saber para qual lado deve se voltar, mostrando outra questão da identidade movediça dessa população. “Viver na fronteira” ainda pode significar que você seja de um novo gênero, mulher e homem ao mesmo tempo, ou nenhum deles. Anzaldúa trabalha o assunto referente ao gênero como algo também em xeque, sem necessariamente ter de haver uma resposta definida. Mais uma vez, aparece a figura dos oficiais da imigração (*la migra*) que param os cidadãos de cor de pele escura na fronteira para investigação. O verso centralizador da ideia de “viver na fronteira” é o de ser “em casa, um estranho” [*at home, a stranger*], pois embora tenham nascido nos Estados Unidos, muitos dos chicanos não são aceitos como americanos, sendo tratados como estranhos ao país, como se aquele território não lhes pertencesse. Ora, a Califórnia, o Texas, o Novo México, o Arizona, o Colorado faziam parte do México até a guerra contra os Estados Unidos. Segundo Anzaldúa, os nativos foram “*destroncados*” (p.29) de suas terras em nome da “ficção da superioridade branca” [*the fiction of white superiority*]” (p.29). Os chicanos sofrem todo o tipo de preconceito, desde a cor da pele até a linguagem, mas precisam sobreviver e, para isso, o poema oferece-lhes uma alternativa: “*you must live sin fronteras/be a crossroads* [você deve viver sem fronteiras/ser um cruzamento]” (p. 217).

Outra injustiça denunciada na parte dedicada ao gênero poesia em *Borderlands* é a das mães que perdem seus filhos na guerra. Focaremos aqui, o poema “*En el nombre de todas las madres que han perdido sus hijos en la guerra*” (p. 182). Os versos trazem a profunda dor de uma mãe indígena que estava com seu filho no colo quando ele foi atingido por uma bala vinda de um tiroteio. A vida de uma criança foi ceifada, um pequenino inocente cujos primeiros passos nem tinha aprendido a dar. As seguintes linhas revelam a penúria da mãe, o “eu” que fala no poema:

Mãe de Deus, quero matar
todo o homem que faz guerra,
que quebra, que acaba com a vida.
Esta guerra me tirou tudo. [...]
Em seus olhos, nós os índios
somos piores que os animais. (p. 185)⁵

⁵ Madre dios, quiero matar/ a todo hombre que hace guerra,/ que quebra, que acaba com la vida./ Esta guerra me

Anzaldúa trabalha, portanto, com o sofrimento de seu povo desde as origens indígenas até os imigrantes legais e ilegais nos Estados Unidos.

A espetacular “realidade” na escritura de Gómez-Peña

A construção de cenas artísticas privilegiando o acesso a um tipo de espetáculo cujas dinâmicas comportamentais envolvem um coletivo de pessoas mobiliza a exploração dos nossos sentidos a fim de, progressivamente, produzir efeitos de sentido inesperados. O trabalho elaborado com essa finalidade justapõe múltiplos entre-lugares com destaque para o “eu”, a escrita, os gêneros textuais e tantas outras conexões. Da interação do ator no palco e o público presente, nasce a transformação de ideias, fundamentais para a investigação sobre curiosidade e estranheza.

Podemos dizer dessa maneira que, para entendermos o processo criativo de Gómez-Peña, seria interessante considerarmos a citação de Pavis, apud Bonfitto, segundo o qual o *performer* é “aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público”, ao passo que o ator “representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro” (2013, p. 96).

Não é por acaso, portanto, que na escritura de Gómez-Peña, o “mundo real” mescla-se ao seu trabalho performático em uma (re)organização de estéticas experimentais, ativismo político, humor Spanglish, e participação com o público durante as apresentações. Adotando determinadas formas de inovação, o artista dá origem a um caminho particular e independente. Para criar a exótica ilha ficcionalizada de “Guatinau” (“Spanglização de “e agora, o quê?” [*Spanglization of “what now”*]) (1996, p. 97), por exemplo, ele concebe junto a uma plateia membro/leitor/espectador a privilegiada experiência multicultural entre aspectos do *saber-olhar* e *saber-fazer*, direcionados não apenas à correlação entre *ver* e *atuar*, mas, também, entre *ver* e *fazer-participar*.

Gómez-Peña faz uso das diversas linguagens expressas pelo corpo humano enquanto interage com as pessoas na plateia. Ele transforma seu discurso em outras variantes simbólicas demonstrando-nos, desta feita, como relacionar as ações cênicas do saber-fazer às “leituras de mundo”, e as cenas do saber-olhar à sua real individualidade.

Destaca-se aqui o *momento presente*, característica geradora da experiência da arte *performática*. Associado a um aparente reconhecimento das “realidades” vividas, o momento presente nos dá a noção de como Gómez-Peña desenvolve um trabalho agregado a sutis expressividades em conectar o passado histórico chicano a um presente expressos pelo corpo e pela voz. Ao entrelaçar propostas de interação a fios de uma trama invisível, seu corpo e sua “voz” emergem como centelhas dando origem a novos gestos, novas imagens, aos sons e olhares nas interferências com o público. Ele sempre evoca fenômenos culturais modificados pelas diferenças coloniais e questiona os emaranhados territórios que todo chicano enfrenta ao tentar ultrapassar qualquer fronteira. Privilegiado por uma mobilidade abstrata e diferente de

há quitado todo. [...] / Em sus ojos nosotros los indios / Somos peores que los animales. (p. 185)

outros *performers*, o autor demonstra em suas atividades os cruzamentos demograficamente representados pelo pluralismo de qualquer etnia pós-moderna.

Nesse sentido, percebemos o espaço aberto pelo autor para construir e desenvolver suas considerações a respeito da etnia chicana e representá-las no palco. Ele contrasta um eu envolvido em complexas articulações a respeito do seu povo pois, ao catalisar fluxos narrativos e intensidades opostas na maneira de construir suas *performances*, necessariamente cria um Outro. De acordo com Glusberg, o “outro”

é plural, circunstancial e histórico. Não é ilimitado e é puramente móvel. Não é possível, conseqüentemente, perceber, conceber a ação do *performer* como a de uma única pessoa. É, na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem num mesmo palco. Duplicidade e multiplicidade que de forma alguma afetarão a unidade da *performance* [...] Em contraste com as ilusórias qualidades humanas nos defrontamos com o monstruoso. Contudo, essa monstruosidade não reside nas lapidações ou feridas: ela reside no homem de pedra que faz a *performance* (2013, p. 111).

Como podemos perceber, este “outro” demonstra pela liberdade das ações, os flagrantes surpreendentes da vontade de *causar*. Causar as mais profundas reflexões ao falar por meio de imagens, causar diferentes reações nas pessoas por meio de inusitados estímulos, causar, enfim, um sintoma pensante. De maneira cultural e bastante sustentável, abre-se aí um espaço cognitivo para demonstrar-se as práticas sócio-culturais dos marginalizados, daqueles sentados à mesa das negociações assumindo responsabilidades como qualquer outro cidadão cooperativo.

A plateia percebe as histórias contadas como sendo aquelas do aqui e agora, as histórias dos significados emblemáticos, as da ficção, e aquelas das interações artísticas, desestabilizadoras de qualquer tipo de fracasso comunicativo. Gómez-Peña vale-se de códigos já existentes, mas, ao mesmo tempo, apresenta novas possibilidades de articulação entre este fato e aquela experimentação. Ele aprofunda os limites da transgressão valorizando espectros de sua representação e longe das convenções artisticamente aprovadas, faz uso de uma série improvável de dados que, de maneira inconfundível, comunica e participa temáticas relativas à estética performática e à representação. Segundo Bonfitto,

A noção de representação é altamente complexa e envolve diferentes áreas do conhecimento como filosofia, ciências cognitivas, matemática, semiótica etc. [...] A abordagem desenvolvida aqui tem como foco central a conexão existente entre representação e referencialidade. Tal conexão foi examinada por inúmeros pensadores, dentre eles Aristóteles, que ao considerar o instinto de representação como um dos fatores que diferencia os homens dos outros animais, abriu possibilidades de desdobramento em suas investigações que o levaram a refletir, por sua vez, sobre a mimese e sobre o signo (2013, p. 99).

Em outras palavras, a principal questão é como devemos (re)pensar as questões chicanas frente ao hibridismo discursivo apresentado por Gómez-Peña. Aquelas, depois da colonização anglo-americana, adquirem enorme relevância e a exploração de textos relatando

sobre a pluralidade cultural, configura-se em histórias autobiográficas, depoimentos, críticas, poemas, criação de novas linguagens como o Tex-Mex, o caló e tantas outras.

A eleição dos critérios para apresentar sua arte faz de Gómez-Peña o paradigma chicano ambulante demonstrando como o conteúdo político da obra pode ser considerado mais importante que os componentes materiais da mesma. O autor auto-proclama-se um artista multicultural dos Estados Unidos, os chamados “novos” artistas latinos e, apud Yúdice, manifesta o seguinte:

Sou um artista migrante da representação (...) ligado aos grupos que pensam como nós (...); oponho-me à obsoleta fragmentação do mapa da América e o faço em nome do continente arte-América, composto de povos, artes e ideias, não de países (...); oponho-me à sinistra cartografia da Nova Ordem Mundial (...) No meu mundo conceitual não há espaço para as identidades estáticas, as nacionalidades fixas ou as sagradas tradições culturais. Tudo está em constante fluxo, inclusive este texto (2004, p. 351).

Tudo isso revela-nos o universo artístico de Gómez-Peña estabelecido sobre sólidas peculiaridades em provocar uma alteração nas relações sociais entre os chicanos e demais cidadãos do mundo. Ele pertence a uma subjetividade cognoscitiva de tensão e debates ao fazer uso do corpo. Nesse sentido, recorre aos temas mais cotidianos com os fins mais inéditos. Para fazer prevalecer seu interesse, o escritor dá a entender o fato de sempre estarmos diante da magia da mutação, da ação sobre outros significados. As pessoas presentes durante suas performances movimentam-se de maneira coletiva a exemplo das formações alegóricas e devolvem-lhe a discussão para o espetáculo continuar. Nesse esforço, todos mantêm um presente contínuo, um aqui e agora derivados da criação de efeitos renovadores para as novas formas de atuação. Senão vejamos a seguinte passagem:

GP: Agora que estamos realmente próximos uns dos outros, entremos no terceiro nível da (*GP & RS juntos*) co-mu-ni-ca-ção in-ter-cul-tu-ral: segredos obscuros. Por favor, fechem seus olhos novamente, respirem fundo e agarrem a genitália do seu vizinho. Sim ... Tem alguma pessoa na plateia que secretamente fantasia ser de uma raça ou nacionalidade diferente? (*RS distribui seu próximo texto, sobrepondo GP enquanto este continua*) Vamos, eu mesmo sempre quis ser croata. Senhor, a que raça gostaria pertencer? E você, madame?⁶ (1996, p. 157).

As realidades do seu imaginário estão presentes aí, mobilizando instâncias, despertando e remexendo sentimentos em nós. Não há como ficarmos indiferentes diante dessa ilusão. O “chamamento” do performer ao interagir com o público deixa claro determinados “instantes da vida” vividos por ele próprio, difundidos em cenas misturadas à música, ao cinema, às tecnologias de última geração.

⁶ “**GP:** Now that we are all really close to one another, let’s get into the third level of (*GP & RS together*) cross-cul-tu-ral com-mu-ni-ca-tion: dark secrets. Please, close your eyes again, take a deep breath and grab your neighbor’s crotch. Yeah . . . Are there any people in the audience who secretly fantasize about being from a different race or nationality? (*RS deliver his next text overlapping with GP as he continues*) Come on, I always wanted to be Croatian myself. Sir, which race would you like to be? And you, ma’am?” (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p.157)

Como vemos, Gómez-Peña faz parte de uma dinâmica cujo trabalho encontra-se emoldurado pelo “lugar” da linguagem, pelos códigos linguísticos mais complexos e aparentemente desconectados entre si, mas que, de fato, não cessam de transmitir e entrecruzar mensagens rematerializadas constantemente em algum ponto de sua experiência. Assinalando as formações culturais reunidas em diferentes grupos humanos, ele denuncia a exclusão de artistas latino-americanos do sistema artístico dos Estados Unidos dizendo não ser fácil o desenvolvimento das artes chicanas naquele país. O escritor difunde seu trabalho insistindo no fato de precisar ir além das velhas propostas de liberdade gestual; anuncia a translocalidade existente em diferentes contextos e, mais uma vez, adota estratégias de ação para “acordar” o outro.

Em outras palavras, as sutilezas de sua arte não teriam sentido se não acreditássemos nesse efeito expressivo aproximando espaço e tempo ficcional do espaço-tempo real. As surpresas da multiplicidade cultural, racial e linguística apresentadas por Gómez-Peña sempre surgem carregadas de novidades implicitamente reproduzidas em seus textos. Elas são heranças exclusivas da memória do povo, permitindo-lhe a preservação e proteção da sua e demais identidades.

Bastante sugestivo, portanto, é o grau de emoção e domínio com os quais o autor, de maneira incessante, constrói seu “poder persuasivo” quando apresenta-nos as contradições alicerçadas na vontade do mais forte. Ele ocupa-se com o tempo em *ver, ouvir, falar, pensar, e escrever*, todos objetivos de uma mente transitando desta para aquela cultura sem perder o ponto de referência, a “mestizaje”. Este termo, de maneira histórica e cultural, teve origem em consequência dos inúmeros significados existentes na mistura entre espanhóis e indígenas mexicanos.

Esse parece ser, portanto o motivo pelo qual Gómez-Peña “aprendeu a ver”; dirige seu olhar com calma para o *vir-a-ser* das coisas; constrói com paciência as “diferenças” da etnicidade sem reagir imediatamente a uma reivindicação. Tira proveito da desconfiança da plateia, desse ter-aprendido-a-ver e deixa aparecer o estranho, o *novo*, desfazendo-se de qualquer sistema programado. Para isso, ele invade o terreno das inúmeras negociações feitas em consequência das mudanças sociais e políticas, e mostra-nos como o mundo capitalista está acelerado. Desarticula, também, as bases da realidade local entre o México e os americanos para (re)examinar cenários na perspectiva histórica entre os dois países.

A cultura de fronteiras ocupa, dessa maneira, um espaço privilegiado em sua arte. As figuras xamânicas destacam-se por simbolizarem processos de transformação social, condição de confronto entre o homem branco e o indígena, uma vez que têm primazia nessa (re)configuração dialógica. O ponto essencial parece ser o de não encontramos equivalente híbrido para a arte de Gómez-Peña. Tanto o material que compõe suas *performances* quanto as línguas a elas relacionadas, tudo apresenta-se como “diferença” em relação ao velho.

Não podemos, portanto, nos surpreender com a arte ativista desse autor, pois ele trata de temas relacionados à sua estética e ao seu jeito de representar. Atravessa com facilidade as fronteiras do diálogo com os outros “Outros”, sempre despertando a atenção do público, condicionado pela tradição do processo artístico. Aos limites do ainda não representado ele

incorpora informações apreendidas em meio a referências contextualizadas. Gómez-Peña busca novos “padrões espaciais” questionando a história chicana. Mais do que a própria maneira de atuar, ele coloca sua etnia em destaque e propõe interpretações para o presente momento.

Mesmo enfrentando dificuldades e ressentimentos do capitalismo empresarial para levar sua arte adiante, o autor criou esse “lugar livre” na fronteira destinado a fomentar as “ideias chicanas”, sempre vistas de soslaio, fora dos megaeventos artísticos. San Diego e Tijuana são os espaços acolhedores de suas mostras, cidades preparadas para enxergarem a retórica mobilizadora desse performer. Dos enfoques multiculturais revistos por ele, surgiram outros fatores progressistas advogando o protagonismo de novos projetos de integração social. De acordo com Yúdice,

Um ativismo cultural com essas características aborda a política governamental de uma maneira semelhante à que Kester observou na arte comunitária. Em “O tratado da livre-cultura”, o ensaio provocador de Gómez-Peña, lemos que “o trabalho do artista consiste em abrir pela força a matriz da realidade para comprovar a existência de possibilidades insuspeitas, inclusive a “redefinição de nossa topografia continental” (Gómez-Peña, 1993:59). Essa redefinição baseia-se em grande parte, nas experiências dos trabalhadores imigrantes indocumentados, cujas migrações são consideradas análogas à circulação produzida por um “Tratado de livre-arte” paralelo entre “os artistas não alinhados” (Gómez-Peña, 1993:60). Os críticos que simpatizam com o autor elogiaram seu projeto de criar um espaço livre para os encontros culturais (2004, p. 349).

As pessoas identificam o valor ou a desvalorização a que estão sujeitas as artes em geral. Os temas e os métodos empregados por ele permitem entrevermos estruturas cambiantes a respeito de si mesmo e dos demais. À medida que vai se apresentando nesse ou naquele lugar, a ênfase sobre a “fronteira” introduz e (re)produz novos diálogos a fim de praticar a interação social. Acadêmicos, artistas, intelectuais, participam todos dessa nova cultura integrada, embora esta seja fruto de um paradoxo global.

Dada a heterogeneidade de sua obra, notamos as mudanças produzidas não apenas na crítica que o assiste, mas, também, nas antigas práticas (re)posicionadas em relação às suas experimentações. Não há como não admitirmos o fato de Gómez-Peña ter conseguido criar uma rede de interações artísticas, desestabilizadoras do antigo terreno artístico existente na fronteira entre o México e os Estados Unidos. O escritor fez surgir de suas imagens a representação de conceitos e teorias para poder (re)compôr, metaforicamente, o jeito de *ser chicano*. Ele transita daqui para ali comunicando de maneira pioneira a sua mais nova arte urbana, o corpo (dis)simulado, os ambientes virtuais, mimese dos processos próprios de qualquer organismo vivo, exemplos certos dos “rumores” narrativizados.

FERNANDES, G. M.; MALVEZZI, M. J. T. Anzaldúa and Gómez-Peña: Two Different Expressions of Subjectivities Within the Transient Borders of Postmodernism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 103–116, 2016.

Referências

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

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana de Lima Lourenço Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONFITTO, M. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GÓMEZ-PEÑA, G. *The New World Border*. San Francisco: City Lights Books, 1996.

MALVEZZI, M.J. T. *Oeco da voz chicana expressa em singulares(des)caminhos(des)contextualizados na rede pós-moderna*. São José do Rio Preto: 2010, 358f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/106335>>. Acesso em: 15 out. 2016.

PAZ, O. *El laberinto de la soledad y otras obras*. New York: Penguin Books, 1997.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Recebido em: 17/10/2016

Aceito em: 20/11/2016