

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Luiz Guilherme Amorim de Castro

**A *LATINIDAD* NORTE-AMERICANA VISTA PELA ÓTICA
DA LITERATURA *CHICA-LIT*:
Alisa Valdes e sua obra *Playing With Boys***

Juiz de Fora

2020

Luiz Guilherme Amorim de Castro

**A *LATINIDAD* NORTE-AMERICANA VISTA PELA ÓTICA
DA LITERATURA *CHICA-LIT*:
Alisa Valdes e sua obra *Playing With Boys***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Crítica e Cultura. Orientadora: Prof. Dr^a Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de
geração automática da Biblioteca Universitária da
UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Castro, Luiz Guilherme Amorim de.

A latinidad norte-americana vista pela ótica da
literatura chica-lit: Alisa Valdes e sua obra *Playing With Boys* /
Luiz Guilherme Amorim de Castro. -- 2020.
142 f.

Orientadora: Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras, 2020.

1. Literatura Chica-Lit. 2. Literatura Chick-Lit. 3. Latinidad. 4.
Movimento Chicano. 5. Zonas de Contato. I. Rodrigues Gonçalves,
Ana Beatriz, orient. II. Título.

LUIZ GUILHERME AMORIM DE CASTRO

**A LATINIDAD NORTE-AMERICANA VISTA PELA ÓTICA
DA LITERATURA CHICA-LIT:**

Alisa Valdes e sua obra *Playing With Boys*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Crítica e Cultura.

Aprovada em: 22 de outubro de 2020

BANCA EXAMINADORA



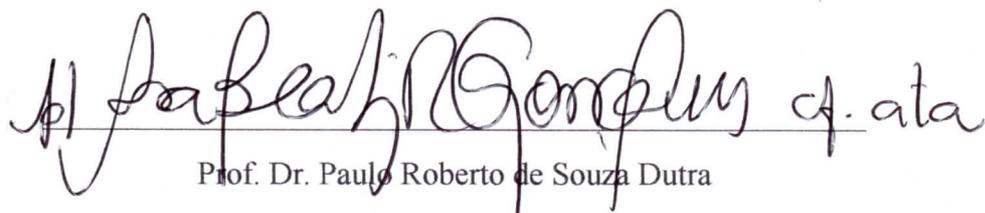
Prof. Drª Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves – Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Drª Nicea Helena de Almeida Nogueira

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra

The University of New Mexico

À minha mãe, que me deu o mundo das letras,

a Humberto, que me deu o melhor da vida a dois,

a Bruno M. P., que me deixou eternas saudades.

AGRADECIMENTOS

De todos os motivos que tenho para ser grato nesta vida, acho que nenhum é mais bonito do que a confiança que familiares e amigos depositam em mim. Quando a minha esperança falha, lá estão todos eles. É a voz de vocês que eu ouço a cada pedra, a cada joelho ralado, a cada manhã nublada.

Obrigado,

à minha mãe, Margareth, por tudo. Pelo amor incondicional, a amizade sincera, a presença constante. Por me ensinar a voar com as minhas próprias asas. O meu mundo é mais seguro com você nele.

ao meu marido e eterno companheiro, Humberto, por ser porto seguro, amigo, professor, aluno. Você é o primeiro e o último que vejo todos os dias. E não há visão melhor.

ao meu pai, Petronio, por ter incutido em mim a sede de aprender, e me fazer sentir um *rockstar* por toda e qualquer vitória.

aos meus queridos irmãos, Bruno e Raphaela. Vocês são o laço eterno entre o lugar de onde vim e aquele de onde jamais vou me afastar. Amo, respeito e admiro vocês igualmente.

aos meus anjos de quatro patas, Pingo e Fix, por só conhecerem o bem.

às minhas cunhadas Luciana e Viviane, por sempre me tratarem com doçura e carinho.

aos meus sobrinhos, Antônio e Pedro, que mal nasceram e já me dão motivo para fazer minha parte por um mundo melhor.

à minha orientadora, Ana Beatriz. Você acreditou e apostou em mim quando nem eu mesmo sabia que teria a capacidade. Isso não tem preço. *And the rest is history, darlin'!*

à professora Nícea Helena, por fazer e ter feito tanto por mim que chego a temer jamais conseguir retribuir à altura.

ao meu eterno melhor amigo Bruno Mourão Paiva, que teve uma trajetória curta neste planeta, mas foi e será sempre a pessoa mais extraordinária que já conheci.

às minha BFFs Marina, Marcinha, Dandan (Daniele), Danete (Danielle) e Gheysa. Com vocês eu me sinto amado, importante, único. Vocês são parte eterna de quem eu sou e quero ser.

à minha American sister, Monica. I am humbled by your true friendship. Glad to be on the same planet, under the same sky as you.

aos meus queridos amigos Ellen e Pablo, Dayana e Guilherme, Juliana e Fabrício, Ninna e Guilherme pelo carinho, amizade, gentileza e compreensão. Existo nas minhas idiossincrasias com a certeza e tranquilidade de ser aceito como sou. Os sabores dos nossos jantares me dão gosto de seguir adiante.

à família Maricato, Lúcia, Gustavo e Stella, por sempre comemorarem minhas vitórias e me levantarem nas derrotas. Vocês já me ajudaram muito mais do que imaginam.

ao amigo Samuel Rodrigues, que acompanhou todo este processo, com os melhores conselhos, as sugestões mais inteligentes. Orgulhoso de ver o grande homem que você se torna a cada dia.

a Mariana Junqueira, que me ajudou a fazer deste texto um grande desafio, uma aventura divertida.

a Clarissa Guimarães, minha eterna *cheerleader*, e Cecília Amaral, por conversas divertidas e relaxantes.

ao PPG Letras - Estudos Literários, por todo o apoio, todas as oportunidades e boa vontade.

às professoras Silvina Carrizo e Bárbara Daibert, pelo suporte em um momento crucial da minha vida acadêmica.

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, por acreditar e investir na ciência brasileira.

"Language is the blood of the soul into which thoughts run and out of which they grow." Oliver Wendell Homes, Sr.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estudar um gênero de literatura chamado *Chica-Lit*, protagonizado por mulheres latinas entre 20 e 30 anos de idade, em ambientes urbanos dos Estados Unidos da América, e em constante conflito entre suas aspirações profissionais e pessoais. O gênero advém do *Chick-Lit*, com temática semelhante, mas sem os elementos identitários presentes na produção latina. Enquanto o *Chick-Lit* teve seu início com a obra de Helen Fielding, *O Diário de Bridget Jones* (lançado em 1996), Alisa Valdes foi a precursora do *Chica-Lit*, com o seu livro *The Dirty Girls Social Club* (lançado em 2003), seguido por *Playing With Boys* (2004). Sua segunda obra é o objeto deste estudo. A *latinidad* presente na obras de Valdes é o fio condutor do estudo, de maneira a entender onde se localizam, cultural e socialmente, as mulheres latinas, hispânicas e chicanas, dentro da cultura estadunidense. Ao fazermos um histórico que passe pela imigração hispânica nos Estados Unidos, o movimento social e político por direitos dos latinos chamado *Chicano Movement*, a produção cultural desse povo dentro do país, conseguimos estabelecer as bases para esta investigação, que se utilizou de teorias de *home*, *code-switching*, multiculturalismo e sexualidade com o intuito de compreender a cultura híbrida dessas personagens. Consideramos que o *Chica-Lit* está localizado dentro do que a pesquisadora norte-americana Mary Louise Pratt (1999) classifica como *zona de contato*, ou o local metafórico onde as várias culturas se entrelaçam e criam um novo espaço de existência.

Palavras-chave: Chica-Lit.Chick-Lit.Latinidad. Chicano Movement.Zona de Contato.

ABSTRACT

This dissertation aims to study a literary genre called *Chica-Lit*, whose protagonists are Latina women between 20 and 30 years of age, in urban settings of the United States of America, and in constant conflict between their professional and personal aspirations. The genre stems from *Chick-Lit*, with a similar theme, but without the identity elements present in the Latin/Hispanic production. While *Chick-Lit* began with Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* (1996), Alisa Valdes was *Chica-Lit*'s pioneer, with her books *The Dirty Girls Social Club* (2003) and *Playing With Boys* (2004). The *Latinidad* present in Valdes's works is pivotal to this study, since it establishes where the Latina/Hispanic protagonists are located, culturally and socially, within the American culture. After studying the history of Latino/Hispanic immigration to the USA, the social and political movement for Latino rights in the country, called Chicano Movement, the cultural production of this group in North America, we were able to establish the basis for this investigation, which also uses the theories of *home*, *code-switching* and *multiculturalism* as components of the hybrid culture of the characters, who are found within the metaphorical area characterized by American researcher Mary Louise Pratt (1999) as contact zones, or the space where various cultures intertwine, and bring about a new space of their existence.

KeyWords: Chica-Lit. Chick-Lit. Latinidad. Chicano Movement. Contact Zone.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	AS BASES DE UMA NAÇÃO: HISPÂNICOS E A CONSTRUÇÃO DOS E.U.A.....	24
2.1	Imigração hispânica nos Estados Unidos.....	25
2.2	Chicano Movement.....	38
2.3	Produção Cultural Latina, Hispânica e Chicana nos Estados Unidos.....	52
3	TRAVESSIA LITERÁRIA FEMININA: DE <i>CHICANALITERATURE</i> A <i>CHICA-LIT</i>.....	69
3.1	<i>Chicana Literature</i>	70
3.2	De <i>Chick</i> a <i>Chica</i> : Literatura na Zona de Contato.....	83
4	A <i>LATINIDAD</i> PAN-AMERICANA EM <i>PLAYING WITH BOYS</i>.....	100
4.1	Expressando identidade.....	101
4.2	Inglês, espanhol, <i>code-switching</i> : Pátria linguística.....	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
	REFERÊNCIAS.....	134

1 INTRODUÇÃO

Com uma população *hispanohablante* de mais de cinquenta e cinco milhões de pessoas, os Estados Unidos posicionam-se como a segunda nação com o maior número de falantes da língua castelhana, atrás apenas do México.

Sempre importante lembrar que, por mais que boa parteda população hispana¹ seja hoje tratada como estrangeira e forasteira, e os mexicanos sejam atualmente vistos como invasores que mereçam um muro que os separe e obstaculize seu acesso ao território norte-americano, como proposto pelo então candidato presidencial Donald Trump (DOPP, 2019), a ocupação hispânica de terras do país precede a colonização anglo-saxã. A expansão do território pelos Estados Unidos deveu-se à anexação de grande parte do México e a antiga República do Texas, com considerável população *hispanohablante*. Desta maneira, é importante que pensemos o espanhol como uma das línguas fundadoras do país, com lugar tão importante quanto o próprio inglês.

A cultura *tex-mex* (mescla entre texano e *tejano*, mexicanos originários da região) é muito presente no imaginário americano, principalmente pela sua culinária (representada nacionalmente pela cadeia de *fast-food* Taco Bell²) e música (o gênero musical *Tejano*, cujo maior símbolo foi a cantora Selena, morta em 1995).

Contudo, é inegável que a maior parte dos *hispanohablantes* que compõe os cinquenta e cinco milhões citados acima é formada por imigrantes de países da América Latina, e vieram muito após a expansão do oeste norte-americano. Imigraram para o país com a promessa de uma vida melhor, fugindo de instabilidade política e econômica nos seus lugares de origem.

Hoje há canais de televisão (*Univisión, Telemundo, CNN enEspañol*, etc), jornais (*El Nuevo Herald, La Opinión*, entre outros), revistas (*Latina, Al Día* e muitas mais), que atendem a uma comunidade imensa, em maiores números que a população inteira de países como Espanha, Colômbia e Argentina.

¹ Apesar de o United States Census Bureau (agência norte-americana com funções semelhantes ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, do Brasil) utilizar os termos 'latino' e 'hispânico' de forma intercambiável, utilizaremos apenas o termo 'hispânico' quando nos referirmos especificamente a *hispanohablantes*, de forma a enfatizar o fato do uso da língua espanhola por essa população, em oposição a latinos que tenham o francês ou português como línguas maternas.

² A rede de restaurantes *Taco Bell* tem no seu menu somente pratos da culinária *tex-mex*, vista, nos Estados Unidos, como culinária tipicamente mexicana. Curiosamente, não há um único restaurante da rede em território mexicano. Todas as tentativas de expansão resultaram em fracasso (SWERDLOFF, 2017).

É razoável pensar que uma pessoa possa viver perfeitamente nos Estados Unidos sem dominar a língua inglesa, tendo acesso a entretenimento, trabalho e serviços básicos em espanhol. De uma maneira conjectural, talvez seja possível até mesmo vislumbrar um futuro não muito distante no qual os EUA se tornem, na prática, uma nação bilingue. Interessante adicionar que a própria constituição do país não traz o conceito de língua oficial. Assim, cada estado responsabiliza-se por defini-la, o que gera ainda mais atritos culturais (KAUR, 2018).

Ao mesmo tempo, quando falamos de hispânicos de segunda ou terceira geração, é mais fácil observar a penetração maior da língua inglesa em suas vidas, seja por conta do sistema educacional ou simplesmente pelo convívio com o restante da população. E essas pessoas trazem consigo a marca da hibridação, por serem hispânicos, na língua dos pais e avós, e americanos³ anglo-saxões na sua vida fora do seio familiar, com domínio completo da língua do país de acolhimento, sendo possível passarem despercebidos enquanto imigrantes, em termos linguísticos.

Na contínua interação e miscigenação, metafórica e literal, que age sem cessar em nossa sociedade nos dias de hoje, com infinita intertextualidade entre grupos e imaginários, em que as referências mútuas são, mais do que desejadas, necessárias, temos, conseqüentemente, o que pesquisadora e professora Mary Louise Pratt (1999) nomeia "zonas de contato". Em outras palavras, "espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação" (PRATT, 1999, p. 27). Culturas se encontram e se transformam através do contato entre seus membros, com suas histórias, seus *habitus* (em sua concepção *Bourdiniana*), tradições e referenciais. O produto que resulta do processo é a hibridização, uma terceira via entre duas formas de vida que se encontram, criando as condições para que cidadãos se expressem com características de ambos os campos.

As palavras de Pratt (1999), reforçadas pela noção *foucaultiana* de territórios e relações de poder entre forças hegemônicas e de resistência, nos levam a crer que a hibridização, ou um caminho do meio, seja um processo contemporâneo, do qual a

³ Com foco direto em identidade e identificação cultural, este estudo usará, de forma intercambiável, os termos norte-americano/a, ianque, americano/a e estadunidense (ou estadunidense), formas reconhecidas pelo dicionário português *Priberam* e o brasileiro *Michaelis*. O objetivo é tornar o texto mais fluido, evitando repetições que tragam desconforto à leitura. Contudo, em um contexto de expressão política e de cidadania, daremos preferência, sempre que possível, ao termo estadunidense (ou estadunidense), por considerarmos que sua utilização seja o gentílico mais apropriado para alguém nascido nos Estados Unidos da América, de forma a respeitar os canadenses e mexicanos enquanto norte-americanos, e todos os habitantes das Américas enquanto americanos.

"terceira margem" (BHABHA, 1998) cultural seria a mais lógica consequência. Nosso entendimento da teoria do estudioso indiano será sempre em direção à visão do indivíduo enquanto híbrido, dentro do seu ambiente e suas afinidades identitárias, preocupando-nos também com os atritos entre culturas, que serão a essência deste estudo. Ainda na mesma seara, Pratt (1999, p. 30) adiciona, sobre os povos considerados subjugados, que eles não podem "controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam". Ainda, Pratt(1999) categoriza a transculturação como um fenômeno da zona de contato. Aqueles que se encontram inseridos em uma nova cultura, normalmente em razão de uma mobilidade *transfronteiriça*, passam a adotar elementos da nova cultura, sem, necessariamente apagar o que trouxeram de seus países de origem. Como produto temos novos costumes, novas ideias e novas formas de encarar o mundo. Em suma, novos *habitus*, o que pode ser entendido como as características sociais que formam a maneira como um indivíduo age e se comporta.

Tendo entendido que das "zonas de contato" temos uma terceira margem (BHABHA, 1998), a erupção de uma nova forma de pensar, sentir e ser, podemos citar a já estabelecida cultura *Tex-Mex*, advinda do contato entre os habitantes anglo-saxões e os *tejanos* (descendentes de mexicanos) do estado americano do Texas. Ali, temos uma culinária particular, música típica e até mesmo uma literatura singular. Pilcher (2001) nos mostra que esta cultura única é resultado da luta dos mexicano-americanos pela conquista da cidadania norte-americana.

Seguindo adiante, torna-se necessário uma discussão, para a pertinência do estudo, sobre o local, figurado ou denotativo, onde esses atores encontram seu *home*⁴, onde o senso de *belonging*/pertencimento é mais forte. Como o foco deste estudo é a *latinidad*, mais especificamente aquela que é demonstrada nos Estados Unidos da América, é possível delimitar o escopo da análise.

O estudioso holandês Jan Duyvendak (2011) nos explica que a teoria de *homesegues* sub-teorizada, e entende-se, então, não haver uma explicação única possível para o conceito. Porém, o próprio autor nos mostra que "nos Estados Unidos, o reduto de *home* continua sendo o domicílio da família nuclear, há muito visto como um refúgio

⁴ O conceito *home*, cuja tradução direta do termo é *lar*, em português, será usado, neste projeto, sempre no original, por acreditarmos ser uma maneira mais acurada de referirmo-nos ao todo que representa o conceito, e não apenas o lar enquanto local de residência.

em um mundo turbulento^{5,6} (DUYVENDAK, 2011, p. 3). É razoável entender que é no lar, na convivência com a família, que o cidadão encontra seu refúgio, seu lar, o *home* onde ele consegue sentir-se confortável e como parte de algo maior que ele. Talvez seja, imaginamos, no lar que ele exerça sua cultura híbrida com mais liberdade, reorganizando os símbolos culturais, através da mediação e companhia daqueles que lhe são mais próximos.

Ainda com o apoio de Duyvendak (2011), vemos que o patriotismo nos EUA não é baseado em fortes noções de lugar, já que é difícil para uma nação fundada por imigrantes sentir que possui fortes raízes na terra. Sabendo disso, não é despropositado pensar que imigrantes, ou, mais especificamente, suas segundas ou terceiras gerações, sentem uma afinidade maior com a ideia do país e seus símbolos, muito mais do que com lugares geográficos. Eles assumem um ideal de país. Qualquer pessoa que entre naquele ambiente e se adapte aos seus ideais, pode ser também, em tese, um membro do grupo. As *zonas de contato* seriam oportunidades para reforçar e justificar a noção de pertencimento.

Tendo em mente que as culturas se encontram, criando uma *terceira margem*, que os membros dos grupos têm apoio em locais de refúgio e pertencimento, é interessante focar, então, em algumas ramificações destes processos.

As pessoas expressam sua existência através, dentre outras maneiras, da arte. E, mantendo o foco na literatura, podemos ver exemplos de produções literárias que são produtos diretos do contato entre a cultura latina e americana anglo-saxã. E um exemplo dessa produção na zona híbrida é o gênero em estudo nesta pesquisa, o *chica-lit*, que pode ser entendido como uma produção fronteiriça.

A literatura *chica-lit* vem como o desdobramento interessante de anos de produção latina feminina, e a pesquisadora estadunidense Ellen McCracken (2014) nos ensina que, por conta de pressão cada vez maior de universidades ao redor do país, os conglomerados começaram a publicar mais e mais produtos produzidos por latinas e hispânicas, porque lucro era o que se procurava.

Equilibrando-se entre a sua cultura ancestral, muitas vezes vista com desconfiança e preconceito pelas classes dominantes, e a cultura americana, onipresente

⁵ "In the US, the stronghold of 'home' remains the dwelling of the nuclear family, long seen as a haven in a turbulent world."

⁶ Ao longo desta investigação, faremos a tradução de todas as citações utilizadas, sejam elas originalmente em inglês ou espanhol. A citação em sua língua original será apresentada em nota de rodapé. Contudo, exceções serão poesia e letras música.

e massificadora, da qual imagina-se ser praticamente impossível escapar, temos produtos culturais únicos e merecedores de aprofundados estudos. Nosso foco é a literatura, notadamente a literatura feminina, representada nos dias atuais pelo crescente movimento literário citado no parágrafo anterior, uma variação da literatura *chick-lit*.

É possível dizer que o gênero, sobre o qual nos debruçaremos neste estudo, teve início em 2003, como a professora e pesquisadora Tace Hedrick (2015) nos explica em seu livro *Chica-Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*, com o lançamento do livro *The Dirty Girls Social Club* (2003), da autora Alisa Valdes. Sua existência nos convida a entender melhor não só a forma da escrita, o público-alvo, o conteúdo dos romances, mas também a identidade das personagens que são descritas na história. Localizadas entre a hegemônica cultura anglo-saxã que fundou os Estados Unidos, e a não menos centenária cultura mexicana/chicana/latina que forma hoje grande parte da população desse país, o produto e os produtores de *Chica-Lit* são fruto de uma mescla única, influenciada por todos os lados e, ao mesmo tempo, sem pertencer totalmente a lado algum. E as perguntas que nos fazemos com o presente estudo são: Dentro do gênero, o que significa ser hispânico/latino/chicano? Onde podemos localizá-lo, dentro da tradição literária chicana e estadunidense? Para tentar responder essas perguntas, nosso foco será Alisa Valdes⁷, e utilizaremos as obras descritas mais adiante para contextualizar nossa pesquisa acerca das Zonas de Contato (PRATT, 1999) culturais e identitárias.

Chick-lit, estilo literário precursor do *Chica-Lit*, recebe seu nome de um termo que vem das palavras *chick*, gíria na língua inglesa norte-americana para garota, mulher mais jovem, e *lit*, redução de *literature*. Em outras palavras, é literatura feminina, de mulheres e essencialmente *para* mulheres. As protagonistas costumam ter entre vinte e trinta e poucos anos, relatando suas experiências românticas e atribuições num mundo *pós-feminista*⁸, como exposto por Cris Mazza (2000).

Uma pergunta, que talvez seja pertinente para trabalharmos ao longo deste estudo é: seria a redução do termo *literature* para somente *lit* resultado de um julgamento de valor sobre as obras do gênero, suas autoras, ou mesmo o seu conteúdo, trazendo, em si, uma pecha machista e desqualificadora da produção literária feminina?

⁷ O nome da autora, quando do lançamento do seu primeiro livro, *The Dirty Girls Social Club*, consta como "Alisa Valdes-Rodriguez". Contudo, após seu divórcio, ela costuma apresentar-se somente como Alisa Valdes. Por isso, em algumas citações ainda veremos seu sobrenome de casada.

⁸ A definição do gênero como *pós-feminista* é feita por Mazza (2000), e será melhor trabalhada no capítulo 3.

Como já expusemos *ochica-liten* quanto variação do *chick-lit*, temos nele protagonistas hispânicas, de primeira, segunda ou mesmo terceira geração, enfrentando problemas comuns a todas as mulheres, mas com uma identidade única, que transitam entre a cultura *mainstream*⁹ anglo-saxã e suas próprias raízes hispano-americanas.

Interessante e importante notar que o estudo da cultura hispânica, bem como da sua literatura, não tem se mantido somente no continente americano. A pesquisadora russa Tatiana Voronchenko (2014) escreveu um artigo explicando como a literatura chicana tem sido estudada em Chita, na Sibéria. Para ela, tanto os "EUA quanto a Rússia baseiam suas identidades no multiculturalismo"¹⁰ (VORONCHENKO, 2014, p. 71), e que isso justifica o estudo de um estilo literário de um país tão distante geograficamente do seu. O fato de uma pesquisadora russa considerar pertinente o estudo da cultura chicana nos EUA, com tamanha distância física e cultural que a separe, nos encoraja a tomar semelhante decisão e iniciar o estudo da literatura escrita por mulheres latinas dentro de um país majoritariamente anglo-saxão. Não há, ou, ao menos, não deveria haver, fronteiras para a atividade acadêmica.

É justamente pela existência do multiculturalismo que torna-se possível imaginar que as atuais autoras de *chica-lit*, como Alisa Valdes, descendente de cubanos, inspiraram-se em grandes nomes como a escritora mexicano-americana Sandra Cisneros, mas dão hoje um novo enfoque às suas obras, com personagens de identidade mais fluidas, de certa forma mais integradas à cultura local do que as das grandes autoras que as precederam. O capítulo dois, como um todo, enfocará a produção literária feminina, e abordaremos a identidade latina/hispânica/chicana, bem como as autoras de maior renome da área, com mais destaque para a obra da escritora chicana Glória Anzaldúa.

Outro aspecto a ser abordado e explorado ao longo do estudo é a localização do gênero em questão dentro do histórico de escrita feminina e/ou chicana nos Estados Unidos, bem como sua posição dentro do esquema de três fases criado por Elaine Showalter, desde a fase *feminina*, *feminista* e *fêmea*. Essa conceituação do feminismo será feita com o apoio dos estudos de Peter Barry (2002), professor e teórico britânico.

⁹ Utilizaremos o termo *mainstream*, literalmente a "corrente principal", quando nos referirmos à cultura predominante nos Estados Unidos, a mesma que é reproduzida pelos meios de comunicação, e/ou aquela propagandeada como o *American Way of Life*.

¹⁰ "The USA and Russia base their identities on multiculturalism."

A autora das obras que serão trabalhadas por nós, Alisa Valdes, nasceu em 1969 em Albuquerque, novo México. É filha de pai cubano e mãe americana, de ascendência variada, mas já cidadã de sétima geração do estado do Novo México. Valdesdescende de Roger Conant, um dos fundadores de Salem, Massachusetts, a primeira colônia norte-americana. Mesmo após muito rápida e superficial análise, já podemos entender o porquê da escolha da escritora como foco deste estudo, já que ela representa, em sua ascendência materna e paterna, a mistura linguística e cultural que motivou o projeto.

Alisa Valdes foi nomeada um dos vinte e cinco hispânicos mais influentes nos Estados Unidos no ano de 2005 pela TIME Magazine, justamente pelo seu trabalho e pioneirismo no *chica-lit* que, segundo a própria revista, foge do *cliché* de "avós, mangas e o mar"¹¹ (MIRANDA, 2005, s/p). Valdes, cujos livros *Playing with boys* e *The Dirty Girls Social Clubs* são o objeto deste estudo, tem uma interessante descrição da sua própria realidade enquanto autora latina, foco de escrutínio e pré-conceitos arraigados: "a indústria editorial esperava que escrevêssemos contos de opressão, exílio e miséria, e todo o tipo de coisa que eles estavam acostumados, mas, no entanto, nós estávamos escrevendo legitimamente sobre como nossas vidas são"¹² (VALDES *apud* HEDRICK, 2015, s/p), adicionando também, na entrevista à TIME, que não queria que pensassem que ela estava com uma *mantilla*, rezando para a virgem de Guadalupe, numa alusão à imagem típica da latina recatada e extremamente religiosa (MIRANDA, 2005).

Importante notar o uso da palavra *mantilla*, termo que significa, em espanhol, um véu. Ao citá-lo, sem preocupar-se em traduzir a palavra para o inglês, traz a tona todo um contexto implícito de identidade e identificação cultural. E outros temas aparecem em suas histórias, expandindo a temática para além do estritamente mexicano, como a tradicional festa de *Quinceañera*, descrita por Niahm Thornton (2014) como uma "mistura de ritos tradicionais e rituais de um local para se tornar parte das práticas de uma maior comunidade hispânica e um marcador da identidade latina, ao invés de só especificamente chicana ou mexicana"¹³ (THORNTON, 2014, p. 53). Ao longo das duas obras a serem analisadas por este estudo, Valdes usa termos em espanhol que descrevem objetos e sentimentos que, aparentemente, fazem mais sentido nessa língua,

¹¹ Entendemos a citação acima, sobre avós, mangas e o mar como sendo uma referência aos típicos elementos da cultura hispânica reconhecidos e tomados como a visão que os estadunidenses têm sobre os latinos.

¹² "The publishing industry expected us to be writing tales of oppression and exile and misery and all this sort of stuff they were used to, and instead we were writing legitimately what our lives are like."

¹³ "Blending traditional rites and rituals from one locale to become part of the practices of a wider Hispanic community and a marker of Latina, rather than just specifically Chicana or Mexican, identity."

numa demonstração de *code-switching*. Woolford (1983) nos diz que o *code-switching* é usado em vários contextos sociais e é, principalmente, usado durante uma conversa fluida. Isso nos leva a interpretar que pessoas como Valdes têm condições suficientes para transitar, com desenvoltura, entre os dois idiomas, atuando como tradutora das duas culturas.

Temos também o reforço das ideias de normalização ao pensarmos no que foi dito pela professora e pesquisadora Erin Hurt (2017, p. 7), que explicou a identidade dentro da literatura *Chica-Lit* como tendo personagens que frequentemente se encaixam "perfeitamente na cultura dos EUA. Muito pouco acontece, seja em suas vidas ou no mundo em volta delas, que venha a afetar ou causar ruptura no seu sentido de pertencimento¹⁴", e adiciona que as personagens parecem possuir completa cidadania cultural.

Ainda sobre Alisa Valdes, sua origem e talento, voltemos a McCracken (2004), que nos explica parte específica da formação da autora:

Eu diria que a familiaridade de Valdes-Rodriguez com as regras do culturalismo hegemônico permitiu que ela jogasse o jogo tão rápido e de forma tão bem-sucedida para produzir uma *commodity* literária mais afinada com o mercado de massa [...]. Trinta anos após a intensa e rapidamente circulada poesia do Movimento, teriam as Latinas conseguido atingir um similar efeito temporal (o rapidamente escrito, circulado e lido) com o gênero do romance *best-seller*? Qual é a relação de tal romance com as questões políticas, de gênero e étnicas dos nossos dias? E, se no início do Movimento não custava muito dinheiro para ter um poema publicado, teria agora o inverso ocorrido, de forma que a escrita étnica pague muito bem assim que um autor descobre a fórmula da *commodity best-seller* da minoria?¹⁵ (MCCRACKEN, 2004, p. 16).

Em uma interessante forma de mostrar que o cidadão fruto dessa *terceira margem* cultural é alguém híbrido, que desliza entre duas culturas na busca pelo seu *home* cultural, Valdes também dá uma definição ainda mais pungente da sua realidade pessoal: "eu sou uma pessoa graduada em uma faculdade Ivy League¹⁶, de classe

¹⁴ "Seamlessly into US culture. Very little happens in either their lives or in the world around them that disrupts their sense of belonging to, and within, US culture."

¹⁵ "I would speculate that Valdes-Rodríguez's familiarity with the rules of hegemonic multiculturalism allowed her to play the game so quickly and so successfully in order to produce a literary commodity more attuned to the mass market [...]. Thirty years after the intense and quickly circulated poetry of the Movement, have Latinas/os now attained a similar temporal effect (the quickly written, circulated, and read) with the genre of the best-selling novel? What is such a novel's relation to the political, gender, and ethnic issues of our day? And, where it did not cost much money to get a poem published in the early Movement, has the reverse extreme occurred now so that ethnic writing pays quite handsomely once one discovers the formula of the best-selling minority commodity?"

¹⁶ Ivy-League é um grupo composto por oito universidades dos Estados Unidos, consideradas de excelência, renomadas internacionalmente.

média, que vive uma vida americana normal, nascida e criada aqui, nem falo muito espanhol - e há muitas pessoas como eu¹⁷" (VALDES *apud* HEDRICK, 2015, s/p). Além disso, vemos também, na citação acima, uma direta referência do *Chica-Lit* com o capitalismo, com a precificação das obras. No segundo capítulo, trataremos do tema e a constante associação do *Chick-Lit* (e, conseqüentemente, sua versão hispânica) com o consumo.

Há, na fala de Valdes, uma aparente tentativa de misturar-se à multidão, em ser mais uma, em mostrar-se enquanto membro de um movimento maior que ela mesma. Como veremos nos capítulos a seguir, especialmente quando trabalharmos a performance autoral, tendo Valdes como foco, parece haver um interesse em apropriar-se da identidade latina enquanto um elemento diferenciador e que traz benefícios, mas, ao mesmo tempo, uma busca incessante por um local dentro da cultura *mainstream*. Isso é encontrado na persona pública de Alisa Valdes, nas suas entrevistas, seu blog e sua página do Instagram, bem como no enredo que permeia seus romances.

E é neste universo multifacetado e sob sua ótica, através da qual os rótulos tendem a perder força, dentro de um mundo globalizado e com mais curtas distâncias, que estudaremos as obras da autora, mais especificamente o romance *Playing With Boys* (2004), utilizando também alguns poucos aspectos do seu primeiro livro, *The Dirty Girls Social Club* (2003).

The Dirty Girls Social Club (2003) foi a primeira grande obra de Valdes, pela qual ela recebeu um adiantamento de quinhentos mil dólares americanos, um recorde até hoje, dentro do gênero (HEDRICK, 2015).

O livro traz um grande número de protagonistas, seis. Cada uma delas narra seu ponto de vista em primeira pessoa. Todas elas se conheceram na faculdade, e têm em comum a ascendência latina, motivo pelo qual decidem dar-se o apelido de *sucias* (*sujas*, em espanhol) e referente ao *dirty* (suja/o, em inglês) presente no título em inglês. O significado da palavra *suci* dentro do romance será trabalhado no subcapítulo 3.2, que tratará de *Chica-Lit*.

Como parece ser um elemento recorrente nas obras da autora, suas personagens trabalham com produção de conteúdo cultural, seja em um jornal, revista ou televisão. Lauren trabalha para o jornal *Boston Globe*; Rebecca dirige uma bem-sucedida revista voltada para o público latino chamada *Ella*; Sara é dona de casa e está às voltas com um

¹⁷ "I'm an Ivy-League graduate, middle-class person who just lives a regular American life - you know, born and raised here, don't speak all that much Spanish - and there are lots and lots of people like me."

casamento que parece chegar ao fim; Amber trabalha no ramo musical e sonha em ser ativista; Usnavys¹⁸ está decepcionada com o namorado, que não consegue dá-la todos os presentes e joias que ela gostaria de receber e pensa merecer; Elizabeth é uma repórter bem-sucedida que tenta esconder a paixão que sente pela amiga Lauren.

Já *Playing with Boys* traz três protagonistas, Marcella, Olivia e Alexis, mulheres que vivem em Los Angeles e, como veremos ser comum no *chick-lit*, enfrentam os desafios de ser mulher num mundo em que os padrões femininos são menos rígidos e que espera-se sucesso profissional e amoroso para que uma mulher seja considerada feliz e realizada (FERRIS; YOUNG, 2006). As personagens principais são, de uma maneira ou de outra, ligadas à produção cultural. Marcella é atriz, Olivia torna-se escritora, e Alexis é produtora musical. Todas elas são hispânicas ou, como a própria autora, descendentes de imigrantes, e funcionam como propagadoras de suas próprias culturas, normatizando e normalizando sua unicidade identitária.

O segundo romance foi escolhido devido ao fato de ter sido a próxima obra escrita pela autora, um ano após seu primeiro sucesso. Assim, poderemos ver, em um estudo mais extenso, como novas personagens foram criadas e trabalhadas por Valdes, se elas apresentaram uma maior profundidade identitária, ou mesmo se houve uma evolução no próprio estilo de narrativa.

E é dentro do universo das obras da autora que analisaremos personagens que produzem cultura de maneiras diversas e enfrentam a resistência, literal ou metafórica, da cultura dominante. A pesquisadora María Herrera-Sobek (2014) trabalha especificamente o tema do arame farpado dentro da produção iconográfica hispânica. Herrera-Sobek (2014, p. 165) diz que o arame pode ser "uma metáfora para dor e sofrimento experimentado por imigrantes não documentados que tentam cruzar a fronteira¹⁹". As personagens de *Playing With Boys* movimentam-se por dentro da sociedade, produzindo de forma a superar as barreiras impostas a elas. Além disso, os capítulos 2 e 3 trarão discussões de identidade latina e hispânica dentro dos Estados Unidos, de forma a entendermos os obstáculos enfrentados por eles, os arames-farpados levantados contra esses cidadãos, sejam essas barreiras imaginárias ou reais.

¹⁸ O nome da personagem, por si só, já traz a oportunidade de uma longa explicação identitária. Usnavys, que, de acordo com a narradora, deve ser lido "Ooos-NAH-Vees" (VALDES, 2003, p. 32), significa U.S. Navy, ou "Marinha dos Estados Unidos". Isso porque a mãe da personagem, porto-riquenha, queria que a filha tivesse vida melhor no continente, e, por isso, precisava de um nome patriótico.

¹⁹"a metaphor for pain and suffering experienced by undocumented immigrants attempting to cross the border."

Ainda sobre *Playing With Boys*, Marcella é uma atriz de *telenovelas*, filha de pai dominicano e mãe francesa. Por conta do seu temperamento forte e falta de autocontrole, tem grandes dificuldades de se estabelecer como uma atriz séria, sendo frequentemente escalada para papéis que aproveitem suas voluptuosas curvas²⁰.

Olivia é mãe pela primeira vez, casada com um americano. Salvadorenha, ela escapou, quando criança, de um grupo de extermínio que assassinou seu pai. Sua mãe, Soledad, que também saiu com vida do massacre, tornou-se escritora nos Estados Unidos, de onde denuncia os desmandos cometidos no seu país natal.

Por último temos Alexis, uma empresária de grupos musicais *tejanos*, filha de um famoso cantor mexicano que alcançou muito sucesso nos Estados Unidos. A mãe da personagem, também mexicana, é casada com um americano. Alexis transita entre os papéis sociais de mulher, americana, mexicana, republicana e texana, dando uma aparente maior importância à sua faceta anglo-saxã, valorizando o inglês falado (para ouvidos norte-americanos) sem sotaque, e sempre atenta a possíveis desvios à gramática normativa. O capítulo quatro trará duas categorias através das quais as personagens e a obra serão examinadas. Contudo, nosso trabalho de análise será diluído por todo o estudo, usando excertos diferentes da obra, que sejam pertinentes às seções desta investigação.

Nesse caldeirão de nacionalidades, sotaques e idiomas, as personagens das duas obras constroem amizades, mantêm os laços fraternos, se apoiam, se desentendem, e todo o enredo se desenrola. Ao longo das páginas dos romances é possível ver em vários momentos o uso do *code-switching*, fenômeno linguístico que se dá quando há uma mistura de idiomas dentro de uma mesma frase, ou mesmo variações de uma dada palavra mesclando duas línguas distintas (BULLOCK; TORIBIO, 2009). Tal fenômeno será abordado no nosso terceiro capítulo.

O ponto que nos chama a atenção, como objeto de estudo, é como a junção de fatores, sejam eles elementos identitários, línguas utilizadas, papéis sociais ou mesmo o supracitado *code-switching* mesclam-se para formar a realidade das personagens e dizer a nós, leitores, o que significa ser hispânico nos Estados Unidos dos dias de hoje. Como eles transitam entre os pólos, mantendo-nos atentos à hibridização evidente na obra.

²⁰ O estereótipo da mulher latina temperamental é comum no imaginário cultural ianque. Como dois exemplos, temos as personagens interpretadas por Carmem Miranda, que, muitas vezes, tinham ataques de fúria, durante os quais despejavam frases em português, com o provável intuito de confundir a plateia e mostrá-las como irracionais e incompreensíveis; e a temperamental Gloria Delgado-Prichett, interpretada por Sofia Vergara, no seriado *Modern Family*, já há onze anos no ar. Gloria é famosa pelo corpo invejável e pouca proficiência no idioma inglês.

Nosso problema a ser trabalhado nesta pesquisa é: Onde se localiza, culturalmente, o cidadão representado dentro do gênero Chica-Lit? Como eles se vêem? Como cidadãos americanos, mexicanos ou latinos? Por fim, a pergunta: Existe uma *latinidad* intrínseca nas obras, ou ela é somente produzida para satisfazer a curiosidade de uma maioria cultural que vê latinos e hispânicos como alteridades exóticas?

A hipótese proposta por nós é que os cidadãos latinos representados e produtores do *Chica-Lit* são indivíduos culturalmente híbridos, que constroem para si um amálgama de símbolos e costumes que, juntos, criam uma nova forma de ser norte-americano. Além disso, supomos que, por mais que o gênero seja considerado comercial e mesmo raso (como será melhor explicado no capítulo 3), quando comparado com grandes nomes da literatura chicana como Sandra Cisneros, ele ainda assim nos permite um olhar mais acurado sobre elementos identitários e representativos da cultura hispânica nos EUA.

Consideramos importante contextualizar Alisa Valdes dentro de um movimento mais amplo da geração contemporânea de escritoras hispânicas nascidas nos Estados Unidos e que produzem literatura nesse país.

Dentre os objetivos deste projeto, está discutir como o *chica-lit* representa uma *zona de contato* (PRATT, 1999) hispânica na produção literária norte-americana atual, uma vez que se apropria da estética *chick-lit* para discutir a presença das mulheres hispanohablantes em terras anglofónas.

Ainda, buscamos perceber como a problemática da identificação hispânica se apresenta através da linguagem das personagens, mais especificamente em momentos em que há uso de *code-switching*. Em especial, discutir o espanhol enquanto língua de afeto familiar que desliza nas enunciações para construir relações interpessoais.

Outro aspecto que faz parte da investigação é estudar elementos do romance que se relacionem com uma crítica feminista, ou seja, refletir como o gênero e sexualidade das personagens interferem em suas performances sociais e profissionais, já que, em algum ponto da narrativa, no caso de *Playing With Boys*, todas elas se envolvem em áreas da produção cultural nos Estados Unidos.

Por fim, no que tange a enumeração de objetivos deste projeto, nos interessa entender como a relação com o corpo e as expectativas estéticas da sociedade são enfrentadas pelas personagens, que estão inseridas dentro de um ideário estereotipado de mulher hispânica na cultura norte-americana.

Sobre a estrutura do trabalho que foi feito neste estudo, temos um texto subdividido em quatro capítulos.

O segundo tem o título de *As bases de uma nação: Hispânicos e a construção dos Estados Unidos*. Nele, traremos informações sobre a imigração hispânica em território estadunidense, dando ênfase à comunidade mexicana, porto-riquenha e cubana. O motivo da escolha desses três grupos em detrimento de outros é devido ao tamanho das comunidades advindas desses países, mas, principalmente, por conta da ascendência das personagens no romance analisado.

O levantamento de dados sobre a imigração embasou esta pesquisa com um enquadramento para entendermos as origens dos grupos que formam a comunidade latina, hispânica e chicana nos Estados Unidos, para conseguirmos entender as motivações desses imigrantes, que são predecessores dos autores que produziram a literatura aqui estudada.

Também estudaremos o *Chicano Movement*, movimento político por parte dos latinos estadunidenses, em especial os descendentes de mexicanos, que lutava por direitos civis, era inspirado no movimento *Black Power* da comunidade afro-descendente, e teve ramificações na política, na educação, nos direitos trabalhistas e, claro, nas artes. Em especial a literatura.

A escolha de deixar o nome do movimento como *Chicano Movement*, seu nome em inglês, não foi acidental. Esse tipo de escolha foi feita em outras partes do estudo. Por razões que serão melhor trabalhadas adiante, isso deveu-se ao interesse de respeitarmos a *transculturalidade* da produção e vida latina nos Estados Unidos, de modo a trazer, para esta investigação, uma amostra da mescla linguística que permeia o grupo em questão.

Por fim, a produção cultural também será abordada no capítulo de número um. Traremos definições do que é cultura, e exemplos de atuação hispânica no rádio, televisão, cinema, teatro, poesia, jornais, revistas e literatura. Contudo, quando falarmos de literatura, será somente com autores, já que as autoras serão abordadas mais profundamente no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo, intitulado *Travessia literária feminina: De Chicana Literature a Chica-Lit* tratará as autoras que são precursoras do movimento *Chicana Literature*, os elementos identitários contidos no texto, e como elas abriram caminho para que escritoras como Alisa Valdes pudessem tratar da *latinidad* em suas obras. Também será feita uma relação entre feminismo e literatura. A autora

Glória Anzaldúa, graças à sua influência que perdura até os dias de hoje, foi a escolhida por nós para ser brevemente analisada. Inclusive partes de alguns de seus poemas, com o intuito de encontrar elementos identitários.

Também no terceiro capítulo localiza-se o nosso foco mais específico de investigação, o gênero *Chica-Lit*. Ele será teorizado após uma detalhada revisão bibliográfica, e trará sua origem desde o *Chick-Lit*, estilo que também será abordado e teorizado por nós.

Considerado pelos críticos utilizados nesta pesquisa como um gênero comercial, com pouco valor literário, o *Chick-Lit* e, por conseguinte, o *Chica-Lit*, são fenômenos editoriais, tendo gerado uma vasta lista de filmes de sucesso.

A ideia trabalhada neste estudo foi que os capítulos, em sequência, contassem uma história, começando com o histórico, como esses cidadãos construíram um país dentro dos Estados Unidos e ajudaram a forjar a nação como um todo; como sua produção cultural permitiu que a *Chicka-Lit* nascesse, e, finalmente, quais os elementos presentes no texto nos permitem entender, mais a fundo, a identidade desses mesmos cidadãos. Tudo isso fechando um ciclo investigativo.

2 AS BASES DE UMA NAÇÃO: HISPÂNICOS E A CONSTRUÇÃO DOS E.U.A.

“Remember, remember always, that all of us, and you and I especially, are descended from immigrants and revolutionists” (Franklin D. Roosevelt²¹).

"The fight is never about grapes or lettuce. It is always about people" (César Chávez²²).

Neste capítulo teremos como foco o estudo da formação dos Estados Unidos da América enquanto nação, forjada em um caldeirão de etnias, línguas e nacionalidades, dando a ênfase que norteia este estudo à população hispânica e sua contribuição para a multifacetada cultura da maior economia do nosso planeta. O objetivo é traçar um panorama que siga uma ordem cronológica, desde os *tejanos*, descendentes de espanhóis e mexicanos que foram os primeiros europeus a ocupar a região do que hoje chamados de estado do Texas, até a imigração massiva advinda dos países *hispanohablantes* da América Latina. Ao mesmo tempo, compreenderemos a mobilização cívica desses imigrantes, através do *Chicano Movement*, culminando na *Chicana Literature*, estilo literário que abriu as portas para o atual *Chica-Lit*.

O primeiro subcapítulo, intitulado *Imigração Hispânica nos Estados Unidos*, traz e discute fatos que embasam o posicionamento temporal deste estudo. Para traçar a evolução da comunidade no país em questão, utilizaremos como base uma linha do tempo *Latino Americans* feita pela Public Broadcasting System (PBS, a sigla pela qual ela é conhecida), rede estadunidense de televisão sem fins lucrativos, trazendo os pontos que considerarmos mais enriquecedores para a investigação sendo feita. Além disso, outros dois teóricos que tratam especificamente de história do povo *tejano* e texano serão utilizados, nomeadamente Ana Carolina Castillo Crimm e Armando C. Alonzo, por terem escrito livros publicados por editoras de universidades da região em questão, e trazerem materiais voltados especificamente para o tema tratado.

Os países estudados na primeira sub-seção deste capítulo serão o México, Cuba e Porto Rico, dada a presença massiva de seus habitantes nos Estados Unidos, seja na formação do país, ou após ondas migratórias subsequentes. A obra literária estudada e

²¹ "Lembre-se, lembre-se sempre que, todos nós, e você e eu especialmente, somos descendentes de imigrantes e revolucionários". Franklin Delano Roosevelt foi presidente dos Estados Unidos entre 1933 e 1945, tendo sido o único em toda a história do país a ser eleito quatro vezes para o cargo.

²² "A luta nunca é por conta de uvas ou alface. Ela é sempre sobre pessoas". Cesar Chavez, nascido nos EUA, foi um ativista pelos direitos dos latinos no seu país natal.

analisada nesta dissertação possui personagens dessas e outras nações latino-americanas, em maior ou menor quantidade. Dado o tamanho de sua economia, população, e secular relação com o vizinho do norte, o México tem e terá maior peso neste estudo, principalmente por conta da nacionalidade das protagonistas e da ascendência da autora, que também será abordada por nós.

Já o segundo subcapítulo, intitulado *Chicano Movement*, trará as bases do *Chicano Movement*, movimento por direitos civis dos latinos, em especial os *chicanos*, inspirado pelo movimento Black Power, que espalhou-se pelos Estados Unidos e teve ramificações na economia -formação de sindicatos de trabalhadores rurais-, educação -*schoolwalk-outs*- e literatura -*Chicana/o Literature* (MUÑOZ, 1989).

Por fim, o último subcapítulo abordará a produção cultural dos imigrantes latinos e seus descendentes nos Estados Unidos, focando em rádio e televisão, jornais e revistas, cinema, literatura e poesia. Como forma de representar o todo, alguns exemplos serão utilizados por área, atendo-nos aos que considerarmos mais relevantes, com base na frequência em que foram citados nas fontes pesquisadas.

2.1 Imigração hispânica nos Estados Unidos

A ocupação europeia do continente americano, muitas vezes referida no nosso sistema educacional como "descoberta", deveu-se à invasão agressiva e progressiva de territórios previamente ocupados por povos nativos.

O filósofo búlgaro Tzvetan Todorov nos diz, em seu livro *A Conquista da América* (2003), que a "descoberta" do continente americano foi o choque mais surpreendente da nossa civilização. O pensador continua dizendo que, nem a chegada à Lua, corpo celeste muito mais distante que o continente onde Colombo desembarcou em 1492, causou tanta estranheza. Pelo simples fato de não encontrarmos seres vivos no nosso satélite natural (TODOROV, 2003).

Por aqui, o encontro de povos diferentes gerou guerras, pânico, mortes. Mas foi ele que gerou nossa sociedade atual, para o bem ou para o mal. O próprio Todorov (2003, p. 07) nos diz, "Somos todos descendentes diretos de Colombo, é nele que começa nossa genealogia."

Se esse é o caso, que nossa referência seja o ano de 1492, sendo a chegada do explorador genovês o início da jornada da civilização como a entendemos hoje, e ponto de partida para discorrermos sobre a história dos latinos em terras estadunidenses.

O primeiro assentamento no território contíguo dos Estados Unidos fica na Flórida, e foi fundado em 1565 pelo conquistador espanhol Pedro Menéndez de Avilés, trazendo com sua frota a língua da metrópole e a Igreja de Roma. Iniciava-se, assim, a longa e conflituosa relação do que seriam, no futuro, os Estados Unidos da América e a língua espanhola. Também, em menor escala, a fé católica (VERHOEVEN, 2010).

É interessante notarmos como a verdadeira base para expansão da versão europeia de civilização foi lançada não pelos anglo-saxões, mas pelos hispânicos. A título de comparação, a primeira colônia inglesa foi fundada em Jamestown, na região da atual Virgínia, apenas em 1607, 42 anos após. Isso deve ser mantido em mente quando falarmos, mais adiante, do tratamento recebido, em território estadunidense, pelos imigrantes hispanohablantes.

Há registro de contatos de europeus com a região do atual estado do Texas desde 1519, mas consta como 1598 a data da primeira colônia fundada no sudoeste, na região do atual estado americano de New Mexico. Contudo, o historiador Armando Alonzo (1998) nos explica que a região só passou a ser efetivamente colonizada em meados do século XVIII.

Em uma curiosidade histórica, no mesmo ano em que as treze colônias do leste declararam sua independência do jugo imperial britânico, em 1776, a cidade de San Francisco era fundada pelos espanhóis. San Francisco é, hoje, uma das quinze maiores cidades dos Estados Unidos, com uma população de aproximadamente novecentos mil habitantes. É também um importante polo turístico, referência para a expressão LGBT, da liberalização dos costumes, ou mesmo um bastião estadunidense de cultura (BOYD, 2003). E tudo isso teve início com colonizadores cuja língua materna não era inglês e cuja cultura não era anglo-saxã.

Com a invasão da península Ibérica, por Napoleão, no princípio do século XIX, temos uma situação propícia para o desencadeamento dos processos independentistas das colônias espanholas na América Latina, embalados, em grande parte, pelas ideias do Iluminismo, da independência Americana e da Revolução Francesa (RODRIGUEZ, 1998).

O México, até então parte da colônia chamada Nova Espanha, território que também incluía o atual Texas, declarou sua independência em 1810, começando uma guerra contra a metrópole que duraria mais de uma década, terminando em 1821. A partir desse ano, colonos anglo-saxões foram recebidos na área com o apoio do recém-criado Estado Mexicano, e iniciava-se aí o centenário choque de culturas que norteia e

embasa este estudo. Alonso (1998) nos diz que a história do Texas e sua cultura de *rancheros* (termo usado para os fazendeiros da região) é entrelaçada com a herança espanhola e a colonização da região do Seno Mexicano, área que inclui o terreno ao redor do golfo do México. Ou seja, mesmo sendo hoje um dos cinquenta estados americanos, o Texas tem a base das suas raízes culturais na colonização espanhola da região, não na anglo-saxão, advinda da colonização inglesa. A região era, na época, parte da colônia de Nuevo Santander, que recebeu seu nome em homenagem à cidade espanhola. Nuevo Santander localiza-se no que é hoje o estado mexicano de Tamaulipas e o sul do Texas. Tudo isso reforça a indiscernibilidade entre a cultura *tejana*, mexicana e texana, ao menos no que tange origens de ocupação europeia.

A independência do Texas enquanto república autônoma encontra suas raízes em um curto período de 1813, quando houve a primeira tentativa de emancipação, que durou apenas alguns meses. Desde então, já havia um movimento de colonizadores anglófonos, que se associavam com cidadãos mexicanos para lutar contra a força metropolitana espanhola. Em 1819 houve nova tentativa, desta vez com uma declaração de independência que usou como modelo o documento estadunidense e pregava independência da tirania espanhola, bem como liberdade religiosa. O início da autonomia *de facto* em relação à Espanha viria com a independência dos Estados Unidos Mexicanos, em 1921. Contudo, o domínio apenas mudou de lado do oceano Atlântico. O Texas era, agora, estado do México, e devia lealdade ao Primeiro Império Mexicano, sistema de governo que durou por pouco tempo, sendo novamente substituído pelo sistema republicano (KIRKWOOD, 2005).

Muito rapidamente, o território do atual estado do Texas era colonizado tanto por colonos mexicanos como por estadunidenses, entre eles *empresarios*, pessoas que recebiam autorização do governo do México para ocupar e gerir as áreas que lhes eram conferidas. Esse movimento se intensificou a ponto de, em abril de 1830, o governo do presidente Anastasio Bustamante proibir, através de lei, a entrada de qualquer imigrante vindo dos Estados Unidos, o que hoje nos soa como uma interessante ironia histórica. Porém, naquele momento, o risco e o temor do governo mexicano era que ocorresse justamente o que viria a passar dezesseis anos depois, a anexação do Texas pelo poderoso vizinho do norte, assim que esses tivessem a maioria populacional (RODRIGUEZ, 1998).

Em 1836 é criada a República do Texas, que tenta moldar seu governo inspirada na organização política dos Estados Unidos da América.

Um interessante aspecto da nova nação é que a cidadania não era automática. Dentro da constituição, ela era explicitamente negada aos negros, seus descendentes e aos índios. A carta magna dizia que "nenhuma pessoa de descendência africana, total ou parcial, será permitida a residir na República, sem o consentimento do Congresso" (ALONZO, 1998, p.87). Nota-se que o novo governo parecia ter uma forte visão eurocêntrica no que se refere a etnias, já que os cidadãos brancos precisavam de apenas seis meses para se naturalizar e tornarem-se efetivos cidadãos (CRIMM, 2003).

Essa cultura singular, com fortes raízes e com traços eurocêntricos poderá ser vista com mais acurácia na análise da obra *Playing With Boys* (2004), especialmente com a personagem Alexis e sua caleidoscópica identidade texana.

Ao longo de uma década, entre 1836 e 1846, a região foi palco de crescentes tensões entre os Estados Unidos da América e o México, principalmente em função da então independente República do Texas. Os EUA reconheceram a nova nação já em 1836, acendendo faíscas do futuro conflito entre os dois países (KIRKWOOD, 2005).

Após inúmeras reviravoltas políticas, o Congresso dos Estados promulgou a lei de anexação do Texas como novo estado da União, em 1845, ação prontamente aceita pela jovem república, que, dada a contínua migração de cidadãos estadunidenses, tinha grande população desse país. Exatamente como previra e tentara evitar o México, com sua lei anti-imigração de 1830.

Após a anexação do agora estado do Texas, teve início a guerra entre os Estados Unidos, já então uma potência, e México. A disputa tentava decidir onde terminava o novo estado recém adquirido. De acordo com o país latino-americano, ele terminava no Rio Nueces; já os EUA diziam que ele seguia até o Rio Grande (KIRKWOOD, 2005). Vemos aí o começo de uma guerra rápida, e com resultados devastadores para a nação latino-americana, já que, ao final do conflito, havia perdido mais de um milhão e trezentos mil quilômetros quadrados, aproximadamente o equivalente aos territórios dos estados brasileiros do Pará e Pernambuco somados. Com essa catastrófica invasão, é deixada uma marca indelével no México enquanto nação, no então recém-criado estado do Texas, bem como as outras áreas que hoje constituem os estados da Califórnia, Novo México, Arizona e partes do Colorado. Em um período de dois anos, milhares de cidadãos trocaram de pátria. Foram vilipendiados e seus descendentes passariam a ser tratados como forasteiros. Os traços deixados por essa mistura cultural imposta pelas baionetas estadunidenses são tema de incontáveis estudos, e nos elude até os dias

atuais o significado do que é ser norte-americano/estadounidense, mexicano, californiano, texano e outros.

A seguir, temos uma imagem que mostra o território cedido pelo México aos Estados Unidos, com os limites atuais dos estados americanos, de forma a melhor compreendermos o tamanho e a significância da área anexada.

Mapa 1 – Parte do México cedido aos EUA, em 1848



Fonte: Haiku Deck (2015²³).

Pelo menos quatro estados inteiros, Califórnia, Nevada, Utah e Arizona, mais a metade do Colorado, Novo México e parte de Wyoming foram cedidos nessa época. Em números atuais do ano de 2020, a população da área anexada pelos Estados Unidos ultrapassaria os cinquenta e cinco milhões de habitantes. Vemos então a importância que a região representa para o país que a recebeu e a perda para a nação que a cedeu.

Passada a guerra, anexados os territórios, imposta a cultura do novo país imperialista e com sede de colonização, é curioso ver como a influência dos EUA sobre o México continuava ubíqua. Em 1870 o diário The New York Times publicou uma nota sobre a preocupação com a situação política do vizinho ao sul do rio Grande. O texto debate se os EUA deveriam interferir diretamente no caos político em que se encontrava o México, inclusive se referindo ao monarca austríaco que havia sido

²³ Fonte: Haiku Deck. Mexican Cession. 18 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.haikudeck.com/mexican-cession--education-presentation-TYn3oLZ5Fm>. Acesso em 7 de janeiro de 2020.

imposto ao comando do país como "jugo austríaco", em alusão à peça de madeira usada para forçar animais a trabalharem juntos (NEW YORK TIMES, 1870). O jornal cita uma suposta obrigação ianque com a situação do país vizinho, em um constante tom paternalista sobre a nação irmã, ao mesmo tempo que diz que ambos os países têm responsabilidades mútuas. Essa constante relação de domínio sobre a parte mais fraca pode servir como uma das razões para o contínuo fascínio da cultura norte-americana sobre não só os mexicanos, mas todos os outros latinos e hispânicos.

A relação entre os dois países continuou com frequentes instabilidades. Se hoje vemos o presidente ianque Donald Trump dizer que os imigrantes mexicanos são *bad hombres* e que construirá um muro entre as duas nações para evitar que mais pessoas venham (DOPP, 2019), aumentando a humilhação ao dizer que o vizinho do sul pagará pela obra, as tensões vêm de muito antes, tendo havido inúmeros episódios ao longo dos séculos XIX e XX.

Em 1917, já participando da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos precisavam de mão-de-obra para trabalhar no campo. Como é notório com qualquer estudo da história dos dois países, sempre que foi necessário o apoio de trabalhadores mexicanos ao norte do Rio Grande, eles eram utilizados sem cerimônia. Porém, quando já não eram mais úteis, voltavam a ser tratados como problema. Curiosamente, ainda durante a guerra, foi aprovada uma lei que obrigava imigrantes mexicanos a se alistarem nas Forças Armadas, mesmo eles não sendo elegíveis para tal (PBS, 2013).

Leis a partir de 1921 começam a limitar a entrada de imigrantes baseado em uma cota por população residente nos EUA, utilizando dados do censo. Contudo, ainda assim, imigrantes de países nórdicos eram preferidos (PBS, 2013), e nos permite ponderar se tal comportamento não ocultava uma eugenia por parte do Estado.

Em 1942 há o início de um programa do governo americano que trará forte movimento migratório do seu vizinho ao sul. O *bracero program*²⁴ foi utilizado, assim como o programa de 1917, para suprir mão-de-obra que estava ocupada lutando na Europa. Com a iniciativa, em torno de cinco milhões de mexicanos entraram nos Estados Unidos (KOESTLER, 2015), tendo acesso a um salário mínimo, condições mínimas de saúde e higiene e uma parte do pagamento a ser depositada em uma conta

²⁴*Bracero*, em espanhol, pode ser traduzido como trabalhador braçal, o que reforça uma demanda específica do governo ianque, que esperava trabalhadores com pouca instrução formal. Seriam somente mãos e braços para auxiliar a agricultura.

poupança no país de origem. Os participantes receberam o apelido pejorativo de *wetbacks*, ou costas molhadas²⁵.

Da mesma maneira que esses imigrantes foram recebidos de forma organizada e planejada, assim que sua utilidade para a economia do país anfitrião não foi mais palpável, uma operação de precisão militar foi executada para expulsar do território dos EUA o máximo de mexicanos possível, independente do seu status migratório (BLAKEMORE, 2018). A *Operação Wetback*, perpetrada durante o governo do presidente republicano e general Dwight Eisenhower, foi um acordo entre os governos mexicano e americano, já que o país latino experimentava uma falta de mão-de-obra barata para expandir sua própria economia (HERNANDEZ, 2006). Já Blakemore (2018) nos explica que o número exato de repatriados talvez nunca possa ser precisado. Porém, estima-se que seja entre trezentos mil e um milhão e trezentos mil cidadãos mexicanos. A autora ainda afirma que os imigrantes expulsos eram enviados a regiões do México com as quais não estavam familiarizados, e exemplifica que, em 1955, uma média de três aviões lotados levando expatriados decolavam todas as semanas, enquanto no Texas, vinte e cinco por cento dos imigrantes expulsos eram confinados em barcos que viriam a ser comparados, no futuro, com navios negreiros (BLAKEMORE, 2018).

Como pode ser observado até aqui, há uma constante volatilidade da relação dos Estados Unidos com os seus imigrantes, atraindo-os quando útil, repelindo-os quando não mais convenientes. E isso sempre traz relação com identidade e sentimento de pertencimento, tanto dos que vão, como aqueles que ficam, os que hoje se consideram nativos. Retomemos a opinião do pesquisador holandês Jan Duyvendak (2011, p. 30), que nos esclarece:

Sentir-se em casa, então, arrisca tornar-se um jogo de soma-zero: nós somente podemos ser insiders [quem pertence ao universo interno] se outros se mantiverem outsiders [quem pertence ao universo externo]. Aqueles com recursos suficientes podem garantir a sua segurança ao viver com pessoas de mentes similares atrás de paredes e grades (LOW, 2004). (...)racismo caseiro (deveria ser entendido) como uma resposta medrosa à desestabilização, através de novos padrões de migração, do link privilegiado entre hábito e habitat. O que se sente como *home* [lar], então, desenvolve-se de uma dialética entre o que pertence ao lugar e ao que não; o que é mentalmente próximo e o que está longe; o que se sente *inside* [dentro, interior] e o que não é; quem é considerado 'nós' e quem é taxado de 'outros'²⁶.

²⁵ Presume-se que o termo venha da ação de cruzar o Rio Grande, molhando-se ao fazê-lo (KIRKWOOD, 2005).

²⁶ "Feeling at home, then, risks becoming a zero-sum game: 'we can only be insiders if others remain outsiders. Those with sufficient resources can guarantee their security by living with like-minded people behind gates and walls (LOW, 2004) [...] their homely racism (should be understood) as a fearful response to the destabilization, through new patterns of migration, of the privileged link between habit and habitat. What is felt as home, then, develops out of a dialectic between what belongs to the place and

Portanto, temos uma possível explicação para a forma fácil como os imigrantes são descartados, com a frequência com que são. Para que os nativos, em outras palavras os donos do discurso e do poderio econômico, possam se sentir em casa, no seu home cultural, é necessário que encontrem os "outros". E, sendo "outros", eles podem ser facilmente desconsiderados. O livro *Playing With Boys* traz, através da personagem Goyo, uma narrativa de imigração, da vontade de se juntar à cultura *mainstream* americana a qualquer custo, de entrar no país da maneira que for possível. E isso não é tratado, dentro da obra, como algo necessariamente negativo, o que pode esconder uma consonância com o pensamento de que é necessário e aceitável fazer de tudo o que estiver à disposição para encontrar, na maior economia do mundo, seu novo *home*, mesmo que, para isso, a pessoa seja eternamente considerada uma forasteira.

Em que pese o tratamento recebido pelos mexicanos-americanos, é importante mencionar que, paulatinamente, há um aumento da participação desse grupo na vida do país de acolhida. O presidente Lyndon B. Johnson (1908-1973), o democrata que comandou o país entre 1963 a 1969, tendo assumido o cargo imediatamente após a morte de John F. Kennedy, foi importante defensor da inclusão de latinos, nomeadamente os mexicano-americanos, na vida política e social do país, tendo indicado, até então, mais cidadãos desse grupo para posições no governo do que qualquer um de seus predecessores no cargo (PBS, 2013).

Transferindo o foco agora para outras fontes de imigrantes que ajudaram e ajudam a construir o apregoado *melting pot*²⁷ (RUBEN, 2014) que constitui os Estados Unidos da América, é imperativo abordar elementos da história de Porto Rico e Cuba.

Em 1898, os Estados Unidos engendraram uma guerra cujo objetivo final era a expansão dos seus domínios, seguindo à risca e também amplificando os já famosos Destino Manifesto (teoria do século XIX que via a ocupação da América do Norte como direito dos estadunidenses) e *Big Stick Policy*²⁸ (ZINN, 2010). A guerra em questão foi um conflito armado contra a Espanha, então um império colonial em franca decadência.

what does not; what is mentally near and what is far; what feels like 'inside' and what does not; who are considered 'we' and who are labeled 'others'."

²⁷*Meltingpot* é um termo em língua inglesa com significado literal de "caldeirão", palavra essa que, por sua vez, é definida pelo dicionário Priberam como "grande vaso metálico para aquecimento de líquidos", e daí vem o sentido metafórico da expressão, já que um *meltingpot* cultural seria a junção de várias culturas diferentes em uma só, encontrando unidade. Aqueles que utilizam o termo para referirem-se à cultura ianque partem do pressuposto que o país é um amálgama cultural.

²⁸*Big Stick Policy* foi uma política externa dos Estados Unidos que privilegiava a intimidação de inimigos, e o uso da força, caso necessário. A "Política do Grande Porrete", em português.

Utilizando como justificativas argumentos já desmentidos nos dias de hoje, a potência norte-americana invadiu e capturou do governo de Madrid vários territórios, como Cuba, Guam e Porto Rico. O confronto armado serviu para confirmar o país como potência incontestada do Pacífico e do Caribe (PBS, 2013).

Como Território Não-Incorporado dos Estados Unidos, Porto Rico recebe um tratamento peculiar dentro do país. A Constituição Federal não se aplica totalmente à ilha. O ordenamento jurídico de Washington expressamente diz que "Porto Rico é território subordinado aos Estados Unidos, mas não como parte dos Estados Unidos [...] dentro da Constituição" (BROWN, 1901, s/p). O povo local tem o direito de eleger seu próprio governador, mas os ilhéus só obtiveram acesso à cidadania estadunidense em 1917, ou dezenove anos após a invasão de seu território. Além disso, peculiaridades ainda prevalecem, já que Porto Rico não tem assento no Congresso Federal, mas é submetido às suas leis. Ainda, é permitido que envie ao Capitólio um representante sem voto, o que nos remete a uma alegoria da opressão desses povos, que, mesmo estando presentes, não conseguem se fazer, necessariamente, ouvir. Mais curioso ainda é lembrar que a revolução e independência americanas começaram com o lema "Nenhuma taxaçaõ sem representaçaõ"²⁹, que reclamava o direito dos colonos norte-americanos de terem assento no parlamento britânico, já que pagavam impostos (ZINN, 2013).

Com relação ao direito dos porto-riquenhos de serem ouvidos, é interessante ver como a sua língua materna, o espanhol, não foi aceita como língua oficial até 1933, quando uma lei que estabelecia o uso do inglês como idioma pátrio foi revertida por Franklin Delano Roosevelt (PBS, 2013). Hoje em dia, há a coexistência de status oficial das línguas inglesa e espanhola na ilha.

De uma população estimada em 3,4 milhões, estima-se que ao redor de 75% não fale inglês suficientemente bem (FLORES, 2015). Essa informação nos será preciosa quando entendermos e analisarmos a situação dos porto-riquenhos que vivem no território continental dos Estados Unidos e contabilizam 5,6 milhões, ou 64% mais pessoas do que o número dos que habitam a ilha de origem. Eles começaram a imigrar para a metrópole logo após a invasão de 1898, e sua identidade borícuca (um dos termos usados para designar os ilhéus), bem como a sua língua identitária seguem deixando

²⁹"no taxation without representation".

traços indiscutíveis nas expressões artísticas que retratam o sentimento de *latinidad* nos EUA.

Os próprios porto-riquenhos que imigraram para o continente, bem como seus descendentes, foram galgando postos na hierarquia do país, a exemplo do primeiro cidadão desse território que foi eleito para o Congresso, em 1970, ou mesmo Sonia Sotomayor, primeira mulher indicada para a Suprema Corte, filha de pais borícuas que está na corte desde 2009, no governo Obama (PBS, 2013). A maior parte dos imigrantes vindos da ilha se estabeleceu na costa leste, como em Nova York ou na Filadélfia, onde são 8% da população (FLORES, 2015).

Outro país de onde veio boa parte dos imigrantes latinos nos Estados Unidos é Cuba. A relação entre as duas nações estreitou-se a partir de 1898, da mesma forma que Porto Rico, com a guerra Hispano-Americana (RODRIGUEZ, 1998). Nos quatro primeiros anos após o conflito, Cuba tornou-se protetorado dos Estados Unidos, e, logo após, república independente, mas ainda diretamente subordinada ao poderoso país ao norte. Entre outras prerrogativas, os norte-americanos poderiam interferir nos assuntos internos da ilha, e supervisionar suas finanças e relações exteriores (PÉREZ, 1983). Talvez, mais importante, foi nessa época que nasceu o direito dos Estados Unidos de ter a base de Guantánamo em pleno território cubano. Um pedaço ianque na ilha, que serve como constante lembrança do imperialismo exercido pela superpotência.

De todas as revoluções ocorridas em Cuba, a mais relevante para este estudo é a revolução comunista dos anos 50, a que levou Fidel Castro ao poder, desafiando o poderio estadunidense e acelerando o êxodo dos habitantes da ilha, que começaram a se estabelecer em Miami, sendo, até hoje, grande parte da população local. (FERNANDEZ-MARTINEZ, 2014).

Graças à problemática relação entre Washington e Havana, sanções foram impostas pela Organização dos Estados Americanos (por pressão dos EUA) e pelos próprios Estados Unidos. Mesmo durante a revolução, teve início uma intensa fuga de cidadãos de classe média e alta, que se estabeleceram no estado da Flórida. Esse movimento em massa continuou até quinze anos após a revolução comunista (WEBER, 2015).

Como parte desse êxodo ilhéu em direção aos EUA, houve a *Operación Pedro Pan*, responsável por levar mais de quatorze mil crianças da ilha, cujos pais temiam o forte processo de doutrinação que o regime castrista colocava em prática, de acordo com Weber(2015). O discurso oficial do governo era que o sistema educacional, através

dos seus professores, tinha a inevitável obrigação de transmitir o pensamento revolucionário aos alunos. Ainda de acordo com a autora, as crianças eram treinadas no uso de armas de fogo, a cantar músicas anti-americanas, bem como preparação para situações de guerra. Tudo isso mobilizou as classes mais altas, com direto apoio da igreja católica.

As crianças eram colocadas em acampamentos especialmente preparados para recebê-las, mas muitas também foram enviadas para adoção, temporária ou definitiva, ao redor dos Estados Unidos. Weber (2015) cita o depoimento de uma dessas crianças, hoje uma senhora com mais de sessenta anos. E sua história toca em um dos pontos essenciais deste estudo: o pertencimento. Eloísa Echazábal e sua irmã foram enviadas a um orfanato em Buffalo, no estado de Nova Iorque. Ela diz que sua vida nos lares temporários não era mais feliz que no orfanato, acrescentando que ela sempre teve a sensação de não se encaixar, assim como a impressão de que a família que a acolheu era decente e direita, mas fria (WEBER, 2015).

O fato de uma família anglo-saxã ser considerada fria nos mostra exatamente o centro da nossa pesquisa, que é encontrar o local dos hispânicos dentro do amálgama cultural norte-americano, e como é possível que esses cidadãos cuja língua materna é o espanhol consigam se exprimir socialmente. Essa parte do estudo será feita com mais profundidade no capítulo quatro, utilizando teorias de *home*, pertencimento e sinais de *code-switching* dentro da obra escolhida como norte do trabalho.

O caso de Cuba dentro dos Estados Unidos traz outros sinais singulares. Um desses aspectos é o *Cuban Adjustment Act* (Ato - ou lei- de Ajuste Cubano, em tradução livre), de 1966. A lei estabeleceu parâmetros para que qualquer cidadão da ilha caribenha pudesse receber a autorização de permanência nos EUA um ano após sua chegada. Esse processo levou ao que passou a ser conhecido, a partir de uma decisão do governo Clinton, em 1995, como a política do *Wet Feet, Dry Feet* (“Pés Molhados, Pés Secos”, tradução livre). Na prática, quem fosse capturado tentando entrar nos EUA, ainda no mar, seria reenviado a Cuba, ou a um terceiro país. Caso conseguisse alcançar terra firme, seria sujeito ao que dizia a lei de 1966 descrita acima (FERNANDEZ-MARTINES, 2014).

Outro aspecto que foi crucial para a escolha de Cuba como parte do escopo desta pesquisa deve-se à ativa e poderosa comunidade desses cidadãos que se estabeleceram na Flórida, e exercem grande poder e influência na vida política do país. Mais ainda, seu comportamento tende a ser mais conservador e alinhado ao ideário do Partido

Republicano (MASTROPASQUA, 2014). Essa união da identidade hispânica e conservadorismo político será abordada mais profundamente no quarto capítulo, ao descrevermos, em pormenores, a atitude da personagem Alexis, de *Playing With Boys*, que faz seguidas referências a uma possível preferência pelo partido do ex-presidente George W. Bush.

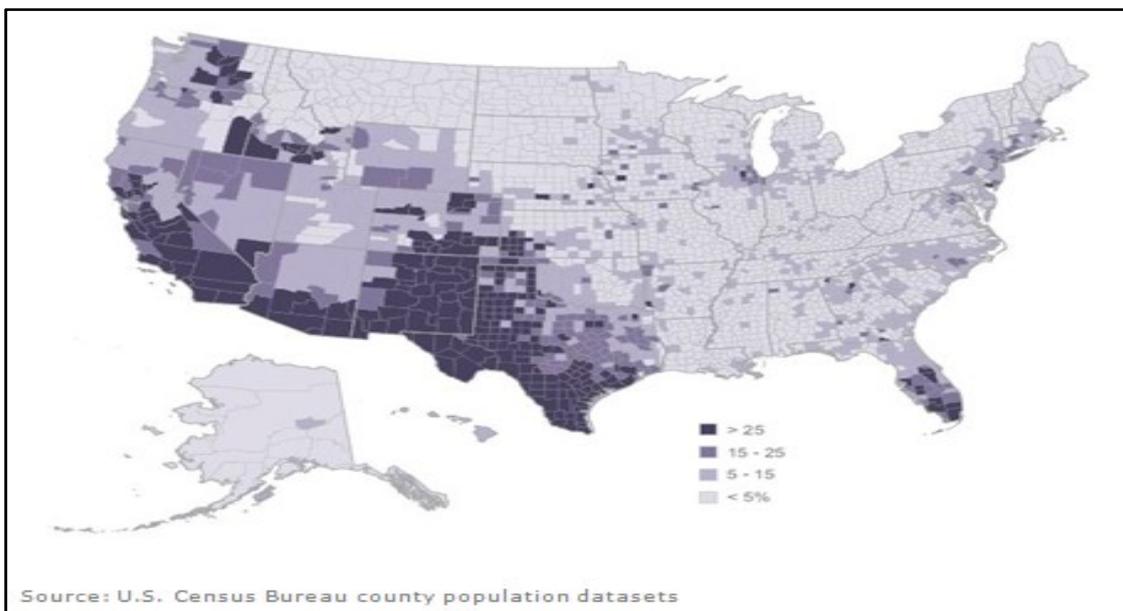
Uma reportagem especial da revista britânica *The Economist*, chama os cubano-americanos de "uma das mais poderosas máquinas políticas na história americana, dedicada a derrubar os Castros através do embargo econômico imposto desde 1960" (THE ECONOMIST, 2012, s/p). A reportagem continua ao dizer que três dos quatro distritos eleitorais em Miami são ocupados por republicanos cubano-americanos, assim como uma das vagas de senador, hoje sob o mandato do republicano Marco Rubio.

Atendo-nos aos aspectos literários e seu papel enquanto reflexo da cultura, sociedade e identidade que os permeiam, mais adiante veremos como essas particularidades nos servem como mapa para traçar a vida hispânica das personagens nos Estados Unidos da América.

Como já foi previamente explicado, o recorte selecionado por nós inclui México, Cuba e Porto Rico. Porém, não pode ser perdida de vista a realidade de que todos os países latino-americanos, sem exceção, enviam, há muitas décadas, imigrantes ao gigante do norte. Se antes eles concentravam-se nos estados do oeste e sudoeste, há, hoje, uma tendência à expansão e descentralização da população hispânica nos EUA, afastando-se dos centros originais de ocupação deste grupo, como mostra um estudo do prestigioso centro de pesquisa PEW³⁰, feito em 2011. De acordo com a pesquisa, 71% de todos os hispânicos nos Estados Unidos residem nos 100 condados com maior população hispânica. Contudo, esse número vem diminuindo sensivelmente, já tendo sido 78% em 1990 e 75% em 2000 (LOPEZ; BROWN,2013). O que nos mostra que essa população hispanohablante vem, lenta porém significativamente, se afastando do núcleo normalmente associado à cultura hispânica, como Califórnia, Texas e Nova York (tendo esse último um histórico diferente, mais voltado à imigração econômica e fortemente porto-riquenha). A figura a seguir nos traz uma explicação pictórica das informações acima.

³⁰ O PewResearch Center é uma organização sem fins lucrativos que desenvolve pesquisas demográficas, sociais e políticas. Sua base de operação é na capital do país, Washington.

Mapa 2 – Distribuição da população hispânica nos Estados Unidos



Fonte: PewResearch Center (2013³¹).

Essa descentralização dos imigrantes e seus descendentes pode significar que eles estão cada vez mais embrenhados na cultura que os acolheu (ou para a qual retornam, se pensarmos nos *tejanos* do Texas, ou as comunidades que inicialmente colonizaram o sudoeste e oeste do país). Contudo, é necessário mais tempo de pesquisa para que isso seja abordado com a profundidade que o tema exige. E, ao focarmos nesse meio, de supostos estrangeiros imiscuídos na cultura ianque, pretendemos manter em mente as palavras do ex-presidente Franklin Delano Roosevelt que abrem este capítulo. Somos todos imigrantes ou filhos de alguma revolução. E é preciso entender como nos identificamos e para onde focamos nosso olhar, se quisermos realmente promover um futuro que seja inclusivo, respeitoso de todos os membros da sociedade, e que os valores de igualdade dentro da democracia não sejam um estado transiente, fruto de mero pensamento positivo de alguns indivíduos.

No próximo subcapítulo, estudaremos o *Chicano Movement*, movimento da comunidade hispânica em território estadunidense que pode ser interpretado como uma consequência política e social *dazona de contato* (PRATT, 1999) entre a cultura anglo é

³¹ Fonte: PewResearch Center. 29 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/hispanic/2013/08/29/mapping-the-latino-population-by-state-county-and-city/>. Acesso em 17 de janeiro de 2020.

latina, sob o prisma da transnacionalidade, descrita por Stuart Hall(2006) e da *terceira margem* (BHABHA, 1998).

2.2 Chicano Movement

“Every moment is an organizing opportunity, every person a potential activist, every minute a chance to save the world” (Dolores Huerta³²).

Como Carlos Muñoz Jr nos diz, em seu livro *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement* (1989), os anos da década de 1960 foram marcados por "períodos de protestos em massa e luta política contra exploração de classe, guerras impopulares, e desigualdade racial e de gênero³³" (MUÑOZ JR, 1989, p. 1). Especialmente, foi nesse momento da história em que os jovens tomaram a dianteira das reivindicações e, de forma massiva, foram às ruas protestar contra o *establishment* e por seus direitos (MUÑOZ, 1989). Apesar de termos inúmeros exemplos de tais manifestações, como os protestos de 1968 na França, ou as violentas reações no Brasil contra a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado por policiais militares que tentavam reprimir a movimentação popular (BARREIROS, 2019), nosso foco segue sendo a luta dos mexicano-americanos por representatividade do povo hispânico nos Estados Unidos.

Importante reforçar que a diferença entre latino, hispânico e chicano é tênue, já que usada de forma intercambiável por diversos autores citados nesta dissertação (e.g. HEDRICK, 2015; SMITH, 2007; MAZZA, 2009). Contudo, dentro deste subcapítuloreferiremo-nos a chicanos quando estivermos tratando de mexicano-americanos, e não de pessoas de outras nacionalidades ou origens migratórias.

O *Chicano Movement*³⁴ (Movimento Chicano, em português, *Movimiento Chicano*, em espanhol) foi uma mobilização por direitos civis de descendentes de mexicanos nos Estados Unidos, tomando corpo principalmente entre 1965 e 1975, sendo um ativismo com ramificações no campo e na cidade (RODRIGUEZ, 2013).

³² "Todo movimiento é uma oportunidade de organização, toda pessoa um potencial ativista, cada minuto uma chance de salvar o mundo."

³³ "Periods of mass protests and political struggles against class exploitation, unpopular wars, racial and gender inequality."

³⁴ Como forma de reforçar o multiculturalismo que permeia este estudo, faremos uso do termo *ChicanoMovement*, em língua inglesa, para nos referirmos ao movimento, respeitando o vocabulário usado nos Estados Unidos, dentro do conceito de *code-switching*, que será mais profundamente debatido no capítulo quatro.

Elvia Rodriguez também nos diz que esse período de dez anos foi marcado, principalmente: (i) pelo *farm labor union* (sindicato dos trabalhadores em fazendas, em tradução livre), de Cesar Chavez; (ii) o grupo militante *Brown Berets* (boinas marrons, tradução livre); (iii) protestos estudantis nos quais os alunos abandonavam as salas e tomavam as ruas para reivindicar direitos; (iv) e as manifestações contra a guerra do Vietnã, chamadas de *Chicano Moratorium* (Moratória Chicana, tradução livre).

Enquanto movimento por direitos civis, os estudiosos mencionados tendem a concordar que o *Chicano Movement* não foi uma revolução, ao menos no sentido de ter alcançado significantes resultados. Chávez (2002, p. I) diz que, "comparado com a Revolução Cubana, as lutas de liberação africanas, protestos estudantis na França, México e Tchecoslováquia, assim como o movimento *Black Power*, a insurgência chicana empalidece³⁵".

Já Elvia Rodriguez (2013, p. 04) descreve toda a movimentação como uma "conglomerção de causas", i. "composta por "atividades díspares ao redor do sudoeste" (RODRIGUEZ, 2013, p. 15), ii. a atuação inicialmente bem-intencionada dos *Brown Berets*, seguida por disputas internas que culminaram na debandada do grupo; iii. à força das greves de fazendeiros, que, tiveram sucesso limitado e relativamente efêmero; iv. os movimentos estudantis que não tiveram suas demandas atendidas (RODRIGUEZ, 2013). Contudo, o que é possível perceber em ambas as obras é que, mesmo sem sucesso contundente, todos contribuíram para aumentar o engajamento da sociedade chicana.

Para fins de contextualização, é importante enumerar e discorrer brevemente sobre as principais iniciativas que fizeram parte do movimento, e que reverberam até os dias atuais, a ponto de justificarem, em 2020, uma pesquisa sobre produções culturais que são fruto da ação de pessoas de tantas décadas atrás. Como disse o ex-presidente Roosevelt, na epígrafe deste capítulo, somos todos filhos de revolucionários, e é necessário reconhecer e honrar seus esforços.

Como será melhor definido nos próximos parágrafos, não houve um único evento que tenha epitomizado o movimento, mas é possível traçar uma sucinta linha do tempo para entender o todo.

Como discorre Muñoz Jr. (1989), logo após a Segunda Guerra Mundial houve um grande aumento da população mexicana e mexicana-americana nos EUA, gerando

³⁵ "When compared to the Cuban Revolution, the African liberation struggles, student uprisings in France, Mexico and Tchecoslováquia, and the Black Power Movement, the Chicano insurgency pales."

um certo nível de mobilidade social para uma pequena parcela desse segmento populacional. Ainda segundo o autor, "a recém-adquirida prosperidade trouxe consigo uma *americanização* dessa população"³⁶(MUÑOZ JR., 1989, p.47) que vivia em grandes centros. Os filhos dessa classe-média, o autor continua, sofreram um acelerado processo de "aculturação e assimilação e, conseqüentemente, a legitimação da ideologia capitalista liberal que sustentavam as políticas de acomodação e integração"³⁷ (MUÑOZ JR., 1989, p. 47) que eram defendidas por algumas organizações como a *United Latin American Citizens* (Cidadãos Latino-Americanos Unidos).

Por sua vez, o proletariado rural continuava a ser o mais oprimido (MUÑOZ JR, 1989,p. 48). E veio deles a faísca necessária para desencadear o movimento como um todo. Entre 1965 e 1966, David Montejano (2010) nos ensina que greves conduzidas por trabalhadores rurais no Texas, conhecidas como *La Causa*, sensibilizaram alunos universitários mexicano-americanos, já que muitos, continua o autor, estavam afastados do campo por apenas uma geração. Ao entrarem em comitês organizados em apoio a *La Causa*, esses jovens começaram a criar novos grupos para lidar com problemas enfrentados pelos mexicano-americanos, e, com o recrutamento de mais e mais membros, o movimento foi tomando força, conclui Montejano (2010).

Gradualmente, esse grupo sócio-cultural começava a se apropriar dos seus símbolos, e trataram de assumir, com orgulho, o termo chicana e chicano, transformando-os em símbolos identitários positivados (MONTEJANO, 2010). Originalmente, chicano era visto como depreciativo, porque possuía conotação de atividades criminais (RODRIGUEZ, 2013). Contudo, com a ressignificação, "baseada nas noções de *la raza unida* (a raça unida, em português) e *carnalismo* (irmandade ou sororidade), veio a significar solidariedade entre ativistas e apoiadores"³⁸ (MONTEJANO, 2010, p. 2). Esse deslizamento intencional de termos que nomeiam pejorativamente um grupo, ou melhor, esta reapropriação de um grupo oprimido de um significante para fornecer-lhe um significado nos remete, mais uma vez, a Hall (2006, p. 13), quando o autor define o sujeito pós-moderno como não tendo "uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou

³⁶ "The recently acquired prosperity brought about an *Americanization* of this population."

³⁷ "acculturation and assimilation and consequently the legitimation of the liberal capitalist ideology that underpinned the policies of accommodation and integration."

³⁸ "based on the notions of 'la raza unida' (the united people) and 'carnalismo' (brotherhood and sisterhood), came to signify solidarity among activists and believers."

interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam". Sendo móvel, a identidade pode assumir novas formas em determinados momentos históricos, ressignificando palavras, unindo pessoas em prol de um objetivo comum. Do movimento de grupo, os sujeitos deixam de ser nomeados pelos outros e exigem o direito de nomearem-se para poderem, então, construir a identidade coletiva.

O movimento rural, como já foi dito, resultou em greves de trabalhadores, principalmente entre os anos de 1965-66. A instituição por trás da sua atuação era a NFWA, *National Farmworkers Association* (Associação Nacional de Trabalhadores Rurais). Eles reivindicavam melhores condições de trabalho, salários mais dignos, mobilizando um até então inédito número de seguidores (RODRIGUEZ, 2013). Seus principais líderes foram César Chávez e Dolores Huerta, cuja epígrafe encabeça este subcapítulo.

A *Delano Grape Strike* (Greve da Uva de Delano, em tradução livre) é considerado o momento pivotal da luta camponesa por direitos dos mexicano-americanos (MONTEJANO, 2010), e começou, na verdade, quando mil e quinhentos trabalhadores filipinos, que eram membros do sindicato *Agricultural Workers Organizing Committee* (AWOC, na sigla em inglês), foram demitidos e fazendeiros começaram a contratar mexicanos e mexicano-americanos para substituir os trabalhadores dispensados (FERNANDEZ, 2018).

Inicialmente relutante, o líder camponês César Chávez uniu-se a outro sindicalista, Larry Itliong, e o ativista aderiu à greve, levando seu sindicato, NFWA, a juntar-se aos demais, em setembro de 1965. Alguns meses depois, em março de 1966, com a ajuda da também ativista Dolores Huerta, Chávez publicou o documento *El Plan de Delano*, um plano composto de seis propostas que visavam acabar com injustiças contra os trabalhadores rurais (FERNANDEZ, 2018). A primeira delas é, talvez, a mais simbólica, já que declarava sua causa um movimento social e uma luta não-violenta por justiça social; segundo, buscavam apoio do governo; terceiro, declaravam o apoio da Igreja pela causa, após terem proclamado a Virgem de Guadalupe a "patronesse do povo mexicano"³⁹ (FERNANDEZ, 2018, p.2); na quarta, confirmavam sofrer por conta de injustiças e afirmavam estarem dispostos a enfrentar mais mazelas em prol de sua causa; a quinta reconhecia a população mexicana como maioria do movimento, mas conclamava todas as minorias a lutarem juntas; por fim, a UFWA declarava seus

³⁹ "Patron Saint of the Mexican people."

membros como "filhos da Revolução Mexicana, uma revolução dos pobres em busca de pão e justiça"⁴⁰ (FERNANDEZ, 2018, p. 2).

O que vemos da declaração acima, da UFWA, reforça nossa hipótese de hibridização cultural. Mesmo sendo habitantes e cidadãos dos Estados Unidos, eles declaravam-se filhos da revolução ocorrida no México, geográfica e politicamente uma outra nação. Assim, eles demonstram estar na *zona de contato* entre as duas civilizações, se levarmos em conta o aspecto ilimitável das fronteiras culturais e identitárias.

A quinta proposta, sobre a conclamação à união entre as minorias, traz uma interessante relação com o livro *Neither Enemies Nor Friends - Latinos, Blacks, Afro-Latinos*(2005) (Nem Inimigos, Nem Amigos - Latinos, Negros, Afro-Latinos, em tradução livre), de Anani Dzidzienyo e Suzanne Oboler. Nele, os dois estudiosos trabalham as relações entre minorias, com foco nos grupos mencionados no título. Como as duas minorias com maior percentual da população branca, com 18% de latinos e 12% de afro-americanos (KFF Kaiser Family Foundation, 2018), esperava-se que houvesse maior interação entre eles, já que ambos sofrem pressão por parte da elite branca norte-americana que, segundo os autores, ainda mantém o controle sobre as relações intra-minorias (DZIDZIENYO; OBOLER, 2005). Contudo, admite-se que as relações entre esses dois grupos se dão "em um contexto altamente restrito e são determinadas por condições estruturais sobre as quais os atores têm pouco controle"⁴¹(DZIZIENYO; OBOLER, 2005, p. 162). Dessa forma, é possível entender o chamamento à união, por parte do movimento grevista, como ainda mais valioso e simbólico, por podermos vê-lo como uma tentativa de quebra de paradigma, na contínua luta por representatividade.

Com uma duração de cinco anos, a greve envolveu marchas, boicotes e resistência não-violenta, esta última uma das marcas das ações de César Chávez, inspirado por Gandhi e Martin Luther King (RODRIGUEZ, 2013). Finalmente, após cinco longos anos, a greve conseguiu que os dois grandes sindicatos inicialmente envolvidos, a AWOOC e a UFWA unissem-se e formassem a UFW. Além disso, foi alcançado um acordo com praticamente todos os produtores e cerca de sete mil trabalhadores receberam benefícios, como aumento do salário e melhores condições

⁴⁰ "Sons of the Mexican Revolution, a revolution of the poor seeking bread and justice."

⁴¹ "In a highly constrained context and are determined by structural conditions over which the actors have little control."

para a aplicação de pesticidas (RODRIGUEZ, 2013). Contudo, a vitória não foi duradora ou completa, já que muitos dos contratos que venceram no início dos anos oitenta (dez anos após) não foram renovados, e a influência do sindicato foi diminuindo, a ponto de hoje os trabalhadores de Delano, em sua grande maioria, não serem ligados a grupos sindicais. Todavia, Elvia Rodriguez (2013, p. 21) diz que "eles [os trabalhadores] seguem tendo alguns benefícios conquistados nos anos da década 1970 pela UFW⁴²". Este movimento histórico será abordado no terceiro capítulo, por ser citado em dois momentos no romance estudado por nós para esta dissertação.

David Montejano (2010) explica que os anos de 1960 foram anos de muita experimentação ideológica. Montejano adiciona que "o encerramento de um projeto ou o debande de uma organização ironicamente forçava seus ativistas a contemplar um novo passo, a nova encarnação do seu ativismo⁴³"(MONTEJANO, 2010, p 117), tão prolífica era atividade política da época. O pesquisador vai além e diz que o movimento parecia ser "como uma cobra, crescendo mais enquanto troca[va] sua pele⁴⁴"(MONTEJANO, 2010, p. 117, inserção nossa).

Outra faceta do *Chicano Movement*, uma menos pacífica e mais ideológica, surgiu com o grupo chamado *Brown Berets* (boinas marrons, em tradução literal). Nascido entre a juventude chicana que vivia em Los Angeles, seu objetivo era fazer *La Causa* avançar, e tornou-se um grupo com alcance nacional (RODRIGUEZ, 2013).

Várias iniciativas foram tomadas, tanto de dentro da sociedade chicana, como de fora dela, por anglos, para que a violência predominante entre os jovens mexicano-americanos dos *barrios* fosse enfrentada (MONTEJANO, 2010). Os *vatos* (nome pelo qual eram conhecidos os jovens membros de gangues) sofriam com o ciclo da violência entre eles, e também de constante assédio da polícia de Los Angeles (LAPD, sigla em inglês) (MONTEJANO, 2010). Porém, como já foi dito anteriormente, o movimento parecia florescer nas adversidades. Escobar (1993, p. 185) nos dá a dimensão do papel inadvertido que a polícia teve na mobilização daqueles que viriam a tornar-se os *Brown Berets*:

O conflito entre chicanos e a LAPD (Polícia de Los Angeles) ajudou os mexicano-americanos a desenvolver uma nova consciência política que incluiu um maior senso de solidariedade étnica, um reconhecimento do seu

⁴² "they do continue to have some benefits the UFW won in the 1970s."

⁴³ "the formal closure of one project or the disbanding of an organization ironically forced its activists to contemplate the next step, the next reincarnation, of their activism."

⁴⁴ "Seemed to be like a resilient snake, growing bigger while shedding surface skins."

status subordinado na sociedade americana, e uma maior determinação para agir politicamente, e, talvez, até violentamente, para acabar com tal subordinação. Enquanto a maioria das pessoas descendentes de mexicanos ainda se recusava a chamar-se de chicanos, muitos vieram a adotar muitos dos princípios intrínsecos ao conceito de chicanismo⁴⁵(ESCOBAR, J. 1993, p. 185).

Com isso, os jovens se reuniram na formação de um grupo paramilitar, com o objetivo de protegerem-se, proteger o *barrio* e também parar o ciclo de violência entre eles e contra eles, especialmente a causada pela LAPD. A ideia era, se eles fossem morrer, que fosse por motivos sérios, como *La Causa, La Raza*, e não razões corriqueiras (MONTEJANO, 2010).

O nome do grupo vem das vestimentas escolhidas como seu uniforme, que consistia em roupas cáqui com uma faixa amarela na boina, que trazia o desenho de dois rifles cruzados (RODRIGUEZ, 2010). A explicação mais direta do simbolismo por trás da indumentária é menos óbvio, já que, nas palavras do fundador do grupo, David Sanchez(2010, p. 30), "o marrom significa a cor da pele dos chicanos, e nós pensamos que marrom é lindo. A boina simbolizava a tática de guerra de guerrilha⁴⁶".

John J. Betancur (*in* DZIDZIENYO;OBOLER, 2005) nos conta que, em Los Angeles, o sucesso do movimento negro chegou mais rápido do que para o *Chicano Movement*. Talvez por isso os mexicano-americanos da região, ao formarem os *Brown Berets* tenham utilizado símbolos do movimento negro, já que Escobar (1993) indica que os *Brown Berets* foram inspirados no também californiano grupo *Black Panthers* (Panteras Negras) e utilizaram a frase *Brown is Beautiful* (O marrom é lindo, em tradução livre), em referência ao movimento *Black is Beautiful* (Negro é Lindo, em tradução literal) de empoderamento dos afro-americanos.

Elvia Rodriguez (2013) afirma que os *Brown Berets* tinham estritos códigos de conduta. Eles sempre faziam testes com os possíveis recrutas, para saber se eles se adaptariam ao grupo. A autora continua, dizendo que "os Berets não eram uma gangue e na verdade buscavam reabilitar chicanos que haviam previamente tido problemas. Como

⁴⁵ "The conflict between Chicanos and the LAPD thus helped Mexican Americans develop a new political consciousness that included a greater sense of ethnic solidarity, an acknowledgment of their subordinated status in American society, and a greater determination to act politically, and perhaps even violently, to end that subordination. While most people of Mexican descent still refused to call themselves Chicanos, many had come to adopt many of the principles intrinsic in the concept of chicanismo."

⁴⁶ "Brown symbolizes the color of the Chicano's skin, we believe that brown is beautiful. The beret symbolizes guerrilla warfare."

um dos seus cartazes de recrutamento para La Causa dizia, os Berets queriam transformar 'batos loco[s]' (caras loucos) em 'revolucionários'⁴⁷ (RODRIGUEZ, 2013, p. 29).

Pelo menos em teoria, o grupo paramilitar lutava contra o machismo, fazia com que seus membros respeitassem e fossem gentis com todos no *barrio*. Além disso, membros não poderiam beber, e deveriam tratar as mulheres com respeito. Porém, a prática era outra. A ativista Gloria Arellanes foi alçada a postos de comando no grupo paramilitar, mas saiu em 1969 por considerar que o machismo não seria erradicado (RODRIGUEZ, 2013).

Apesar de terem tido uma atuação ruidosa, envolvendo uma praticamente ignorada "invasão" da ilha de Santa Catalina, com a intenção de devolvê-la ao México e a todos os chicanos (MONTEJANO, 2010), as constantes lutas internas e a pressão da LAPD terminaram por fazer o líder do grupo, David Sánchez, pedir o debande dos *Brown Berets* em 1972 (RODRIGUEZ, 2013). Esse fim oficial marca mais um capítulo interessante e rico na história da centenária luta dos chicanos para exercerem o direito de ter um lar cultural dentro dos Estados Unidos.

Como já foi dito previamente, a década dos anos de 1960 foi de grande ebulição. Um dos eventos que muito influenciou a vida nos Estados Unidos foi a guerra do Vietnã (1955 - 1975). Com a pressão de um conflito armado que impunha o alistamento obrigatório, foi aumentando na população mexicano-americana um nacionalismo chicano, para confrontar as desigualdades presentes na cultura norte-americana *maistream*, a mesma que obrigava a todos, independente de raça, a lutar numa guerra com a qual não concordavam (CHÁVEZ, 2002). Desse caldeirão de insatisfações e ebulição cultural, nasceu o *Chicano Moratorium*, movimento de ativistas chicanos contra a guerra. Ele era constituído, basicamente, por jovens em idade de serem alistados obrigatoriamente, o que coincide com a participação de muitos estudantes no processo de resistência (CHÁVEZ, 2002).

O *Moratorium* foi formado da união dos *Brown Berets* com grupos estudantis, e, em sua primeira demonstração de força contra o alistamento, reuniu três mil protestantes (CHÁVEZ, 2002). A maior mobilização ocorreu em 1970, quando entre vinte e trinta mil jovens foram às ruas para protestar, em Laguna Park, Los Angeles (RODRIGUEZ, 2013).

⁴⁷ "The Berets were not a gang and rather sought to rehabilitate Chicanos who had previously run into trouble. As one of their recruitment ads in La Causa noted, the Berets wanted to transform "bato loco[s]" (crazy guys) into 'revolutionists'."

Porém, conforme o movimento crescia, mais a LAPD agia para pará-los. Agentes à paisana infiltravam-se nas manifestações para agir como provocadores e semear violência, enfraquecendo a plataforma dos manifestantes. E isso, de acordo com David Montejano (2010), contribuiu para o colapso do movimento contra a guerra. Apesar de sua intenção pacífica, graças à atuação dos *Brown Berets* e sua conhecida tendência belicosa, e a violência gerada por membros da polícia infiltrados, o *Moratorium* foi debandado deixando um legado de protestos violentos e com vítimas (RODRIGUEZ, 2013).

Se, como abordado neste estudo até agora, o *Chicano Movement* teve braços na luta sindical, no movimento estudantil e até incursões paramilitares, seu desdobramento legislativo e eleitoral também merece uma definição. David Montejano (2010) contextualiza que o *Mexican American Youth Organization* (Organização Jovem Mexicana Americana, tradução livre, sigla MAYO, em inglês), fundado em 1967 por cinco jovens no Texas, inspirados por ativistas negros como Malcom X, tentou levar a luta por *La Raza* adiante, e aumentar as vitórias do movimento. Para isso, criaram, em 1970, o *La Raza Unida Party* (Partido a Raça Unida, em tradução livre), liderados pelos ativistas Jose Angel Gutierrez e Mario Copean, cujo objetivo era eleger chicanos para cargos políticos sob uma plataforma independente (RODRIGUEZ, 2010).

Assim como já foi citado anteriormente, a organização política dos latinos (e aí incluímos os chicanos por uma facilidade de contextualização) se mostra mais frágil e menos bem-sucedida que a do movimento negro. E José E. Cruz (2005 *in* DZIDZIENYO; OBOLER, 2005, p. 229) nos dá uma pista do porquê ao dizer que, no ambiente político dos Estados Unidos, "apesar da existência de um importante 'problema mexicano', raça tornou-se sinônimo de pele negra, e relações raciais vieram a ser entendidas predominantemente como relações entre negros e brancos⁴⁸". Essa asserção, apesar de muito distante de ser a única explicação para o abismo entre os movimentos, nos mostra que os olhos de possíveis aliados, como os membros do partido Democrata, por exemplo, poderiam estar voltados para o movimento negro, mais do que o movimento latino (e, aqui, inserimos o *Chicano Movement* em um ecossistema maior).

Como os dois principais partidos nos Estados Unidos, o Republicano e o Democrata não pareciam representar os interesses dos chicanos e latinos, o *La Raza*

⁴⁸ "Despite the existence of an important "Mexican problem, race became synonymous with black skin, and race relations came to be understood predominantly as relations between Blacks and whites."

Unida foi fundado, e eles tinham a intenção de fugir das táticas mais violentas usadas pelo *Chicano Moratorium* e os *Brown Berets* (CHÁVEZ, 2002).

Assim como com relação a outras frentes do movimento, o partido político não tinha uma única agenda, e variava de estado para estado, especialmente atuante no Texas, Califórnia e Colorado. O único objetivo que perpassava todos os diretórios estaduais e representava a pugna coletiva era a eleição de chicanos para o legislativo ou executivo e ter maior influência política (CHÁVEZ, 2002).

Ernesto Chávez continua, ao explorar a opinião dos ativistas na fundação do partido, amalgamando diferentes frases ditas por eles, sendo algumas interessantes para este estudo: "[o partido] representava um grande desvio do apoio a democratas, liberando a eleição de candidatos que vinham das classes sociais mais altas e não tinham os interesses do nosso povo no coração" (CHÁVEZ, 2002, p. 84). Temos, em uma mesma frase, referência a dois tipos de luta diferentes: a de classes sociais e a de identidade nacional.

Mesmo que inicialmente tenha sido visto como uma oportunidade e iniciativa que traria novos ares para a política nacional, ao dar voz a mais uma minoria, o movimento político não perdurou por muitos anos. Ele chegou a receber o apoio do então presidente do México, que teria dito que tudo era uma "excelente ideia" (MONTEJANO, 2010, p. 168). Porém, disputas internas e falta de cooperação entre os diferentes diretórios chegaram a dividir a base que costumava votar pelos democratas, abrindo caminho para candidatos republicanos, que não necessariamente apoiavam *La Causa*. Isso, aliado a eleitores que, mesmo sendo etnicamente chicanos, não necessariamente se identificavam com o partido, foi parcialmente responsável pelo fim do *La Raza Unida Party* (CHÁVEZ, 2002).

Apesar de ter tido sucesso circunscrito e breve duração, o partido criado para aumentar a participação de chicanos na política serviu como catalisador dos anseios representativos da comunidade, e, como diz Rodriguez (2013, p.61), "hoje, americanos de ascendência Mexicana estão impactando resultados eleitorais como nunca antes, e têm mais acesso a oportunidades educacionais e de emprego. O legado do movimento continua a impactar *La Raza*". Esse legado pode ser relacionado com a epígrafe de Dolores Huerta do início do subcapítulo, quando ela diz que todos podem ser ativistas, sempre há uma oportunidade de pessoas se aglutinarem em torno de uma causa na qual acreditem. O partido pode não ter dado certo, mas cremos ter acendido o sentimento de união e consciência política entre os chicanos e latinos em geral.

Todavia, imperativo dizer que ainda há um grande espaço a ser coberto pelos Latinos (e, conseqüentemente, os chicanos). Cruz (*in* DZIDZIENYO; OBOLER, 2005), nos informa que a comunidade negra era representada por 9% dos membros da Casa dos Representantes (Câmara baixa do Congresso, equivalente à Câmara dos Deputados do Brasil), enquanto os latinos constituem apenas 6% dos membros da Casa. Quando lembramos que dados do Censo de 2010 daquele país indicam latinos como 16,3% da população, e os afro-americanos 12,6%, vemos que há uma discrepância e grande oportunidade de expansão da representação política daqueles cuja língua materna ou familiar é o espanhol.

Em um sentido amplo, o Chicano Movement pode ser analisado enquanto movimento social, seguindo as instruções do sociólogo francês Alain Touraine, que, em seu livro *¿Podremos Vivir Juntos?* (1997) classifica movimentos sociais, dizendo:

A noção de movimento social só é útil se permite colocar em evidência a existência de um tipo muito específico de ação coletiva, aquela pela qual uma categoria social, sempre particular, põe em questão uma forma de dominação social, ao mesmo tempo particular e geral, e invoca contra ela valores, orientações gerais da sociedade que comparte com seu adversário para privar-lhe de tal modo de legitimidade⁴⁹ (TOURAINÉ, 1997, p. 100).

Assim, entendemos que a reação dos mexicano-americanos era contra a sociedade americana *mainstream*, anglo-saxã e falante de inglês. Sua intenção era que pudessem ser notados, não engolidos pela massificadora cultura dominante. Movimentos assim são esforços contínuos para trazer à tona mudanças sociais que sejam significantes e duradouras (SMITH; CHATFIELD; PAGNUCCO, 1997).

Um recorrente ponto que é encontrado ao se estudar o *Chicano Movement* é justamente o interesse dos cidadãos hispânicos, nomeadamente os chicanos, de se fazerem representar de uma maneira positiva. Eles foram instados a agir, em suma, pelos mesmos motivos que moveram o movimento *Black Power* do início da década de 1950, ou seja, por sentimento de segregação, pobreza e racismo (MONTEJANO, 2010).

Mesmo sendo um país reconhecido como exemplo de *melting pot*, os EUA sofrem pela divisão do território de suas principais cidades em bairros étnicos, como Montejano mostra no caso de San Antonio, no Texas, onde a divisão racial se dava não

⁴⁹ "La noción de movimiento social sólo es útil si permite poner en evidencia la existencia de un tipo muy específico de acción colectiva, aquel por el cual una categoría social, siempre particular, pone en cuestión una forma de dominación social, a la vez particular y general, e invoca contra ella valores, orientaciones generales de la sociedad que comparte con su adversario para privarlo de tal modo de legitimidad."

entre negros e brancos, mas entre brancos e mexicanos (2010). Ainda, o autor nos dá o testemunho de Edgar Lozano, um estudante de dezessete anos (no ano de 1968) e que discorre sobre as diferenças entre *anglos* (como ele se refere aos cidadãos de ascendência anglo-saxã) e mexicanos, dizendo que se o cidadão de uma região vai à área do outro, sente-se completamente perdido, porque eles não estão acostumados a conviver, e que o único contato se dá em ambientes profissionais, já que os anglos são "sempre seu chefe, seu professor, seu supervisor e eles sempre se vestem melhor, e que sempre te dizem o que fazer" (MONTEJANO, 2010, p. 14). Isso é uma poderosa mostra de que a hierarquia entre hispânicos e o americano tido até então como padrão é rígida e pouco aberta a mudanças. E também nos parece mostrar de onde vem o ímpeto da mudança.

Tendo falado da eclosão do processo que norteou o movimento, é interessante que discorramos sobre o que significa ser chicano, e por que essas pessoas não são simplesmente chamadas de mexicano-americanas, ou somente de mexicanas. Se os chicanos são diversos, difíceis de serem definidos por uma única categoria (MONTEJANO, 2010), por que há, até hoje, as reverberações desse movimento que vem de tantos anos atrás? Podemos entender que essas pessoas se vêem como parte de algo maior que si mesmos, pertencentes a uma cultura, a um local identitário maior que elas mesmas. Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006), trata de cultura nacional através do termo cunhado por Benedict Anderson, "comunidade imaginada": as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança" (HALL, 2006, p. 22). Ou seja, para considerarem-se parte de algo maior, algo que perpassa o sujeito e entra na seara da comunidade, é necessário que tenham símbolos em comum.

E os símbolos tendem a ser o México, que funciona como pátria-mãe, o local de onde todos eles saíram culturalmente, bem como o objeto das suas idealizações. O ideário cultural baseado nos símbolos astecas é citado pelos autores Ernesto Chávez (2002), David Montejano (2010) e Elvia Rodriguez (2013), sendo confirmado com fatos, já que a ativista Gloria Arellanes saiu do grupo chamado Brown Berets para fundar o grupo *Las Adelitas de Aztan*. *Aztlán* é o nome do lar ancestral dos astecas, enquanto *Adelitas* eram as mulheres que seguiam seus companheiros e cônjuges à guerra durante a revolução mexicana. Somente em único nome já temos dois símbolos importantes de cultura nacional, direcionada à idealização mexicana e à história ancestral do país.

Ao mesmo tempo que a pátria-mãe fornece aos chicanos o denominador comum que os diferencia dentro da cultura ianque, temos uma ponderação importante, quando Chávez (2002, p.05) nos diz que "o México funciona como uma válvula de segurança para as frequentemente duras realidades dos Estados Unidos, assim como a prosperidade dos Estados Unidos serve como válvula de segurança para os imigrantes que escapam da pobreza do México⁵⁰". Ou seja, vemos que a transnacionalidade parece ser usada de forma consciente por esse povo, que consegue extrair o melhor de dois mundos. Enquanto mantém acesa a chama da sua identidade nacional que os distingue e os enaltece dentro de uma outra cultura, eles também reforçam sua saída efetiva da cultura de origem, residindo na *zona de contato* de Pratt (2011), um local entre-lugares que enriquece ainda mais a bagagem cultural daqueles que lá se encontram.

Mais especificamente, trabalharemos com o conceito de transnacionalidade, definido por Lionnete Shi (2005, p. 05) como "um espaço de troca e participação onde quer que processos de hibridização ocorram e onde ainda for possível para culturas serem produzidas e postas em prática sem necessária mediação pelo centro". Seja na visão de Pratt (2011) e sua *zona de contato*, ou de Lionnet e Shi (2005) com definição de transnacionalidade, o *Chicano Movement* localiza-se nessa fricção entre culturas, identidades, modos de vida. Assim sendo, usando a ideia de Homi Bhabha (1998), eles são cidadãos da *Terceira Margem*. Se o que estamos estudando especificamente neste subcapítulo é como essa intersecção gerou desdobramentos políticos, temos a produção cultural, ainda cerne desta pesquisa, um aspecto a ser abordado na próxima subdivisão do texto.

Dessa maneira, já temos os subsídios necessários para embasarmos o conceito de chicano e sua ascendência sobre os gentílicos mexicano, ou mexicano-americano. Para Elvia Rodriguez (2013), o termo chicano significa muito mais do que seu sentido estrito, aquele ou aquela que vem do México ou é descendente de mexicanos. Chamá-los assim seria uma forma de limitá-los, quando, na verdade, eles possuem uma identidade muito mais complexa, e melhor representada pelo termo chicano. Para Leo Guerra Tezcatlipoca (1993), diretor e fundador do *Chicano Mexican Empowerment Committee* (Comitê Chicano Mexicano de Empoderamento, em tradução livre), são os termos *latino* e *hispânico* que incomodam, a ponto de serem danosos para esse povo e

⁵⁰ "Thus, Mexico acts as a safety valve for the often-harsh realities of the United States, just as the prosperity of the United States serves as a safety valve for those immigrants seeking escape from Mexico's poverty."

suas crianças. O autor considera que hispânico remete somente à Espanha, sua língua, seus costumes, enquanto latino é referência à parte da Europa dominada pelo império romano. Em suma, "latino é equivalente a hispano. Hispano é equivalente a europeu"⁵¹(TEZCATLIPOCA, 1993, s/p). Basicamente, vemos que há, por parte dos chicanos, uma forte necessidade de diferenciarem-se dos outros povos, agarrando-se firmemente à noção oferecida por Hall (2006, p. 12) de que

a identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o 'interior' e o 'exterior'- entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a 'nós próprios' nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os 'parte de nós', contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares que ocupamos no mundo social e cultural [...]. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificáveis e predizíveis.

Por mais que para aqueles que não estejam imersos na cultura em questão não consigam entender as nuances presentes em palavras que podem parecer sinônimas, como chicano, mexicano, mexicano-americano, latino ou hispânico, isso pode soar como ofensa para algumas pessoas desse grupo. Algo como a extirpação de sua própria nacionalidade transnacional, localizada em algum ponto entre a cultura mexicana, ianque e/ou outras.

Não obstante, para que esta pesquisa continue fiel aos seus objetivos iniciais, nós sinonimizaremos os termos latino e hispânico, e incluiremos outros cidadãos latino-americanos dentro do espectro do *Chicano Movement*, levando em consideração a grande bagagem cultural em comum trazida pela herança histórica colonial espanhola. Contudo, não utilizaremos a palavra chicano para denominar cidadãos específicos de outros países que, dado contextos individuais, não condigam com a definição trazida nos parágrafos anteriores.

E são esses símbolos, que vão desde um discreto uso do espanhol em entrevistas pela autora Alisa Valdes, passando por menções a eventos culturais latinos dos quais os personagens do romance participam, indo até à produção cultural chicana dentro da obra estudada, que serviram de matéria-prima para que este projeto atinja seu almejado objetivo de definir como a identidade latina, hispânica e/ou chicana desliza para a literatura. Pois é justamente este tema, a literatura e produção cultural, o tema do próximo subcapítulo e capítulos subsequentes.

⁵¹ "Being Latino is equivalent to being Hispanic. Being Hispanic is equivalent to being European."

2.3 Produção Cultural Latina, Hispânica e Chicana nos Estados Unidos

“Being Latin means living in a duality with the abundance of two cultures, not just one. You're able to navigate two worlds, an English-speaking and a Spanish-speaking one” (John Leguizamo⁵²).

Após termos estabelecido a composição da população hispânica, latina e chicana nos Estados Unidos, visto seu histórico de imigração para o país, passando pelo imprescindível *Chicano Movement*, uma importantíssima ferramenta para o estabelecimento de uma cultura verdadeiramente plural no país norte-americano, uma que deu voz a outros segmentos que não somente o hegemônico grupo anglo, chegamos agora ao momento de entender como as produções culturais latinas ajudaram e ajudam a criar o imaginário do que significa ser latino, hispânico ou chicano nos Estados Unidos.

Através de cinco categorias de produção cultural, sendo elas poesia e literatura, cinema e teatro, televisão, além de jornais e revistas, traçaremos um panorama do que há de relevante na cultura do país no que se refere a conteúdos produzidos por e para cidadãos cuja língua materna é o espanhol.

Dentro deste estudo, a justificativa para traçar um panorama com as categorias listadas acima deve-se ao conteúdo do romance a ser estudado. *Playing With Boys* (VALDES, 2004) traz personagens diretamente ligadas à produção de cultura de massa nos Estados Unidos. Como exemplo, podemos citar Marcella, que, além de ser atriz de telenovelas, embrenha-se na produção cinematográfica. Parece haver um tema recorrente das personagens latinas enquanto produtoras de conteúdo dentro do território do país norte-americano, dando voz a elas mesmas e àqueles como elas. Há outros exemplos de produtora musical, diretora de revista e escritora. As outras personagens e suas respectivas profissões serão abordadas de forma mais aprofundada no capítulo quatro.

Imperativo para falar de produção cultural, é buscar o apoio de teóricos sobre o que é cultura e suas ramificações.

Longe de querermos encontrar uma definição fixa e peremptória do termo, apoiaremos-nos no *MacMillan Dictionary of Anthropology* (1986) para descrever

⁵² "Ser latino significa viver em uma dualidade com a abundância de duas culturas, não só uma. Você é capaz de navegar dois mundos, um anglófono e um hispanohablante". John Leguizamo é um ator com cidadania americana, nascido em Bogotá, Colômbia.

cultura. O próprio dicionário já nos diz que não há um consenso acerca do significado do conceito. Dentre várias definições, temos uma clássica, retirada da teoria de Edward Burnett Tylor (1871, p. 65), do longínquo século XIX, que diz: "cultura ou civilização, tomada em seu amplo sentido etnográfico, é aquele complexo todo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade⁵³". Mesmo sendo uma definição antiga, como define a pesquisadora Charlotte Seymour-Smith(1986), ela continua uma explicação plausível e razoável, capaz de englobar e resumir o que foi dito previamente sobre os povos latinos nos Estados Unidos. Seymour-Smith (1986, p. 65) refere-se à cultura hispânica, dentro do todo estadunidense, como uma "sub-cultura", justificando que "uma cultura minoritária é outra incluída dentro de uma cultura dominante maior"(SEYMOUR-SMITH, 1986, p.71). Contudo, é primordial lembrar que o uso da palavra sub-cultura não implica, na opinião desta investigação, uma cultura inferior.

Se tudo o que é produzido é parte da civilização que a criou, na *Oxford Reference*, encontramos uma definição de cultura de massa, sendo "produtos culturais que são produzidos em massa e para públicos de massa. Exemplos incluem entretenimento de mídia de massa - filmes, programas televisivos, livros populares, jornais, revistas, música popular [...]"⁵⁴ (OXFORD, 2020), então podemos afirmar, com segurança, que as categorias que serão brevemente expostas a seguir são produtos culturais de massa. Todavia, mesmo mantendo em mente que os pensadores europeus tendem a ver tais produtos como "degradação, a lenta morte, a negação" (MARTIN-BARRERO, 2006, p. 65), manteremo-nos fiéis à crença de que tais produções podem ser usadas para empoderar, representar e unir cidadãos de culturas diversas em torno de um imaginário compartilhado, como será melhor definido mais adiante.

Dentre desse amálgama nacional, nos escoramos em Stuart Hall (2006), para quem *multicultural* é qualitativo, e "descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum", e, ao fazer isso, mantém alguma parte da sua identidade "original" (HALL, 2006, p. 50). O autor também

⁵³ "Culture or civilisation, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society."

⁵⁴ "Cultural products that are both mass-produced and for mass audiences. Examples include mass-media entertainments—films, television programmes, popular books, newspapers, magazines, popular music [...]."

diferencia os termos *multicultural* de *multiculturalismo*, sendo o último uma referência "às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais", sendo "a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais" (HALL, 2006, p. 51).

Podemos concluir que, como os EUA são um país multicultural, como afirma Hall (2006), um dos seus problemas se encontra no *multiculturalismo*, e não nos seus processos *multiculturais*. E é a partir dessa complexa relação e sob esse prisma que analisaremos a produção cultural dentro do romance de Alisa Valdes selecionado para esta pesquisa.

Tendo em mente a opressão sofrida pela comunidade e cultura latina (aqui já incluídas as identidades hispânica e chicana, sob uma tenda cultural mais ampla e abrangente) por parte da sociedade *mainstream* anglo-saxã, escoraremos-nos na proposição de Douglas Kellner, em seu livro *A Cultura da Mídia*(2001). O autor discorre acerca do imperativo de se levar adiante um estudo cultural crítico que se debruce sobre formas de opressão, dominação, para analisarmos as categorias de cultura listadas acima por nós e utilizadas como base para a obra da autora do romance-foco desta pesquisa. Kellner (2001, p. 72) diz que

Para desenvolver uma perspectiva crítica é preciso ter um ponto de vista que articule a constituição social dos conceitos de sexo, classe, raça, etnia e sexualidade, além dos modos como as representações desses fenômenos produzem um processo de identificação nas sociedades contemporâneas e como as representações alternativas produzem processos novos e diferentes de identificação. A manutenção de uma perspectiva crítica também exige que se interpretem a cultura e a sociedade em termos de relações de poder, dominação e resistência, articulando as várias formas de opressão em dada sociedade por meio de perspectivas multiculturais.

Dessa maneira, e sempre que possível evitando o proselitismo da opressão cultural, apesar de nos parecer impraticável eludí-lo por completo, nos concentraremos nas produções com temática latina, em especial aquelas que nos parecem transcender os guetos e alcançar um verdadeiro hibridismo cultural, dentro da visão de Hall (2006) e Bhabha(1998).

Os Estados Unidos, com a grande população latina já mencionada neste trabalho, têm à sua disposição mais de dez canais com programação exclusivamente em espanhol, sendo que a rede Telemundo e Univision são as maiores e com maior alcance (GARCIA, 2016). E esses canais começam a aumentar as opções de programação que

se adaptem ao crescente mercado *hispanohablante*, que quer cada vez mais ver-se representado, na sua transnacionalidade bilíngue, na televisão (MOYLAN, 2015).

O canal a cabo *El Rey*, focado na população hispânica porém com programação em inglês, foi fundado em 2015 e tem por missão alcançar uma audiência *mainstream*. De acordo com seu vice-diretor de estratégia de audiência e *insights* (tradução do nome do cargo), DawnHoliday-Mack, explica que a intenção da companhia não é criar programas, seja de comédia ou drama, que sejam apenas identificáveis com a população latina, mas sim "lidar com situações que todos os domicílios lidem, mas, quando vemos os personagens, você não vê apenas rostos brancos. É por isso que nós lutamos. Diversidade para a câmera também"⁵⁵ (MOYLAN, 2015). Em outras palavras, a finalidade é acelerar a hibridização já existente, mas diluindo para todo o conjunto da população, através da representatividade da etnia dos atores, as experiências que, espera-se, sejam universais. Isso nos remete ao que foi tratado no subcapítulo do *Chicano Movement*, cuja frase *brown is beautiful* (O marrom é lindo, referente à cor da pele dos chicanos) norteou seus desdobramentos. E, pelo que parece, o canal tem atingido esse intuito, porque o seu público é dividido em 20% latino, 20% afro-descendente, 10% asiático e 50% branco (MOYLAN, 2015).

Um exemplo recente e de renome dessa busca pela representatividade latina em histórias supostamente universais dentro da cultura estadunidense é o *remake* da série televisiva *One Day At a Time*, produzida pelo serviço de *streaming* Netflix. Originalmente um seriado que foi ao ar entre 1975 e 1984, ele narrava a história de uma mãe divorciada com dois filhos, um tema inovador para a época (VILLAREAL, 2017).

Em 2017, a série ganhou uma nova versão que, desta vez, trazia uma família latina, de imigrantes cubanos, no lugar de personagens anglo-saxões. A escolha da nova composição não foi acidental. Ela vem diretamente de pesquisas de marketing que indicavam mães latinas como um cobiçado mercado (VILLAREAL, 2017). Ironicamente, tanto o criador da série original, Norman Lear, quanto o diretor, Mike Royce, são homens brancos, o que talvez fizesse a ideia transcultural perder seu brilho. Para enfrentar o problema, eles selecionaram a célebre produtora latina Gloria

⁵⁵“We want them to grapple with things that every household grapples with, but when you look at all the characters, you just don’t see white faces. That’s what we want to strive for. And diversity behind the camera as well.”

CalderonKellet, que assumiu o posto de *co-showrunner*⁵⁶, mas ela teve suas reservas quanto ao programa, já que muitas vezes em sua carreira viu uma mulher latina ser chamada para um programa que represente a sua comunidade e ter a sensação que "alguém entra lá e tudo perde um pouco da sua autenticidade [...] e eu não queria lutar para ter minha voz ouvida. Afortunadamente, eu não precisei⁵⁷" (VILLAREAL, 2017, s/p). A produtora continua, explicando que, sempre que ela discordou de algo, sua opinião prevaleceu. Podemos entender que, por mais que o seriado tenha sido criado por homens brancos, sua intenção de retratar uma família latina liderada por uma mulher foi bem-sucedida, mas porque foram argutos a ponto de terem ouvido uma pessoa cujo lugar de fala condizia com seu cargo na produção, usando uma espécie de "intérprete cultural".

O seriado é centrado em torno da personagem Penelope Alvarez, uma mãe divorciada, veterana do exército, com dois filhos, tentando manter a casa com o salário de enfermeira, dividindo o espaço também com sua mãe, que é imigrante cubana e faz constantes referências ao regime político da ilha, sempre demonstrando oposição ferrenha ao regime dos irmãos Castro. Tudo isso ocorre tendo como pano-de-fundo inúmeros elementos culturais dos costumes dos seus antepassados e do país em que Penelope e seus filhos nasceram. Um dos temas da primeira temporada é justamente a festa de *quinceañera*⁵⁸ de sua filha, Elena, que se identifica como lésbica, e luta para enfrentar o preconceito do pai inicialmente homofóbico e firme prosélito dos ideais machistas da cultura latina.

Os relevos identitários do seriado trazem inúmeras semelhanças com a personagem Lauren, do romance em estudo, também filha de cubanos anti-castristas.

Como visto previamente, sendo o teatro um produto de cultura de massa, é importante que abordemos sua existência dentro do espectro multicultural dos EUA, sempre seguindo nossa ênfase nos latinos. Por uma constrição de tempo e espaço, utilizaremos apenas um exemplo de peça que tenha sido marcante para a sociedade hispânica.

⁵⁶ *Showrunner* é um produtor sênior que tem por objetivo ser o diretor de todo o processo de criação de um programa de televisão.

⁵⁷ "it seems like somebody gets in there, and it loses some of its authenticity [...] and I didn't want to fight for my voice to be heard. And, fortunately, I haven't."

⁵⁸ Um tipo de celebração muito comum em países latinos, comemorado quando a menina faz quinze anos de idade. Em essência, uma festa de debutante.

Mesmo sabendo que teatro e cinema são linguagens diferentes (MARTIN-BARBERO, 2006), unimos os dois por conta de o objeto a ser analisado ter sido primeiro encenado na Broadway e, logo após, ter sido transformado em filme.

West Side Story, por conta de seu retumbante sucesso, rendeu prêmios Tony (teatro) e o Oscar de melhor filme, diretor, ator e atriz coadjuvante, melhor direção de arte, cinematografia, figurino, edição, trilha sonora original, e som. Isso mostra o poder da obra no imaginário da cultura de massa estadunidense, e seríamos negligentes se não o analisássemos. Sua estreia na Broadway foi em 1957 e, nos cinemas, em 1961.

A história é uma adaptação do clássico de William Shakespeare, Romeu e Julieta, tendo como cenário o Upper West Side em Nova Iorque, em um contexto de guerras de gangues, sendo uma delas à qual pertence o protagonista, Tony, um jovem americano branco. O rapaz se apaixona por Maria, irmã de Bernardo, líder de uma gangue porto-riquenha rival da de Tony, e, assim como na obra de Shakespeare, descobrimos rapidamente que o amor dos dois é impossível e acaba na morte prematura do jovem apaixonado (BAUER, 2017).

Tanto o musical da Broadway quanto a sua adaptação cinematográfica trouxeram à tona o forte processo de renovação urbana que ocorria na cidade na década de 1950, bem como o forte influxo de imigrantes que chegavam a Nova Iorque e ao país, trazendo consigo o imperativo de acomodação digna e infra-estrutura para acolhê-los (FOULKES, 2015).

Em um artigo sobre raça e cor em *West SideStory*, Lauren Davine (2016) traz informações interessantes e proveitosas sobre o uso da tecnologia do cinema (em que pesem as limitações presentes nos anos 1960, quando foi filmado) para representar as diferenças raciais. Enquanto a briga de duas gangues, uma porto-riquenha e outra branca, pode ser vista, pelo prisma desta pesquisa, como uma alegoria da luta entre classes e raças no *multiculturalismo* norte-americano (HALL, 2006), a autora afirma que "o conflito entre as duas gangues rivais desenrola-se através das cores do filme, o que perturba a sua unidade orgânica. Esta desunião expressa um medo de miscigenação, uma ansiedade que insidiosamente permeia o filme inteiro"⁵⁹ (DAVINE, 2016, p. 141). Essa opinião reforça nossa visão de conflito entre culturas, e pavimenta o caminho para mais um reforço do estereótipo associado aos latinos, ao dizer que "se na cultura

⁵⁹ "The conflict between the two rival gangs is played out through the film's color, which disrupts its organic unity. This disunity expresses a fear of miscegenation, an anxiety that insidiously permeates the entire film."

ocidental a cor é associada ao estrangeiro, exótico, ao 'outro'... então não é coincidência que a maior parte das sequências do filme sejam aquelas que mostram assuntos porto-riquenhos⁶⁰ (DAVINE, 2016, p. 142). A construção do diferente como colorido, exótico, nos remete, mais uma vez, ao trabalho de Alain Touraine (1997) que versa sobre a identidade ser construída, principalmente, pela "desidentificação" (TOURAINÉ, 1997, p. 113), ou identificar a si mesmo ao saber que não é o outro.

Pelo papel de Maria na versão cinematográfica, a atriz porto-riquenha Rita Moreno recebeu um Oscar em 1961, o que pode ser considerado uma vitória e um reconhecimento do papel dos latinos na sociedade anglo-saxã, especialmente se levarmos em conta o que disse a própria atriz, em entrevista dada ao jornal *The Miami Herald*:

O que é interessante para mim é ter a visão tão cedo e ao mesmo tempo me sentindo tão inferior a todos os outros no *show business* por anos e anos. Porque eu acreditei que eu tinha que ser subserviente a qualquer um que não fosse latino. Antes de *West Side Story* eu sempre recebia ofertas do estereotípico papel de latina. As *Conchitas* e as *Lolitas* em faroestes. Eu estava sempre com os pés descalços. Eram coisas humilhantes, vergonhosas. Mas eu fazia porque não havia ninguém mais⁶¹ (MORENO *apud* MARTIN, 2008, s/p).

A entrevista da atriz, que mostra um desabafo, nos remete diretamente ao sentido de identidade e enfado sentido pela protagonista Lauren, do primeiro e maior sucesso de Alisa Valdes, em *The Dirty Girls Social Club* (VALDES, 2004), ao expor como ela é tratada, considerada uma cidadã inferior: "na verdade, nós, as *sucias*, somos todas profissionais. Nós não somos empregadas mansas. Ou prostitutas *cha-cha*. Nós não somos mulherezinhas silenciosas rezando para a virgem de Guadalupe com nossas *mantillas* entrelaçadas nas nossas cabeças⁶²" (VALDES, 2004, p. 08). A frase da personagem Lauren traz a mesma ideia que a entrevista dada pela autora Alisa Valdes à revista TIME, à qual nos referimos no capítulo introdutório deste texto. Tudo isso reforça a transculturalidade que perpassa esses cidadãos, bem como a necessidade de se fazer este estudo como forma de trazer foco e dar voz a esse grupo.

⁶⁰ "If in Western culture color is associated with a foreign, exotic "other", then it is no coincidence that the most colorful sequences in the film ... are ones that showcase Puerto Rican subjects."

⁶¹ "What is interesting to me is having the vision so early and yet feeling so inferior to everybody else in the business for years and years because I believed I had to be subservient to anybody who wasn't Latino. Before *West Side Story* I was always offered the stereotypical Latina roles. The *Conchitas* and *Lolitas* in westerns. I was always barefoot. It was humiliating, embarrassing stuff. But I did it because there was nothing else. After *West Side Story*, it was pretty much the same thing. A lot of gang stories."

⁶² "In reality, *wesucias* are all professionals. We're not meek maids. Or *hca-cha* hookers. We're not silent little women praying to the Virgin of Guadalupe with lace *mantillas* on our heads."

Outro aspecto significativo da fala de Rita Moreno é a sua provável influência sobre a identidade e auto-estima de mulheres latinas, não somente nos EUA. Um empoderamento ao vê-la receber um Oscar, já que, como nos diz Jesús Martin-Barbero (2006), com referência ao cinema mexicano, as pessoas aprendem com a sétima arte, aprendem a sonhar, seja através do estilo dos artistas, ou da moda. O público faz uso dessa produção cultural para reconhecer-se e transformar-se.

Sempre na *zona de contato* (PRATT, 2010) entre as culturas, seria impossível não voltarmos a nossa atenção à música. Especialmente porque a personagem Alexis, de *Playing With Boys*, é produtora musical de bandas *tejano*, e muito do romance acontece ao redor desse estilo musical.

George Torres (2015) nos apresenta a música tejana como sinônima de *tex-mex*, sendo a mescla dos estilos norteño, do norte do México, com a música popular americana, nascendo daí um estilo próprio. O autor prossegue, e nos diz que há uma variação entre as várias formas de música tejana que chegaram a ser gravadas, porque têm raiz na divergência sobre quanto um cidadão tejano poderia e deveria assimilar a cultura ianque *mainstream*.

A música é representada no livro *Playing With Boys* pela banda *Chimpancés Del Norte*, gerenciada pela protagonista Alexis. Eles são um grupo tejano, e os componentes comportam-se de forma caricata e machista. Seu público são mexicanos saudosos da pátria-mãe. O nome do conjunto nos alude a uma banda real, *Los Tigres Del Norte*, que tem um perfil musical muito similar. Aqui, talvez seja possível perceber um certo sarcasmo, já que *Chimpancés*, primata cujo nome científico é *Pan troglodytes*, nos remete a "troglodita", palavra que denota alguém rude, com péssimas maneiras sociais. Se levarmos em consideração a forma como os membros do grupo são descritos, é razoável chegar a tal conclusão.

Mais adiante na história descobre-se que a banda é uma fachada para um sistema de tráfico de drogas do México para os Estados Unidos. No terceiro capítulo trataremos das relações identitárias presentes na relação de Alexis com os músicos.

Enquanto a música latina nos Estados Unidos tem, em si, um universo tão grande a ponto de merecer um estudo à parte para fazer-lhe jus, consideramos pertinente uma breve análise da música latina nos Estados Unidos com foco no século XXI, de forma a adaptarmos o conteúdo às obras analisadas.

De forma curiosa, George Torres, em seu livro *Encyclopedia of Latin American Popular Music* (2015), nos conta que muito do que conhecemos como música latina, na

verdade é música que vem dos EUA, dando exemplo de salsa, jazz e rock latinos. Assim, os países latino-americanos influenciaram os Estados Unidos com sua população que, por sua vez, produziu estilos musicais que são hoje tomados como formas puramente latino-americanas de música. Tal afirmação está em consonância com a ideia de Frédéric Martel (2012), que explica que os europeus gostam muito de música cubana, mas ela é, na verdade, produzida em Miami. E continua, dizendo que a música originalmente produzida na ilha não é suficientemente *mainstream* para ser vendida globalmente. Essa hibridização pode servir como exemplo quase perfeito do sujeito transcultural a quem nos dedicamos nesta investigação.

E é em Miami que a música latina nos EUA converge, a ponto de a cidade ser chamada por Frédéric Martel (2012, p. 321) de "A Capital Pop da América Latina". Para o autor, todos estão lá. Desde produtoras, rádios, canais de televisão latinos, até publicações musicais. Em entrevista concedida para o livro, José Tillan, vice-diretor da MTV LatinAmerica, diz que "na América Latina não existe latinos. Os latinos estão aqui" (TILLAN *apud* MARTEL, 2012, p. 321). Tillan continua, explicando que, mesmo tendo sempre sido mais cubana, Miami passou a ser uma cidade que recebe pessoas de todo o continente, uma metrópole aberta, um lugar onde os latinos não precisam viver em guetos, um microcosmo da América Latina.

Para Martel (2012), Miami está para a música em espanhol como Nashville está para a música country. E, por sua localização geográfica, dali pode-se ir a qualquer lugar do continente com facilidade.

Nos dias atuais, o estilo musical que domina as rádios é o *reggaeton*, uma mistura de rap em inglês e espanhol que começou nos anos 1990 em Porto Rico (TORRES, 2015). Para Martel (2012), o *reggaetón* torna-se onipresente a partir de 2005 e 2006, sendo trazida pela grande população porto-riquenha em Nova Iorque, ao mesmo tempo que quebra paradigmas ao unir, com um mesmo ritmo, uma comunidade latina que sempre tendeu a dividir-se em nichos musicais. O autor continua, dizendo que o estilo vai se tornando mais *mainstream* ao usar linguajar em *Spanglish*, a mescla do inglês e espanhol que será melhor abordada no capítulo três deste estudo, enquanto categoria para análise das obras.

Ainda sobre o *reggaetón*, o cantor porto-riquenho Ramón Luis Ayala Rodríguez, mais conhecido por seu nome artístico, Daddy Yankee (RODRIGUEZ *apud* Martel 2012, p. 324-325), nos dá uma definição precisa e eficaz:

O sucesso do reggaetón explica-se pelo fato de ligar pela primeira vez a segunda e a terceira gerações de hispânicos que vivem nos Estados Unidos com suas origens, as origens dos pais: o estilo urbano do hip-hop representa o país onde eles vivem e o ritmo caribenho, suas raízes. O jovem latino não precisa mais escolher entre a família e a cultura pop americana, entre a tradição e o cool (...). A música permite à segunda geração sentir-se latina. O reggaetón une as massas latinas.

Pode-se ver que o alcance da música é muito mais do que lazer, é também a forma de expressão mais íntima da transculturalidade da geração que acompanha o *reggaetón*, e o sucesso do gênero pode ser facilmente quantificado. O *videoclip* da música *Despacito*, de Luis Fonsi, cantor porto-riquenho, tem, em setembro de 2020, quase sete bilhões de visualizações, o que o torna o vídeo mais visto da história do portal pertencente ao grupo Google. Quando alcançou mais de cinco bilhões de visualizações, entrou para o livro Guinness, de recordes (DIAZ, 2019). Outro exemplo do retumbante sucesso do reggaetón é o número alcançado por Daddy Yankee, vendendo um milhão de cópias do seu álbum *Barrio Fino*, que contém seu hit *Gasolina*, recebendo o disco de ouro (MARTEL, 2015).

Seguindo para a palavra escrita enquanto produção cultural de massa, nos cumpre falar sobre jornais e revistas. Duas partes do livro de Douglas Kellner (2001) nos dão uma base sólida, a qual expandiremos, para pensarmos na mídia escrita em espanhol nos Estados Unidos. Primeiro, "a grande mídia americana tem cunho comercial, está sujeita a intensa concorrência por audiência e lucro" (KELLNER, 2001, p. 255). Já com essas informações faz total sentido entender por que encontramos tantas opções de jornais e revistas em espanhol, voltadas para a comunidade hispânica no país. E isso nos leva à segunda parte, quando ele nos diz que a imprensa americana sempre foi descentralizada, e continua assim até os dias atuais. Dessa maneira, torna-se mais simples entender por que jornais em espanhol no país possuem sede em diversos pontos dos Estados Unidos, como *La Opinión*, de Los Angeles, *El Diario de La Prensa*, de Nova Iorque e *La Mega Midia*, de Michigan. O objetivo deles é o lucro, então eles estarão onde seu público, os latinos, estão em maiores números. E, como já estabelecemos, os latinos estão cada vez mais dispersos pelo território dos Estados Unidos.

Mesmo com novas mídias, como *websites* de notícias, blogs, não podemos pensar que as formas antigas serão necessariamente suplantadas e extintas. Os novos meios podem todos coexistir, competir, imitar-se complementar-se.

O apelo da mídia escrita pode ser visto até mesmo ao notarmos que, na primeira grande obra de Valdes, *The Dirty Girls Social Club*, a personagem Lauren trabalha para um jornal, *The Boston Globe*, enquanto Rebecca é diretora de uma revista para mulheres latinas chamada *Ella*, e Elisabeth é repórter investigativa. Mesmo esta obra não sendo foco desta dissertação, consideramo-na importante para estabelecer o cuidado que Alisa Valdes tem para situar suas personagens como membros atuantes da sociedade *mainstream*.

Contudo, é importante levar em consideração um fato: dos quinze jornais mais lidos nos Estados Unidos, nenhum é em língua espanhola (AGILITY, 2020). Isso nos leva a crer que, por mais influente que a comunidade hispânica tenha se tornado, já sendo a maior minoria do país, a grande mídia continua sendo massivamente anglófona.

Ainda com a palavra escrita, partamos agora para a poesia e literatura. Assim como na abordagem que fizemos com cinema e teatro, faremos também com relação à produção de poetas e escritores latinos nos Estados Unidos. A ideia é que eles sejam tratados de forma a apenas contextualizar sua presença em território e na cultura estadunidense, traçando o histórico que nos leva das raízes da presença de hispânicos e chicanos nos EUA, passando pela sua organização política, sua literatura, até chegar à produção atual, a partir do século XX. Já as autoras serão abordadas mais profundamente a partir do segundo capítulo, entendendo a trajetória de artistas hispânicas e especialmente chicanas, cuja identidade dá nome ao gênero que é o objeto principal do estudo deste projeto, *Chica-Lit*.

Danizete Martínez (2011, p. 216) explica que "formas iniciais da literatura chicana/o incluem autobiografias, biografias e testemunhos de proprietários de terras, bem como os *corridos*: músicas e poesias populares vindo das baladas mexicanas" (p. 216)⁶³. Contudo, foi a partir do *Chicano Movement* que a literatura desse povo cresceu exponencialmente, com muitas cartas, narrativas, romances, contos e poesias que eram "comprometidas com a representação da consciência social da/o chicana/o"⁶⁴. Houve, então, uma emergência da escrita que fosse fiel àqueles que, nas palavras de Sonia Torres (2001, p. 29), estão "imersos em duas culturas, com um pé nos EUA outro no México, e o coração na fronteira", os que "olham para os dois lados, sem, contudo, pertencerem a nenhum dos dois".

⁶³ "Early forms of Chicana/o literature include autobiographies, memoirs and testimonials of landowners, as well as *corridos*: popular narrative songs and poetry derivative from Mexican ballad."

⁶⁴ "Committed to the representation of social conscience of the Chicano/a."

Entre as vozes que falaram por esses cidadãos híbridos, através da poesia, neste primeiro momento, é importante citar duas, na ausência de tempo e espaço para panoramas mais abrangentes. O primeiro deles é Pedro Pietri, autor porto-riquenho famoso por descrever a vida dos *nuyoricans*, "porto-riquenhos urbanos cujas vidas conectaram as ilhas de Porto Rico e Manhattan⁶⁵" (GONZALES, 2004, s/p). E sua poesia está em consonância com a literatura porto-riquenha como um todo, já que ela tende a focar nas experiências de adaptação dos imigrantes à nova vida nos Estados Unidos (TORRES, 2011).

Talvez seu poema mais famoso tenha sido o intitulado *Puerto Rican Obituary* (Obituário porto-riquenho, em tradução livre), publicado em 1973 e que traça a vida de cinco jovens cujos sonhos permanecem não realizados ao chegarem aos Estados Unidos (GONZALES, 2004). Essas pessoas de identidade complexa "problematizam os mapas clássicos dos Estados-nação e a noção estática de uma cultura homogênea 'contida' entre duas fronteiras" (TORRES, 2011, p. 84).

Um poema rico, com inúmeras referências e incontáveis oportunidades de estudo. Porém, utilizaremos somente uma das estrofes para análise. Em respeito à criação literária do autor, e atendo-nos à estrutura e disposição das palavras como pensado pelo artista, manteremos o texto original no corpo do texto e sua tradução na nota de rodapé.

Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
All died yesterday today
and will die again tomorrow
Dreaming
Dreaming about queens
Clean-cut lily-white neighborhood
Puerto Ricanless scene
Thirty-thousand-dollar home
The first spics on the block
Proud to belong to a community
of gringos who want them lynched
Proud to be a long distance away
from the sacred phrase: Que Pasa⁶⁶(POETRY FOUNDATION, 2015, s/p)

⁶⁵ "Urban Puerto Ricans whose lives straddle the islands of Puerto Rico and Manhattan."

⁶⁶ "Juan / Miguel / Milagros / Olga, Manuel / todos morreram ontem hoje/ e vão morrer novamente amanhã/ Sonhando/ Sonhando sobre rainhas/ Vizinhos limpas e brancas/ Uma casa não-Porto-Rico/ Casa de trinta mil dólares/ Os primeiros do quarteirão/ Orgulhosos de pertencerem a uma comunidade de gringos que quer vê-los linchados/ Orgulhosos de estarem a uma longa distância da sagrada frase: 'que pasa'."

A estrofe começa como todas as outras do texto, listando os nomes das personagens. Personagens que representam qualquer um e todos, destruindo a individualidade. Essa repetição, cremos, é uma forma de humanizar os imigrantes, que, como é visto ao longo do poema, são tratados com violência e/ou descaso.

Quando o eu-lírico diz que "todos morreram ontem hoje e vão morrer novamente amanhã", o que se entende é que todos os dias são iguais, e não importa se é hoje, ontem, amanhã. Eles morrem e morrerão todos os dias. Sua rotina é maçante e cruel. Eles vivem à margem da sociedade, e sua presença é uma ausência aos olhos da sociedade anglo que prefere fingir que eles não existem, ou mesmo preferiria vê-los mortos.

Todo o restante da estrofe, nos parece, é uma referência direta a identidade. Essas pessoas querem viver, querem assimilar a cultura anglo por completo. "Queens" pode significar "rainhas", mas também pode ser uma referência ao burgo/bairro da cidade de Nova Iorque, uma região de classe média. O fato de a palavra estar escrita em letra minúscula pode também ser vista como uma generalização. As personagens querem a vida de classe-média, o *American Way of Life*, não importando se no *Queens* ou em outro lugar equivalente.

No original, o eu-lírico usa "Puerto Ricanless", o que decidimos traduzir como "não-porto-riquenho". Em inglês, o adjetivo "less" significa "sem". Podemos imaginar que a visão de vizinhança perfeita, limpa, classe média onírica seja o exato oposto do Porto Rico que eles têm em mente. Nos parece que eles querem fazer uma segunda migração. Após terem saído da ilha natal, eles se encontram nos Estados Unidos, mas agora é preciso imigrar novamente, para um lugar que em nada lembre sua terra de origem.

O preço da casa é citado e nos reforça a ideia de uma vida melhor. Não uma vida necessariamente de luxos, mas uma casa digna. As linhas que vêm depois trabalham ainda mais o senso de desesperada busca pela assimilação cultural na hegemonia ianque. "Os primeiros *spics* do bloco. Orgulhosos de pertencer a uma comunidade de gringos que os querem linchados". Parece-nos que eles têm noção de que não são bem-vindos, mas imaginam que unir-se aos "outros" seria a única alternativa. *Spic*, ou *Spické* um termo que é utilizado como ofensa contra um hispânico. Sonia Torres (2001) diz que o termo é originado da pronúncia hispânica do verbo *speak* em inglês. Como

eles querem ser os primeiros da vizinhança, nos mostra a vontade que têm de serem aceitos. Não como são originalmente, mas em uma versão melhorada de si mesmos. E essa versão melhorada significa americana anglo-saxã.

Por fim, o poema diz que eles querem estar muito distantes da frase "que pasa", uma pergunta corriqueira em espanhol, equivalente a "como vai?". O que entendemos é que eles têm o interesse de renunciar total e completamente a sua identidade latina, hispânica, *nuyorican*, e abraçar o inglês como língua única.

Entendemos todo o poema como uma crítica forte. E, justamente por falar de pessoas que querem renunciar a sua própria identidade, *des-hibridizarem-se*, indo de encontro com toda a ideia trabalhada nesta investigação, precisamos lembrar das poderosas palavras de Glória Anzaldúa (2007, p. 81) em seu texto seminal *Borderlands: La Frontera*: "então, se você realmente quiser me machucar, fale mal da minha língua. Identidade étnica é pele gêmea da identidade linguística - Eu sou a minha língua. Até que eu possa ter orgulho da minha língua, eu não posso ter orgulho de mim mesma"⁶⁷. As palavras de Anzaldúa nos lembram do motivo da luta pelo simples direito de existir. E, no poema de Pedro Pietri, parece que as personagens perderam, esqueceram, ou tiveram alijado o seu direito de ser quem são.

Mais um argumento para abrigarmos sob a mesma tenda as literaturas latina, hispânica e chicana vem do artigo escrito por Jessica M. Vasquez e publicado na revista *Ethnic and Racial Studies* (2005). Nele, a autora nos conta que os alunos latinos, em uma classe de literatura chicana na Califórnia, viam-se representados nas páginas das obras, graças a um processo de espelhamento cultural, por, entre outros motivos, terem "identificação com os textos graças a circunstâncias similares de vida que eles viram retratada (tais como catolicismo, patriarcado, tradições, comida)"⁶⁸ (VASQUEZ, 2005, p. 908). Além disso, alguns dos participantes chegaram a dizer que personagens do texto os lembrava de membros das suas próprias famílias (VASQUEZ, 2005).

Por conta dessa identificação dos latinos com a literatura chicana, extrapolaremos essa realidade apontada por Vasquez (2005), e utilizaremos a literatura cubana como exemplo dentre deste rápido panorama traçado. Some-se a isso o fato de a obra principal a ser abordada, *Playing With Boys* (2004) ter forte temática da cultura

⁶⁷ "So, if you want to really hurt me, talk badly about my language. Ethnic identity is twin skin to linguistic identity - I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself."

⁶⁸ "identification with the texts due to similar life circumstances that they saw depicted (such as Catholicism, patriarchy, traditions, food); some even went so far as to select specific characters who resembled their family members."

cubana, seja pela ascendência da personagem Lauren, e o namorado cubano de Alex, uma das protagonistas do livro de 2004.

Os poetas citados acima, Roberto "Corky" Gonzáles e Pedro Pietri são (ou eram) descendentes de, respectivamente, mexicanos (chicano) e porto-riquenhos. Enquanto os chicanos são norte-americanos no sentido mais amplo (por incluir o México), podem ser considerados americanos com tradições hispânicas. Já os porto-riquenhos são cidadãos americanos no sentido estrito, e escrevem literatura étnica (TORRES, 2013).

Cubanos nos Estados Unidos (entre outras nacionalidades), são cidadãos que, muitas vezes, nasceram em terceiros países e imigraram para o gigante norte-americano. Ali, Torres (2013) estabelece que há várias subdivisões dentro dos ilhéus expatriados, inclusive aqueles cujas famílias haviam transferido-se para o continente mesmo antes da revolução comunista. Neste caso, como o exemplo específico do autor ganhador do Pulitzer de 1990, Oscar Hijuelo, o termo usado é "cubano nativo dos EUA" (TORRES, 2013, p. 137). O livro que lhe valeu o consagrado prêmio foi *The Mambo Kings Play Songs of Love*, e, com suas obras, consegue transformar sua "herança cubana em obras fictícias. Ao adaptar os familiares temas de trabalho árduo e persistência face às adversidades, Hijuelos foi bem-sucedido em atrair uma larga audiência nos EUA e no mundo⁶⁹" (CANDELARIA, 2004, p 343).

The Mambo Kings Play Songs of Love foi publicado em 1989 e narra a história de Cesar Castillo, um cubano que passa suas últimas horas em um hotel de baixa qualidade ouvindo músicas da sua antiga banda, The Mambo Kings. Um imigrante cubano, Cesar teve seu momento de fama quando apareceu com seu irmão em um episódio do seriado *I Love Lucy*, grande sucesso da década de 1950. O personagem principal tem conexão profissional com Desi Arnaz, marido da protagonista Lucille Ball no seriado e na vida real. Arnaz, músico e ator cubano, é a inspiração dos personagens do livro, a ponto de Sonia Torres (2013, p. 137) referir-se às personagens do romance como "descendentes" do célebre cubano.

Outro importante aspecto da narrativa é o fato de haver diálogos em inglês e espanhol, dependendo de qual personagem tem a palavra. Isso seria uma representação das muitas incongruências linguístico-culturais que os cidadãos hispânicos têm que conviver nos Estados Unidos (TORRES, 2013).

⁶⁹ "Cuban heritage into fictional works. By adapting the familiar immigrant themes of hard work and persistence in the face of hardship for his novels, Hijuelos has succeeded in attracting a broad audience in the United States and worldwide."

As palavras de Vasquez (2005) nos mostram a posição mais confortável que os latinos vêm tendo dentro da hegemônica cultura ianque, ao expor que

Estudantes latinos lêem os textos chicanos e descobrem que latinos têm uma abundância de capital cultural. Não apenas o capital cultural reificado pelo sistema educacional dos Estados Unidos ou da sociedade em geral. Os estudantes latinos referem-se a este transbordamento de capital cultural como 'propriedade do texto, no sentido que eles finalmente são aqueles que possuem o conhecimento de dentro, e isso transforma-se num recém-descoberto senso de validação étnica'⁷⁰ (VASQUEZ, 2005, p. 909).

Como essa apropriação do texto é algo concreto, não nos furtaremos de trabalhá-la nos próximos capítulos, sendo importante reforçar também que as obras selecionadas não implicam que nossa visão da produção cultural latina em território estadunidense tenha sido limitada às analisadas. São, na verdade são um recorte pontual de produções consideradas pertinentes a esta investigação acadêmica.

O ator John Leguizamo, autor da frase que encabeça este subcapítulo, é colombiano naturalizado estadunidense. A opinião dele, de que o latino fica entre as duas culturas e, ao invés de perder identidade, ganha duas, vai ao encontro de tudo o que foi dito até agora. E é através da produção cultural de muitos latinos como ele que a mistura vai trazendo uma cor local, unindo povos e línguas num só país.

Retomando o que foi dito por José Tillan, vice-presidente da MTV Latin America, "os latinos continuarão sendo latino nos Estados Unidos, por sua quantidade, por causa dos meios de comunicação modernos, pela proximidade geográfica e sobretudo porque vamos mudar profundamente os Estados Unidos". E finaliza com uma frase pungente e quase premonitória: "Estamos promovendo a 'latino-americanização' da cultura dos Estados Unidos" (MARTEL, 2015, p. 338).

A escolha das citações que iniciaram este capítulo não foi aleatória. Dois poderosos pensamentos produzidos por duas importantes figuras na sociedade ianque. Cesar Chávez, enquanto líder sindical e responsável pela união dos trabalhadores rurais na Califórnia, é um símbolo da luta dos chicanos, seja por representação, seja por tratamento isonômico. Franklin Delano Roosevelt, o presidente responsável pelo programa New Deal, que enfrentou a Grande Depressão, era membro do partido

⁷⁰ "Latino students read the Chicano texts and discovered that Latinos do in fact have an abundance of cultural capital / just not the cultural capital reified by the United States educational system or the society at large. The Latino students referred to this overflow of cultural capital as 'ownership of the text', meaning that they were finally the ones with the inside knowledge, and this flowed into a new-found sense of ethnic validation."

Democrata, historicamente simpático à causa latina, mesmo que essa agremiação tenha parecido, algumas vezes, virar as costas aos hispânicos, o que gerou, entre outras ramificações, o *La Raza Unida Party*, como abordamos acima.

A ironia de termos uma epígrafe de um representante anglo-saxão como a primeira frase, acima de um grande líder sindical chicano, não nos passou despercebida. Ao contrário, foi proposital. Nossa intenção é mostrar que, até hoje, os latinos, chicanos, hispânicos, seja qual termos preferirmos utilizar, ainda não chegaram ao topo da política e cultura do país mais rico e poderoso do mundo, e ainda temos um longo caminho antes que eles consigam alcançar a igualdade de direitos com a comunidade anglo.

Nosso próximo capítulo abordará a literatura escrita por mulheres latinas, chicanas e hispânicas nos Estados Unidos, concentrando-nos em autoras, tais como Glória Anzaldúa e Sandra Cisneros, suas obras, suas possíveis predecessoras e aquelas que foram influenciadas por elas. Também será abordado o gênero *chick-lit*, para, enfim, chegarmos a *chica-lit*, estilo do qual Alisa Valdes é considerada "precursora" (TIME, 2005, s/p).

3 A TRAVESSIA LITERÁRIA FEMININA: DE *CHICANA LITERATURE* A *CHICA-LIT*

"Being a writer feels very much like being a Chicana, or being queer - a lot of squirming, coming up against all sorts of walls" (Glória Anzaldúa⁷¹).

O foco deste capítulo é a literatura. Mais especificamente, a *chicana literature*, escrito por mulheres de ascendência hispânica (em sua maior parte, mexicano-americanas ou chicanas). Alguns nomes se destacam, como Carla Trujillo, Sandra Cisneros e Glória Anzaldúa. Porém, por conta das limitações de espaço e tempo desta pesquisa, mencionadas anteriormente, Anzaldúa será a autora cuja obra analisaremos, devido à sua larga bibliografia disponível, sem que isso signifique considerá-la melhor que as outras escritoras mencionadas.

Da mesma maneira como fizemos uma escolha consciente de utilizar o nome em inglês *Chicano Movement* para referirmo-nos ao movimento político com ramificações culturais do primeiro capítulo, assim também faremos com o termo *Chicano Literature*, sem traduzi-lo para o português. Por conta de nosso estudo ter como objetivo a transnacionalidade, a vida na *terceira margem* (BHABHA, 1998), na *zona de contato* (PRATT, 1999), a intenção é que haja um *code-switching* que cause um ruído na leitura, sublinhando a cultura múltipla na qual estão imersos os diversos personagens (reais ou fictícios) que pesquisamos.

O termo chicano será utilizado como sinônimo de latino e hispânico, com exceção de contextos em que diferenciá-los seja pertinente ao conceito mais específico de identidade. Por motivos já explicados acima, e que serão abordados nas páginas a seguir, há uma grande fluidez entre esses termos, o que tem sido útil para a produção desta investigação.

O primeiro subcapítulo, intitulado *Chicana Literature*, abordará a trajetória da escrita feminina chicana, após uma breve contextualização da escrita feminina como um todo, abarcando também as autoras anglo que tenham influenciado a produção literária nos Estados Unidos. Além disso, será incluído um rápido estudo sobre teoria *queer* (termo a ser definido no primeiro subcapítulo) e sexualidade, por conta do extenso espaço dedicado a esses temas por parte de Glória Anzaldúa.

⁷¹ "Ser escritora parece muito com ser chicana ou queer - nos contorcemos muito contra todos os tipos de paredes."

Exemplos de poesia e prosa serão utilizados, com um trecho de cada estilo sendo analisado, para encontrarmos elementos identitários que condigam ou discordem do que foi apresentado até aqui, e que nos permita alcançar uma conclusão satisfatória a esta pesquisa.

Já o segundo subcapítulo, com o título de *De Chick a Chica: O Chica-Lit enquanto literatura da nacionalidade híbrida*, abordará como o gênero chamado de *Chica-Lit* nasceu da transnacionalidade de mulheres hispânicas nos Estados Unidos, na *zona de contato* (PRATT, 1999) com o estilo *Chick-Lit* e toda sua presunção de cultura dominante anglo-saxã. Faremos a definição de ambos os estilos, passando pela definição das teorias que embasam o hibridismo cultural, e focando em visões sobre onde o gênero utilizado pela autora Alisa Valdes se encaixa dentro da estrutura maior de autoria hispânica da *Chicano Literature*.

3.1 *Chicana Literature*

"I usually say Latina, Mexican-American, or American Mexican and, in certain contexts, Chicana, depending on whether my audience understands them or not" (Sandra Cisneros⁷²).

Se levamos em consideração o tamanho da população dos Estados Unidos, sua diversidade, tema que foi e continuará sendo abordado por este estudo, bem como sua tradição e força cultural, precisamos entender sua literatura como um contínuo de trabalhos influenciados e influentes, até chegarmos aos dias atuais. Contudo, por conta da literatura e sua crítica não serem ciências exatas, estabelecer uma relação direta e causal levaria esta investigação a áreas completamente alheias ao projeto em questão. Desta maneira, para contextualizar a *Chicana Literature*, consideramos pertinente fazer um paralelo da literatura feminina inglesa, passando pela literatura feminina culturalmente anglo-saxã em território norte-americano, para então chegarmos ao objetivo proposto.

Longe de tentarmos forçar, de forma reducionista e machista, toda a escrita feminina sob o mesmo teto metafórico, parece conveniente e justo utilizar as palavras da escritora e crítica literária Elaine Showalter (1999), que discorre sobre a escrita feminina

⁷² "Eu normalmente digo latina, mexicano-americana, ou americana-mexicana e, em alguns contextos, chicana, dependendo se meus interlocutores me entendem ou não."

Autoras não devem ser estudadas como um grupo distinto na presunção de que elas escrevem da mesma maneira, ou mesmo demonstram semelhanças distintamente femininas. Mas as mulheres têm uma história suscetível a análise, o que inclui considerações tão complexas como a econômica da sua relação com o mercado literário; os efeitos das mudanças sociais e econômicas no status das mulheres sobre os indivíduos, e as implicações de estereótipos da mulher autora e restrições da sua autonomia artística⁷³(SHOWALTER, 1999, p.13).

O que vemos acima é precisamente uma justificativa de que, por mais que não se deva presumir que todas as autoras sejam iguais, há que se considerar seu passado comum, suas lutas em uma sociedade patriarcal e cerceadora dos direitos femininos, até chegarmos ao ambiente do século XXI, na cultura ocidental, quando a mulher passa a ter um espaço mais parecido com o reservado aos homens⁷⁴, o que poderá ser visto com mais detalhes no capítulo em que examinarmos a obra *Playing With Boys* mais atentamente. Como já foi dito previamente, as personagens, em sua grande maioria, possuem profissões ligadas à produção de conteúdo, e, em especial no romance *Playing With Boys*, Marcella, Alexis e Olívia se unem para transformar em filme o livro sobre a mãe de Olívia. Ou seja, temos a direta representação da mulher enquanto autora. Mais importante ainda para este estudo, mulheres produzindo conteúdo em uma cultura onde não são parte da cultura hegemônica. Elas ganham voz enquanto latinas.

A Inglaterra, como metrópole do que viriam a ser os Estados Unidos, nunca teve falta de autoras femininas, nem de público que as lesse, e grandes exemplos desse prolífico conjunto de autoras são Jane Austen, Charlotte Bronte, George Elliot e Virginia Woolf(SHOWALTER, 1999).

Gilbert e Gubar(2000) trazem, em seu *Infection in The Sentence: The Woman Writer and The Anxiety of Authorship*, a noção de *ansiedade de autoria*, revisão da teoria de *ansiedade de influência*, do autor Harold Bloom sobre a ansiedade que homens autores enfrentam ao escrever, pela força daqueles que o antecederam e aos que o sucederão, em um profundo medo de não conseguirem produzir. Já a *ansiedade de autoria* (tradução livre do termo *Anxiety of Authorship*) refere-se à delicada situação na qual as grandes autoras do passado se encontravam. Elas não necessariamente encontravam predecessoras nas quais se apoiar. Era necessário que fossem suas próprias

⁷³ “Women writers should not be studied as a distinct group on the assumption that they write alike, or even display stylistic resemblances distinctively feminine. But women do have a special history susceptible to analysis, which includes such complex considerations as the economics of their relation to the literary marketplace; the effects of social and political changes in women's status upon individuals, and the implications of stereotypes of the woman writer and restrictions of her artistic autonomy.”

⁷⁴ Nosso entendimento é que, na sociedade atual, ainda há um abismo entre os direitos de mulheres e homens, por isso não afirmamos que o espaço reservado a elas seja o mesmo que o reservado a eles.

musas, e abrir o caminho para que outras viessem: "a mulher autora [...] procura um modelo feminino não porque ela quer obedientemente adequar-se às definições masculinas da sua 'feminilidade' mas porque ela precisa legitimar seus próprios empreendimentos rebeldes"⁷⁵(GILBERT; GUBAR, 2000, p. 50).

Esse medo que assolava autoras do século XIX, de acordo com Gilbert e Gubar (2000), pode servir como prisma para analisarmos a *Chicana Literature*, de forma a desmembrá-la do todo da *Chicano Literature*, sendo um campo em si só, e servindo de musa às autoras vindouras.

Elaine Showalter (1999) cita uma carta de Charlotte Brontë a Henry, na qual a autora inglesa afirma que não consegue, ao escrever, "pensar sempre em mim mesma e no que é elegante e charmoso na feminilidade; não é nesses parâmetros, ou com tais ideias, que eu jamais coloquei a pena nas mãos"⁷⁶ (BRONTË *apud* SHOWALTER, 1999, p. 07). Essa visão de Brontë, tão pertinente ao século XIX, não parece caber no contexto da atualidade, vinte anos após o início do século XXI. Porém, quando pensamos em mulheres latinas, ainda vemos os nefastos efeitos do machismo.

Doreen Massey (2009) fala sobre essa restrição à mulher, ao dizer que a ela tem sua liberdade e sua mobilidade cerceadas pelo homem, e de várias maneiras diferentes, desde violência física, passando pelo assédio, até mesmo ser tratada de maneira a sentir-se deslocada. Mais adiante, a autora britânica diz que o senso de lugar da mulher é diferente daquele do homem, dos "espaços por onde ela normalmente se desloca, os locais de encontro, as conexões externas. Suas 'noções de lugar' serão diferentes"⁷⁷ (MASSEY, 2009, p. 154). Dessa maneira, podemos ver que há novas opções para as mulheres, mas seu espaço ainda precisa ser conquistado, sua identidade precisa ser marcada, mesmo que dentro de um movimento que já seja, em si, uma luta contra uma cultura maior e opressora, como é o caso do *Chicano Movement* e a cultura *mainstream* dos Estados Unidos.

Enquanto, no passado, qualquer mulher que ousasse agir ligeiramente fora do que era esperado do conceito de anjo do lar, satirizado por Virginia Woolf, era alvo da ira masculina, nos tempos mais modernos, qualquer desvio da sexualidade predominante é atacado com veemência. Cuevas (2018, p. 02) nos diz que "lésbicas

⁷⁵ "The woman writer [...] searches for a female model not because she wants dutifully to comply with male definitions of her 'femininity', but because she must legitimize her own rebellious endeavors."

⁷⁶ "think of myself and what is elegant and charming in femininity; it is not on these terms, or with such ideas, that I ever took pen in hand."

⁷⁷ "Spaces through which she normally moves, the meeting places, the connections outside. Their 'senses of the place' will be different."

chicanas são percebidas como uma ameaça maior à comunidade chicana porque sua existência perturba a ordem estabelecida de dominância masculina". Além disso, essas mulheres, por ousarem ser quem são, ameaçam o patriarcado chicano ao aumentarem a consciência de várias mulheres chicanas com relação à sua independência e controle.

Apesar de ser necessário ter em mente que sexualidade não é o foco de nosso estudo, encontramos apoio em Peter Barry (2002) quando o autor diz que a sexualidade não interessa apenas aos gays e lésbicas, mas serve como uma útil ferramenta de análise. Ainda, ele lembra que nem todo livro de escrita feminina é feminista, necessariamente escrito por mulheres, ou mesmo voltado para leitoras somente: "da mesma maneira, livros sobre escritores gays, ou por críticos gays, não são necessariamente parte de estudos lésbicos e gays" (BARRY, 2002, p. 139). Assim, utilizaremos a sexualidade como forma de observação de outros aspectos que constituam a identidade, como no caso da autora Glória Anzaldúa, que já foi citada no capítulo interior, e será alvo de uma breve discussão abaixo.

E é na liberdade de expressão da sexualidade que encontramos uma significativa parte da *Chicana Literature*. E, dentro desse grupo, é necessário falar de Anzaldúa, escritora norte-americana do estado do Texas.

Para apresentar a autora, tomaremos como base o projeto *Voices from the Gaps*⁷⁸, da universidade de Minnesota, criado em 1996, cujo objetivo é "descobrir, ressaltar e compartilhar os trabalhos de artistas marginalizados, predominantemente de autoras, mulheres de cor vivendo e trabalhando nos Estados Unidos"⁷⁹ (UNIVERSITY OF MINNESOTA, 2014, s/p).

Nascida em 1942, no Vale do Rio Grande, Anzaldúa era filha de trabalhadores rurais, e as necessidades financeiras a levaram ao trabalho desde muito cedo. Especialmente aos 14 anos, com a morte do pai, a futura autora precisou continuar o trabalho no campo para ajudar no sustento da família (UNIVERSITY OF MINNESOTA, 2005).

A partir de 1969, Anzaldúa começa a trabalhar como professora, dando aulas para uma vasta gama de alunos. Desde crianças em uma escola bilíngue, até em uma

⁷⁸ "Vozes das lacunas". Apesar de o nome não fazer tanto sentido em português, vemos uma direta referência ao fato de que o projeto estuda artistas que falem desde as margens da sociedade (usando a palavra *margin* ao pensarmos que não está no centro, como a cultura *mainstream*).

⁷⁹"To uncover, highlight, and share the works of marginalized artists, predominately women writers of color living and working in North America."

faculdade, ministrando aulas sobre Feminismo, Estudos Chicanos e Escrita criativa (UNIVERSITY OF MINNESOTA, 2005).

Uma de suas obras mais emblemáticas é *Borderlands: La Frontera: The New Mestiça*, de 1987. Para Torres (2001, p. 32), o livro, já "bastante conhecido, divulgado e discutido", e o texto faz

uma revisão da história de sua comunidade, Hidalgo County, vista de uma perspectiva feminista e homossexual. Seu texto, uma *mestizagem* (para utilizar o termo da autora) de *testimonio*, autobiografia, poesia, dichos (ditados populares), lendas, mitos e teoria, explora um idioma mestiço que, segundo a autora, é a única forma de a *mestizagem* legitimar seu grupo étnico (TORRES, 2001, p. 32).

A homossexualidade da autora, que é tema recorrente em toda a sua obra, justamente por ser parte indissociável de sua identidade, anda lado-a-lado com outros aspectos, como língua e etnia. E é dessa mescla que vem, talvez, um dos ou o motivo para essa obra ser seminal nos estudos chicano, já que Massey (2009) reconhece que as pessoas têm múltiplas identidades, e essa multitude pode ser fonte de riqueza, conflito, ou os dois. Esse conflito, essa inquietação, ao ser trabalhada com talento por Anzaldúa, serve como mapa para escritoras/es, leitoras/es e pesquisadoras/es, e temos este estudo como prova empírica da utilidade acadêmica da obra escrita há mais de trinta anos.

Outro aspecto abordado pela autora chicana, assim como o próprio título do livro indica, é a fronteira. Há a fronteira do seu próprio estado natal, Texas, discorrendo sobre a história da ocupação e tensão entre os anglos e os mexicanos locais (TORRES, 2001). Porém, há também a fronteira metafórica, aquela que pode ser "tematizada histórica, geográfica, política, linguística e sexualmente, mostrando que 'essa ferida aberta', onde o Terceiro Mundo raspa contra o primeiro e sangra" (TORRES, 2001, p. 32). Tudo isso mostra-se útil para todo este projeto, mas também, em específico, ao quarto três, no qual utilizaremos categorias para analisar o romance de Alisa Valdes, ela também membro do mesmo grupo culturalmente híbrido de Glória Anzaldúa.

Ainda sobre fronteiras, entende-se que, muito além de separar áreas geográficas, o que reforça a noção de local como sendo dotados de identidade única e essencial (MASSEY, 2009, p. 152), elas podem ser "facilmente uma outra forma de construir uma posição entre 'nós' e 'eles'⁸⁰". A luta entre o *nós* e *eles* apoia-se em várias presunções, dentre elas que a identidade de um determinado local é imutável. Porém, como

⁸⁰ "Easily be yet another way of constructing a counterposition between 'us' and 'them'."

Massey(2009, p. 170) afirma, todo local é sempre um "local de encontro"⁸¹. Mesmo os habitantes considerados originais de algum lugar, vieram de um terceiro espaço. A história da região não é irrelevante para configurar a sua identidade, mas esta última é produzida continuamente: "ao invés de olhar para o passado com nostalgia para a identidade de lugar que, presume-se, já existe, o passado precisa ser construído"⁸² (MASSEY, 2009, p. 173). E a necessidade de construção precisa fugir da nostalgia. Para Massey (2009), há a diferença entre a luta contra o esquecimento, e o desejo de retornar a um passado que, na prática, nunca existiu.

Esse aspecto de história e de utilizar a memória de um suposto passado comum homogêneo, pode ser encontrado no primeiro texto⁸³ do livro de *Borderlands: La Frontera*(ANZALDÚA, 2007. p. 23) denominado *El otro México*:

Os Astecas do Norte... compõem a maior tribo ou nação de Anishinabed (indígenas) encontrados nos Estados Unidos de hoje... alguns se chamam de Chicanos e vêem-se como povo cuja pátria é Aztlán [Sudoeste dos EUA] (tradução nossa).⁸⁴

Citar os astecas traz a noção de passado comum, assim como a referência a uma terra-mãe/pátria, Aztlán. O termo Aztlán, referido como a terra original de todos os astecas e, por extensão, os chicanos, é um dos temas do *Chicano Movement* (RODRIGUEZ, 2013), e reforça a ideia de que é necessário uma origem única para aglutinar o movimento e dar-lhes uma identidade de *nós* opostos a *eles*. Outro ponto que pode ser visto é que o fato de o texto referir-se a uma nação indígena que está dentro dos Estados Unidos hoje parece reiterar que o local pertence aos Anishinabed, não aos norte-americanos (os anglos). O território ancestral deles encontra-se no que é, atualmente, os Estados Unidos. Porém, os Estados Unidos não necessariamente são parte desse território. A fronteira à qual nos referimos aqui é metafórica. Os chicanos criam, eles mesmos, uma cerca que os separa dos anglos, de modo a reforçar sua própria existência e evitar a assimilação cultural do *mainstream*.

⁸¹ "meeting place."

⁸² "Instead of looking back with nostalgia to some identity of place which is assumed already exists, the past has to be constructed."

⁸³ Assim como foi feito com a análise do poema de Pedro Pietri, nós deliberadamente deixamos o texto original no corpo do texto, de forma a respeitar a obra estética e criativa dos autores, e incluímos a tradução em nota de rodapé, invertendo o que temos feito com citações de textos acadêmicos.

⁸⁴The Aztecas Del Norte... compose the largest single tribe or nation of Anishinabed (Indians) found in the United States today... some call themselves Chicanos and see themselves as people whose true homeland is Aztlán [the U.S. Southwest).

O texto, assim como todo o livro, é escrito em uma mescla de estrofes em inglês e em espanhol, o que reforça a ideia de hibridização, e desse deslizamento entre idiomas como encarnação da unicidade identitária. O narrador não é mexicano, nem americano. Não fala (só) inglês, nem (só) espanhol. É na intersecção da *zona de contato* (PRATT, 1999) que ele vive, e é a partir dela que ele se exprime.

Mais adiante, há uma estrofe que traz oportunidades de análise. Por considerá-la crucial para uma análise acurada, respeitamos o *layout* do fragmento:

Across the border in Mexico
stark silhouette of houses gutted by waves,
cliffs crumbling into the sea,
silver waves marbled with spume
gashing a hole under the border fence⁸⁵(ANZALDÚA, 2007, p. 23).

Logo no início, com a menção à divisa, fronteira, vemos uma referência à separação, à cisão entre dois lados. As casas rígidas e simples são corroídas, destruídas pelas ondas, enquanto os penhascos desabam no mar. Isso nos dá a ideia de que a divisão está sendo corroída pelo tempo e pela constância dos movimentos. A região fronteira não respeita divisas imaginárias, por ser um local geograficamente integrado a um ecossistema. Ao mesmo tempo, também é possível perceber as duas culturas se unindo, já que logo mais adiante o eu-lírico diz que as ondas com sua espuma branca rasgam um buraco por debaixo da cerca. Presumindo-se que nenhuma escolha lexical é aleatória, é possível ler que a espuma branca foi citada por dar a noção de algo puro, limpo, mas inexorável. Um movimento que vem para derrubar a cerca, vindo por baixo (talvez como os próprios latinos, vindo geograficamente abaixo, no mapa eurocêntrico), abrindo um buraco. A disposição das linhas nos remete ao movimento da água, da onda.

Já que os chicanos, como já foi dito, imaginam que seus herdeiros são os verdadeiros donos daquela terra, é razoável crer que essa onda, inclemente e persistente, apenas tenta recuperar o que já é seu por direito. Bem como nos parece uma referência à fragilidade dos chicanos frente à pujança da cultura ianque *mainstream*. A espuma e as ondas parecem frágeis, mas seguem seu objetivo e não podem ter seu curso obstaculizado.

Da mesma maneira que há, na obra de Anzaldúa e na *chicana literature* como um todo, a necessidade de resgatar tradição, retomar a pátria-mãe, apagar as fronteiras

⁸⁵ "Do outro lado da fronteira, no México/ a rígida silhueta das casas que são corroídas por ondas, / penhascos que desabam no mar, / ondas prata marmorizadas pela espuma,/ cortando um buraco por debaixo da cerca da divisa."

que separam, também podemos ver a necessidade de retomarem os corpos que sempre foram seus. Danizete Martinez (2019, p. 219) chama essa reapropriação de "remembering", em um inteligente jogo de palavras em inglês, entre "remember" (lembrar, recordar) e "re-member", que seria algo como recolocar membros.

Ao falarmos desse grupo, ou dessa *raça* (respeitando termos usados pelo *Chicano Movement*, como *La Raza*, *La Raza Unida Party* etc.), como é costumeiro utilizar-se, é comum pensarmos, como já foi citado anteriormente, em símbolos, na língua, na literatura. Porém, realmente é imperativa a inclusão do corpo, principalmente ao falarmos de mulheres, sempre tão oprimidas pelo patriarcado e o machismo (MASSEY, 2009). O corpo pode ser visto pela ótica de lugar *per se* também pela assunção da própria sexualidade, sua externalização.

Se falamos do corpo enquanto lugar, tomemos as palavras de Linda McDowell (2007), para quem ele é o local mais imediato. É "a localização ou sítio, se preferir, do indivíduo, com limites mais ou menos impermeáveis entre um corpo e outro"⁸⁶ (MCDOWELL, 2007, p. 34), e eles "variam de acordo com os espaços e lugares nos quais se encontram"⁸⁷ (MCDOWELL, 2007, p. 34). Vemos que as fronteiras são internas, externas, metafóricas e literais. No poema *una lucha de fronteras/A struggle of Borders*, temos:

Because I, a mestiza,
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, trescuatro,
me zumba lacabezaconlocontradictorio.
Estoynorteada por todas as voces que me hablan
*simultáneamente*⁸⁸ (ANZALDÚA, 2007. p 99).

O poema acima mostra, mais uma vez, a transculturalidade onipresente, a mescla, o caminho labiríntico de idas e vindas. A disposição das linhas da estrofe nos remete às direções contraditórias, à confusão ou mesmo fluidez mental que permeia essa existência bilíngue, quase esquizofrênica no seu hibridismo, com três versos em inglês e três em espanhol. Talvez mesmo trilingue, se considerarmos, como Torres (2013) trata, do *Spanglish* como uma língua em si. O eu-lírico é falante de inglês, espanhol,

⁸⁶ "The body is the place, the location or site, if you like, of the individual, with more or less impermeable boundaries between one body and another."

⁸⁷ "And they vary according to the spaces and places in which they find themselves."

⁸⁸ "Porque eu, uma mestiça, continuamente saio de uma cultura e entro em outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre dos mundos, três, quatro, zumbindo a minha cabeça com o contraditório. Estou norteadada por todas as vozes que me falam simultaneamente."

Spanglish; mora nos dois lados da fronteira; desliza entre dois mundos; é um local em si só, em constante relação com o mundo que o rodeia. "Norteada" pode ser entendido como uma referência a local, e não somente direção. As partes em inglês e em espanhol estão escritas com efeito diferente. Pelo uso do itálico, é possível imaginar que seja mais uma alusão às personalidades opostas, a lugares distintos. No centro do poema temos as palavras *culture* (cultura) e *mundos*, o que reforça o hibridismo e pode ser visto como mais uma sugestão de corpo enquanto lugar. Por fim, podemos ver o eu-lírico enquanto uma ilha cercada de vozes, línguas, códigos sendo usados simultaneamente.

O corpo, também sendo fonte de constante conflito interno, é abordado no romance a ser analisado por nós. A protagonista Alexis, de *Playing With Boys* (2004), frequentemente refere-se à sua auto-imagem. A personagem come para lidar com sentimentos, e descreve claramente o tamanho reduzido de suas nádegas e seios, contrastando com Marcella e seu talhe curvilíneo.

Retornemos agora ao que foi dito antes, sobre a sexualidade e sua assunção dentro da *Chicana Literature*, sob o prisma da obra *Borderlands: La Frontera* (2007).

Glória Anzaldúa era lésbica e feminista. Suas obras tratavam desses temas e também abordava a homofobia gritante na patriarcal cultural chicana (TORRES, 2013). Como aborda Barry (2002), o estudo da orientação sexual na crítica lésbica/gay inclui abordar a sexualidade como categoria fundamental da análise para o entendimento, além de ser contraponto à "homofobia e às práticas ideológicas e institucionais de privilégio hétero"⁸⁹ (BARRY, 2002, p. 140).

Já o feminismo lésbico, para Barry (2002), nasceu de uma necessidade de abordar temas que o movimento feminista como um todo parecia relegar a um segundo plano. "O feminismo 'clássico', então, havia marginalizado ou ignorado o lesbianismo"⁹⁰ (BARRY, 2002, p. 141). Essa necessidade de subdividir ainda mais um movimento de resistência, saindo de um movimento de gênero e sexualidade que englobava sexualidades divergentes da maioria para a luta específica dos gays, lésbicas, mulheres hétero e cisgênero, resultou no agrupamento de mulheres que lutavam por representação independente de raça, cor, classe ou orientação sexual (BARRY, 2002).

Essa segmentação e tentativa de dar voz a outros subgrupos pode ser vista ao lermos os títulos de dois livros editados por Glória Anzaldúa. O primeiro é *Making*

⁸⁹ "Homophobia and the ideological and institutional practices of heterosexual privilege."

⁹⁰ "'Classic' feminism, then, had marginalised or ignored lesbianism."

*Face, Making Soul - HaciendoCaras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*⁹¹, de 1990. O outro leva o título de *This Bridge Called My Back - Writings by Radical Women of Color*⁹², publicado originalmente em 1981. "Women of Color" ("mulheres de cor", em tradução livre) é abordado e explicado por Sonia Torres, em uma nota de rodapé do seu livro *Nosotras en USA* (2013, s/p):

O termo "women of color" é empregado nos EUA com a finalidade de incluir não somente mulheres de origem africana como também as que possuem origens indígenas, latinas, árabes ou indianas. A categoria foi criada devido ao fato de não existir um termo equivalente ao nosso 'moreno/a em inglês, já que o conceito de raça na cultura anglo-saxã encontra-se preso ao eixo preto/branco.

Ao consultarmos os sumários de ambas as obras editadas por Anzaldúa, vemos temas como raça/cor de pele (indígena, asiática-americana, negra), imigração, identidade, gerações, dentre outros. Com essa rápida análise já podemos ver a intenção desse movimento de incluir todas as que foram suprimidas do movimento feminista, ironicamente uma iniciativa de inclusão. Contudo, nosso propósito não é confrontar ou antagonizar o feminismo, mas contextualizar as diferenças entre a mobilização de mulheres de cor dentro do escopo maior do engajamento feminino.

Ainda sobre feminismo e literatura, seria remisso deste estudo não incluir uma importante teoria com fundo identitário. Barry (2002, p. 121) afirma que o movimento feminista dos anos 1960 foi literário desde seu início, por "entender a significância das imagens de mulheres promulgadas pela literatura, e viu como vital combatê-las e questionar sua autoridade e coerência"⁹³. Ainda, o autor lembra que a crítica feminina não pode ser encarada como um ramo saído do feminismo, mas uma parte crucial de sua existência, como forma de influenciar condutas e comportamentos.

Barry (2002) expõe a teoria de Showalter, que divide a escrita feminina em três fases, sendo a primeira chamada de *fase feminina*, compreendendo ao redor dos anos 1840 a 1880, na qual há uma imitação das produções literárias masculinas, justamente por conta da falta de predecessoras, abordada neste mesmo subcapítulo, alguns parágrafos acima; a *fase feminista*, entre 1880 e 1920, na qual "posições separatistas são mantidas"⁹⁴ (BARRY, 2002, p. 123); e a *fase fêmea*, de 1920 em diante, focado na

⁹¹ "Fazendo Cara, Fazendo Alma - Perspectivas Criativas e Críticas por Mulheres de Cor".

⁹² "Esta Ponte Chamada Minhas Costas - Escritas por Mulheres Radicais de Cor".

⁹³ "It realised the significance of the images of women promulgated by literature, and saw it as vital to combat them and question their authority and their coherence."

⁹⁴ "In which separatist positions are maintained."

escrita e experiência feminina. E é nessa última fase em que encontramos as autoras chicanas, bem como todo o trabalho de Alisa Valdes.

Anzaldúa, como já foi dito, traz uma carga identitária importante. Ela se vê como mulher lésbica, chicana, de cor, localizada em algum lugar entre as culturas que a rodeiam. Massey(2009, p. 153) diz que "se agora é reconhecido que pessoas têm múltiplas identidades, então o mesmo pode ser dito em relação a lugares. Além disso, tais múltiplas identidades podem ser uma fonte de riqueza, conflito ou ambos". Sendo esse o caso, é fácil entender que as relações de identidade da autora são múltiplas. E geram, sim, além de muita riqueza, como é possível ver pelo seu prolífico conjunto da obra, mas também criam conflitos, como o que exporemos a seguir.

Após termos abordado outras facetas de Anzaldúa(2007), falemos um pouco agora da sua sexualidade. Mais especificamente, o sub-capítulo de seu livro que lida com a homofobia, e as pressões da cultura chicana de onde ela vem e por onde transita.

Intitulado *Homophobia: Fear of Going Home* (ANZALDÚA, 2007), o sub-capítulo trata rapidamente sobre sua existência enquanto lésbica e cita um caso ocorrido enquanto era professora em uma universidade da Nova Inglaterra, região nordeste dos Estados Unidos. Para este estudo, o seguinte parágrafo mostra-se útil:

Para a lésbica de cor, a maior rebelião que ela pode fazer contra sua cultura nativa é através do seu comportamento sexual. Ela vai contra duas proibições morais: sexualidade e homossexualidade. Sendo lésbica e tendo sido criada católica, doutrinada a ser hétero, *eu tomei a decisão de ser queer* (para alguns isso é geneticamente inerente). É um caminho interessante, um que continuamente escorrega dentro e fora do branco, do católico, do mexicano, do indígena, dos instintos⁹⁵ (ANZALDÚA, 2007, p. 41).

O que se pode depreender do parágrafo acima é a sua própria existência sendo usada como resistência. Mesmo dentro de instituições centenárias, ela se sente empoderada o suficiente para ser quem é. Ser enquanto lugar de si própria, ser enquanto membro de uma sociedade à qual pertence e quer seguir pertencendo.

O momento em que ela diz, em itálico, que tomou a decisão de ser *queer*⁹⁶, isso traz em si duas oportunidades de discussão. A primeira é uma afronta direta àqueles que

⁹⁵ "For the lesbian of color, the ultimate rebellion she can take against her native culture is through her sexual behavior. She goes against two moral prohibitions: sexuality and homosexuality. Being lesbian and raised Catholic, indoctrinated as straight, I *made the choice to be queer* (for some it is genetically inherent). It's an interesting path, one that continually slips in and out of the white, the Catholic, the Mexican, the indigenous, the instincts."

⁹⁶ Queer, descrito no dictionary.com como "excêntrico, pouco convencional", mas também como "homossexual, gay" (junto com um aviso de que pode ser considerado ofensivo), é um termo

pensam que ser hétero ou gay é genético, dizendo, assim, que é uma construção social. Mais além da sexualidade em si, que não cabe, pelo seu largo escopo, neste estudo, o importante é atermo-nos ao peso da frase de Anzaldúa. Ela *escolheu ser queer*. Ela *escolheu* estar em um caminho que, mais uma vez, a faz escorregar entre culturas. Mesmo sendo chicana, sua sexualidade e sua *persona* social a fazem colidir e não ser necessariamente aceita e acolhida, mesmo que essas pessoas tenham todas uma identidade nacional comum (HALL, 1999). Seu comportamento mostra coragem e um interesse em ultrapassar barreiras.

Ainda dentro do texto *Homophobia: Fear of Going Home*, a autora aborda a situação de quando foi professora em uma universidade e ela, além de outra docente, receberam duas alunas lésbicas para conversar, para que as discentes tivessem uma discussão sobre seus medos. A história segue, com a frase da aluna, dizendo que "pensava que homofobia significava ter medo de ir para casa"⁹⁷ (ANZALDÚA, 2007, p. 42). A autora diz que considerava a frase apropriada, já que demonstrava um "medo de ir para casa, e de não ser aceita [...] de não ser aceita pela mãe, pela cultura, *laraza*"⁹⁸ (ANZALDÚA, 2007, p. 42).

Essa coragem demonstrada por Anzaldúa e por todas as outras com problemas similares parece ser uma ótima forma de mobilização, de protesto. Como já foi dito, servem de exemplo para outras e outros, comprovável facilmente pela contínua popularidade de seus livros e seus poemas.

Com sua defesa da escolha de ser *queer*, a autora nos remete ao movimento *queer*, uma mobilização que focava na união de lésbicas e homens gays, com o intuito de reforçar sua identidade e alcançar ganhos políticos para a comunidade como um todo (BARRY, 2002). Ao invés de subdividir-se mais uma vez, sendo lésbica, um termo contido dentro da homossexualidade, o que Anzaldúa parece fazer é juntar-se a outros e outras para poder ser ouvida. Soa razoável imaginar que, conquanto não haja limite para identidades, lugares metafóricos, parece sensato limitar as subdivisões, para que na unidade haja pluralidade.

O machismo chicano é tão ubíquo, que é facilmente identificável em outras obras. A autora Cristina Herrera (2014) traz, em poucas palavras, o que parece ser algo

originalmente pejorativo que foi absorvido como parte da identidade da comunidade homossexual (BARRY, 2002).

⁹⁷ "thought that homophobia meant fear of going home."

⁹⁸ "fear of not going home, and of not being taken in [...] of not being accepted by the mother, by the culture, by *la raza*."

recorrente com relação a chicanas e a homossexualidade. Ela diz que as mães chicanas ensinam suas filhas a se conformarem com a heteronormatividade, ao que é aceitável socialmente, assim, "as filhas aprendem, em tenra idade, que a homossexualidade não é apenas tabu e, portanto, fora dos limites, mas que as lésbicas são garotas 'más' e, neste caso, precisam ser evitadas a qualquer custo"⁹⁹ (HERRERA, 2014, p. 18). Além disso, Herrera (2014, p. 19) continua: as jovens chicanas são desencorajadas a reconhecer ou explorar sua própria sexualidade, e "as mães, portanto, hetero(sexualizam) suas filhas para caberem em um sistema de patriarcado"¹⁰⁰.

É possível depreender, do parágrafo acima, que, assim como os aspectos identitários tradicionais, como língua, arte, símbolos nacionais, o machismo também é herança, e ele pode e deve ser combatido. Enquanto mulheres e homens expressarem suas identidades, abraçarem sua unicidade e expressão individual, é possível que as próximas gerações recebam uma herança mais inclusiva e menos deletéria. Como a literatura é vista como forte arma de representação e mobilização política (BARRY, 2002), cremos que um estudo como este possa servir como ponte para que mais pessoas tenham noção da multitude de identidades que nos permeia.

A ausência de Cisneros nesta pesquisa não foi acidental. Temos total consciência de sua influência e da riqueza de seus manuscritos dentro do cânon da *Chicana Literatura*. A decisão de mantermos o foco de análise em Glória Anzaldúa deveu-se à limitação de espaço no que se refere a número de páginas, bem como prazo exíguo para a execução desta investigação. Além disso, aprofusão de livros teóricos, artigos e material da própria autora à disposição nos proporcionaram amplas oportunidades de desenvolvimento.

Como disse Sandra Cisneros, na epígrafe deste sub-capítulo, é necessário adaptar os termos usados para descrever a si mesmo, para que sejamos compreendidos e entendidos como quem somos. A análise dos poemas de Glória Anzaldúa nos mostrou que é necessário construir pontes, e algumas pontes podem ser erguidas ao estendermos ou adaptarmos algumas palavras. O objetivo é agregar, unir. Um trabalho lento e persistente, como as ondas do poema de Anzaldúa, que alcança seu propósito com incontáveis e quase silenciosas incursões.

⁹⁹ "Daughters learn, at an early age, that homosexuality is not only taboo and thus off-limits, but that 'bad' girls, in this case, lesbian and lesbianism must be avoided at all costs."

¹⁰⁰ "Mothers thus (hetero)sexualize their daughters to fit into a system of patriarchy."

Continuaremos, no próximo sub-capítulo, a tratar da literatura de autoria feminina. Porém, nosso foco será, inicialmente, o gênero *Chick-Lit*, escrito em inglês, até chegarmos ao cerne desta investigação, o *Chica-Lit*, escrito em inglês com vários elementos textuais, culturais e identitários advindos da cultura latina, hispânica e chicana nos Estados Unidos.

3.2 De *Chick* a *Chica*: Literatura na Zona de Contato

A literatura feminina, mesmo tendo sofrido com a falta de predecessoras, a falta de *musas* (GILBERT; GUBER, 2000), continuou seu caminho. Foi capaz de enfrentar o machismo, a opressão do patriarcado (BARRY, 2002), e conseguiu criar um sem-número de obras que, hoje, fazem parte do cânon mundial. E sua produção transcende fronteiras, línguas, etnias.

Traçar o caminho que as trouxe até os dias de hoje não é tarefa fácil, nem o objetivo direto desta investigação. Uma abordagem mais acurada e detalhada nos levaria por tortuosos desvios e trilhas que passariam, invariavelmente, pela literatura anglo-saxã inglesa, por sua hegemonia e preponderância.

Grandes nomes da literatura britânica nos vêm à mente, como as irmãs Emily, Anne e Charlotte Brontë, George Elliot, Mary Shelley, Jane Austen e outras que nos renderiam diversos parágrafos. Sua escrita nos reforça a supremacia europeia, e permite vê-las como parte da fundamentação cultural do império britânico e o início da hegemonia dos Estados Unidos, como nos ensina o professor e pesquisador Edward Saïd(2011).

Jane Austen foi uma autora inglesa que viveu entre 1775 e 1817, justamente o período em que os Estados Unidos surgiam como nação e, pela primeira vez em alguns séculos, a Inglaterra (usada aqui como metonímia para o Reino Unido, como forma de expressar, em mais um caso, a dominação de uma cultura sobre outras. Já que a Inglaterra dominou e subjugou outras nações, como Gales, Escócia e Irlanda) vê sua onipotência questionada.

Austen é lembrada até hoje como uma autora dotada de arguta percepção social, com uma escrita que retratava o que vivia e via (SAID, 2011), dentro de uma sociedade rígida e com pouca mobilidade. Said (2011) nos diz que os romances da escritora

expressam uma vida que é atingível, tanto com relação a dinheiro quanto a bens, análise social e uma detalhada linguagem rica em nuances.

Por mais indagadora e precisa que fosse em suas observações, Austen nunca se imiscui em uma descrição detalhadada das classes sociais. Ela estava mais preocupada com a maneira como as pessoas agiam, tendo foco em apenas uma classe (SAID, 2011). Mesmo assim, seu trabalho foi capaz de atingir um todo que parece eludir autoras nos dias atuais. Isso porque, ao falar sobre *Mansfield Park*, uma das seis obras de Austen, Said (2011, p. 149) continua, dizendo que "*Mansfield Park* trata muito precisamente de uma série de pequenos e grandes deslocamentos e realocações espaciais [...] abrangendo dois grandes oceanos e quatro continentes". Vemos que, inadvertidamente ou não, Jane Austen traz uma profundidade invejável às suas obras. E essa informação é valiosa para definirmos um estilo de escrita feminina nascido no final do século XX. *Chick-Lit* é seu nome.

A palavra *Chick* significa, literalmente, "1.a. uma galinha doméstica; 1.b. especialmente uma recém-chocada; 2. Criança; 3. Informal, algumas vezes ofensivo: menina, mulher¹⁰¹" (MERRIAM-WEBSTER, 2020). *Lit* é a forma reduzida de *literature*, literatura (MERRIAM-WEBSTER, 2020). A junção dos dois termos refere-se a um gênero de literatura feminina, que se apoia na narrativa de mulheres sobre as tribulações e adversidades da vida femininas. Feita para mulheres e por mulheres (ROCÍO, 2012).

Muito associado ao consumismo desenfreado do final do século XXI, o *chick-lit* conta com o livro de Helen Fielding, *O Diário de Bridget Jones* (1995), como sua obra inicial e seminal (FERRISS; YOUNG, 2006).

O Diário de Bridget Jones narra a história da personagem eponímica, uma funcionária de uma empresa de publicidade, que, como é comum nas histórias do gênero, luta para estabelecer-se financeira e profissionalmente (ROCÍO, 2012). Apaixonada pelo seu chefe, Daniel, Bridget é apresentada, na festa de natal dos seus pais, a um amigo da família, Mark Darcy, por quem cria uma imediata antipatia.

Toda a trama do livro é baseada no célebre romance de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*, com uma adaptação moderna e urbana da história original. Sai o idílico campo britânico, as personagens basicamente sem ocupação, e entra a Londres metropolitana e profissional (SMITH, 2007). Ao mesmo tempo, é importante notar que, por mais que haja um *verniz* de modernidade, "em muitas maneiras, esses romances, e as

¹⁰¹ "1.a. A domestic chicken; 1.b. Especially a newly-hatched one. 2. Child; 3. Informal, sometimes offensive: Girl, woman."

abordagens utilizadas pelas novelistas de chick-lit não são notavelmente novas¹⁰²" (SMITH, 2007, p. 7). Elas trazem a mesma estrutura das autoras do século XVIII e XIX, como Austen e as irmãs Brontë. Em outras palavras, por mais que haja uma repaginação da forma, o conteúdo continua o mesmo. E essa é apenas uma das muitas críticas que o gênero amalha ao longo de sua trajetória, hoje já alcançando vinte e cinco anos.

O estilo, um "tsunami comercial"¹⁰³ (FERRIS; YOUNG, 2006, p. 5), tenta descrever a vida dessas mulheres, seus desafios, suas aspirações. Contudo, desde a sua gênese, *Chick-Lit* é visto com desconfiança e escárnio. A autora Cris Mazza afirma ter criado o termo com ideia de ironizar o estilo, ou mesmo até diminuí-lo, em seu texto *Chick-Lit: Post feminist Fiction*(1995). Mesmo assim, o gênero emergiu como marca na indústria literária, movimentando milhões de dólares com a sua expansão (FERRIS; YOUNG, 2006).

Buscando um didatismo que transite entre o informativo e aceitável, sem ser preciosista, devemos responder a pergunta: O que é *Chick-Lit*? O gênero, como dissemos anteriormente, é feito *por e para* mulheres, foca na vida profissional e pessoal daquelas entre os 20 e 30 anos (ROCÍO, 2013). Os livros trazem uma oportunidade de discussão do consumismo e da mulher do século XX e XXI, ciosa de seu novo lugar na sociedade, vivendo sua vida e sem, necessariamente, um perfil belicoso e que busque ruptura com o *status-quo* (SMITH, 2008).

As protagonistas do *Chick-Lit* enfrentam problemas com auto-imagem, não são consideradas lindas, e têm, de forma tênue, uma ligação com o padrão estabelecido por Jane Austen, que não tinha protagonistas exemplos de beleza (ROCÍO, 2013).

Um curioso e provocador quadro criado pela crítica literária Margaret Quamme, ao analisar a obra de Cris Mazza (*in* FERRIS; YOUNG, 2006, p. 29), divide a literatura feminina em três estilos, chamados por ela de "pré-feminismo, feminismo e pós-feminismo"¹⁰⁴. Ao invés de usar longas e entediantes teorias para descrever cada uma das categorias acima, Quamme utiliza seis substantivos para cada uma delas. Isso torna a ideia da autora ainda mais atraente, dada a sua criatividade.

¹⁰² "In many ways, these novels, and the approaches taken by Chick-Lit novelists, are not remarkably new."

¹⁰³ "A commercial tsunami."

¹⁰⁴ "Prefeminism, feminism and postfeminism."

Quadro 1 – Características das três fases da ficção escrita por mulheres

Prefeminism	Feminism	Postfeminism
kitchen	protest march	psychiatrist's office
shirtwaists	power suits	lots of leather
white rice	brown rice	sushi
Donna Reed	Gloria Steinem	Madonna
Rhett Butler	Alan Alda	anonymous sweaty cowboys
romantic	heroic	ironic

Fonte: Chris Mazza (in FERRISS e YOUNG, 2006, p. 18).

Essa subdivisão abre espaço para uma extrapolação do significado e a uma análise. A fase do pré-feminismo traz palavras relacionadas ao lar, ao ambiente doméstico. *shirtwaist*¹⁰⁵, descrita em nota de rodapé como uma peça inspirada na indumentária masculina, nos parece relacionar-se diretamente à primeira fase descrita na teoria de Showalter (1999), a *feminina*, na qual existe uma tentativa ou necessidade de copiar as produções masculinas, por falta de predecessoras. Isso por conta dos itens, voltados para a identidade da mulher ligada ao lar.

Já as três primeiras palavras da segunda coluna, *feminismo*, contém *marchas de ternos femininos* e *arroz integral*.

O "arroz integral" parece uma evolução ao arroz branco, ao mesmo tempo que já não é tão branco e virginal quanto a aversão alva (arroz integral em inglês é *brown rice*, ou arroz marrom, em tradução livre).

Já com relação aos "ternos femininos", por mais que seja comumente associado aos homens (terno), pode ser uma referência à participação da mulher no mercado de trabalho e no mundo dos negócios.

Ainda, a "marcha de protestos" nos faz pensar na luta das mulheres pelos seus direitos. Toda essa coluna nos remete à segunda fase de Showalter (1999), cujo nome é *feminista*. Nela, a mulher luta por seus direitos e sua identidade, assim como acontece com a *Chicana Literature*.

A última coluna fala do "consultório do psiquiatra, muito couro e sushi"¹⁰⁶. Chamada de *pós-feminismo*, é possível ver sua relação com a última fase de Showalter (1999), chamada *fêmea*, que nos interessa mais diretamente. Esta fase foca no

¹⁰⁵ *Shirtwaist* é uma peça de indumentária feminina do século XIX, copiado e adaptado do vestuário masculino, e usado para dar às mulheres uma cintura mais fina. Literalmente, vem dos termos shirt = camisa e waist = cintura.

¹⁰⁶ "Psychiatrist's office, lots of leather and sushi."

auto-descobrimto da mulher. Quando vemos *consultório de psiquiatra*, pensamos imediatamente em autodescoberta, uma viagem interna. A mulher já estaria menos preocupada em se adaptar aos ditames do patriarcado, e mais focada em ser (e descobrir) quem é. A quarta palavra da terceira coluna é Madonna, uma cantora famosa por seu comportamento feminista e desafiador ao machismo.

Se, antes, com Jane Austen, tínhamos um olhar voltado para as relações interpessoais no seio da família e ambiente social mais restrito, passamos pela segunda fase, na qual as mulheres lutaram pelos seus direitos e pela sua própria existência, o que nos devolve a Glória Anzaldúa, Cisneros e outras grandes do *Chicana Movement*, até chegarmos ao pós-feminismo de Mazza (2007), no qual a mulher está voltada para si mesma, para a sua existência e lugar no mundo, já menos focada no seu papel enquanto mulher e mais no seu mundo interno interagindo com o externo.

Este olhar pós-feminista que Mazza coloca é o mesmo que se aplica ao *Chick-Lit* e, por extensão, ao *Chica-Lit*. Mesmo que, como dito acima, as autoras continuem às voltas com temas tradicionais. Talvez não seja despropositado imaginar que a pressão do patriarcado não tenha sido ultrapassada, e nem o será no futuro próximo. Assim, o foco desses gêneros é a descrição da vida cotidiana com uma abordagem existencial, deixando de lado (ou, ao menos, diminuindo a ênfase) a luta de gênero. E são os aspectos identitários contidos nesta jornada de auto-conhecimento feminino que interessa a esta pesquisa. Menos sua posição política, mais sua experiência existencial.

A visão apresentada acima é apoiada por Guerrero (*apud* FERRIS; YOUNG, 2006, p. 88), ao dizer:

Sistahlit e *chicklit*, assim como suas respectivas versões para cinema, mudaram de forma inalterável as atitudes e imaginações do grande público consumidor feminino ao final do século XX. Eles [os gêneros] foram responsáveis por criar reflexões de cultura pop de mulheres modernas que são honestas, empoderadas e lucrativas. Chicks e sistahs não são apenas heroínas; elas são grandes negócios¹⁰⁷.

Sistah-lit é um subgênero do *chick-lit*, voltado para mulheres negras, assim como o *chica-lit* é focado em mulheres latinas (FERRIS; YOUNG, 2006). O que podemos depreender do que foi dito por Guerrero é que os gêneros podem ser usados como inteligente forma de chamar a atenção a um grupo que pode, sim, ser visto como

¹⁰⁷ "Sistah lit and chick lit, along with their respective film versions, have unalterably changed the attitudes and imaginations of the large female consumer public at the end of the twentieth century. They have been responsible for creating pop culture reflections of modern women that are at once honest, empowering, and profitable. Chicks and sistahs aren't just heroines; they're big business."

negligenciado. O fato de elas terem sido utilizadas com um objetivo comercial de explorar um filão de mercado (ROCÍO, 2012), pode ser visto por uma ótica mais pragmática, e pensarmos nos desdobramentos positivos que tal exposição provoca no imaginário coletivo.

Contudo, Cris Mazza, a mesma que criou o sardônico termo *Chick-Lit*, insiste em suas críticas ao gênero. Ela diz que as autoras perderam a oportunidade de fazer heroínas independentes, que assumem responsabilidade por serem quem são, e que fogem ao estereótipo reservado pela sociedade ao sexo biológico. E continua defendendo seu livro, *Chick-Lit: Post feminist Fiction*, como uma ferramenta que leva os leitores mais longe do que o *Chick-Lit* comercial:

Professores de literatura viram valores artísticos e culturais em Chick-Lit: PostfeministFiction. CamTatham, professor associado de inglês da universidade de Wisconsin, Milwaukee, diz que ele colocou Chick-Lit: PostfeministFiction no programa da disciplina porque 'queria dar aos alunos o senso do que tinha acontecido com o feminismo convencional, expressado através de textos inovadores'. Tatham pensou que o livro ajudou os leitores a 'mover além das muito-familiares questões do feminismo tradicional, desterritorializando visões de vitimizador/vitimizado'¹⁰⁸(MAZZA in FERRISS; YOUNG, 2006,p. 19).

Mazza parece estar mais interessada em defender seu legado enquanto aquela que cunhou o termo *chick-lit* de forma irônica, do que ver os elementos presentes nos textos, os mesmos que tornaram o gênero um fenômeno literário, e capaz de gerar estudos que o analisem além da importância comercial, do consumismo.

Logo adiante, a autora faz uma espécie de *mea-culpa*, e busca incluir opiniões que descrevam o gênero sob uma luz mais favorável. Para isso, ela cita Rian Montgomery, que defende o *chick-lit*, dizendo que os livros não são "toscos e ridículos; romances bregas; má influência para mulheres; fru-fru de anestesiar o cérebro"¹⁰⁹ além de que são "entretenimento, interessantes, e muitas mulheres podem se interessar por eles"¹¹⁰ (MONTGOMERY *apud* MAZZA in FERRIS; YOUNG, 2006, p. 24).

Por mais compreensível que seja a visão de Mazza e outros estudiosos, quando mantemos em mente a linha do tempo da contínua luta feminina, não devemos travar

¹⁰⁸ "Professors of literature likewise saw artistic, as well as cultural, value in Chick-Lit: Postfeminist Fiction. Cam Tatham, associate professor of English at the University of Wisconsin, Milwaukee, says he put Chick-Lit: Postfeminist Fiction on his syllabus because, "I wanted to give students a sense of what had happened to conventional feminism, expressed through cuttingedge texts." Tatham thought that chick lit helped readers 'move beyond the too-familiar issues/questions of conventional feminism, deterritorializing views of victimizer/victimized'."

¹⁰⁹ "lame and ridiculous; romances bregas; bad influence on women; brain-numbing fluff."

¹¹⁰ "Entertaining, interesting and many women can identify with them."

nosso escopo em apenas as lutas que abriram caminho para novas identidades. É também interessante focarmos em novas narrativas, que nos permitam ver como as mulheres atuais agem e interagem num mundo pós-moderno. E isso é corroborado por Rocío Montoro (2013, p. 10), para quem "uma estilística do *Chick-Lit* pode também ajudar a sublinhar que o gênero precisa ser entendido no seu contexto de produção e recepção¹¹¹", tendo as questões relativas aos leitores também levadas em conta, buscando um foco interdisciplinar e holístico.

Ao termos feito uma observação mais próxima das especificidades, o gênero se subdivide ainda mais. Além de *Chick* e *Sistah*, há também *Matron-Lit* e *Chick-Lit Jr*, respectivamente títulos voltados a mulheres mais maduras e a adolescentes (FERRIS; YOUNG, 2006). vemos outras variedades que passam pela nacionalidade e identidade cultural. Além do próprio *Chica-Lit*, ao qual nos dedicaremos mais adiante, encontramos um bom exemplo no fenômeno editorial *Crazy Rich Asians*, de Kevin Kwan, publicado em 2013.

O romance conta a história de Rachel Wu, uma professora universitária que vai até a Singapura natal de seu noivo, Nicholas Young, para conhecer sua família, e encontra um mundo novo e exótico. Kevin Kwan afirmou que sua intenção era apresentar aos leitores norte-americanos a visão de uma Ásia e Singapura modernos (KWAN *apud* GOVANI, 2017, s/p).

Como é comum com os grandes sucessos de *Chick-Lit* (ROCÍO, 2013), o livro foi transformado em um filme. O sucesso foi estrondoso, atingindo uma bilheteria de aproximadamente U\$240 milhões (BOX OFFICE MOJO, 2020). Isso nos reforça a teoria de que o gênero é muito eficiente em criar sucessos retumbantes, talvez por, justamente, representar identidades específicas, como os asiáticos, mulheres de uma certa idade e, no caso desta pesquisa, as latinas.

Se no século XIX eram as mulheres que precisavam inspirar-se nos autores para conseguirem produzir, com o advento do *Chick-Lit* houve o oposto. Dentre os vários sub-gêneros que emergiram seguindo o sucesso iniciado com *O Diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding (1995), Rocío Montoro (2013) nos apresenta a *Dick Lit* (ou *LadLit*) como uma versão masculina do gênero em questão, e Ferris e Young (2006) nos

¹¹¹ "Furthermore, a stylistics of Chick Lit can also help to underscore that the genre needs to be understood in its context of production and reception, as readerly matters are also considered, so my focus here intends to be interdisciplinary and holistic."

dão como exemplo deste sub-gênero a literatura de Nick Hornby, Scott MebuseKyle Smith.

Mantendo a relação com a nomenclatura sardônica do gênero original, chamar a literatura de homens urbanos do final do século XX em diante de *dick lit* soa como uma brincadeira impudica. *Dick*, em tradução livre, significa pênis. O dicionário Merriam Webster qualifica a palavra como "vulgar". Uma alternativa mais inocente seria a mesma dada por Rocío (2013), *lad lit*, sendo *lad* uma palavra para "menino".

O uso da literatura enquanto forma de representação cultural e identitária vai diretamente ao encontro do que este estudo objetiva esclarecer. Independente de desvendar valores literários, o foco é na habilidade do gênero de gerar identificação com a sua base de leitores, bem como trazer novas interpretações do que significa pertencer a um dado grupo, por parte daqueles que leem as obras, mesmo os que pertencem ao grupo social e cultural majoritário.

Harzewski (*in* FERRISS;YOUNG, 2006, p. 33) constata que, "apesar de o mérito literário desses romances ser questionável, o status do gênero como ícone midiático não é¹¹²". A autora continua, com um quadro criado por uma pesquisadora canadense da universidade McGill, Anna Weinberg. Nele, a pesquisadora traz uma "fórmula" a ser seguida por qualquer um que queira criar um *Chick-Lit*.

¹¹² "Although the literary merit of these novels is questionable, the genre's status as a media icon is not."

Figura 1 – “Como fazer seu próprio romance Chick-Lit”

<i>Make Your Own Chick-Lit Novel!</i>	
1. START WITH ONE YOUNG URBAN FEMALE (who's a low-level employee in:	
2. CHOOSE ONE OF THE FOLLOWING:	
a) PUBLISHING	b) PUBLIC RELATIONS
c) ADVERTISING	d) JOURNALISM
add	
3. ANXIETY ABOUT ONE OR ALL THE FOLLOWING:	
a) BODY	b) SEX LIFE
c) BIOLOGICAL CLOCK	d) ANNOYING MOTHER
e) EMOTIONALLY IMMATURE MEN	f) DYING ALONE
g) SHOPPING ADDICTION	h) INSUFFICIENT COLLECTION OF SHOES
i) NICOTINE ADDICTION	j) CRAPPY SALARY
k) EXCESSIVE ALCOHOL CONSUMPTION	
l) FINDING LOVE IN THE CITY OF:	
1. NEW YORK	2. MANHATTAN
3. GOTHAM	4. LONDON
---Mix it all together---	
4. ZANINESS ENSUES. Your book should look something like this:	
YOUR TITLE HERE  YOUR NAME HERE	OR YOUR TITLE HERE  YOUR NAME HERE

Fonte: Harzewaki (in FERRISS e YOUNG, 2006, p. 33).

A figura acima é uma interessante fonte das emoções que o gênero elicitava em seus detratores. O que ela nos traz é uma fórmula para que alguém crie seu próprio *Chick-Lit*. Toda a figura será traduzida por nós e de forma livre, com o intuito de transmitir a ideia geral do que está exposto acima.

O ponto 1 pede que se comece com uma jovem urbana. Já aí vemos uma referência ao que é registrado em vários autores, as protagonistas mulheres urbanas e com vidas profissionais (ROCÍO, 2013; FERRIS; YOUNG, 2006; SMITH 2008).

O ponto 2 pede que se escolha entre quatro opções de profissão: mercado editorial, relações públicas, publicidade e jornalismo. Isso, como vemos em Rocío (2013), nos alude a valores pós-feministas. E a questão do *Chick-Lit* e, conseqüentemente, o *Chica-Lit*, trazerem uma discussão de profissionais que trabalham

com produção cultural prova-se útil para esta investigação, a partir do momento em que nos apresenta personagens que, mesmo sendo de uma cultura híbrida e por vezes afastada do *mainstream*, ganham voz na cultura anglo, além de também darem voz a outras.

Seguindo adiante, o ponto 3 cobre ansiedade sobre um ou todos a seguir: corpo, vida sexual, relógio biológico, mãe irritante, homens imaturos, morrer sozinha, vício em compras, coleção insuficiente de sapatos, vício em nicotina, salário ruim, consumo excessivo de álcool, procurando o amor em: Nova Iorque, Londres, Manhattan e Gotham.

A extensa gama de sugestões acima encaixa-se perfeitamente dentro do enredo de *The Dirty Girls Social Club*(2001) e *Playing With Boys*(2004), sendo o segundo o foco específico deste estudo. Para citar alguns, temos o namorado imaturo de Alexis; a vida sexual atipicamente ativa de Marcella; os problemas matrimoniais de Olivia em *Playing With Boys*; o salário de Lauren; a relação com o corpo de Elizabeth do outro livro; além do vício em nicotina de Sarah, todas de *The Dirty Girls Social Club*.

Por fim, com o título de "A loucura acontece", há um debochado elemento final. Duas sugestões de capa, sendo que ambas incluem uma figura com os mesmos objetos: Um salto alto, uma bolsa e um drinque. Espera-se que a autora insira o título acima e o seu nome abaixo da imagem.

Muito além de nos preocuparmos com a veracidade e compatibilidade do conteúdo da figura adicionada ao texto, nosso foco é como esses elementos são dispostos no texto, e como eles podem servir ao nosso propósito de entender a identidade das mulheres do *Chica-Lit* enquanto latinas, hispânicas e chicanas na cultura norte-americana. Não nos cabe um juízo de valor ou subjetiva qualidade, visto que tal estudo nos levaria a caminhos acadêmicos muito distantes do pretendido.

A proposta que fazemos neste momento do processo é que no capítulo três, no qual incluímos categorias através das quais analisaremos mais detalhadamente a obra, seja estabelecido como os critérios dispostos pelo quadro acima se adequam, ou não, ao *chica-lit*, nomeadamente o de Alisa Valdes.

Tendo estabelecido o que é *Chick-Lit*, suas especificidades, seu papel na representação de mulheres, mesmo que em um estrato específico da população, faculto agora a definição e exploração do seu sub-gênero que é nosso foco: *Chica-Lit*.

Para Erin Hurt (2017), *Chica-Lit* é um gênero relativamente recente, começando em 2003 com o livro *The Dirty Girls Social Club*, escrito por Alisa

Valdesnaquele mesmo ano. A autora continua, tendo o seu foco, assim como o deste estudo, em identidade cultural:

Este novo gênero, ao contrário de muitas obras literárias anteriores, inclui personagens que frequentemente se encaixam perfeitamente na cultura norte-americana. Muito pouco acontece em suas vidas e no mundo e seu entorno para perturbar seu senso de pertencimento à e dentro da cultura americana; as personagens nesses romances parecem possuir total cidadania cultural¹¹³ (HURT, 2017, p. 07).

O que a autora chama de cidadania cultural é explicado por ela como "o espaço entre a cidadania legal e política: A experiência diária e afetiva de viver dentro de uma nação e pertencer a ela¹¹⁴" (HURT, 2017, p. 07). Dessa forma, poderíamos concluir que, da mesma forma como no *Chick-Lit* as personagens encaixam-se perfeitamente ao seu lugar social, sem aparentes enfrentamentos políticos e de gênero, o mesmo aconteceria com o *Chica*. O objetivo das autoras, ao contrário do que vimos ser a marca de outras escritoras tradicionais como Glória Anzaldúa e Sandra Cisneros, poderia ser entendido como apenas localizar essas personagens em uma cultura híbrida, na qual a situação já é dessa maneira. A inclusão seria o *status-quo*. Não há conflito por não ser necessário mais lutar por tal espaço.

Porém, não é obrigatoriamente o caso. Hurt(2017) continua, dizendo que essa descrição pode parecer idílica, compondo um mundo em que não há branco ou preto cultural, mas um todo cinza assimilado perfeitamente. Contudo, "a aceitação que essas personagens obtêm é, na verdade, uma representação deturpada de pertencimento cultural, um que dá aos leitores a falsa ideia de latinos serem incorporados¹¹⁵" (HURT, 2017, p. 8) à cultura norte-americana *mainstream*.

Há uma boa parte no início do livro *The Dirty Girls Social Club*(2003) em que Lauren dá a sua visão dessa mistura de culturas.

Muitos de vocês provavelmente não falam espanhol, então não sabem o que é uma 'sucia'. Tudo bem. Não, de verdade. Algumas de nós, sucias, também não conseguem falar espanhol, mas não diga isso aos meus editores da Boston Gazette, onde eu estou cada vez mais certa que fui contratada para ser

¹¹³ "This newer genre, unlike many of these earlier literary works, features characters that often fit seamlessly into US culture. Very little happens in either their lives or in the world around them that disrupts their sense of belonging to, and within, US culture; the Latina characters in these novels seem to possess full cultural citizenship."

¹¹⁴ "The space between legal and political citizenship: the affective and everyday experience of living within and belonging to a nation state."

¹¹⁵ "cultural acceptance is actually a warped representation of cultural belonging, one that falsely assures readers that Latinidad has been fully incorporated."

um clichê apimentado e mistura de Charo e Lois Lane. E, graças a Deus, eles ainda não notaram a fraude que eu sou¹¹⁶(VALDES, 2003, p. 3).

A citação acima nos situa dentro do texto em um meio-termo entre o que disse Hurt (2013) e o mostrado por Valdes (2003). A personagem Lauren está perfeitamente adaptada à sua realidade, diz que muitas como ela não falam espanhol, e ela se considera uma fraude ao ser tratada como chicana. O próprio termo *sucia*, palavra espanhola para "suja", já traz em si profundas referências que serão abordadas de forma mais hábil no capítulo três. Ela diz ser tratada como um cruzamento entre Charo, uma cantora mexicana folclórica relativamente famosa nos EUA e Lois Lane, o par romântico do Super Homem, uma jornalista anglo.

Como a afirmação é de que ela não foi descoberta na sua fraude, como ela mesma diz, então é possível entender que a personagem se considera anglo, porém usa um disfarce para ter acesso aos supostos benefícios reservados aos latinos, hispânicos, chicanos nos Estados Unidos. Mesmo por caminhos tortuosos, há uma inversão dos contos de opressão que são esperados, em geral, da trajetória chicana. Os mesmos que são base para as obras citadas no capítulo 1 e primeira parte deste capítulo. Fica implícito que a personagem foi contratada por tokenismo¹¹⁷, para ser o símbolo da latina e atrair a atenção do público.

Mais adiante, a personagem diz que, desde a liberação do último censo populacional, que mostrou os latinos como a maior minoria nos Estados Unidos, seu rosto estampa outdoors espalhados pela cidade.

Já que Lauren, de *The Dirty Girls Social Club* (2003), precisa de um disfarce para ser completamente integrada à sociedade, ao contrário do eu-lírico do poema de Anzaldúa, então a citação de Hurt (2017) sobre *Chica-Lit* apresentar uma aceitação deturpada não é precisa. Ou seja, há um certo estranhamento do sentimento de pertencimento da personagem com relação à sociedade *mainstream*. Ao mesmo tempo, a posição de Erin Hurt (2017) pode ser considerada correta ao imaginarmos que o cenário criado por Valdes (2003) parece estéril e sem conflitos condizentes com a situação dos latinos em território ianque.

¹¹⁶ "A lot of you probably don't speak Spanish, and so don't know what the hell a 'sucia' is. That's okay. No, really. Some of us sucias can't even speak Spanish, either - but don't tell my editors at the Boston Gazette, where I am increasingly certain I was hired only to be a red-hot-'n'-spicy clichéd chili pepper-ish cross between Charo and Lois Lane, and where, thank God, they still haven't figured out what a fraud I am."

¹¹⁷Tokenismo é a prática de fazer um esforço superficial de inclusão, muitas vezes contratando apenas um membro de um determinado grupo social ou racial, de forma simbólica.

Mais uma pesquisadora que parece discordar de Erin Hurt é TaceHedrick, professora da Universidade da Flórida. Em seu livro, *Chica-Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*¹¹⁸ (2015), ela defende um ponto de vista quase diametralmente oposto, ao definir a identidade dentro do subgênero:

Aqui, as personagens constantemente enfrentam não apenas um crise de gênero, mas também uma crise racial, que posa um dilema de identidade, que precisa, para a narrativa ser bem-sucedida em seus muitos níveis, ser finalmente resolvida através do atingimento de sucesso profissional e romântico¹¹⁹ (HEDRICK, 2015, s/p).

O que podemos ver é uma diferença importante entre *Chica-Lit* e o gênero do qual ele surgiu, já que no *Chick-Lit*, apesar de também termos mulheres jovens e urbanas, os conflitos são reservados ao gênero ou ao estabelecimento das personagens dentro da sociedade enquanto mulher (SMITH, 2008).

A resposta para a contradição acima será tratada no terceiro capítulo, no qual discutiremos a obra mais detalhadamente através de categorias, especialmente com relação a identidade.

Este projeto nos permitiu estar em contato com o que há de mais recente na academia com relação aos gêneros *Chick* e *Chica-Lit*. O que foi possível notar é a ausência de materiais específicos sobre o último. Isso nos leva a crer que o estilo voltado a latinas ainda é sub-teorizado. Ao mesmo tempo que significa um desafio, podemos entender essa escassez como uma oportunidade e justificativa para a continuação da investigação.

O livro teórico lançado em 2015 pela professora TaceHedrick, *Chica-Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*, foi uma das obras basilares do nosso projeto, por trazer conceitos importantes para o entendimento do gênero em questão.

Hedrick (2015, s/p) define *Chica-Lit* como "subgênero de nicho", e diz que os livros tratam de "jovens protagonistas latinas urbanas socialmente ascendentes"¹²⁰.

¹¹⁸ Por ser um livro versão kindle, algumas das referências retiradas dele serão registrada como *s/p*, sem paginação.

¹¹⁹ "Here, the characters constantly face not only a gender crisis, but also a racial one, which poses a dilemma of identity, which must, for the narrative to succeed on its many levels, ultimately be resolvable through the attainment of both romantic and professional success."

¹²⁰ "young, upwardly mobile Latina protagonists."

Além disso, a autora também se baseia em fórmulas e diz que o estilo literário pode ser considerado uma mescla de *O Diário de Bridget Jones* e *Sex and the City*¹²¹.

Um aspecto constantemente criticado dos dois *Lits*, seja *Chica* ou *Chick*, é sua qualidade literária. O próprio nome dado a eles, usando a redução de *Literature*, soa, em si, como uma crítica. Ao lermos o capítulo escrito por Cris Mazza (*in* FERRISS; YOUNG, 2006), já vemos o que parece ser recorrente: Esse tipo de literatura é considerado inferior. E Hedrick (2015, p. 29) dá sinais de que apoia o pensamento, mesmo fazendo uma interessante ressalva:

Eu dedici que apesar de esses [livros] não serem "boa literatura" no sentido acadêmico, o fato de sua popularidade significava que eles eram importantes para a forma como Latinos/Chicanas eram representados, e representam a si mesmos, na cultura de massa¹²².

Esse julgamento de valor do texto literário, o que consideramos ser prerrogativa preconceituosa dos pesquisadores, é quase lugar-comum no que se trata do material encontrado para a confecção deste sub-capítulo. E o mesmo não pode ser dito sobre *Chicana/o Literature*, foco do sub-capítulo anterior.

Contudo, parece-nos importante concordar parcialmente com Hedrick (2015). Independente da qualidade do texto em si, *Chica-Lit* é uma poderosa forma de representação de chicanas, e um espelho para que essas pessoas consigam se enxergar dentro da sociedade. E, dentro do espectro de comunidade, os autores tendem a colocar a visibilidade dessas personagens com relação à sociedade de consumo.

O texto de Caroline J. Smith (2007) baseia seu estudo exatamente nisso. Enquanto as autoras fazem do consumismo um tema recorrente, algumas usam-no como fonte de crítica, mesmo que não o abandonem por completo.

Para Smith (2007), a autora inglesa Sophie Kinsella trata do consumismo e a compulsão por compras com sátira. Kinsella "faz uma abordagem diferente à crítica do comportamento consumista¹²³" (SMITH, 2007, p. 14). Suas personagens não fazem o mínimo esforço para fugir da doutrinação capitalista que encontram nos manuais de

¹²¹ *Sex and the city* é um seriado com 94 episódios, produzido pelo canal HBO, baseado em uma obra de chick-lit escrita em 1997, pela autora Candance Bushnell. O livro e a série acompanham as tribulações de quatro mulheres com mais de trinta anos em Manhattan, enquanto tentam equilibrar sua vida profissional e romântica. Mais uma vez, encaixando-se perfeitamente na descrição do gênero. A obra também foi adaptada para o cinema, com duas produções.

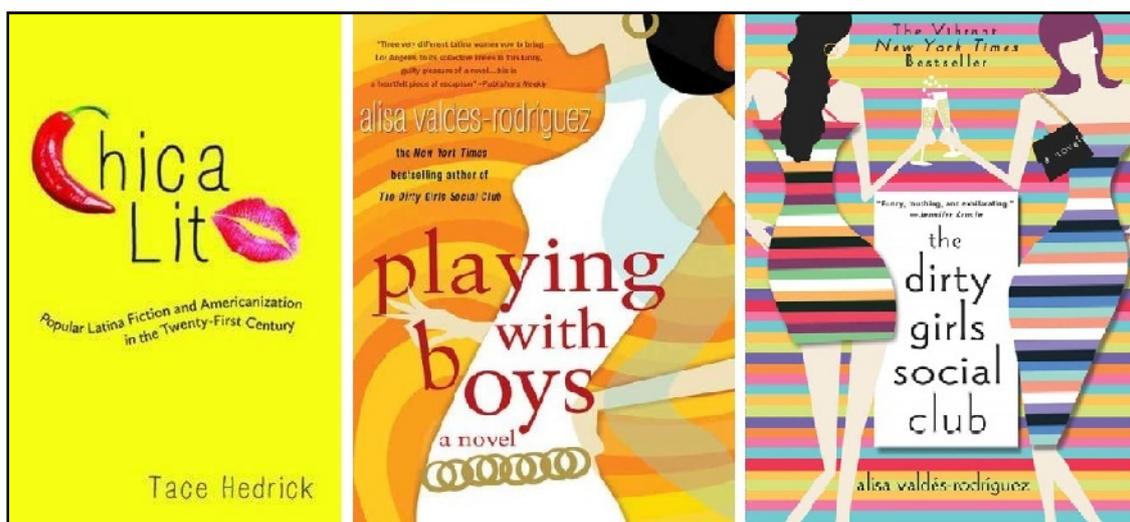
¹²² "I decided that although these were not 'good literature' in the academic sense, the fact of their popularity meant that they were important to the ways Latinos/Chicanas were represented, and represented themselves, in mass culture."

¹²³ "Takes a different approach to critiquing consumer behavior."

comportamento das revistas modernas. Importante notar que, independente da *quasi*-autocrítica, Kinsella tem toda uma coleção que fala justamente de uma personagem *shopaholic*¹²⁴.

Temos, abaixo, a capa do livro de Hedrick (2015), bem como dos dois romances estudados nesta investigação, *Playing With Boys* (2004) e *The Dirty Girls Social Club* (2003), ambos de Alisa Valdes.

Figura 2 - Capas do livro teórico sobre o gênero, e as duas obras de Alisa Valdes que são abordadas nesta investigação



Fontes (da esquerda para a direita): Hedrick (2015), Valdes (2004), Valdes (2003).

A relação com elementos típicos da mistura que trouxe à baila o sub-gênero latino é explícita já na capa de três das obras utilizadas aqui por nós. Na primeira imagem, capa do livro teórico de Hedrick (2015), vemos um amarelo forte, chamativo, enquanto a letra inicial "C" é uma pimenta, e logo após a palavra "Lit" há uma marca de beijo com batom. O que se entende é que a arte joga com o imaginário ligado a latinas, de cores, paixão, vivacidade e sexualidade (SMITH, 2007), imaginário esse que é visto dentro da obra de Alisa Valdes que é nosso foco.

A segunda e terceira capas, dos livros de Valdes, seguem a mesma lógica da obra de Tace Hedrick, com cores vivas e imagens que imediatamente nos referem a feminilidade. Se no livro teórico nós tínhamos o batom, nestas temos brinco, vestido, cinto de argola. O que vemos é uma alusão direta ao que nos expõem Ferris

¹²⁴*Shopaholic* é um termo que se refere ao vício em compras, seguindo a mesma lógica da palavra alcoólatra. Como Sophie Kinsella escreveu uma série com dez livros sobre uma personagem *shopaholic*, vemos que a temática se encaixa perfeitamente no que é considerado tipicamente *chick-lit*.

eYoung(2006, p. 09) que essas mulheres, personagens do gênero,"estão presas entre demandas mutuamente excludentes de serem fortes e independentes enquanto mantém sua feminilidade¹²⁵". Mais que suas ideias de feminilidade, elas estão presas a complexas auto-imagens, reforçadas pelas modelos curvilíneas das capas, com cinturas finas. As primeiras personagens que narram os dois primeiros romances de Valdes são Alexis, de *Playing With Boys*(2004), e Lauren, de *The Dirty Girls Social Club* (2003). Já nas primeiras páginas dos dois romances, cada uma fala de seus problemas com seus corpos. Alexis diz que tem "queixo duplo¹²⁶" (VALDES, 2004, p. 07); Lauren diz que é fácil identificar seu estado de espírito, ao verem quão gordaelaestá:"quando feliz, eu não vomito e fico num tamanho dez. Quando triste, vomito como um imperador romano e diminuo para um tamanho seis¹²⁷" (VALDES, 2003, p. 02). Essa confusa relação entre o corpo das personagens e o ideal de beleza que elas seguem é presente ao longo de toda a obra, e pode ser exemplificado pela admiração que Alexis demonstra por Marcella, atriz de telenovelas em *Playing With Boys*. Uma análise mais detalhada dessas informações será feita no próximocapítulo.

Um último aspecto presente nas duas capas de Valdes é a referência ao consumismo. Além dos acessórios que já citamos, a personagem da capa à direita está segurando uma bolsa, o que nos remete a Hedrick (2015, p. 67), que se refere aos livros de *Chica-Lit* como "livros de compra¹²⁸".

Tendo analisado como o Chick-Lit teve impacto no mercado editorial, a ponto de gerar inúmeras ramificações, como *Dick Lit*, *Sistah Lit*, *Matron Lit* e também *Chica-Lit*, não nos resta dúvidas sobre a decisão de estudar a identidade latina, hispânica e chicana sob o prisma dessa literatura. Cidadãs híbridas, elas são transculturais em diversos aspectos. Seja pela língua, *Spanglish*, seja pelo gênero, entre o feminismo que veio antes e lutou por visibilidade e agora culpa essas autoras por não representarem as mulheres de maneira que considerem justa, como foi visto no texto de Mazza (*in* FERRISS;YOUNG, 2006), mas também em um limbo entre sua representação cultural e identitária, mesclada com um caleidoscópio de expectativas sobre a mulher chicana, seja em beleza ou comportamento.

¹²⁵ "they are caught between competing demands to be strong and independent while retaining their femininity."

¹²⁶ "double chin"

¹²⁷ "When happy, I don't throw up and I stay in a size six."

¹²⁸ "Shopping novels."

Hedrick (2015, s/p) nos explica que a luta de pessoas marginalizadas em diferentes níveis deve sempre repensar e re-imaginar "o que significa ser capaz de viver uma 'vida americana normal'¹²⁹", e que "o estudo do *Chica-Lit* adiciona outra dimensão ao largo alcance dos estudos latinos¹³⁰". E assim temos o nosso objetivo. Independente da suposta qualidade do que é escrito, Alisa Valdes parece extremamente apta a mostrar-nos o que significa ser americana, latina, hispânica e chicana, ter sobrenome latino e não necessariamente falar espanhol. Sua obra será a ponte para conectar duas culturas, em direta referência aos títulos de obras de Glória Anzaldúa, que serviu de tradução de si mesma e de seu povo.

Independente da nacionalidade das autoras, sejam elas responsáveis por obras de *chick* ou *chica-lit*, cremos que todas enfrentam problemas para encontrar seu espaço dentro da sociedade. Contudo, imaginamos estar com as mulheres hispânicas o fardo mais pesado da opressão. Elas enfrentam o machismo *mainstream*, o machismo da cultura latina/hispânica/chicana, a mentalidade colonial vinda da cultura anglo, bem como a opressão de sua sexualidade, no caso das lésbicas, fazendo que tenham que se contorcer para fugir de barreiras, lembrando da epígrafe de Anzaldúa que começa este capítulo. Muitas e muitas décadas após grandes autoras como Jane Austen, Mary Shelley e Virginia Woolf, a escrita por mulheres continua sendo revolucionária.

Finalmente, apoiando-nos no pensamento de Simone Beauvoir, acreditamos que uma mulher, muito além das suas questões biológicas, precisa lutar para ser quem é, para ser ouvida, para ser lida. Para, esperamos, eternizar-se nas linhas de seus poemas, nas páginas de seus livros, nos parágrafos de suas próprias histórias.

¹²⁹ "What it means to be able to lead a 'regular American life.'"

¹³⁰ "The study of Chica-Lit adds another dimension to the broad range of Latina/o studies."

4 A *LATINIDAD* PAN-AMERICANA EM *PLAYING WITH BOYS*

“The publishing industry expected us to be writing tales of oppression and exile and misery and all this sort of stuff they were used to, and instead we were writing legitimately what our lives are like” (Alisa Valdes¹³¹).

Neste terceiro e último capítulo, nosso foco será esmiuçar o livro de Alisa Valdes, para conseguirmos, com o apoio da bibliografia até então apresentada, bem como o que ainda iremos utilizar, trazer à tona elementos do texto que reforcem nossa tese sobre as pessoas que vivem nesta zona de contato (PRATT, 1999) entre as culturas anglo e latina.

Através de duas categorias (identidade e linguagem) que serão trabalhadas em dois diferentes sub-capítulos, focaremos nos aspectos distintos que formam o todo da identidade latina que nos interessa neste trabalho.

No primeiro, intitulado "Expressando Identidade", faremos uma análise do termo *latinidad*, sua relação com o que significa ser latino, bem como variações desta "identidade líquida" (BAUMAN, 2000), que hoje traz novas discussões, como a inclusão do termo de gênero neutro *latinx*, e onde (ou mesmo se) eles podem ser encontrados na obra estudada. Para isso, usaremos o termo *autodenominação*, por acreditarmos que o substantivo engloba o sentimento que um indivíduo tem com relação à sua identidade íntima e quem são aqueles incluídos em seu próprio grupo.

Ainda, estudaremos um pouco sobre o *English-Only Movement*, antigo movimento dentro dos Estados Unidos que prega pela primazia do inglês enquanto língua nacional do país.

O segundo sub-capítulo, cujo título é "Inglês, espanhol e *code-switching*: Pátria linguística", traz nosso objetivo de estudar o fenômeno chamado *code-switching*, sob a luz do livro da pesquisadora Penelope Gardner-Chloros, *Code-Switching* (2009). Assim, esperamos, será possível utilizar a linguagem como elemento importante da sensação de lar (*home*) das personagens, seu lugar no mundo. Pretendemos alcançar este fim percorrendo sobre os termos *belonging*, *home*, com o apoio do pesquisador Mario Luis Monachesi Gaio, em seu livro *Etnicidade Linguística em Movimento* (2018), e,

¹³¹ "A indústria editorial esperava que nós escrevêssemos contos de opressão, exílio e miséria e toda esse tipo de coisa às quais eles estavam acostumados, mas, ao invés disse, nós estávamos escrevendo legitimamente sobre como nossas vidas são."

novamente, Duyvendak (2011) - *The Politics of Home*. A categoria que resume esta parte do texto é *linguagem*.

Ainda no segundo sub-capítulo utilizaremos o *code-switching* para a análise da identidade, a *latinidad*, dentro do texto, buscando falas das personagens, já que, alternadamente, todas as três protagonistas são narradoras de diferentes capítulos. Desta maneira, teremos um contato maior com o uso que cada uma faz do idioma inglês e espanhol, já que Alex é filha de mexicano com mãe estadunidense (assim como a própria autora, Alisa Valdes), Marcella é filha de pais estrangeiros (como já mencionado, sua mãe é francesa. Seu pai, dominicano), Olívia é salvadorenha nascida nesse país. Esperamos que, ao fazermos uso da narrativa polifônica como ferramenta de análise, possamos atingir um resultado mais acurado das diferentes identidades que compõem a comunidade latina nos Estados Unidos. Isso reforça nosso empenho para descobrir na obra ruídos comunicativos propositais, de forma a imiscuirmo-nos na zona híbrida à qual nos dedicamos.

Após uma breve discussão sobre o conceito de *code-switching*, o subcapítulo 3.2 focará em como essa mescla de idiomas é representativa do lugar dessas personagens, do seu papel de mundo, e até que ponto seu *home* cultural pode ser localizado através desse processo linguístico.

4.1 Expressando identidade

“To be a Latino educator today means we must teach our history to new generations so the progress we achieve on behalf of our students is much bolder and equitable in the future” (Antonio Plascencia Jr¹³²).

A palavra latinidade existe na língua portuguesa, e consta no dicionário português Priberam como, entre outros significados, "7- Conjunto dos povos de língua latina" (PRIBERAM, 2020). Uma definição idêntica é encontrada no dicionário brasileiro Michaelis, com a única diferença que, na publicação nacional, esta definição do termo é a sexta (MICHAELIS, 2020). De qualquer maneira, vemos que, antes de tudo, as definições oficiais apresentadas, fora do contexto da academia, não se encaixam

¹³² "Ser um educador latino hoje significa que precisamos ensinar nossa história para novas gerações de forma que o progresso que alcançamos em nome de nossos alunos seja mais audaz e equalitário no futuro". Antonio Plascencia Jr é diretor de engajamento cívico no sistema educacional da cidade de Los Angeles (tradução livre do título do seu cargo).

no objetivo de nossa investigação. Assim sendo, é importante buscar suporte em estudiosas e estudiosos da área acadêmica ou dos estudos culturais.

O professor da University of Houston, Guadalupe San Miguel Jr, em seu artigo no periódico *Journal of Latinos and Education*, intitulado *Embracing Latinidad: Beyond Nationalism in the History of Education*, classifica *latinidad*, tradução direta do termo para o espanhol, como "o estudo de outros grupos de nacionalidade cujos países de origem são as nações hispanoablantes da América Central, do Caribe e da América do Sul", e conclui que "em especial, eu estou me referindo não apenas aos mexicanos étnicos mas também aos portorriquenhos, cubanos e centroamericanos"¹³³ (MIGUEL JR, 2011, p. 40). Ou seja, pela definição do professor, a *latinidad* possui uma inerente conexão com a língua espanhola. Por isso, neste estudo, escolhemos usar o termo em sua versão original, ao invés da palavra em português. Além, claro, do intencional ruído na comunicação causado pelo *code-switching*, já mencionado outras vezes ao longo deste texto.

Dentro do que já foi estudado por nós até agora, a *latinidad* aparece como um amálgama de povos com a mesma herança, ou com características semelhantes. Miguel Salazar, em seu artigo para a revista *The Nation*¹³⁴, *The Problem With Latinidad*, refere-se ao *National Hispanic Heritage Month* (Mês Nacional da Herança Hispânica, em tradução livre. Ocorre todo setembro.) como uma oportunidade para "latino-americanos e seus descendentes [...] celebrarem suas culturas e costumes, através de muitas nacionalidades"¹³⁵ (SALAZAR, 2019, p. 82). Ou seja, até este ponto, vemos a *latinidad* enquanto aglutinadora, uma identidade pan-americana. O autor continua e vai além, mostrando que o mês pode ser, "para outros nos EUA, uma oportunidade de educar americanos sobre uma crescente demografia que, como muitas minorias, tem largamente sido relegada às margens da história dos Estados Unidos"¹³⁶ (SALAZAR, 2019, p. 89).

Em outra definição, ainda mais precisa, a antropóloga Arlene Dávila, citada no texto *Chicanas and 'ChickLit': Contested Latinidad in the Novels of Alisa Valdes*

¹³³ "the study of other nationality groups whose countries of origin are the Spanish-speaking countries of Central America, the Caribbean, and South America. In particular, I am making reference not only to ethnic Mexicans but to Puerto Ricans, Cubans, and Central Americans."

¹³⁴ A revista *The Nation* é a revista, ainda em circulação, mais antiga dos EUA, sendo publicada há 155 anos.

¹³⁵ "For Latin Americans and their descendants, the month is a time to celebrate shared cultures and customs across nationalities."

¹³⁶ "For others in the United States, it provides an opportunity to educate Americans about a growing demographic that, like most minorities, has long been relegated to the margins of US history."

Rodriguez (2010, p. 309) da pesquisadora Amanda Maria Morrison, define a *latinidad* como um "processo através do qual 'latinos' ou 'hispânicos' são concebidos/entendidos e representados como compartilhadores de uma identidade comum¹³⁷". O que vemos aqui é um conceito que engloba e ultrapassa fronteiras nacionais. Ele acrescenta, galvaniza esses cidadãos sob uma mesma tenda histórico-cultural.

Como forma de uma primeira análise, podemos utilizar algumas estrofes da canção *Arriba mi gente*, publicada no livro *Borderlands, La Frontera*, de Glória Anzaldúa (1987, p. 214, 215). Mais uma vez, em respeito ao trabalho criativo da compositora, a disposição apresentada abaixo será a mesma encontrada no livro de Anzaldúa, além de cremos que a poesia traz significado em todas as suas esferas, inclusive a forma.

Chorus: *Arriba mi gente,*
toda gente arriba.
 In spirit as one,
 all people arising
Toda la gente junta
en busca del Mundo Zurdo
en busca del Mundo Zurdo

Unpueblo de almas afines
encenderemos los campos
con una llamarada morada -
la lumbre del Mundo Zurdo¹³⁸
 (QUINONES in ANZALDÚA, 2007, p.214).

Alguns aspectos da canção podem ser levados em consideração, partindo do pressuposto que toda obra artística pode ser objeto de avaliação, e as conclusões são sempre múltiplas.

A *latinidad* pode ser identificada já no título, pois *mi gente* nos remete a um grupo de pessoas. Especialmente, um grande grupo de indivíduos com os quais dividimos valores e costumes. E, ao longo das duas estrofes selecionadas, vemos um chamamento a união. Mais adiante, quando a canção menciona "un pueblo de almas afines", vemos mais uma possível associação a união, à identidade comum.

¹³⁷ "process through which 'Latinos' or 'Hispanics' are conceived and represented as sharing one common identity'."

¹³⁸ "Refrão: Para cima, minha gente, todos para cima. Um só em espírito, todas as pessoas se levantando. Toda a gente junta, em busca do Mundo Canhoto. Um povo de almas afins, incendiaremos os campos com uma chama roxa - a luz/o fogo do Mundo Canhoto." (tradução livre)

Algo interessante que nos parece significativo é o uso do itálico para as frases em espanhol, e a fonte normal para o inglês. Isso pode indicar uma maior identificação com a língua inglesa, e um certo estranhamento com o espanhol. Porém, ao longo das estrofes, o uso do inglês vai ficando cada vez menos frequente, abrindo espaço para a quase exclusividade do espanhol, que continua em itálico. Entendemos que a nova identidade passa a ser assumida em sua plenitude. Uma identidade, talvez mesmo um sotaque, algo que pode causar estranhamento, mas é tomada como nova realidade, motivo de orgulho e distinção.

Mundo Zurdo pode ter vários significados, e esta análise não se presume a mais acurada ou mesmo definitiva. "Zurdo", em espanhol, entre outros sentidos, significa "canhoto". Isso, mais uma vez, nos leva a pensar em um mundo que foge ao lugar-comum, um lugar onde as pessoas não são, necessariamente, todas iguais.

Quando, na segunda estrofe, fala-se que o povo de almas afins vai incendiar os campos com uma chama roxa, a luz do *Mundo Zurdo*, vemos uma referência às lutas dos povos da *latinidad*. Utilizando-nos deste mesmo estudo, podemos até mesmo pensar no *Chicano Movement*, que, mesmo não tendo sido totalmente bem-sucedido, conseguiu grandes vitórias no campo, como a greve das uvas (vide capítulo 2.2), unindo o povo latino no sudoeste dos Estados Unidos.

Por fim, o próprio *Mundo Zurdo*, com ambas as letras maiúsculas, dá a ideia de lugar específico. Não é qualquer mundo, e não é um "mundo canhoto" qualquer. Ao usar M e Z maiúsculos, temos a noção de individualidade.

Esse senso de união, de pertencimento a algo maior, é facilmente encontrado no livro que é objeto deste estudo. Em *Playing With Boys* (2004), já nas primeiras linhas, temos fortes referências da personagem Alexis com sua identidade cultural. Já nas primeiras falas, a protagonista diz:

Havia vezes em que eu tinha tanto orgulho de ser mexicana que eu chorava a ponto de meu rímel derreter - como por exemplo, quando o Vincente Fernandez cantou "Cielito Lindo" para a Convenção Nacional Republicana em 2000. Mas, querida, *esta* não foi uma dessas vezes¹³⁹ (VALDES, 2004, p. 3).

Vemos aqui vários elementos que mostram a identidade da personagem. Começamos pelo mais aparente: Ela se diz "mexicana". Já aí temos uma clara noção da

¹³⁹ "There were times that made me s'dang proud to be a Mexican I wept 'til my mascara melted - say, when Vincente Fernandez sang "Cielito Lindo" for the Republican National Convention in 2000. But darlin', *this* wasn't one of those times."

pátria de Alexis. Porém, ao seguirmos para a página quatro, alguns parágrafos mais adiante, ela discorda da maneira como a grande maioria dos mexicanos pensa sobre moda. Para ela, eles são cafonas. Ela diz, explicitamente, que não compactua com esses gostos, "mas também, eu fui criada no Texas, não no México¹⁴⁰" (VALDES,2005, p. 4).

O fato de Alexis denominar-se mexicana, mesmo sendo, ao mesmo tempo, texana, nos diz sobre seu sentimento de pertencimento. O pesquisador Mario Luis Monachesi Gaio(2018), em seu livro *Etnicidade Linguística em Movimento*, discorre sobre tal sentimento, que é conhecido, mesmo em português, por seu nome em inglês, *belonging*. Para Gaio (2018, p. 91), "descendentes de imigrantes podem se sentir parte de um grupo, como podem se excluir do grupo, sem prejuízo de sua condição de descendente". Isso se adapta perfeitamente à aparentemente ambígua posição da protagonista. Ao mesmo tempo em que ela se diz mexicana, e isso acontece já na primeira linha da primeira página do livro, ela quase que imediatamente se afasta do que ela chama de "pátria ancestral de origem¹⁴¹" (VALDES, 2004 p. 4). A *latinidad* da personagem não é fixa, não é imutável. Ela é fluida, e sua multitudine intrínseca a enriquece.

No texto original, ainda nas suas primeiras linhas, Alexis usa o termo *s'dang*, uma contração de *so dang* que, por sua vez, é uma variação de *so damn*, um intensificador. A expressão, a contração de *so* para *s*, remete os leitores quase que imediatamente ao sotaque sulista, sotaque do Texas e de outras regiões do sul/sudeste dos EUA. Como *damn* é uma forma de amaldiçoar o que está sendo dito e, por isso, não é sempre bem-visto, podemos encontrar falantes que usam uma versão mais branda, *dang*. Ter esse nível de requinte linguístico, de distinção de formalidade, a ponto de, já no início da narrativa, fazer uso dele, nos diz muito sobre a posição da protagonista na sociedade estadunidense. Ela parece deslizar com destreza entre a existência mexicana e a *mainstream* norte-americana anglo.

Como analisado no capítulo 3.2, que trata de *Chica-Lit*, a capa do livro já traz à tona fortes temas estereotípicos da existência latina dentro do contexto da *latinidad*. As cores vivas, os corpos curvilíneos, dão aos leitores expectativas muito específicas com relação ao livro. Latinos são, quase sempre, representados por personagens metaforicamente coloridos, com grandes emoções e demonstração de afeto (ou mesmo desequilíbrio emocional). No capítulo 2.3, de produção cultural latina nos Estados

¹⁴⁰ "[...] but the, I was raised in Texas, not Mexico."

¹⁴¹ "my ancestral nation of origin."

Unidos, nos referimos à atriz Rita Moreno e uma entrevista em que discorre sobre os papéis que costumava interpretar, todos sempre dentro do mesmo imaginário da mulher temperamental. Em referência à televisão atual, o famoso seriado *Modern Family* (2009-2020) traz Glória Prichett, uma colombiana dada a reações coléricas, casada com um homem americano mais velho que ela, sempre disposto a contemporizá-la e acalmá-la. Todo esse contexto parece ter relação com o trecho acima, do romance, na parte que Alexis diz ter tanto orgulho de ser mexicana que chorava a ponto do rímel derreter. Vemos que, já de início, não temos, necessariamente, uma obra que tenta reverter conceitos pré-estabelecidos sobre a *latinidad*.

Como exemplo do que a faz chorar copiosamente, Alexis cita o orgulho que sentiu ao ver Vicente Fernández¹⁴² cantar na convenção nacional do Partido Republicano, em 2000. O cantor de música *ranchera*, tipicamente mexicana, mencionado pela personagem, tem longa carreira, tendo sido indicado ao Grammy Awards treze vezes, ganhando três estatuetas (GRAMMY AWARDS, 2020). Por ser um expoente da música do México (e, por extensão presumida, da cultura desse país), é possível depreender da citação que a protagonista, mais uma vez, expressa orgulho da sua ancestralidade.

Ao sabermos que a participação de Fernández foi na convenção do Partido Republicano, novas oportunidades de análise emergem. Como já citamos no subcapítulo 1.2, ao falarmos sobre política, o partido do atual presidente Donald J. Trump (curiosamente, o mesmo que se referiu aos mexicanos que imigram como *bad hombres*¹⁴³) é historicamente refratário aos direitos dos hispânicos e latinos, mais ainda aos dos imigrantes desses países. O fato de um cantor mexicano se apresentar na convenção de um partido que não é historicamente aliado às aspirações latinas, e isso causar orgulho na personagem do romance, nos leva, mais uma vez, a uma confusa identidade, que nega, renega e abraça suas raízes.

Longe de fazermos um julgamento de valor sobre posições políticas de um país que não o nosso, a intenção aqui é mostrar incongruências que, antes de demonstrarem

¹⁴² No texto original, primeira edição, de 2004, utilizada para esta pesquisa, o nome do cantor está escrito *Vincente*, com um *n* após o *i*. Por respeito às normas técnicas que regem a produção acadêmica, fizemos a representação *ipsis litteris* do que foi publicado. Porém, no nosso texto, colocamos o nome com a ortografia correta, e presumimos ter sido apenas um erro corriqueiro, evitando uma análise de um aspecto que, muito provavelmente, não traria benefícios acadêmicos a esta dissertação.

¹⁴³ Gostaríamos de ressaltar a ironia contida no fato de o presidente dos EUA utilizar uma mescla do idioma inglês e espanhol para criticar cidadãos do México.

fragilidades narrativas, trazem convites a reflexão sobre o que significa ser texano, mexicano, estadunidense.

Uma outra passagem da personagem nos traz mais um *insight* sobre suas origens e como ela se vê:

Eu era uma menina de Dallas, nascida e criada, armada com um arsenal de acrônimos - BA e MBA [*bacharelado e mestrado*] da SMU [*Southern Methodist University*], querida - mas eu estava tentando me tornar uma garota da Califórnia, com resultados mistos. Eu vim para *Hell-eh* porque eu pensei ser vexatório que uma cidade onde as três maiores rádios FM agora tocavam música mexicana, as agências de RP mais importantes estavam alheias ao talento e riquezas da América hispanohablante¹⁴⁴ (VALDES, 2004. p 4, inserções nossas).

Se no início a personagem explica que é criada no Texas, deixando em aberto onde nasceu, logo em seguida ela se refere ao México como sua nação ancestral de origem. Agora, já sabemos que ela nasceu e cresceu nos Estados Unidos. Imaginamos que sua *latinidad* venha de suas raízes mexicanas, mas seu senso de si tenha vindo dos EUA.

A educação formal da protagonista é utilizada como arma, já que ela se refere ao seu diploma universitário e de mestrado como "arsenal". Nossa percepção é que Alexis chega a Los Angeles protegida contra o preconceito aos latinos pelo seu verniz da academia. Ela parece estar disposta a deixar para trás o histórico de exploração dos seus ancestrais. A personagem mostra querer ser o oposto dos trabalhadores braçais *wetbacks*, citados no sub-capítulo 2.1. Ela quer vencer essa batalha identitária com o peso de suas conquistas educacionais. A familiaridade do uso dos acrônimos remete ao conforto com o topo da pirâmide intelectual, distanciando-se da latina estereotípica, descalça, como diz a atriz Rita Moreno, citada ao longo desta dissertação.

No texto original, disposto como nota de rodapé, Alexis diz *darlin'*, que pode significar *querido* ou *querida*, em português. Em coerência com o que diz Rocío (2013), ao afirmar que o *Chick-Lit* (e, por extensão, o *Chica-Lit*) é escrito *por e para mulheres*, nossas traduções utilizam a versão feminina das palavras, para reforçar que, presume-se, a(s) narradora(s) falam com leitoras.

Ainda sobre *darlin'*, vemos mais sinais do conforto da protagonista com a cultura anglo. O termo, originalmente escrito *darling*, usado com afeto, ao perder o

¹⁴⁴ " 'I was a Dallas girl, born and raised, armed with an arsenal of acronyms - BA and MBA from SMU, darlin' - but I was trying to become a California girl, with mixed results. I came to Hell-eh because I thought it was shameful that in a city where the top three FM radio stations now played Mexican music, the big PR companies were oblivious to the talent and riches in Spanish-speaking America.'"

gfinal traz à mente a forma como a palavra é pronunciada. Cremos que isso faça com que a frase da personagem soe informal. Mais uma vez, alguém com total controle cultural e linguístico. Contudo, a parte linguística, seja o uso de *code-switching* ou apenas o inglês, será abordado nas análises do sub-capítulo 4.2.

Alexis diz que sua intenção era tornar-se uma *California Girl*. A pergunta que nos fazemos é, o que significa ser uma *garota da Califórnia* (em tradução livre)? Como esta pesquisa é essencialmente sobre identidade e, cremos, toda identidade passa por percepção e autodenominação, podemos utilizar uma obra da cultura pop (ou de massa¹⁴⁵) para pacificar tal indagação.

*California Gurls*¹⁴⁶ é uma canção interpretada pela cantora Katy Perry, e alcançou grande sucesso quando lançada, em 2010, seis anos após o lançamento de *Playing With Boys*. Em setembro de 2020, o vídeo oficial da canção tem aproximadamente 550 milhões de visualizações. Isso nos mostra seu alcance, e uma tradução do imaginário da *garota da Califórnia*, aos olhos da sociedade norte-americana. Com cores vivas e atraentes, forte apelo sexual nas imagens e na letra, podemos traçar um paralelo com a temática do *Chica-Lit* e seus ideais da mulher latina sexualizada.

Pois vejamos duas estrofes da canção, para tentarmos compreender, então, qual o imaginário que Alexis levou consigo às terras Californianas.

Eu conheço um lugar
Onde a grama é realmente mais verde
Quente, úmido e selvagem
Deve haver algo na água
Bebericando gin e suco
Deitada abaixo de palmeiras
Os meninos
Quebram seus pescoços
Tentando dar uma espiada
(Em nós)¹⁴⁷
(PERRY *etal.*, 2009).

A Califórnia é pintada como um lugar de sonho, beleza, sexualidade exacerbada e natureza verdejante. Isso nos aproxima do ideário da *latinidad*, da terra-mãe de todos nós, latinos, cheia de praias com areias brancas e palmeiras.

¹⁴⁵ Como já discutimos, Martin-Barrero (2006) nos ensina que, mesmo sendo esnobada pela *intelligentsia*, a cultura de massa tem valor e influência em um país.

¹⁴⁶ A ortografia da palavra *girl* é modificada como uma informalidade, para parecer-se mais à pronúncia da língua inglesa. Outros exemplos são as palavras *light* (luz) e *night* (noite), que, em alguns contextos, são escritas, respectivamente, *lite* e *nite*.

¹⁴⁷ I know a place / Where the grass is really greener / Warm, wet n' wild / There must be something in the water / Sippin' gin and juice / Laying underneath the palm trees / The boys / Break their necks / Try'na to creep a little sneak peek / (At us)

Outro aspecto que nos interessa é a linha que diz "os meninos quebram seus pescoços tentando dar uma espiada em nós". Essa referência sexualizada, reforçando a imagem da mulher libidinosa e atraente, nos faz pensar na autora Linda McDowell e seu livro *Gender, Identity & Place: Understanding Feminist Geographies*, de 1999. Nele, McDowell discorre sobre gênero, identidade e raça. Mais especificamente sobre gênero, ela explica que "ao definirmos gênero [...] é claro que práticas sociais, incluindo a larga gama de interações sociais em vários espaços e lugares [...] são sempre culturalmente moldados e histórica e especialmente posicionados"¹⁴⁸ (MCDOWELL, 1999, p. 7). Ou seja, os homens agem dessa maneira na Califórnia, porque é assim que a cultura funciona naquele lugar, e espera-se que as mulheres também ajam de uma dada maneira. No caso da música de Katy Perry e nosso entendimento das motivações de Alexis, no romance, o objetivo é interagir com liberdade sexual em uma terra idílica.

O que temos até agora é que Alexis, uma das três protagonistas e mais atuante no enredo, é nascida e criada no Texas (importante frisar que ela não se descreve como americana, norte-americana ou estadunidense, mas texana), tem grande domínio da língua inglesa, parece estar à vontade no caleidoscópio de identidades que a cerca, além de ter se mudado para a Califórnia com o intuito de ser como o imaginário coletivo descreve as mulheres daquele estado. Coincidentemente ou não, o que é esperado de uma *California Girl* é muito parecido com as expectativas sobre uma mulher latina. Por fim, mesmo que respeitosa das suas raízes na *latinidad*, a personagem parece mais focada na sua faceta estadunidense.

Retomando a citação da página 105, nos interessa a expressão usada por Alexis e não traduzida por nós. Ao lermos exatamente como foi escrita a palavra, aparentemente, a intenção da personagem foi fazer um trocadilho com L.A., as iniciais de Los Angeles, e pelas quais a cidade é nacional e mundialmente conhecida. O *L*, na sua pronúncia em inglês, está próximo ao substantivo *hell*, inferno. Já a segunda parte, *eh*, pode ser pronunciado como a letra *A*, em inglês, ou mesmo como na interjeição *meh*, que é usada para referir-se a algo com "indiferença, ou leve desapontamento"¹⁴⁹ (MERRIAM-WEBSTER, 2020). Em suma, o trocadilho da protagonista nos leva a crer que LA, mesmo sendo a metafórica capital da Califórnia e de sua cultura, um lugar de fantasia, paradisíaco, é também um inferno, um local de tormento. Ao mesmo tempo, por conta

¹⁴⁸ "In defining gender (...) it is clear that social practices, including the wide range of social interactions at a variety of sites and places (...) are interconnected and mutually constituted."

¹⁴⁹ "indifference, or mild disappointment."

do *eh*, uma terra que não entrega, necessariamente, o que promete. Valendo o nosso ponto de vista, há um reforçada existência identitária complexa de Alexis. No entanto, ela mesma relativiza a experiência californiana, ao dizer que teve resultados mistos.

Seguimos com a parte da tradução que tem interessante conexão com o capítulo 2.3, de produção latina nos Estados Unidos. A protagonista afirma achar vexatório que LA tenha três das suas maiores rádios tocando música latina mas, mesmo assim, as maiores empresas de Relações Públicas ainda ignoravam o talento e as riquezas da América hispanohablante. Alexis parece escolher, de forma hábil, quando sua *latinidad* é importante. Ao dizer como as empresas viram suas costas para os latinos, no *nós* contra *eles*, ela parece tomar o lado dos seus ancestrais. Porém, em situações linguísticas que veremos mais adiante, a personagem parece se juntar aos anglos. Tudo isso constrói sua autodenominação.

Seguindo a ordem dos capítulos, cada um narrado por uma das três protagonistas, passemos para Marcella. Ex-atriz de *novelas*, filha de mãe francesa e pai dominicano. Quando Alexis a reconhece em uma festa, onde Marcella está trabalhando como garçoneiro, a personagem texana nos dá uma descrição da ex-estrela:

[...] eu me lembro de ter ficado surpresa de descobrir que a atriz com o espanhol perfeito era na verdade meio dominicana e meio francesa, nascida e criada em Santa Bárbara, Califórnia. De uma família rica. Isso explica os dentes, brincos, e, muito possivelmente, os seios [...]. Ela provavelmente teria uns trinta anos [...] ¹⁵⁰ (VALDES, 2004, p. 11).

A surpresa que Alexis demonstra com a origem de Marcella só reforça o caldeirão de identidades representado no gênero em questão. Contudo, mais além de uma inocente forma de exposição dos EUA modernos, com pessoas de várias nacionalidades, nos parece uma tentativa da autora de criar um livro que atinja o público mais variado possível. Nossa visão vai ao encontro do que diz Hedrick (2015, p.17), ao afirmar que o Chica-Lit não existiria se não fosse a "explosão latina da metade dos anos 90 em diante, quando números do censo foram usados como evidência que latinos haviam chegado à cena (comercial), dando lugar a uma agressiva promoção ¹⁵¹" de produtos latinos. Como a mesma Hedrick (2015) nos diz que o gênero é um nicho comercial, nossa teoria passar ganhar ainda mais força. Quanto mais leitoras em

¹⁵⁰ "remembered having been surprised to learn the actress with the perfect Spanish was actually half-Dominican and half-French, born and raised in Santa Barbara, California. From a rich family."

¹⁵¹ "the Latino explosion of the mid to late 1990s and beyond, when census figures were touted as evidence that Latinos had arrived on the (commercial) scene."

potencial se sentirem representadas, mais consumidoras o livro terá. Ou, como diz Morrison (2010, p. 313), Valdes foca "tanto em raça e classes sociais e nas maneiras que ambos são inexoravelmente conectados¹⁵²", ao mesmo tempo que tenta, "nos seus dois primeiros romances, transformar latinas e a *latinidad* em palatável para consumidores *mainstream*¹⁵³" (MORRISON, 2010, p. 313).

Ao invés de considerarmos essas características como inerentemente negativas, podemos aproveitar sua existência para fazermos análises que nos levem a entender melhor o tecido social dos Estados Unidos do século XXI.

Mais adiante, há algo que reforça a inserção da obra de Valdes enquanto *Chick/Chica-Lit*. Ao dizer que, na época em que se passa o romance, Marcella tem aproximadamente trinta anos, nos recordamos do nosso estudo do capítulo 3.2, quando Rocío (2013) explica que as personagens de Chick-Lit têm entre 20 e 30 anos.

Ainda na primeira conversa entre duas das três protagonistas, fica estabelecido para os leitores que Marcella é atriz. Algo da sua posição na televisão nos remete aos desafios enfrentados por latinos na produção artística. Ao ser perguntada por Alexis se ela não tinha planos de atuar em inglês, Marcella diz "uhum. Mas eu me recuso a interpretar uma empregada com sotaque, uma prostituta viciada em crack, então eu acho que poderia dizer que vou ficar um tempo procurando meu papel perfeito¹⁵⁴" (VALDES, 2004, p. 11).

A recusa de Marcella a ser escolhida para papéis estereotípico nos remete, pela terceira vez, ao que disse Rita Moreno e as personagens disponíveis para atrizes latinas. As décadas que separam a publicação de *Playing With Boys*, 2004, e o ano que *West Side Story* estreou, 1961, nos dizem claramente que a situação da representatividade latina no cenário da produção cultural dos Estados Unidos segue praticamente inalterado.

Surpreendentemente, a falta de representação justa em Hollywood levou o ator colombiano naturalizado americano, John Leguizamo, cuja epígrafe usamos no capítulo 2.3, a pedir um boicote contra o evento anual do prêmio *Emmy*. De acordo com a matéria publicada pela *Fox News*, agora do grupo *Disney*, o laureado ator expressou irritação com a falta de indicados de origem latina ao prêmio. "Eu estou boicotando. Se

¹⁵² "[...] on both race and social class and the ways in which the two are inextricably linked."

¹⁵³ "[...] attempts in her first two novels to render Latinas and *Latinidad* palatable to mainstream consumers."

¹⁵⁴ "uh-huh. But I refuse to play a maid with an accent, or a crack whore, so I guess you could say I'm taking my time finding the perfect role."

você não tem pessoas latinas, não há razão para eu assistir. Qual a razão?¹⁵⁵" (LEGUIZAMO *apud* NATE DAY, 2020, s/p). Mais adiante na reportagem, é dito que Leguizamo refere-se à falta de histórias latinas em Hollywood como um "apartheid cultural", e o texto explica que, em 2020, nenhum dos indicados é de origem latina. Há pelo menos um negro em cada categoria, mas nenhum representante da *latinidad*. Essa discrepância entre a representatividade dos negros e dos latinos nos remete ao sub-capítulo 2.2, no qual citamos o livro *Neither Enemies Nor Friends* (OBOLER, 2005), e como os dois movimentos diferem, quase sempre, na efetividade menor das ações dos latinos.

A *Television Academy*, respondeu à atitude do ator, lançando uma nota na qual diz:

Nós sentimos ser um sinal muito positivo que ao longo da última década um muito-merecido reconhecimento de intérpretes de cor aumentou de 1 a cada 10 para 1 em cada 3 indicados em todas as categorias. Claramente o aumento em representação não tem sido igual para todos os grupos, e claramente há ainda muito a se fazer para melhor a representação racial e de gênero em todas as categorias¹⁵⁶ (TELEVISION ACADEMY *apud* DAY, 2020, s/p).

A posição da associação mostra certa humildade e talvez um genuíno interesse em mudar a situação atual. Porém, somente o tempo mostrará se o *mea-culpa* é real, ou apenas uma jogada de marketing para fingir inclusão.

Leguizamo também diz duas frases mais que são pertinentes a este estudo e à obra analisada. Primeiro, ao afirmar que "deixem nossas crianças verem a si mesmas representadas para que elas entendam que têm valor, que são importantes e que podem ser alguém¹⁵⁷" (LEGUIZAMO *apud* DAY, 2020, s/p). O ator colombiano-americano tem uma longa carreira, tendo sido premiado com um Emmy, o que não deixa de ter, em si, sua ironia. Ele parece ter chegado em um ponto de sua vida que tal atitude pode ser tomada sem medo de retaliações maiores. Rita Moreno explica, na citação do sub-capítulo 2.3, os papéis de mulheres descalças eram sua única opção. Já Marcella, personagem de 2004, diz que prefere não trabalhar enquanto não surgir um papel que a represente melhor. No final da obra, as três protagonistas transformam o livro de Olivia

¹⁵⁵"I'm boycotting. If you don't have Latin people, there's no reason for me to see it. What's the point?"

¹⁵⁶"We feel it is a very positive sign that over the past decade the well-deserved recognition of performers of color has increased from 1 in 10 to 1 in 3 nominees across all performer categories. Clearly that increase in representation has not been equal for all groups, and clearly there is still more to do to improve both gender and racial representation across all categories."

¹⁵⁷"Let our kids see themselves represented so they can understand that they are worthy, that they are important that they can be somebody."

em um filme, estrelado por Marcella. Como era de se esperar, sendo o gênero *Chick / Chica-Lit*, a produção é um grande sucesso e a atriz é catapultada à fama.

Por fim, Leguizamo diz que ver outros como si mesmo "refletidos nos livros de história escolares, na literatura que se está lendo e nos filmes que se está assistindo ajuda a pessoa se visualizar em um futuro bem-sucedido"¹⁵⁸ (LEGUIZAMO *apud* DAY, 2020, s/p). A posição tomada pelo ator, quando embasada por tudo o que foi estudado até agora, nos convence de que o tema em questão é, além de atual, bem-vindo enquanto chamado à inclusão de todos os que são, historicamente, relegados ao segundo plano.

Se, até agora, vimos um pouco sobre Alexis, uma jovem urbana, bem-sucedida profissional e financeiramente, nascida e criada no Texas; Marcella, vinda de família rica, também norte-americana de nascimento e criação; temos então a terceira protagonista, Olivia. Nascida em El Salvador, ela e sua mãe escaparam de um esquadrão da morte que matou seu pai. Traumatizadas, as duas emigram para os Estados Unidos. A mãe se torna escritora, compartilhando os contos de horror que ela mesmo viveu¹⁵⁹. Olivia se casa com um professor universitário, Samuel, americano de nascimento e que fala espanhol com certa dificuldade.

Já uma rápida passagem traz um importante elemento sobre quem Olivia é e a ligação que ela parece ter com a *latinidad*, com as suas raízes.

Ele me embalou como a um bebê. Eu pisquei na escuridão, para as pequenas paredes do quarto, tão perto, a cômoda barata da Ikea com o espelho empenado, a cadeira do outro lado do cômodo, para o pôster de "BoycottGrapes", do United FarmWorkers que minha mãe havia dado a nós de presente de aniversário de casamento, as tapeçarias peruanas penduradas na parede, com os montes e lhamas caminhando. Eu olhei para trás e vi a cabeceira da cama da Ikea¹⁶⁰ (VALDES, 2004, p. 42).

A cena acima acontece assim que descobrimos mais sobre o passado de Olívia. A descrição inicial do seu primeiro capítulo é um pesadelo recorrente que ela tem, relembrando, com detalhes, o assassinato de seu pai e os horrores que todos passaram

¹⁵⁸"reflected in your history textbooks, in the literature you're reading and the movies you're seeing" helps to "visualize yourself in a successful future."

¹⁵⁹ Interessante como ter uma personagem que ganha a vida contando dos horrores da sua própria história vai de encontro ao que diz Valdes, quando, como citado na introdução desta dissertação, fala que não quer contar histórias de dor, usando *mantilla* e rezando para a Virgem de Guadalupe.

¹⁶⁰ "He rocked me like a baby. I blinked through the darkness, at the small bedroom walls, too close, at the cheap Ikea dresser with the warped mirror, at the chair across the room, at the "Boycott Grapes" United Farm Workers poster my mother had given us for our anniversary, at the woven wall hangings from Peru, with the hills and llamas walking. I glanced behind me at the Ikea headboard."

nas mãos do esquadrão da morte. Ao acordar, gritando e muito suada, ela é consolada por seu marido.

O que mais nos chama atenção na passagem acima é a rica descrição feita do quarto. Primeiro, entendemos que é um cômodo simples, e presumimos ser um apartamento pequeno. Já descobrimos então que, ao contrário de Marcella, Olivia é, no máximo, classe média. O fato de a personagem mencionar duas vezes os móveis da Ikea nos remete à vida do americano médio, dada a ubiquidade da marca sueca no mercado e vida norte-americanos. É possível vê-la como alguém comum. Ao olharmos somente os móveis, não é possível determinar identidade cultural. Porém, isso tudo muda com os detalhes que vêm a seguir. O pôster "Boycott Grapes" é um elemento fortíssimo da *latinidad*, pois é um símbolo da luta dos chicanos/latinos por igualdade. Tema melhor e mais profundamente abordado no nosso sub-capítulo 2.2, *Chicano Movement*. De qualquer maneira, a narração insinua que Olivia tem orgulho do seu passado, e ter o pôster em sua parede se assemelha a uma homenagem à luta dos que vieram antes. Talvez mais importante, o pôster foi um presente de aniversário de casamento. O casamento, cremos, é uma união de duas famílias, de duas histórias. Como a protagonista é casada com um homem estadunidense, entendemos o presente pendurado na parede do quarto do casal como uma aceitação, por parte do marido, da herança latina de sua esposa.

Curiosamente, páginas antes, Alexis dá mais sinais de sua identidade múltipla e complexa. Como veremos a seguir, a personagem, ao conhecer Olívia, tem um palpite certo sobre as inclinações políticas da salvadorenha, ao fazer uma detalhada descrição sua.

Pregado à alça estavam mais ou menos uma dúzia de bótons com slogans políticos de esquerda em espanhol e inglês, o tipo de falta de noção estilo *United Farm Workers/Frida Kahlo* que eu já havia visto tanto desde que me mudei para cá, e um bôtom particularmente perturbador que parecia um adesivo Bush/Cheney que, no lugar de "Cheney", tinha a palavra "Chupa", ou [no contexto] "é uma merda". Que audácia!¹⁶¹ (VALDES, 2004, p. 14, inserção nossa).

O que pode ser visto é uma série de insinuações ou críticas abertas à posição política de Olívia. Porém, de todas, a que mais nos chama a atenção é o menosprezo de Alexis pela luta do sindicato *United Farm Workers*, de Cesar Chávez, estudado em mais

¹⁶¹ "Pinned to the strap were about a dozen buttons with left-leaning political slogans in Spanish and English, the usual sort of United Farm Workers/Frida Kahlo kind of nonsense I'd seen so much of since moving here, and a particularly disturbing pin that looked like a Bush/Cheney bumper sticker but in the place of "Cheney was the word 'chupa', Spanish for 'sucks'. The nerve!"

detalhes no capítulo 1.2. Ao chamar o UFW de *nonsense* (sem noção), a texana parece dar as costas à luta de seus ancestrais. A mesma que permitiu a ela estar numa posição de indiferença à sua própria identidade híbrida. Porém, como já dissemos, Alexis tende a se aproveitar das suas raízes quando assim lhe convém.

Mais adiante, a *relações-públicas* critica o bótomo na bolsa da salvadorenha, um que critica diretamente o ex-presidente George W. Bush, do partido Republicano, o mesmo do atual presidente Trump, todos eles grandes adversários dos direitos dos imigrantes. Com isso, fica clara sua posição política conservadora e mais ambígua sua relação com a *latinidad*.

O pan-americanismo, a *latinidad* em si, pode ser visto com o outro item descrito, pendurado na parede. A tapeçaria peruana é um elemento que completa símbolos dos três continentes que foram as Américas. Olívia é centro-americana; o pôster é de uma luta iniciada na América do Norte; a tapeçaria vem da América do Sul. O que as três identidades têm em comum é a língua espanhola e toda a sua carga histórica.

Da mesma maneira como tem sido com outras passagens, é interessante notar como a obra de Valdes, independente das críticas até então apresentadas, sobre vários aspectos, consegue compactar inúmeros elementos identitários e de autodenominação em poucas linhas. E isso nos cabe enfatizar.

Após termos analisado vários aspectos da obra, e perceber que o romance traz tantos elementos do *Chick-Lit*, a dúvida que nos acomete é: Teria o romance em questão, *Playing With Boys*, utilizado a sardônica fórmula de Harzewski (*in* FERRIS e YOUNG, 2006, p. 33), apresentada por nós no sub-capítulo 3.2 deste estudo, para a confecção de um romance *Chick-Lit*?

Analisemos:

Quadro 2 – “Como fazer seu próprio romance Chick-Lit” aplicado à obra *Playing With Boys*

Categoria 01:	Jovem urbana	Sim
Categoria 02:	Carreira em:	
	(a) Mercado editorial	Sim
	(b) Relações públicas	Sim
	(c) Publicidade	Não
	(d) Jornalismo	Não
Categoria 03:	Ansiedade sobre um ou todos:	
	(a) Corpo	Sim
	(b) Mãe irritante	Sim
	(c) Vida sexual	Sim
	(d) Homens imaturos	Sim
	(e) Relógio biológico	Sim
	(f) Morrer sozinha	Sim
	(g) Vício em compras	Sim
	(h) Coleção insuficiente de sapatos	Não
	(i) Vício em nicotina	Sim
	(j) Salário ruim	Sim
	(k) Consumo excessivo de álcool	Sim
	(l) Procurando o amor em: Nova Iorque, Londres, Manhattan e Gotham	Não
Categoria 04:	Capa com três elementos:	
	(a) <i>Drink</i>	Não
	(b) Bolsa	Não
	(c) Salto alto	Não

Fonte: próprio autor.

Destrinchando o quadro comparativo acima criado por nós, podemos ver que:

- Categoria 1: Alexis, Marcella e Olivia moram em Los Angeles, segunda maior cidade dos EUA. Portanto, são urbanas.

- Categoria 2: Alexis trabalha como relações públicas, enquanto as três protagonistas, juntas, tentam publicar o livro de Olivia. Assim, duas das quatro opções de profissões estão presentes. Interessante dizer que o primeiro livro de Valdes, *The Dirty Girls Social Club* (2003), traz todas as quatro profissões com suas sete protagonistas.
- Categoria 3: Alexis tem problemas com o corpo; Marcella tem mãe irritante; Alexis e Marcella têm namorados infantis, enquanto Olivia tem um marido que a trai; todas as três apresentam problemas com sexo. Alexis não está satisfeita com as relações sexuais com seu namoro; Marcella, por um tempo, namora um homem viciado em sexo; Olivia sente o marido distante e não disposto a ter relações com ela; Alexis pensa se o namorado seria bom o suficiente para ter um filho com ela; Olivia reluta em deixar o marido infiel, por medo de não conseguir, nunca mais, ter um companheiro; Alexis sempre compra sapatos, descreve seu guarda-roupa e suas compras; Marcella fuma; Marcella, no início do livro, está como garçonne de um bufê - salário ruim; Alexis e Marcella, numa noite, bebem muito e trocam um rápido beijo, que seria justificado pela embriaguez; o livro não se passa em nenhuma das quatro cidades mencionadas. Porém, como a trama acontece em Los Angeles, entendemos que o objetivo é o mesmo.
- Categoria 4: Apesar de, em rápida análise, vemos que a capa do livro não traz nenhum dos três itens descritos, é importante salientarmos que o livro anterior a *Playing With Boys* (2004), *The Dirty Girls Social Club* (2003) traz duas mulheres magras, segurando um martini e carregando uma bolsa. Por mais que respeitemos os dois romances como obras independentes e produtos de um trabalho criativo, é fácil ver que a intenção da publicação é óbvia: ser um produto que atenda expectativas de um segmento específico da sociedade.

Como vimos acima, praticamente todos os elementos dispostos por Harzewski estão presentes no segundo romance de Alisa Valdes. Importante mencionar que, quando levamos em consideração também o primeiro grande sucesso da autora, *The Dirty Girls Social Club* (2003), absolutamente todas as categorias acima são preenchidas. Mesmo carecendo de uma pesquisa mais aprofundada, já podemos chegar à conclusão que o trabalho feito por Valdes seguiu, sim, uma fórmula pré-estabelecida.

Reforçamos o fato de que a maneira como a obra foi construída em nada enfraquece a sua utilidade enquanto ferramenta de entendimento da *latinidad* nos EUA deste século.

A citação que abre este sub-capítulo foi escolhida por representar a necessidade de inclusão que sentimos com o estudo da *latinidad*. Seja pelos imigrantes que arriscam suas vidas para entrar nos Estados Unidos, por artistas que expõem sua arte e servem de exemplo para gerações futuras, professores que ensinam seus alunos de onde eles vieram, ou mesmo autores que fazem de suas obras espelhos de uma sociedade (independente de suas intenções comerciais), todos trazem suas histórias, dores, esperanças, e criam a colcha de retalhos que faz um verdadeiro *melting pot*. A *latinidad* não é menos, não é mais. E isso é igualdade. Unidade.

4.2 Inglês, espanhol, *code-switching*: Pátria linguística

“The language we share is at the core of our identity as citizens, and our ticket to full participation in American political life. We can speak any language we want at the dinner table, but English is the language of public discourse, or the marketplace and of the voting booth” (S. I. Hayakawa¹⁶²).

“Language is power, life and the instrument of domination and liberation” (Angela Carter¹⁶³).

“Our language is the reflection of ourselves. A language is an exact reflection of the character and growth of its speakers” (Cesar Chavez¹⁶⁴).

Ao nos aproximarmos do fim deste estudo, passamos, necessariamente, pelo tema *língua, idioma*. Ao lermos as obras de Sandra Cisneros, Glória Anzaldúa, Pedro Pietri, até chegarmos ao século XXI com Alisa Valdes, podemos marcar a língua espanhola e sua relação com o inglês como um tema recorrente. Há, claro, a autodenominação de identidade que permeia o conjunto, mas, mais especificamente, é

¹⁶² "A língua que compartilhamos está no cerne da nossa identidade enquanto cidadãos, e é nossa entrada para participação completa na vida política americana. Nós podemos falar qualquer língua que queiramos na nossa mesa de jantar, mas inglês é a língua do discurso público, do mercado e da cabine de votação". S. I. Hayakawa foi um político norte-americano, nascido no Canadá mas radicado nos EUA, onde atuou como professor universitário e senador pelo estado da Califórnia. é o fundador do movimento U.S. English, que advoga pela adoção do inglês como língua oficial dos EUA.

¹⁶³ "Língua é força, vida e o instrumento de dominação e liberação". Angela Carter foi uma escritora britânica de grande renome. Algumas de suas obras incluem *The Bloody Chamber* (1979) e *Nights at the Circus* (1984).

¹⁶⁴ "Nossa língua é o reflexo de nós mesmos. Uma língua é o exato reflexo do caráter e crescimento dos seus falantes". Cesar Chavez, nascido nos EUA, foi um ativista pelos direitos dos latinos no seu país natal.

através da língua e suas variações que vemos suas materializações. A cada fala, cada vez que o modo itálico é utilizado para simbolizar mudanças de idioma no texto, temos a concretização da união dos dois lados, a ponte metafórica à qual se referem alguns trabalhos de Anzaldúa.

Conforme vimos ao longo das páginas desta dissertação, o território dos atuais Estados Unidos foi primeiramente ocupado, seguindo uma visão eurocêntrica, pelos espanhóis. Porém, é inegável que o país e a língua inglesa são, hoje, praticamente sinônimos. Contudo, como já explicamos no início do estudo, não existe um idioma oficial nos EUA. O inglês funciona como língua *de facto* do governo, e 31 estados possuem leis que explicitam o idioma como oficial (CRAWFORD, 2011).

Interessante notar que, dentre os 50 estados que formam o país, 19 deles não passaram leis que validem o idioma inglês como oficial. No entanto, todos os territórios dos EUA, como Porto Rico, têm a língua como oficial. Já que esses territórios não têm autonomia total para fazerem suas próprias leis, entendemos que a dominação colonial ainda é exercida nos dias de hoje. Por dominação, entendemos homogeneização cultural, uma busca por unidade que transforme o múltiplo em único. Tudo isso nos remete à tese de doutorado da professora Fernanda Arruda Abrantes, que, apoiando-se em Sonia Torres, nos faz a seguinte ponderação: "essa unidade só é atingida a partir de estratégias de tentativa de apagamento das diferenças raciais, culturais e linguísticas, com o primordial intuito de promover uma hegemonia política, econômica e cultural para controle da população e influência de outros povos" (ABRANTES, 2018, p. 165).

Esse rolo compressor idealizado pelas elites culturais parece causar, ao contrário de seu intento original, uma reação de igual força contrária. Pelo nosso entendimento, é nesta zona cinza que encontramos produtos culturais como o *Chica-Lit*. Pressionadas pela cultura anglo e sua sede homogeneizante, bem como por suas próprias raízes identitárias, os cidadãos da zona de contato (PRATT, 1999) acabam produzindo um terceiro caminho, ou uma terceira via (BHABHA, 1998), que descola do seu local cultural de origem, mas também não se entrega totalmente ao que é esperado pelo *mainstream*.

Uma amostra clara dessa tentativa de supressão de expressões identitárias que não aquelas da elite anglo pode ser vista através do *English-only Movement* (Movimento Apenas Inglês, em tradução livre), que tenta estabelecer o inglês como língua oficial (e única) dos Estados Unidos. Em outras palavras, fazer com que o idioma passe de língua *de facto* para *de jure* ordenamento jurídico do país.

Um dos grupos que defendem a exclusividade da língua inglesa nos EUA segue em funcionamento. Chamado de U. S. English, foi fundado por em 1983, pelo senador Samuel Ichiye Hayakawa, imigrante canadense de origem japonesa. O grupo é o maior coletivo de ação dedicado à causa (U.S. ENGLISH, 2020, s/p). Ainda de acordo com a instituição, eles são "o grupo mais antigo dedicado à preservação do papel unificador da língua inglesa nos Estados Unidos"¹⁶⁵(U. S. ENGLISH, 2020, s/p).

Theodore Roosevelt, presidente dos Estados Unidos entre 1901 e 1909, muito conhecido por sua política externa do *Big Stick*, mencionada por nós no capítulo 1.1, tinha uma posição muito específica sobre a língua inglesa e o país presidido por ele. Assim, em 1907, ele escreveu:

Nós temos espaço para somente uma língua neste país, e ela é a língua inglesa, pois queremos ver a mistura transformar o nosso povo em americanos, de nacionalidade americana, e não em habitantes de uma hospedaria poliglota¹⁶⁶(ROOSEVELT *apud*MARISAPR, 2016, s/p).

Parece cristalina a vontade do então presidente de oprimir e pasteurizar o horizonte linguístico e cultural do país. Ao invés de lidar com as idiossincrasias como partes de um todo em mosaico, a sua fala parece dizer que os imigrantes são bem-vindos, desde que sirvam como matéria-prima para um novo tecido social, um que torne impossível a distinção de suas partes constituintes. E que esse novo tecido remeta somente ao que é considerado aceitável pela classe dominante.

Ao termos contato com o pensamento do líder máximo da nação norte-americana em 1907, somos obrigados a tentar descontar da equação a carga de preconceitos inerentes ao século XX, entendendo a fala de Roosevelt como um produto de seu tempo. Aplicando tal lógica, por nos encontrarmos em 2020, 113 anos mais tarde, seria razoável crer que a atual liderança dos Estados Unidos já não pensa dessa maneira. Ainda assim, Donald Trump, então candidato à presidência do país, criticou seu adversário, Jeb Bush, por responder a uma pergunta em espanhol.

Ele deveria dar o exemplo ao falar inglês nos Estados Unidos. Nós temos um país onde, para se assimilar, você tem que falar inglês. Nós precisamos ter assimilação, para ter um país. Eu não sou o primeiro a dizer isso, Dena. Nós já tivemos muitas pessoas ao longo dos anos dizendo o mesmo. Este é um

¹⁶⁵ "The nation's oldest, largest citizens' action group dedicated to preserving the unifying role of the English language in the United States."

¹⁶⁶"We have room for but one language in this country, and that is the English language, for we intend to see that the crucible turns our people out as Americans, of American nationality, and not as dwellers in a polyglot boarding house."

país onde nós falamos inglês, não espanhol¹⁶⁷(TRUMP *apud*THE WASHINGTON POST, 2016, s/p).

A transcrição acima é de um debate dos pré-candidatos republicanos à Casa Branca, transmitido pela rede de notícias CNN. Ao fim de seu ataque ao concorrente, Trump foi aplaudido, o que nos leva a crer que seu posicionamento é popular, ao menos com uma parte do eleitorado.

Importante dizer que Jeb Bush, ex-governador da Flórida, é fluente em espanhol, casado com uma mexicana e pai de dois filhos. Apesar de ser um cidadão membro da elite cultural e linguística do país, ele foi atacado por ter se adaptado às peculiaridades demográficas do seu país natal (BUSH *apud* MSNBC, 2016).

Na visão de Trump, o correto seria que, imaginamos, a esposa de Bush, Columba, tivesse assimilado, de maneira total e irrestrita, o que se considera cultura dos EUA. Para ser cidadã plena, seria preciso que ela e seus dois filhos tivessem apagado suas origens, esquecido o espanhol, os costumes do México, como se imigrantes fossem uma espécie de *tabula rasa* pronta a ser escrita e moldada de acordo com o que preconiza a classe dominante. Mais assustador é ouvi-lo dizer que a assimilação é necessária para se ter um país. O atual presidente é o herdeiro de Theodore Roosevelt, e carrega consigo o mesmo tipo de ideia retrógrada de nação. Em sua defesa, Trump diz que há muito tempo isso é dito, e que nos EUA se fala inglês. Isso nos mostra que ele realmente acredita que sua visão tem lógica, já que, sendo conservador, busca conservar costumes, tradições. Ironicamente, às custas da cultura de outrem.

Este sub-capítulo começa, propositalmente, com uma citação do ex-senador e fundador do grupo *U. S. English*, focado na transformação do inglês em língua oficial dos Estados Unidos. Longe de ser um endosso à filosofia de S. I. Hayakawa, a inserção das palavras do professor foi pensada como um convite ao diálogo. Enquanto pesquisadores da área de humanidades, cremos que seja imperativo que todos tenham voz, desde que não firam direitos fundamentais. Pelo que foi acessado para esta dissertação, o grupo fundado por Hayakawa não é listado como organização anti-imigrante ou grupo de ódio. E, pesquisas feitas no *website* Google, em setembro de 2020, não apontaram notícias deletérias envolvendo a instituição. Podemos, devemos e

¹⁶⁷ "He should really set an example by speaking English in the United States. We have a country where, to assimilate, you have to speak English. We have to have assimilation, to have a country, I'm not the first one to say it, Dena. We've had many people over the years, saying the same thing. This is a country where we speak English, not Spanish."

queremos discordar, mas, para tanto, usamos e usaremos sempre as mais diversas fontes.

O que podemos entender é o uso da língua inglesa como ferramenta e arma pela assimilação de grupos minoritários. No caso deste estudo, temos como foco os latinos cuja língua materna ou ancestral é o espanhol. Seguindo as palavras de Angela Carter e Cesar Chavez, o idioma precisa ser visto como sinônimo e/ou parte inerente e inegociável da identidade. Se os detratores a utilizam como elemento uniformizante, muitos imigrantes apoderam-se da sua identidade mista, da sua língua híbrida, e tornam-na motivo de orgulho.

Em *Playing With Boys*, nenhuma das três protagonistas parece sofrer abertamente por serem latinas e falarem espanhol. Não há um preconceito tão escancarado quanto vemos nos textos de Anzaldúa. E isso nos remete ao capítulo 2.2, quando vimos que a autora Erin Hurt (2017) diz que o gênero *Chica-Lit* passa uma falsa ideia de pertencimento cultural.

O trecho a seguir traz um exemplo do desconforto que envolve a identidade dentro da obra.

Ambos pareceram surpresos que alguém que se pareça comigo - ou seja, alguém com pele e cabelo escuros - possa ser texano. Isso acontecia o tempo todo aqui. Hollywood pensava que latinos somente existiam em East L.A. Eu deixei pra lá porque, honestamente, não me incomodava. Bem, talvez me incomodasse um pouco que as pessoas pudessem ficar surpresas por eu ser 'articulada' ou texana. Mas eu amava ser embaixadora/embaixatriz do meu estado¹⁶⁸ (VALDES, 2004, p. 17).

Pelo que foi dito por Alexis, há, sim, um conflito racial. Mesmo não sendo algo basilar para a obra, ou o aparente objetivo do romance, vemos um inegável convite à reflexão sobre latinos no texto de Valdes.

A personagem Alexis, especialmente, aparenta ser a mais focada em se assimilar. Além de sua constante preocupação em parecer alguém culturalmente anglo, com sua educação formal, ela frequentemente julga as pessoas pelo seu uso correto da gramática normativa do inglês. Um exemplo desses é o que ela diz ao ser apresentada a Olívia, a imigrante salvadorenha: "Seu inglês era tingido com um ligeiro sotaque espanhol"¹⁶⁹ (VALDES, 2004, p. 24). A escolha dos termos nos leva a crer que há um elogio e uma crítica que acontecem ao mesmo tempo. Enquanto o adjetivo "ligeiro" nos

¹⁶⁸ "They both looked surprised that someone who looked like me - that is, someone with dark skin and hair - might be Texan. It happened all the time out here. Hollywood thought Latinos only existed in East L.A. I let it slip because, honestly, it didn't bother me. Well, maybe it bothered me a little that people might be surprised I was 'articulate' or Texan. But I loved being an ambassador for my state."

¹⁶⁹ "Her English was tinged with a slight Spanish accent."

diz que há uma reação positiva implícita ao nível de desenvoltura da fala de Olívia, ao descrever o sotaque espanhol como "tingindo" o inglês, vemos uma marca que a separa para sempre. Pode-se imaginar que a imigrante jamais falará a língua inglesa sem uma "mancha" que a separe e singularize.

Ao conhecer Marcella, Alexis admite ter ficado surpresa ao saber que "a atriz com espanhol perfeito era, na verdade, meio dominicana e meio francesa, nascida e criada em Santa Barbara, Califórnia"¹⁷⁰ (VALDES, 2004, p. 11). Essa reação parece mostrar que ninguém está imune a preconceitos, já que, o implícito na fala é que alguém com espanhol perfeito não poderia ter a ascendência que a atriz tem (foge ao escopo da nossa pesquisa definir o que significaria falar um idioma de maneira "perfeita").

Ainda sobre si mesma, Alexis diz que "era uma das poucas sortudas que há muito existiam nos EUA, que falavam espanhol e inglês com a mesma facilidade"¹⁷¹ (VALDES, 2004, p. 17). Isso nos diz que ela imagina ser capaz de navegar os dois lados da fronteira, mas, com o que já foi dito, podemos entender que ela preferia a sua faceta anglo.

O que norteia o desabafo da protagonista é a indignação com ser chamada de "articulada", e dizerem que ela fala lindamente bem. Como se isso fosse algo digno de comentário em uma conversa com um cidadão que não tivesse, como ela, a pele e os cabelos escuros, alguém que parecesse completamente estadunidense.

Os exemplos acima nos mostram, ainda que não seja um assunto explícito no texto, que o *English-Only Movement* é parte da vida das personagens. A pressão por expressar-se e existir de uma maneira que seja compatível com o que é esperado de um cidadão americano "puro" existe e é palpável. Alguém que tenha se assimilado, como diria o presidente Trump. A língua inglesa, seu uso considerado "correto" ou "condizente com um nativo" mostra-se elemento constante no texto. Dessa maneira, acreditarmos ter argumentos que, mesmo não sendo capazes de refutar completamente o que disse Hurt (2017), relativizam-no.

Outro aspecto que é presente no romance, e é encontrado em praticamente todas as páginas, é a mescla de idiomas, nomeadamente o inglês e espanhol, mas com alguns casos de uso do francês, especialmente com Marcella, cuja mãe é francesa.

¹⁷⁰ "the actress with the perfect Spanish was actually half-Dominican and half-French, born and raised in Santa Barbara, California."

¹⁷¹ "one of those lucky people who had long existed in the United States that spoke Spanish and English with matching facility."

Dentre os fenômenos que abarcam o contato entre idiomas, o mais importante para o nosso estudo é o *code-switching*. Nas palavras do pesquisador e linguista Mario Monachesi Gaio, em seu livro *Etnicidade Linguística em Movimento* (2018, p. 116), *code-switching* é "o uso de material linguístico de duas ou mais línguas na mesma conversação. Subentende-se, então, que todos os participantes dessa conversação também o usem, ou pelo menos entendam as línguas envolvidas".

Pelo exposto, é fácil notar que o *code-switching* adapta-se perfeitamente às situações do romance, sejam aquelas já mostradas aqui, como outras que ainda serão citadas. Principalmente com Alexis, as falas tendem a ser carregadas de elementos de ambas as línguas. Nosso objetivo, agora, é analisar em quais contextos ocorre a mescla de idiomas, ou códigos, e o que podemos depreender deles. Mais importante, o que tais situações nos dizem da *pátria linguística* das personagens, e, por extensão, dos latinos nos Estados Unidos.

Por termos encontrado em Alexis uma complexidade maior, com mais níveis de elementos analisáveis, nossa pesquisa tende a dar preferência a ela. Porém, resta afirmar que em momento algum do livro ela é tratada como a única protagonista. Todas as três têm histórias independentes, sempre com um capítulo para si, no qual seu ponto de vista é exposto. Porém, é Alexis quem traz consigo alguns aspectos que a relacionam mais diretamente com a autora, Alisa Valdes. Ainda assim, não temos a intenção de dizer que a personagem seja uma representação literária de sua criadora, sob risco de adentrarmos uma seara muito além do estudo aqui desenvolvido.

No coquetel onde se conheceram, onde Marcella fazia trabalho temporário como garçonete, a atriz pergunta a Alexis: "você assiste *novelas*?¹⁷²" (VALDES, 2004, p. 10). A questão, que para falantes de português pode parecer inocente e sem carga cultural, muda de tom quando vista no original. A junção, no texto em inglês, de quatro palavras em língua inglesa e uma em espanhol causa um certo ruído na comunicação. Como vimos acima, uma presunção envolvendo o *code-switching* é que ambas as partes têm conhecimento da língua usada. Assim, ao utilizar o termo, Marcella parte do pressuposto que, no mínimo, Alexis entende o *conceito* do que é uma *novela* (ou *telenovela*). O que enxergamos neste trecho é a inserção de um produto cultural latino/hispânico, dentro de uma conversa em língua inglesa.

¹⁷² "Do you ever watch *novelas*?"

Ainda mais instigante é o que segue. Alexis, quem narra o capítulo no qual a conversa acontece, usa todo o próximo parágrafo para traduzir o conceito de novela para as leitoras americanas. Vejamos:

Uma novela era uma *soap opera* em língua espanhola, uma mini-série dramática que passava toda noite da semana na Univision ou Telemundo por uma temporada, e se sua família fosse de West Dallas, como a minha era, havia pouca chance de você escapá-la na juventude, especialmente se tivesse uma avó como a Vovó Lopez, que vivia para o/pelo melodrama e finais felizes¹⁷³ (VALDES, 2004, p. 10).

Como a explicação acima é dada para leitoras que, presume-se, não falam espanhol, não se pode dizer que houve *code-switching* (ao contrário do que aconteceu na pergunta de Marcella a Alexis). Entendemos a atitude como uma tradução, uma espécie de mediação por parte da personagem. Vemos que detalhes sobre novela são dados, sempre trazendo o conceito para a cultura *mainstream* norte-americana, com termos como *soap opera*, mini-série e temporada, todos nos remetendo ao sistema estadunidense de cultura de massa. Ainda, na explicação, não vemos outra palavra em espanhol que não *novela*. Nem mesmo *vovó* (*Granny*) é usada em sua versão em espanhol, *abuela*, *abuelita*. Como encontraremos a seguir, em muitos momentos do romance o *code-switching* é utilizado para demonstrar afeto. No caso de *vovó/granny*, nossa leitura é de que a narradora intenta falar diretamente com as leitoras, usando somente sua faceta anglo, utilizando-se do seu *background* latino apenas como ponte.

Curioso ver como, na nossa tradução, precisamos escolher o termo em inglês *soap opera*, evitando seu quase-equivalente em português, *(tele)novela*. Do mesmo jeito que Alexis precisou traduzir o conceito, ao invés de somente o termo, consideramos necessário fazer algo quase idêntico, passando perto de um *miseenabyme* acadêmico. Tudo seguindo o espírito desta dissertação, de diminuir distâncias entre culturas.

Soap opera, "um programa de televisão ou rádio [do gênero drama], lidando tipicamente com eventos diários nas vidas do mesmo grupo de personagens"¹⁷⁴(OXFORD LANGUAGES, 2020). A palavra *soap* (sabão), no nome, deriva do fato de que esses programas costumavam ser exibidos à tarde, com foco em

¹⁷³ "A novela was a Spanish-language soap opera, a dramatic miniseries that played every night of the week on Univision or Telemundo for a season, and if your family was from West Dallas, like mine was, there was little chance you'd escape them growing up, especially if you had a grandmother like Granny Lopez, who lived for the melodrama and happy endings."

¹⁷⁴ "a television or radio drama series dealing typically with daily events in the lives of the same group of characters."

donas de casa, e patrocinados por empresas que fabricam sabão (MERRIAM-WEBSTER, 2020). Como podemos depreender da fala da narradora, *soap operas*, ao contrário de novelas, não têm limite de tempo.

A obra, talvez em uma tentativa deliberada de reforçar a polifonia de sua narração, criou três personagens com vozes diferentes. Enquanto Alexis é impaciente, dedicada e corajosa, Olivia é vacilante mas forte, com forte senso materno e tímida. Já Marcella é autoconfiante, sarcástica e a que mais se utiliza de palavras de baixo calão, sejam elas em inglês ou espanhol. Filha de uma francesa, ela tende a usar o francês apenas ao falar com ou referir-se à mãe.

Sobre o estilo ácido da atriz, parte sua personalidade é mostrada a seguir, já na segunda parte do seu primeiro capítulo como narradora:

A mídia latina vinha cobrindo meus escândalos por anos, começando com meus peitos falsos quando os coloquei aos dezoito, na metade das gravações de *Sus Raíces*. Eles seguiram adiante para como eu xinguei/dei o fora em um grupo de produtores mexicanos e brasileiros e 'menti' sobre a exigência de chupá-los para ter papéis nas suas novelas idióticas (Não é mentira, claro. Não chupa, não atua, assim foi)¹⁷⁵ (VALDES, 2004, p. 24).

O início do parágrafo fala de auto-imagem, um tema recorrente para a personagem. Ao contrário de Alexis, Marcella tem muita confiança em sua beleza, e nota-se também, orgulho. Sua personalidade sempre é mostrada como forte, alguém que não aceita desaforos. A escolha que fizemos pela palavra *peitos*, foi uma tentativa de encontrar um equivalente em português ao termo usado pela personagem. Apesar de não ser, necessariamente, de baixo calão, *boob*- para seios - recebe o aviso, em sua definição no dicionário Merriam Webster de ser considerado "algumas vezes vulgar"¹⁷⁶ (MERRIAM-WEBSTER, 2020).

Partindo sempre do pressuposto que nada, em uma obra literária, é aleatório, chamou-nos atenção o nome da novela que Marcela participou. *Sus Raíces*, que significa *suas raízes* em português. E, dentro do contexto deste estudo, funciona como uma referência à ancestralidade, à *latinidad*. Outra relação ao pan-americanismo pode ser encontrada em um ponto menos óbvio. Ao mencionar produtores brasileiros e mexicanos, entendemos que os dois povos estão incluídos na cultura de *novelas*, o que

¹⁷⁵ "The Latin media had been covering my scandal for years, starting with my fake boobs when I got them at eighteen, halfway through shooting *Sus Raíces*. They'd moved on to how I told off a bunch of Mexican and Brazilian producers and 'lied' about them demanding I suck them off for parts of their idiotic novelas. (Not a lie, obviously. *No chupa*, no job, *asifue*)."

¹⁷⁶ "Sometimes vulgar."

nos coloca em uma categoria em comum. É razoável crer que, para uma leitora anglo, essa referência ao nosso país e ao México tenha passado despercebida, mas, justamente por evocar uma identidade comum, parece digna de menção nesta investigação. Além disso, chamar as novelas brasileiras e mexicanas de *idióticas* traz à mente o texto de Morrison (2010), que acusa o gênero *Chica-Lit* e, mais especificamente, as duas primeiras obras de Valdes (o que inclui, nomeadamente, *Playing With Boys*) de "prover um exemplo preciso de como uma latinidad *market-friendly* é frequentemente baseada no apagamento e desfiguração de chicano/as e mexicana/os¹⁷⁷" (MORRISON, 2010, p. 313). Apesar de ser possível discordar da intensidade do ataque, não é de todo imprudente ver como a obra realmente ataca aspectos da *latinidad* e seus símbolos. Contudo, o *Chica-Li* parece, em si, mais uma tradução da cultura latina para gostos anglos, do que uma ameaça.

A última parte do parágrafo analisado traz um *code-switching* claro. Todo o conteúdo dentro dos parênteses vem em uma mescla de inglês e espanhol. Ao descrever o assédio sexual, ao dizer *no chupa*, ela usa uma versão em espanhol do verbo *suck*, em inglês. E termina com a expressão *asifue* (*foi assim*, em português), como se estivesse confirmando que a história é real.

O motivo para o uso de cada língua para as expressões, assim como sua ordem disposta no discurso, talvez nunca seja possível precisar. Porém, ao pensarmos no que diz a professora da University of London, Penelope Gardner-Chloros, em seu livro *Code-Switching* (2009, p. 42), podemos chegar a algumas conclusões:

O resultado de situações de contato linguístico é determinado por variáveis sociais e econômicas: o relativo prestígio de uma variedade em oposição a outra, ou sua associação com um grupo mais poderoso e emergente (...) Se usados de forma deliberada ou não, CS provê uma variedade de pistas sobre a identidade social do falante - os grupos com os quais ele ou ela aspira parecer (...) A motivação para o *code-switching* depende de fatores independentes das variedades, incluindo a competência relativa do falante e aquela dos seus interlocutores, as identidades que eles podem expressar através de cada língua, e a aceitabilidade do CS na sua rede¹⁷⁸.

¹⁷⁷ "provide a pointed example of how a market-friendly Latinidad is often predicated upon the effacement or defacement of Chicana/os and Mexicana/os."

¹⁷⁸ The outcome of language contact situations is determined by social and economic variables: the relative prestige of one variety as opposed to another, or its association with a more powerful or up-and-coming group [...]. Whether used in a deliberate way, as above, or not, CS provides a variety of clues as to the social identity of the speaker—the groups which he or she wishes to resemble [...] The motivation to code-switch relies on factors independent of the varieties as such, including the speakers' relative competence and that of their interlocutors, the identities they can express through each language, the acceptability of CS in their network."

O que vemos do estudo de Gardener-Chloros (2009) é que o *code-switching*, ou CS, na sigla utilizada no livro da professora, tem direta relação com identidade. Dependendo da imagem que a pessoa queira projetar, uma ou outra língua é escolhida. Comparada a Alexis, Marcella não parece ter tanta necessidade de afirmar-se latina ou anglo. Ela aparenta estar satisfeita em deslizar entre ambos. Não é possível declarar com segurança se isso seria devido à classe social da qual ela vem, ou simplesmente por razões pessoais. Para a atriz, o *code-switching* é uma dança, que a leva para diferentes caminhos comunicativos. A sugestão desta pesquisa para a frase "*no chupa, no job, asífue*" (VALDES, 2004, p. 24) é que a primeira parte refere-se diretamente ao ato sexual sugerido, e foi escrito em espanhol por ter acontecido com falantes desse idioma; *no job*, em inglês, por ser a língua na qual ela se comunica profissionalmente; e *asífue* porque podemos acreditar que a narradora conversa com amigas, com as leitoras, e foi uma forma familiar de terminar uma história, como aconteceria em um ambiente informal. Como o espanhol é o idioma de afeto, usado em sua família, talvez seja ele que Marcella utiliza mais em situações de conforto. Porém, são somente conjecturas aventadas para reforçar a fluidez da identidade da personagem.

O uso do *code-switching* em frases de afeto, especialmente para referir-se a pais e mães, é presente em todo o texto. Alexis usa *Papi Pedro* sempre que menciona seu pai, como, por exemplo, ao dizer "Aquele lá é uma supernova, disse meu pai biológico, Papi Pedro¹⁷⁹" (VALDES, 2004, p. 54); Marcela chama sua mãe, que é francesa, de *mère*, e seu pai de *papi*, nas frases "Quem eu poderia chamar? Mère?¹⁸⁰" (VALDES, 2004, p. 28) e "Você quer que eu ature insultos, Papi?¹⁸¹" (VALDES, 2004, p.29); já Olívia usa o termo *tataao* falar de seu pai, que foi morto por um esquadrão da morte em El Salvador "Não é só um sonho. É o sonho. Meu Tata¹⁸²" (VALDES, 2004, p. 42). Essa associação de emoção, língua e *code-switching* é abordada por Gaio (2018, p. 129), que diz "os vocábulos relacionados às emoções, as *Emotion Words*, refletem e transmitem determinados modelos culturais que, por sua vez, refletem e transmitem parâmetros de referência da sociedade de onde surgiram e se desenvolveram". Assim, entendemos que o *code-switching* com pais e mães indicam emoção e senso de lar, de onde vieram, suas origens. Ou, como diz o nome da novela de Marcella, *sus raíces*.

¹⁷⁹ "That one is a supernova' said my biological father, Papi Pedro."

¹⁸⁰ "Who could I call? Mère?"

¹⁸¹ "You want me to put up with the insults, Papi?"

¹⁸² "It's not just a dream. It's the dream. My Tata."

O *papi* de Marcella, quando se irrita, demonstra sua raiva usando a língua espanhola, como podemos ver na passagem a seguir: "O que você quer dizer, que você largou outro emprego?" ele gritou em espanhol, sua língua de reprimenda severa¹⁸³". (VALDES, 2004, p. 29). Voltando a Gaio, o linguista nos explica que a primeira língua "está ligada intrinsecamente aos sentimentos mais íntimos" (GAIO, 2018, p. 128). Por ser dominicano, sabemos que sua L1 é o espanhol. Portanto, faz sentido que a reprimenda severa seja em espanhol, e não inglês, a língua com a qual ele costuma usar para conversar com a filha.

O que vimos até aqui foi a confirmação de tudo o que nosso estudo nos proporcionou até agora, uma visão mais próxima da identidade das personagens, como uma representação do povo latino que vive nos Estados Unidos, sejam eles imigrantes de primeira, segunda ou mesmo terceira geração.

O *code-switching* é empregado na obra em foco, *Playing With Boys*, em diversos momentos, em múltiplos contextos. Mesmo não tendo sido possível incluí-los de maneira mais abrangente, cremos ter atingido nosso objetivo de mostrar aspectos específicos que podem ser identificados. Todos eles evidenciam uma existência rica, com aspectos de diversas culturas que, juntas, criam um mosaico interessante e atraente.

Este último capítulo nos permitiu estudar mais a fundo a alma latina enquanto grupo, rotulando essa identidade coletiva como *latinidad*. Como é esperado em qualquer estudo, especialmente um da área de humanas, não temos a menor pretensão de havermos exaurido o tema. Mais estudos, mais investigações e pesquisas são necessárias.

Na nossa próxima e última sessão, Considerações Finais, discorreremos sobre os resultados desta pesquisa, suas limitações, bem como propostas de futuros estudos.

¹⁸³ "what do you mean, you *quit* another job?" he shouted in Spanish, his language of stern reprimand."

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Keep your language. Love its sounds, its modulation, its rhythm. But try to march together with men of different languages, remote from your own, who wish like you for a more just and human world” (Helder Camara¹⁸⁴).

A trajetória desta dissertação foi pautada no interesse pelo multi e transculturalismo, pelo desejo, por vezes utópico, de inserção de todos como parte integral e indissociável da cultura de um dado país, pela curiosidade de entender de onde vêm pessoas que se encontram entre duas culturas distintas, pertencendo a ambas sem serem reconhecidas como membros completos de nenhuma delas.

Planejado inicialmente como uma investigação sobre o fenômeno de *code-switching*, que se faz presente com cada vez mais frequência na produção cultural norte-americana, este estudo evoluiu para uma análise mais ampla e rica da identidade por trás do fenômeno, mas toda uma cultura, um modo de pensar e viver que transborda numa língua híbrida. Mas não só nela.

Se *Chica-Lit* é visto com ressalva pela crítica, como estabelecemos no capítulo 3.2, ele não pode ser tachado de *baixa literatura* e relegado ao segundo plano. Esperamos ter mostrado que ele é uma preciosa lupa para ver a sociedade dos Estados Unidos de perto, e conseguirmos separar um grupo de rica herança cultural, que muitas vezes fica ofuscado e escondido atrás de uma sociedade *mainstream* por vezes opressora, e que frequentemente utiliza a falácia da existência de um *meltingpot* compreensivo e inclusivo, quando na verdade é uma colcha de retalhos feita com o trabalho de inúmeras gerações de imigrantes.

O que reunimos foi um imenso conjunto de obras que trabalham a transculturalidade, o senso de pertencimento, de lar, de hibridismo e comunidade. Vimos que o encontro de culturas na *zona de contato* gera uma sociedade em si, orgulhosa de suas raízes, mas que não se identifica como sendo as mesmas pessoas que foram seus ancestrais, que admiram a cultura na qual se inserem, porém consideram justa sua inclusão dentro da Nação, com letra maiúscula.

¹⁸⁴ "Mantenha a sua língua, ame seus sons, sua modulação, seu ritmo. Mas tente marchar junto com homens de diferentes línguas, diferentes da sua, que desejam, como você, um mundo mais justo e humano". Helder Câmara foi um religioso brasileiro, arcebispo de Olinda e Recife entre 1964 e 1985.

Outro aspecto que permeou este trabalho foi a dificuldade de precisar os termos latino, hispânico e chicano. E isso parece ser um tema recorrente em praticamente todas as obras analisadas, sejam elas acadêmicas ou literárias. O uso dos três como intercambiáveis é comum, o que nos deixa a oportunidade de retomar a discussão em futuros estudos, para que consigamos, talvez um dia, traçar nós mesmos uma definição mais precisa, deixando uma contribuição duradoura para os estudos literários e culturais.

Na introdução nós estabelecemos algumas perguntas que compõem a nossa problemática. Perguntamos onde os chicanos se localizam dentro do *Chica-Lit*, como eles se veem enquanto cidadãos nos Estados Unidos, se existe uma *latinidad* intrínseca ou se ela é produzida para, artificialmente, saciar a curiosidade de uma maioria cultural que vê latinos, hispânicos e chicanos como seres exóticos.

A conclusão à qual chegamos, em que pese sua natureza parcial, por conta da estrutura circunscrita desta pesquisa, é que os chicanos se veem como cidadãos americanos, assim como Alisa Valdes já deixou claro em entrevistas e de acordo com o que dizem suas personagens. Porém, é possível sentir um certo desconforto em todas elas. Por mais confortavelmente ianques que elas se considerem e demonstrem ser, há um aspecto da identidade delas que perpassa suas relações e as coloca em um patamar diferente, sem julgamento de valor sobre ser melhor ou pior, algo que nos parece impossível em um contexto humanístico.

Com relação à *latinidad* das personagens e mesmo da autora, o caminho acadêmico trilhado até aqui nos diz que, sim, ela existe. Ao menos enquanto discurso e, provavelmente, estratégica mercadológica. Esse sentimento é comum ao longo da obra analisada, um elemento de orgulho. Ao contrário do que vemos nos textos de Glória Anzaldúa e de Sandra Cisneros, ser latino é *mais um* elemento formador do cidadão, um diferenciador, não necessariamente o principal. E que esta afirmação não seja vista como crítica às obras de duas personagens fundamentais da escrita latina, mas apenas uma das múltiplas interpretações possíveis.

Respondendo a pergunta sobre o motivo pelo qual o *Chica-Lit* foi criado, se foi produzido artificialmente para saciar a curiosidade da maioria anglo, consideramos a pesquisa insuficiente para respondê-la. Em que pese a ambição da questão levantada, já que leva em consideração inúmeros aspectos que precisariam ser abordados, podemos imaginar que tenha havido, sim, uma incitação comercial, se levarmos em conta o adiantamento recorde recebido por Valdes para escrever *The Dirty Girls Social Club*, e

o deboche com o qual a personagem Lauren se refere à maneira como é tratada por ser latina. Ela chega a dizer diretamente que conseguiu o emprego por ser latina e para preencher uma espécie de cota racial. Isso nos leva a imaginar, mesmo que muito superficialmente, que o gênero estudado nasceu para satisfazer uma necessidade do mercado, mas qualquer afirmação peremptória da nossa parte ultrapassaria o limite do ambicioso para entrar na seara da bazófia acadêmica.

Mais uma vez, sobre a diferenciação entre ser latino, hispânico e chicano, a autodenominação nos parece revelante. Há vários trechos nos quais as personagens deixam claro sua ascendência mexicana, como Alexis de *Playing With Boys*. Já o termo *chicano* aparece menos frequentemente. Lauren, uma das protagonistas de *The Dirty Girls Social Club*, é filha de cubanos, e não usa *chicano* para referir-se a si mesma em momento algum do texto. Dessa maneira, consideramos que, inicialmente, todos os hispanohablantes se consideram latinos e hispânicos, enquanto chicano é voltado para um grupo mais reduzido.

Com o que foi dito esperamos ter podido contribuir para um melhor entendimento dos *chicanos*, mantendo em mente as palavras de Helder Câmara e sua epígrafe que inicia o capítulo. Que cada um mantenha a sua identidade e seu orgulho de tê-la, mas que jamais se esqueça que faz parte de algo maior, mais profundo e mais abrangente que si mesmo. E que foi a união de várias vozes, várias escritas, várias vidas que transformou grupos de imigrantes que traziam sua própria língua em uma nação dentro de outra nação, como acreditamos ser o caso dos latinos nos Estados Unidos da América.

Finalmente, a pergunta que nos acompanhou durante todo o processo do mestrado e da escrita desta dissertação é o motivo por que devemos estudar literatura, se há um benefício intrínseco e inequívoco para oferecermos à sociedade, que, *aos trancos e barrancos*, como diz a expressão, segue investindo em nós, pesquisadores. A resposta à qual chegamos é que, sim, há necessidade e benefícios. Nosso objetivo é alcançar níveis de abstração que nos permitam inspirar alunos e colegas, bem como a nossa sociedade como um todo. Enquanto nossos companheiros das ciências exatas dedicam suas vidas a encontrar lógica e respostas específicas, nós enriquecemos as discussões, trazendo dúvidas, questionamentos que levam a reformas. Se a revolução francesa trouxe a certeza de que o poder absoluto e cruel dos reis não era uma dádiva divina, mas sim uma decisão terrena, oligárquica e arbitrária, ela veio dos pensadores iluministas, que usavam suas penas para traduzir sentimentos em palavras. Que as nossas

elucubrações sirvam de material para outros pesquisadores, e que elas e eles tenham mais e mais dúvidas, menos e menos certezas incondicionais, para tentarmos encontrar uma zona de contato formada por interseções, não de fricção.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Fernanda Arruda. **A Escrita em Línguas Híbridas e a Superação da Tradição do Silêncio dos Sujeitos Transfronteiriços**: uma comparação entre a escrita literária em português e spanglish. Orientadora: Silvínia Liliana Carrizo. 2018. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Literários) - PPG Letras - Estudos Literários, Juiz de Fora - MG, 2018.
- AGILITY PR SOLUTIONS. Top 15 U.S. Newspapers by Circulation. *In*: AGILITY PR SOLUTIONS. **Top 15 U.S. Newspapers by Circulation**. Ottawa, Canadá, janeiro 2020. Disponível em: <https://www.agilitypr.com/resources/top-media-outlets/top-15-daily-american-newspapers/>. Acesso em: 16 jan. 2020.
- ALONZO, Armando C. **Tejano Legacy**: Rancheros and Settlers in South Texas, 1734-1900. Santa Fe, NM: University of New Mexico, 1998.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands**: la Frontera. San Francisco: Aunt Lute, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARREIROS, Isabela. Edson Luís de Lima Souto: a morte que antecedeu o AI-5. **Aventuras na História**, São Paulo, s/p, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/edson-luis-de-lima-souto-morte-que-antecedeu-o-ai-5.phtml>. Acesso em: 3 jan. 2020.
- BARRY, Peter. **Beginning Theory**: an introduction to literary and cultural theory. Nova Iorque: Manchester University Press, 2002.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BETANCOUR, John J. Framing the Discussion of African American-Latino Relations: A Review and Analysis. DZIDZIENYO, Anani; OBOLER, Suzanne (org.). **Neither Enemies nor Friends**: Latinos, Blacks, Afro-Latinos. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005, p. 159-172.
- BEVINGTON, David. **Romeo and Juliet**. Londres: Encyclopædia Britannica, inc., 17 fev. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Romeo-and-Juliet>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1998.
- BLAKEMORE, Erin. The Largest Deportation in American History. **History**. Washington, D.C., 23 de março de 2018. Disponível em <https://www.history.com/news/operation-wetback-eisenhower-1954-deportation>. Acesso em 9 de janeiro de 2020.

- BOX OFFICE MOJO. CrazyRichAsians. BOX OFFICE MOJO. **CrazyRichAsians**. Nova Iorque, 2020. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1157858817/>. Acesso em: 24 jan. 2020.
- BOYD, Nan Alamilla. **Wide-Open Town: a History of Queer San Francisco to 1965**. San Francisco: University of California Press, 2003.
- BROWN, Henry. Downes v. Bidwell, 182 U.S. 244 (1901). **JUSTIA**. Washington, D.C., 2020. Disponível em <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/182/244/>. Acesso em: 11 de janeiro de 2020.
- BROWN, Anna; LOPEZ, Mark. Mapping the Latino Population, By State, County and City. **PewResearch Center**. Washington, D.C., 29 de agosto de 2013. Hispanics. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/hispanic/2013/08/29/mapping-the-latino-population-by-state-county-and-city/>
- BULLOCK, Barbara E.; TORIBIO, Jaqueline Almeida. **The cambridge handbook of linguistic code-switching**. Londres: Cambridge University Press, 2009.
- CHAVEZ CANDELÁRIA, Cordelia (ed.). **Encyclopedia of Latino Popular Culture**. Londres: Greenwood Press, 2004, v. 1.
- CHAVEZ, Ernesto. **Mi Raza Primero: Nationalism, Identity, and insurgency in the Chicano Movement in Los Angeles, 1966-1978**. 2002. Berkeley, California: University of California Press, 2002.
- CRIMM, Ana Carolina Castillo. **De León: A Tejano Family History**. Austin, Texas: University of Texas Press, 2003.
- CRUZ, José E. Interminority Relations in Legislative Settings: The Case of African Americans and Latinos. DZIDZIENYO, Anani; OBOLER, Suzanne (org.). **Neither Enemies nor Friends: Latinos, Blacks, Afro-Latinos**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.
- DAVINE, Lauren. Could we not dye it red at last? Color and Race in West Side Story. **JPF&T : Journal of Popular Film and Television**, [s. l.], p. 139-150, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956051.2016.1161585>. Acesso em: 14 jan. 2020.
- DAY, Nate. John Leguizamo to boycott the Emmys over lack of Latinx representation: 'What's the point?'. **Fox News**. Washington, D.C., 17 set. 2020. Disponível em: <https://www.foxnews.com/entertainment/john-leguizamo-boycott-emmys-lack-latinx-representation>. Acesso em: 19 set. 2020.
- DIAZ, Andrea. YouTube's list of the most viewed music videos of the decade will have you humming 'Despacito'. **CNN**. Nova Iorque, 17 fev. 2019. Entertainment, s/p. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2019/12/14/entertainment/youtube-music-videos-of-the-decade-trnd/index.html>. Acesso em: 16 jan. 2020.

- DOPP, Terrence. Trump Decries 'BadHombres' After Unveiling Immigration Plan. **Bloomberg**. Nova Iorque, 17 de maio de 2019. Politics. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2019-05-17/trump-decries-bad-hombres-after-unveiling-immigration-plan>. Acesso em: 5 de janeiro de 2020.
- DUYVENDAK, Jan Willem. **The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Europe and the United States**. New York: Palgrave. 2011.
- ESCOBAR, Edward J. The Dialectics of Repression: The Los Angeles Police Department and the Chicano Movement, 1968-1971. **The Journal of American History**, vol. 79, no. 4, 1993, pp. 1483-1514. JSTOR, www.jstor.org/stable/2080213. Acesso em: 10 nov. 2020.
- FACINA, Adriana. **Literatura & Sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.
- FERNANDEZ-MARTINEZ, Luis. **Revolutionary Cuba: a history**. Miami: University Press of Florida, 2014.
- FERRIS, Suzanne; YOUNG, Mallory. **Chick Lit: The New Woman's Fiction**. New York: Routledge Taylor & Francis Grup, 2006.
- FLORES, Antonio. 2015, Hispanic Population in the United States Statistical Portrait. FOULKES, Julia L. Seeing the city: The Filming of West Side Story. **Journal of Urban History**, Charlotte, Carolina do Norte, v. 41, ed. 6, p. 1032-1051, 2015.
- GAIÓ, Mario Luis Monachesi. **Etnicidade Linguística em Movimento: Os Processos de Transculturalidade Revelados nos Brasileirítalos do Eixo Rio de Janeiro-Juiz de Fora**. Berlim: Peter Lang, 2018.
- GEORGE, Rosemary M. **The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction**. Londres: First California Paperback Printing, 1996.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. London, New Haven: Yale University Press, 2000.
- GÓMEZ, Rodrigo. Latino Television in the United States and Latin America: Addressing Networks, Dynamics, and Alliances. **International Journal of Communication**, [S.l.], v. 10, p. 20, jun. 2016. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3913>. Acesso em: 09 Nov. 2020.
- GONZALES, David. Pedro Pietri, 59, Poet Who Chronicled Nuyorican Life. **The New York Times**. Nova Iorque, 17 fev. 2020. Arts, p. s/p. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/03/06/arts/pedro-pietri-59-poet-who-chronicled-nuyorican-life.html>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- GOVANI, Shinan. How "Crazy Rich Asians" Splash Their Cash. **Daily Beast**. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/how-crazy-rich-asians-splash-their-cash>. Publicado em: 07/07/2017. Acessado em: 05/02/2020.

GRAMMY AWARDS (Los Angeles). **Artist:** Vicente Fernandez. Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://www.grammy.com/grammys/artists/vicente-fernandez/9037>. Acesso em: 20 set. 2020.

HAIKU DECK. **MexicanCession**. 18 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.haikudeck.com/mexican-cession--education-presentation-TYn3oLZ5Fm>. Acesso em 7 de janeiro de 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEDRICK, Tace. **Chica lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.

HERNANDEZ, Kelly. The Crimes and Consequences of Illegal Immigration: A Cross-Border Examination of Operation Wetback, 1943 to 1954. **Western Historical Quarterly**. Londres, v. 37, n. 4, p. 421-444.

HERRERA, Cristina. The Girls Our Mothers Warned us About: Rejection, Redemption, and the Lesbian Daughter in Carla Trujillo's What Night Brings. **Women's Studies: An interdisciplinary journal**. Claremont, California, ed. 36, p. 18-36, 17 fev. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00497870903368930>. Acesso em: 23 jan. 2020.

HERRERA-SOBEK, María. Barbed Wire Iconography and Aesthetic Activism: The Borderlands, Mexican Immigration, and Chicana/o Art. In: LEEN, Catherine; HURT, Erin. Cultural Citizenship and Agency in the Genre of Chica Lit and Sofia Quintero's Feminist Intervention. **Melus Journal**. Las Vegas, v. 42, n. 1, p. 7-31, Spring, 2017.

JEB. **Bush Interviewed In Spanish On Telemundo**. Produção: MSNBC. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mvc63HMcYFg>. Acesso em: 20 set. 2020.

KAUR, Harmeet. FYI: English isn't the official language of the United States. **CNN**. Atlanta, Georgia, 15 de junho de 2018. US. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2018/05/20/us/english-us-official-language-trnd/index.html>. Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

KFF - KAISER FAMILY FOUNDATION. **Population Distribution by Race/Ethnicity**. 2018. Disponível em: <https://www.kff.org/other/state-indicator/distribution-by-raceethnicity/?currentTimeframe=0&sortModel=%7B%22colId%22:%22Location%22,%22sort%22:%22asc%22%7D>. Acesso em 11 de janeiro de 2020.

KIRKWOOD, Burton. **The history of Mexico**. Londres: Palgrave Mcmillan, 2005.

KOESTLER, Fred L. Bracero Program. **Texas State Historical Association**. Austin, Texas, 2015. Disponível em: <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/omb01>. Acesso em 8 de janeiro de 2020.

LIONNET, Françoise; SHIH, Shu-mei. **Minor transnationalism**. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 2005.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTIN, Lydia. Rita Moreno overcame Hispanic stereotype to achieve stardom. **The Miami Herald**. Miami, p. s/p, 14 set. 2008. Disponível em: <http://www.latinamericanstudies.org/puertorico/rita-moreno.htm>. Acesso em: 14 jan. 2020.

MARTÍNEZ, Danizete. Teaching Chicana/o Literature in Community College with Ana Castillo's *So Far from God*. **Rocky Mountain Review**. Boulder, Colorado, v. 65, ed. 2, p. 216-225, fall 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23073193>. Acesso em: 23 jan. 2020.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MASTROPASQUA, Kristina. Cuban-Americans: Politics, culture and shifting demographics. **Harvard Kennedy School**. Boston, Massachusetts, 14 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://journalistsresource.org/studies/government/immigration/cuban-americans-politics-culture-demographics/>

MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2009.

MAZZA, Cris. **Chick-Lit**: Postfeminist fiction. Montgomery, Alabama: University of Alabama Press, 2000.

MCCRACKEN, Ellen. From Chapbooks to Chica Lit: U.S. Latina Writers and The New Literary Identity. In: LEEN, Catherine; THORNTON, Niahm (ed.). **International Perspectives on Chicana Studies**: The World is my place. New York: Routledge, 2014. p. 11-23.

MCDOWELL, Linda. **Gender, identity & place**: Understanding Feminist Geographies. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

MERRIAM Webster. **Boob**. Springfield, Illinois: Encyclopædia Britannica, 2020. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dIDLPO>. Acesso em: 8 set. 2020.

MERRIAM Webster. **Chick**. Springfield, Illinois: Encyclopædia Britannica, 2020. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dIDLPO>. Acesso em: 8 fev. 2020.

MERRIAM Webster. **Litterature**. Springfield, Illinois: Encyclopædia Britannica, 2020. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlDLPO>. Acesso em: 8 fev. 2020.

MIRANDA, Carolina A. 25 Most Influential Hispanics in America. **TIME**. New York, August 22, 2005. Specials. Disponível em: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2008201_2008200_2008184,00.html. Acessado em 09/09/2018.

MONTEJANO, David. **A Local History of the Chicano Movement, 1966-1981**. Austin, Texas: University of Texas Press. 2010.

MONTORO, Rocío. **Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction**. Londres: Continuum International Publishing Group, 2012.

MOYLAN, Bryan. US television wakes up to growing Latino audience with new options. **The Guardian**. Nova Iorque, 8 out. 2015. Culture, s/p.

MUÑOZ, Carlos. **Youth, Identity, Power: The Chicano Movement**. London: Verso. 1989.

OXFORD REFERENCE. **Mass culture**. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 2020. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100138730>. Acesso em: 12 jan. 2020.

PBS - PUBLIC BROADCASTING SYSTEM. **Latino Americans: Timeline of important dates**. 2013. Disponível em: <https://www.pbs.org/latino-americans/en/timeline/>. Acesso em 8 de janeiro de 2020.

GARDNER-CHLOROS, Penelope. **Code-Switching**. Cambridge, UK: Cambridge, 2009.

PÉREZ, Louis A. **Cuba Between Empires**. Pittsburgh, Filadélfia: University of Pittsburgh Press. 1983.

PILCHER, Jeffrey M. Tex-Mex, Cal-Mex, New Mex or Whose Mex: Notes on the Historical Geography of Southwestern Cuisine. **Journal of the Southwest**. Phoenix, Arizona. 2001. pp. 659-679.

THE NEW YORK TIMES. The Mexican Problem. **The New York Times**. Nova Iorque. 23 de março de 1870. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1870/03/23/archives/the-mexican-problem.html>. Acesso em 8 de janeiro de 2020.

POETRY FOUNDATION. **Puerto Rican Obituary**. Chicago, Illinois, 2015. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/58396/puerto-rican-obituary>. Acesso em: 23 jan. 2020.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

- RODRIGUEZ, Elvia. **Covering the Chicano Movement: Examining Chicano Activism Through Chicano, American, African American and Spanish-Language Periodicals, 1965-1973.**
- RODRIGUEZ, Jaime E. **The Independence of Spanish America.** Londres: Cambridge University Press, 1998.
- RUBEN, Flores. **Brackroads pragmatists: Mexico's melting pot and civil rights in the United States.** Filadélfia: University of Filadélfia Press, 2014.
- SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor: literatura e mass media.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Companhia De Bolso, 2011.
- SAN MIGUEL, JR., Guadalupe. Embracing Latinidad: Beyond Nationalism in the History of Education. **Journal of Latinos and Education**, Washington, D.C., v. 10, n. 1, 1 jan. 2011.
- SEYMORE-SMITH, Charlotte. **Macmillan dictionary of anthropology.** Londres: Macmillan Press, 1986.
- SHOWALTER, Elaine. **The Female Tradition.** Princeton: Princeton University Press, 1999.
- SMITH, Caroline J. **Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick-Lit.** New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- SMITH, Caroline J. *Cosmopolitan Culture and consumerism in Chick Lit: Literary* SMITH, CHATFIELD e PAGNUCCO (orgs). **Transnational Social Movements and Global Politics: Solidarity Beyond the State.** Syracuse: Syracuse University Press. 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- SWERDLOFF, Alex. A History of Taco Bell's Failed Attempts to Open Locations in Mexico. **Vice.** Nova Iorque, 22 dez. 2017. Munchies, food by VICE, p. s/p. Disponível em: https://www.vice.com/en_us/article/a3d4xg/a-history-of-taco-bells-failed-attempts-to-open-locations-in-mexico-fastfoodweek2017. Acesso em: 14 jan. 2019.
- THE ECONOMIST. The Miami Mirror: Cubans on the other side of the water are slowly changing too. **The Economist.** Londres, p. s/p, 24 mar. 2012. Disponível em: <https://www.economist.com/special-report/2012/03/24/the-miami-mirror>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- TEZCATLIPOCA, Leo Guerra. 'We're Chicanos-Not Latinos or Hispanics'. **The Los Angeles Times.** Los Angeles, 22 nov. 1993. Culture, p. s/p. Disponível em:

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-11-22-me-59558-story.html>. Acesso em: 19 jan. 2020.

THE WASHINGTON POST (Washington, D.C.). The fix. Election 2016. **The CNN-Telemundo Republican debate transcript, annotated**. Washington, D.C., 26 fev. 2016. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/02/25/the-cnntelemundo-republican-debate-transcript-annotated/>. Acesso em: 20 set. 2020.

THORNTON, Niahm. My Super Sweet Fifteen: The Internalisation of Quinceañeras in Literature and Film. In: LEEN, C.; THORNTON, N. (ed.). **International Perspectives on Chicana Studies: The World is my place**. New York: Routledge, 2014. p. 53-69.

THORNTON, Niahm(ed.). **International Perspectives on Chicana Studies: The World is my place**. New York: Routledge, 2014. p. 150-167.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRES, George (ed.). **Encyclopedia of Latin American Music**. Santa Barbara, California: Greenwood, 2013.

TORRES, Sonia. **Nosotros en USA: Literatura, Etnografía e Geografías de Resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TORRES, Sonia. La conciencia de la Mestiza / Towards a New Consciousness: Uma Conversação Interamericana com Glória Anzaldúa. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 720-737, setembro - dezembro 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300016. Acesso em: 23 jan. 2020.

TOURAINÉ, Alain. **¿Podremos vivir juntos? La discusión pendiente: el destino del hombre en la aldea global**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

UNIVERSITY OF MINNESOTA. **Voices from the Gaps: Glória Anzaldúa**. Minneapolis, Minnesota, 17 fev. 2020. Disponível em: <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/167856/Anzaldua%2c%20Gloria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 jan. 2020.

U.S. ENGLISH (Washington, D.C.). History. **U.S. English - History**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.usenglish.org/history/>. Acesso em: 19 set. 2020.

VASQUEZ, Jessica M. Ethnic identity and Chicano literature: How ethnicity affects reading and reading affects ethnic consciousness. **Ethnic and Racial Studies**. Londres, v. 28, n. 5, p. 903-924, 5 set. 2005. DOI 10.1080/0141987050015892. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01419870500158927>. Acesso em: 22 jan. 2020.

VERHOEVEN, Timothy. **Transatlantic anti-catholicism: France and the United States in the nineteenth century.** London: Palgrave Mcmillan, 2010.

VILLARREAL, Yvonne. Norman Lear reboots 'One Day at a Time' for a new generation. **Los Angeles Times.** Los Angeles, 17 fev. 2020. Television, p. s/p. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-one-day-at-a-time-returns-20170102-story.html>. Acesso em: 15 jan. 2020.

VORONCHENKO, Tatiana. American Studies in Russia: Learning Chicana/o Literature in Chita (Siberia). In: LEEN, Catherine; THORNTON, Niahm (ed.). **International Perspectives on Chicana Studies: The World is my place.** New York: Routledge, 2014, p. 70-87.

WEBER, Greta. Cuba's 'Peter Pans' Remember Childhood Exodus. **National Geographic.** Washington, D.C., 14 de agosto de 2015. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/news/2015/08/150814-cuba-operation-peter-pan-embassy-reopening-Castro/>. Acesso em 14 de janeiro de 2020.

WOOLFORD, Ellen. **Bilingual Code-Switching and Syntactic Theory.** Cambridge, Massachusetts. The MIT Press, 1983, pp. 520-536.

ZINN, Howard. **People's history of the United States.** Nova Iorque: Harper Perennial Modern Classics, 2010.