

O MOVIMENTO CHICANO

Elisabete Vahia

O objectivo deste trabalho é fornecer uma aproximação ao contexto em que emergiu o movimento político, social e cultural Chicano. Para tal, está dividido em várias partes de maneira a contornar certos elementos específicos, como a definição do termo “chicano” ou a Arte Chicana.

A última parte está destinada à literatura chicana e a novela de Rudolfo Anaya, *Bless Me, Ultima*, serve de exemplo para alguns dos temas explorados pelos escritores deste movimento.

O Termo “Chicano”

“Chicano” é um termo que faz parte de uma série de designações que as pessoas de descendência mexicana e que vivem nos Estados Unidos da América, escolheram para se distinguirem de um número de designações, muitas vezes pejorativas, dados pela cultura dominante. Segundo Tino Villanueva (1980), o uso original da palavra “chicano” referia-se ao trabalhador mexicano recém-chegado ao país e sem documentação. O chicano era classificado numa categoria inferior porque era um trabalhador migrante, que tinha de mudar constantemente de emprego de maneira a conseguir sobreviver. Era usado como um termo de simpatia e identidade entre as pessoas dessa mesma classe.

Até aos anos 60, tinha já o termo sido usado de variadas maneiras e em diferentes contextos, mas continha ainda uma conotação negativa ligada à classe trabalhadora que era dada pelos próprios mexicano-americanos, associando-o a “classe baixa”. Este termo foi, no entanto, assumido e popularizado conscientemente em meados da década de 60 pela população mais jovem, articulando as suas frustrações dentro do que consideravam um estilo político tradicional das comunidades mexicano-americanas. Dando-lhe um significado político orientado para a militância e para os aspectos nativos, fizeram sobressair o orgulho e a nova consciência contemporânea e revolucionária destas comunidades. Além disso, pretendiam com isto acelerar as mudanças sociais e evidenciar uma realidade cultural autónoma característica das populações de descendência mexicana. Designar-se “chicano” é então um acto político manifesto que, tal como os símbolos culturais e artísticos desenvolvidos posteriormente pelo Movimento Chicano, servia para unificar o crescente movimento nacional.

Este termo veio a dar, mais tarde, lugar ao uso de outras designações (Hispânicos, Latinos, etc), e onde se englobaram todas as pessoas de descendência latino-americana que vivem nos Estados Unidos da América. Estas são designações apontadas por alguns como mais uma forma de controlo destas populações.

Antecedentes do Movimento Chicano

Galarza constituiu um paradigma no qual colocou a emergência do movimento Chicano dentro de uma fase recente da história do México e dos Estados Unidos.

Desde o início do século XIX, as instituições do colonialismo mexicano no Sudoeste americano (*pueblos, presidios, ranchos, ...*) foram reduzidos ou destruídos durante a segunda conquista da história mesoamericana, ou seja, os ataques anglo-americanos às fronteiras mexicanas. Esta destruição afastou esses primeiros colonos mexicanos

das suas terras, o que, segundo Galarza, levou a que a população mexicana do Sudoeste ficasse sem uma terra sobre a qual construir o seu sistema de identificação, não conseguindo assim prevenir a erosão da sua cultura. Os emigrantes que se dirigiram para norte entre 1910 e 1940, chegaram num período em que as explorações agrícolas estavam a instalar-se, sendo acompanhadas por uma produção assente no trabalho desenvolvido por unidades familiares. Estabeleceram-se *colonias* rurais que formavam o proletariado para os *rancheros* anglo-americanos. Depois de 1940, estas populações acompanharam o êxodo geral para as cidades onde se instalaram e constituíram os *barrios*. As *colonias* e os *barrios* constituíam dois tipos de assentamento que se desenvolveram em áreas marginais e sem interesse, dando lugar à formação de bolsas de pobreza nas quais a cultura mexicano-americana teve a sua configuração.

Galarza aponta ainda que estas *colonias* e *barrios* estavam destinados à destruição pela constante pressão da sociedade dominante em direcção a um processo de desintegração. Com a destruição destas comunidades onde os aspectos que caracterizavam estas populações se fundavam, os resquícios da cultura mexicana que ainda subsistiam, estavam votados à aculturação, apontando Galarza que a única salvação residiria numa reacção por parte dos mexicanos como resposta à contaminação pela sociedade dominante. Esta reacção veio a concretizar-se na busca de uma identidade como primeiro factor de oposição a este processo destrutivo da cultura mexicana. A procura de identidade é um facto especialmente visível na vanguarda chicana, através de uma série de acções educacionais, políticas e económicas, assim como manifestações culturais e uma reinterpretação da história, juntamente com o combate a estereótipos, o desafio dos media dominantes através de publicações alternativas e a reivindicação da presença de chicanos nas várias instituições da sociedade. Estes factos contribuíram para a redefinição da comunidade chicana, além desta procura de identidade ser vista também como um imperativo primordial na luta pela auto-determinação.

A visão de Galarza é, no entanto, bastante rígida, não percebendo que, apesar de transfigurada pelo intercâmbio cultural, a identidade étnica e as manifestações culturais da comunidade chicana são resistentes à pressão de uma cultura hegemónica. Por isso, o ponto de vista de Galarza é demasiado estático, já que aponta como deterioração qualquer diminuição nos elementos “mexicanos” na cultura das comunidades chicanas. Os jovens destas comunidades, segundo Galarza, querem um regresso às “origens”, pretendem recuperar o humanismo e a identidade cultural que sentem ter perdido. Nota-se aqui no pensamento de Galarza, a glorificação de certos aspectos culturais, os elementos “mexicanos” que este autor tanto quer ver preservados, não são mais do que os atributos característicos do México no início do século XX, ou seja, estão tão circunscritos culturalmente como os factores que caracterizam a comunidade chicana actual. Galarza apresenta a ideia de um México parado no tempo à espera do regresso destas populações, enaltecendo aspectos da cultura mexicana que nem os próprios mexicanos tomam como garantidas.

“It is not a question of assimilation, pure and simple, that offers the great threat, but of assimilation with *what* and with *whom* and toward what end. (...) While maintaining the most positive elements of Mexican national culture, they freely borrowed and adapted cultural input from many sources. This amalgam, as elaborated in the 1970s, has been in a healthy process of evolution. It has produced new vigorous and valid forms of culture.”¹

É certo que os mexicanos que viviam nos Estados Unidos da América perderam muitos aspectos característicos da sua identidade cultural. Este facto resultou não só das pressões extremas sobre a língua e a cultura, perpetradas pela sociedade dominante, como também pela anteriormente mencionada assimilação que acompanhou a

¹ Goldman, S. M. e Tomás Ybarra-Frausto (comp.), (1985), *Arte Chicano: a Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*, Berkeley, Chicano Studies Library Publications Unit, University of California.

mudança das *colonias* rurais para os *barrios* situados em grandes cidades, facto agravado posteriormente com a destruição destes *barrios* que ainda mantinha alguma da coesão entre os seus habitantes. Outro aspecto que teve influência e acelerou esta assimilação, foi a ascensão social que se começou a verificar a partir dos anos 70 e que afectava apenas grupos específicos dessas comunidades.

As pressões que os grupos sociais dominantes exerciam sobre a cultura mexicana começava logo nos elementos mais novos dessas comunidades, as crianças, pela proibição da língua espanhola nas escolas, pela propagação de uma educação manifestamente eurocêntrica, pela anglicização dos nomes próprios e tantos outros aspectos que sugeriam às crianças a inferioridade da cultura mexicana.

A deslocação para as cidades associou-se à ideia de perda do sentido de comunidade. Foi nos anos 40 que as famílias mexicanas experienciaram essa transição entre o rural e o urbano. Estas eram populações que se deslocavam do México para os Estados Unidos da América, da região do Sudoeste americano para fora deste ou mesmo só de uma parte do Sudoeste para outra. Muitas vezes, essas populações de mexicano-americanos eram equiparados a outros grupos sociais que viviam marginalizados nas periferias das cidades.

Em meados dos anos 40, o processo social da urbanização estava a transformar a comunidade mexicano-americana. Alguns entraram no mercado laboral especializado, mas uma grande maioria era mantida em condições precárias através da discriminação, exploração, más condições de habitabilidade, educação deficiente, etc. Como consequência deste sentimento de marginalização e alienação experienciado nas cidades, foi criada uma subcultura designada "Pachuco". Os pachucos eram uma classe de jovens trabalhadores urbanos de descendência mexicana, cujos pais mantinham ainda padrões culturais característicos do México, mas que eram rejeitados por estes filhos porque não se adequavam à realidade da vida nos Estados Unidos da América. No entanto, estes jovens eram eles próprios rejeitados pela sociedade dominante na qual pretendiam ver-se

inseridos. Assim, foram desenvolvendo os seus próprios padrões e estilos de vida, ligados a uma ideia de rebelião e muitas vezes de violência, factos que não eram aceites pela comunidade euro-americana, nem mesmo pela comunidade mexicana estabelecida. Os pachucos e os seus actos eram o resultado de uma compressão de diferentes valores nas cidades onde habitavam, de uma fragmentação da família extensa e a da estereotipação dos vários aspectos da cultura mexicana praticada sobretudo pelos *media* da sociedade dominante. Outro factor que se relaciona com a reacção destes jovens, é o racismo praticado por certas figuras da sociedade hegemónica, nomeadamente através das autoridades presentes nas escolas, nas ruas e nos empregos. Todos estes fenómenos geraram como que uma gueticização dessa geração de descendência mexicana, forçando-os a formarem gangs e a praticarem formas de delinquência juvenil. Estes grupos estavam excluídos da possibilidade de atingir um reconhecimento social, sendo direccionados para a construção de uma subcultura onde se misturavam aspectos culturais mexicanos com influências de outros grupos sociais. Esta subcultura funcionava como uma estratégia auto-defensiva, mas que por vezes se apresentava bastante agressiva, sobretudo entre gangs.

A partir desta imagem, formou-se um mito Pachuco, especialmente devido à redescoberta dos escritos de Octavio Paz pelo Movimento Chicano nos anos 60. O pachuco era visto como um rebelde solitário afrontando a sociedade que não o aceita, apenas porque é essa a sua maneira de ser. Aspectos como o racismo e a exploração económica não são elementos considerados nesta visão do Pachuco. Algumas características dos pachucos foram incluídas mais tarde no Movimento Chicano.

O Movimento Chicano

A década de 60 e 70 provou que a identidade étnica e as suas manifestações culturais são mais resistentes do que as opiniões

pessimistas que anunciam a perda de características culturais específicas.

O Movimento Chicano coincidiu temporalmente com outros movimentos de reforma e libertação dentro e fora dos Estados Unidos da América. A explosão de uma actividade extraordinária em frentes políticas por parte de minorias dissidentes como a luta por direitos civis dos negros (“Black Civil Rights Movement”), o movimento dos trabalhadores agrícolas, os estudantes e os movimentos de juventude que envolviam uma radicalização de políticas, os nativos e o “The American Indian Movement”, o movimento anti-guerra do Vietnam, a revolução cubana de 1959, os homossexuais, as mulheres, etc. Todos estes grupos forçaram o poder instituído a fazer um certo número de concessões, o que permitiu o seu reconhecimento por parte de algumas publicações que anteriormente ignoravam este tipo de movimentos.

O movimento político chicano cresceu a partir de uma aliança formada em meados da década de 60, por grupos de trabalhadores rurais que se debatiam pelo direito a criar sindicatos que fizessem frente aos interesses dos poderosos proprietários agrários da Califórnia e do Novo México, pelas classes trabalhadoras do Sudoeste e do Midwest e pelo crescente movimento estudantil. Apesar das áreas rurais terem tido grande importância nas lutas económicas, as actividades políticas e culturais dos anos 60 e 70 concentravam-se nas cidades, pois aí vivia a grande parte dos descendentes de mexicanos, e era também aí onde a violência e as condições precárias eram mais visíveis.

O primeiro período deste movimento caracterizou-se por uma política não comercial, orientada para os valores da comunidade, visível através da criação de colectividades e nas expectativas dos grupos artísticos em promover a arte, facilitando a sua acessibilidade. Este período caracterizou-se assim por um idealismo, pelas colectividades artísticas, pela “arte pública”, temas políticos e étnicos, um interesse pela história e pela cultura do povo mexicano e por uma luta pela auto-determinação (nacionalismo e separatismo). A partir de 1975, o movimento artístico começou a tornar-se dependente dos imperativos

da cultura dominante, facto resultante da mudança na percepção do chicano e do seu papel na sociedade. Este crescente interesse por parte das instituições no movimento artístico chicano, acabou por terminar com a sua ligação a uma cultura separatista ou às lutas da América Latina ou dos chamados países do 3º Mundo.

Um nacionalismo cultural foi desenvolvido nesta primeira fase pelos estudantes que integravam o movimento:

“(...) we can only conclude that social, economic, cultural and political independence is the only road to total liberation from oppression, exploitation, and racism. Our struggle then must be for the control of our barrios, campos, pueblos, lands, our economy, our culture, and our political life.”²

Esta ideia foi expressa em “El Plan Espiritual de Aztlan”, atribuído ao poeta Alurista e adoptado em Março de 1969, numa conferência em Denver. Alguns dos pontos principais deste manifesto estão na reclamação das terras pertencentes outrora aos mexicanos, o actual Sudoeste, na importância e na glorificação da ideia de raça, de uma herança indígena, e um ênfase no humanismo e numa cultura e educação não materialistas. Todos os segmentos da comunidade chicana eram incentivados a fazer parte desta causa.

O “Plan” estabelecia ideais e temas que seriam depois desenvolvidos na arte e na literatura chicana, a ideia de uma origem na classe trabalhadora, de uma herança indígena e de um carácter revolucionário e espiritual.

No entanto, alguns segmentos da comunidade chicana foram assimilando aspectos da sociedade dominante, começando a integrarem-se nela e a disseminar uma arte mais comercial. O movimento cultural chicano começou por ser característico da classe trabalhadora, mas foi progredindo em direcção a uma inclusão numa determinada classe média, que era orientada para o sucesso dentro de reconhecidas

² “El Plan Espiritual de Aztlán” in Anaya, R. A. e Lomelí, F. A., (1991), *Aztlán: Assays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, University of New Mexico Press, pag. 2.

editoras, para os filmes comerciais, para os museus, galerias privadas e colecionadores. Durante este percurso ascendente, verificou-se uma perda gradual de conteúdo relacionado com o protesto social. Esta mobilidade social caracterizou apenas um grupo restrito, um segmento talentoso da comunidade chicana e resultou maioritariamente da sua militância neste movimento político e cultural dos anos 60. É possível então verificar aqui um paradoxo, existente também em outras correntes, pois são movimentos que necessitam das instituições dominantes, como os media, para tornar pública as suas posições e os significados que pretendem transmitir com a sua arte. Mas esta diminuição na produção de “arte pública”, como os murais e os posters, não pode ser encarada como um factor negativo, pois segundo Ybarra-Frausto, *“what has been produced since 1975 is of deeper political complexity and superior aesthetic quality.”*³

A procura de uma identidade é das questões mais significativas deste movimento. A busca de identidade e a luta pela auto-determinação, começou com o desafio dos cientistas sociais chicanos às distorções e estereótipos mantidos pela sociedade dominante. Este ataque aos estereótipos negativos influenciou uma geração de estudantes e estabeleceu os novos temas que viriam a caracterizar o debate sobre a cultura chicana na década seguinte. O questionamento à imagem do chicano projectada pela cultura dominante, deu-se também através da crítica apontada a escritos anteriores de antropólogos anglo-americanos. Eram apontados não como dissimuladores de prejuízos abertos, mas veiculavam antes de uma maneira subtil uma continuação de estereótipos inconscientemente. Americo Paredes (1978) diz que o trabalho destes etnógrafos seguiam sempre uma de duas vias: retiravam as formas culturais dos factores políticos e económicos que os condicionavam ou então reduziam todos os interesses a factores sociais e económicos. Do ponto de vista de Paredes, a cultura não determina todos os factores humanos nem se dissolve numa base económica. A

³ Ybarra-Frausto, Tomas, “The Chicano Movement / The Movement of Chicano Art” in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), “Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display”, Washington e London, Smithsonian Institution Press, pag. 142.

proposta de Jose E. Limon afirma que cada aspectos do floklore deve ser examinado no seu contexto social e cultural e dentro das circunstâncias sociais de um dado período.

O Movimento Chicano nasceu numa época em que havia a consciência da importância da comunicação como formadora da ideologia e transmissora privilegiada de certos eventos. Este movimento político e artístico reconheceu o imperativo de criar publicações específicas, de maneira a poder escrever a sua própria história e disseminar a sua cultura, em contraste com a imprensa e as publicações dos grupos dominantes. Os jornais e as revistas que emergiram nesse meio eram uma forma privilegiada de dar visibilidade a muitos escritores e artistas pertencentes a esse novo movimento, enquanto permitiam a outros já com experiência um reconhecimento público antes da aceitação pelas instituições da cultura dominante. Estes factos levaram a que organizações e colectividades alternativas inseridos neste movimento, se desenvolvessem, dando importância ao reconhecimento público pela imprensa dominante e à constituição e manutenção de arquivos de materiais publicados. Um exemplo desta tendência para a formação de arquivos pode ser dada pela luta pela criação de bibliotecas especializadas em “Chicano Studies” na maioria das universidades. Esta atenção ao poder dos media e o ênfase na história, pode qualificar-se como um atributo dos anos 60 e 70 e que foi aproveitado por movimentos devido ao seu poder de alterar e formar consciências. Os artistas procuravam nestes jornais e revistas a atenção dos *media*, especialmente quando se sucedeu uma passagem da chamada “arte pública” (murais, posters,...) para uma “arte privada”, ou seja, relacionada com as galerias, os museus e os coleccionadores. Os *media* forneciam a desejada atenção pública para os eventos realizados pelos artistas

A Arte Chicano

O movimento político e social chicano foi acompanhado por um movimento artístico a nível geral, não apenas geograficamente, mas também pelas afinidades ou coesão conceptual, temática e estilística.

A consciência de um panorama designado por Arte Chicana, não se desenvolveu antes de meados da década de 60, altura em que artistas, activistas e intelectuais uniram-se para tentar alcançar os objectivos de um projecto cultural colectivo que pretendia reunir as práticas sociais com a produção cultural. Este empreendimento tornou-se depois nos anos 70, num movimento de âmbito nacional, onde se partilhavam conceitos e iconografias. O movimento social, económico e político da comunidade chicana gerou, nesta época, uma variada produção artística, passando pela literatura, pelo teatro, filmes, dança, música e artes plásticas. Estas produções artísticas reagiram contra as distorções e os estereótipos empregues pela sociedade hegemónica a esses grupos minoritários.

“This “nuevo arte del pueblo” (a new art of the people) was to be created from shared experience and based on communal art traditions. Necessarily, a first step to investigate, and give authority to, authentic expressive forms arising within the heterogeneous Chicano community. In opposition to the hierarchical dominant culture, white implicitly made a distinction between “fine art” and “folk art”, attempts were made to eradicate boundaries and integrate categories. An initial recognition was that the practices of daily life and the lived environment were primary constituent elements of the new aesthetic.”⁴

A Arte Chicana, dentro do contexto das populações mexicanas e descendentes de mexicanos, é a expressão mais contemporânea de uma longa história cultural. Pretende ligar a realidade com a imaginação, posicionando numa tradição cultural que está em oposição à ideia de arte como escape da sociedade ou mero bem de consumo, pretendendo

⁴ Ybarra-Frausto, Tomas, “The Chicano Movement / The Movement of Chicano Art” in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), “Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display”, Washington e London, Smithsonian Institution Press, pag. 130.

que o público responda não só ao aspectos estético do objecto de arte, mas também à realidade reflectida por ele. A Arte Chicana providencia assim não só um prazer estético, mas também serve como meio de transmissão de variada informação.

Geralmente de natureza formalista, a História da Arte preocupava-se maioritariamente com questões de estilo e de pertença a uma herança vanguardista, vista como a norma e a medida de excelência para o mundo das artes. Esta ideologia formalista desvaloriza a arte representacional e o seu significado, o que fazia com que a arte mexicana fosse essencialmente banida da História da Arte. No entanto, este facto não está só relacionado com questões internas à própria arte, como é a disciplina de História da Arte, este posicionamento face à arte representacional e mais particularmente à arte mexicana, está também dependente de factores sociais que marcaram os anos 40 e 50. Alguns desses factores podem ser apontados: a procura de uma homogeneização da cultura; de uma despolitização dos intelectuais; o anti-comunismo, etc. Um ênfase nestes aspectos tornaram qualquer arte que possuísse um compromisso social ou que fizesse uma crítica à sociedade, em mera “propaganda”. Assim, artistas chicanos inseridos em escolas de arte eram desencorajados por este discurso formalista, pelas preocupações formalistas dos seus professores. Além disso, não havia qualquer informação sobre a contribuição dada à arte moderna pelos revolucionários da Escola Mexicana (Rivera, Oroscó, “Taller de Grafica Popular”, etc). A arte mexicana era desconhecida para as novas gerações, as gerações posteriores aos anos 40. A arte pré-colombiana era também relegada para a área da arqueologia ou antropologia, e muitas vezes era inserida na categoria de arte “primitiva”. Partindo da lógica evolucionista de que a sequência Egíptio/Grécia/Roma dá origem ao paradigma ocidental que é assente na tradição greco-romana, as artes destes períodos são consideradas “arte histórica”, enquanto que os modelos não ocidentais, como a arte indígena da América, são classificados simplesmente como arte “primitiva”.

O reconhecimento e a revalorização da cultura pré-colombiana está intimamente ligado à emergência da Escola Mexicana no início do século XX. Foi a Revolução Mexicana de 1910 e o consequente renascimento de um nacionalismo cultural, que gerou uma nova valorização dos artefactos e das produções artísticas pré-colombianas. Este nacionalismo cultural mexicano fez com que todas as secções da comunidade integrassem um todo nacional, questionando os valores europeus que antes tinham sido aceites. Quando o Movimento Chicano projectou o seu neo-indigenismo nos anos 60, seguiram um processo semelhante, ou seja, começaram por uma rejeição de valores europeus.

Essa rejeição de valores europeus instituídos na sociedade dominante, é visível no uso que os artistas chicanos fizeram de símbolos da cultura popular mexicana. Tradições e rituais característicos desta comunidade, foram apropriados por estes artistas e reinterpretadas de maneira a enquadrarem-se nas questões sociais do período em que as obras eram produzidas. Assim, é possível encontrar nos almanaques, nas estampas religiosas, nos altares, nos cartazes e nos posters, as fontes e as influências sobre as quais se constituiu a maioria das produções inseridas no panorama da Arte Chicana. Os almanaques representam imagens do folclore mexicano, paisagens rurais, mitos indígenas ou eventos históricos, assim como toda uma série de santos católicos, onde a Virgem de Guadalupe tem um papel especial. Estas publicações são, por vezes, versões romantizadas dos costumes e das tradições mexicanas. Os altares e as estampas religiosas são outras produções características da cultura mexicana e que foram redefinidas dentro das artes deste movimento. Os posters foram de uma grande importância para que se conseguisse a mobilização de vastos grupos para que se comprometessem com a luta política. Isto porque os posters eram uma forma barata, portátil e fácil de reproduzir, o que eram as características indicadas para que fosse possível uma grande distribuição. As imagens presentes nestes posters estavam relacionadas com “Pancho” Villa, Zapata e outros símbolos da Revolução Mexicana, que eram acompanhadas por slogans como “Viva La Causa” ou então

“Viva La Revolución”. Foram tornando-se assim numa forma de comunicação privilegiada porque envolvia não só imagens facilmente reconhecíveis, como possuíam também uma mensagem directa e memorizável. Assim, o poster ensinou aos artistas uma forma de comunicar com brevidade, ênfase e força, pois não estavam a criar nenhum imaginário novo, mas sim a trabalhar com vocabulário possuidor de uma expressão persuasiva.

O mural era outra das manifestações tipicamente mexicanas que foram adoptadas e exploradas pelos artistas chicanos, tornando-se talvez na expressão mais marcante deste movimento. Os murais, situados nos *barríos*, funcionavam como uma reflexão pictórica das eventos sociais. Os artistas chicanos proclamavam uma arte que fosse pública, monumental e acessível a toda a gente, por isso, nada melhor do que o mural para transmitir as suas ideias e funcionar como um movimento social de massas. Os temas destes murais rondavam os que eram desenvolvidos noutras manifestações culturais, ou seja, a consciência de um passado indígena, a Revolução Mexicana e os seus heróis, o activismo contemporâneo da comunidade chicana e até a vida diária do *barrio*. No entanto, alguns murais oferecem uma visão romântica e arcaica da cultura indígena.

Assim, qualquer estudo sobre arte chicana tem de ter em conta a conjugação de padrões históricos relacionados não só com a emergência do Movimento Chicano, mas também com as diferenças ideológicas e os conflitos que tiveram lugar dentro do campo da História da Arte, pois estes são aspectos que afectaram as formulações estéticas e conceptuais de inúmeros artistas chicanos. A Arte Chicana pode então ser entendida como um questionamento e uma redefinição da História da Arte contemporânea, projecto desenvolvido por artistas em manifestos e discussões, e por escritores, historiadores de arte e críticos que reconheceram a importância do movimento artístico chicano.

Gradualmente, estas formas artísticas foram sendo absorvidas pelas instituições da cultura dominante. A literatura tornou-se na primeira área a despertar o interesse de teóricos e, já nas artes visuais,

a arte popular ou folk tida como característica do Sudoeste americano, converteu-se na produção mais característica e conhecida destas comunidades.

A Literatura Chicana

“Chicano literature has a triple mission: to represent, and to conserve that aspects of life that the Mexican American holds as his own and at the same time destroy the invention by others of his own life. That is - conservation, struggle and invention.”⁵

A literatura chicana emergiu como consequência das luta igualdade, pelos direitos civis, onde a maior parte dos símbolos usados foram retirados do contexto social em que se encontravam essas comunidades chicanas. Os símbolos mais usados na literatura e que serviram também para dar unidade ao Movimento Chicano, são vários, entre os quais se podem distinguir o mito de Aztlán, a águia negra (símbolo usado nas lutas dos trabalhadores agrícolas), a Virgem de Guadalupe, certas expressões como *Viva la Raza!*, etc. A perda de uma identidade específica e a formação de outras, foi também um aspecto abundantemente explorado por escritores e artistas chicanos contemporâneos, devido aos seus múltiplos níveis de significância.

A maior parte das novelas chicanas assentam na luta por melhores condições de vida e fazem uso dos mitos pré-hispânicos como fonte de inspiração para esses protestos. São estes mitos que dão a força que as personagens necessitam para levar a cabo o seu papel ou cumprir a sua missão. Nestes livros, ligando mitos arcaicos com eventos políticos e sociais contemporâneos. Escritores como Alurista, Valdez e Anaya, actuam como intérpretes do passado mítico dos chicanos, no entanto, estes não nos são dados como se de uma lição se trata-se, ou melhor, não

⁵ Tomas Rivera, novelista citado em Ybarra-Frausto, Tomas, “The Chicano Movement / The Movement of Chicano Art” in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), “Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display”, Washington e London, Smithsonian Institution Press, pag. 129.

têm um carácter abertamente instrutivo, estes mitos são antes transcritos para os seus textos, cabendo ao leitor a função de interpretá-los e estabelecer as ligações com os eventos sociais da época, reconciliar a história com o mito. Através da junção estabelecida entre estes aspectos, sobressai a ideia de uma ligação entre o espiritual (mito) e o material (condições sociais), conjugação que é bastante característica do Movimento Chicano e presente nas suas apelações a um estilo de vida mais humano e menos materialista.

Rodolfo Anaya explorou repetidamente nas sua novelas uma relação entre mito e a história, entre o espiritual e o material, entre os elementos racionais e intuitivos da cultura. Revela-nos a função que a imaginação mítica pode ter na realidade da vida diária, esta imaginação é mais do que uma fantasia, pois liga-se com elementos específicos da realidade. É um mito transformado nas bases de um sistema ideológico, torna-se parte da vida diária e emerge como uma narrativa moderna que revela as crenças, aspirações e medos de pessoas que procuram, através da criação desta consciência mítica, uma inspiração no seu passado distante para deste modo alcançar o seu destino no mundo contemporâneo. Este processo revela a dimensão dinâmica que caracteriza o mito, na medida em que retém em si um núcleo poderoso, cujo significado continua ainda hoje a fazer sentido. Como afirma Lévi-Strauss, o pensamento mítico é na sua essência transformador, desde que surge, cada mito sofre alterações com a mudança de narrador no seio do grupo ou com a transmissão de povo para povo, perdendo-se certos elementos que são depois substituídos por outros. No entanto, a estrutura do mito, apesar de ser distorcida pelas alterações sucessivas, preserva ainda o carácter de conjunto.

Estes escritores seguiam assim a necessidade de criar, através dos seus textos, universos que reflectissem uma herança cultural e ao mesmo tempo a situação política da época onde se encontravam inseridos. Isto porque, como já antes se disse, a arte chicana é uma arte de tema social, encontra-se imbuída e reflecte aspectos da realidade, não é uma arte auto-referencial.

A análise de alguns aspectos da novela *Bless Me, Ultima* (1972), de Rudolfo Anaya, pode fornecer alguns exemplos para estas características apontadas anteriormente. Criticada por sobrepôr a preocupação mítica aos aspectos sociais e ao contexto da época, através de uma ideia de reconciliação com esses eventos sociais conseguida pelo que se pode designar por “consciência mítica”, esta novela não deixa de conter alguns dos elementos típicos da literatura chicana.

A acção decorre no início dos anos 40, período em que famílias mexicano-americanas se dirigiam para a cidade à procura de melhores condições de vida e deixando para trás um estilo de vida rural. Este êxodo surge das pressões exercidas pela conquista das terras do Oeste, sumariado nesta passagem em que o narrador relembra as conversas dos *vaqueros* sobre os “velhos tempos”:

“The first pioneers there were shepherds. Then they impoted herds of cattle from Mexico and became *vaqueros*. They became horseman, *caballeros*, men whose daily life was wrapped up in the ritual of horsemanship. They were the first cowboys in a wild and desolate land which they took from the Indians.

Then the railroad came. The barbed wire came. The songs, the *corridos* became sad, and the meeting of the people from Texas with my forefathers was full of blood, murder, and tragedy. The people were unrooted. They looked around one day and found themselves closed in. The freedom of land and sky they had known was gone. Those people could not live without freedom and so they packed up and moved west. They became migrants.”⁶

Esta novela está escrita no que viria a ser designado por estilo “gonzo”, ou seja, o autor é também participante, sendo a narrativa constituída pelos eventos que vai observando. Aqui o narrador é um rapaz de sete anos, Antonio, pertencente a uma destas famílias que se

⁶ Anaya, Rudolfo, (1972), *Bless me, Ultima*, Berkeley, Warner Books, pag. 125.

dirigiram para a cidade de Guadalupe vindos de uma pequena localidade denominada Las Pasturas, onde o pai era *vaquero*:

“He spoke in Spanish, and the village he mentioned was his home. My father had been a *vaquero* all his life, a calling as ancient as the coming of the Spaniard to Nuevo Méjico. Even after the big *rancheros* and the *tejanos* came and fenced the beautiful llano, he and those like him continued to work there, I guess because only in that wide expanse of land and sky could they feel the freedom their spiritis needed. (...) My mother was not a woman of the llano, she was the daughter of a farmer. She could not see beauty in the llano and she could not understand the coarse men who lived half their lifetimes on horseback. After I was born in Las Pasturas she persuaded my father to leave the llano and brin her family to the town of Guadalupe where she said there would be opportunity and school for us. The move lowered my father in the esteem of his *compadres*, the other *vaqueros* of the llano who clung tenaciously to their way of life and freedom.”⁷

No entanto, essa mudança causa uma grande dor em Gabriel Maréz, o pai, pois, e tal como personagens de outros livros do mesmo autor, sem a posse de uma terra sentia-se completamente alienado, sem referências, sem a noção de uma identidade ou de um destino específico. Teve que deixar a sua terra, o seu cavalo e o seu povo por uma vida na cidade e um emprego na construção da auto-estrada. Mas este sentimento de apego à terra levou-o a comprar um terreno nos arredores, situado entre a zona fértil do rio e a rudeza do llano, e juntamente com os três filhos mais velhos, construiu aí a sua casa. Em Las Pasturas, a localidade de origem, já só restava uma pessoa, Ultima, uma velha curandeira que foi acolhida por esta família, pois “It was the costum to provide for the old and the sick. There was always room in the safety and warmth of la familia for onde more person, be that

⁷ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 2.

person stranger or friend.”⁸ A partir daqui vai estabelecer-se uma relação estreita entre António e Ultima, um relacionamente baseado num sentimento profundo de descoberta e de consciencialização:

“Let me begin at the beginning. I do not mean the beginning that was in my dreams and the stories they whispered to me about my birth, and the people of my father and mother, and my three brothers - but the beginning that came with Ultima.”⁹

O relato do primeiro encontro é bem exemplificativo do tipo de ligação que se estabeleceu logo desde o início:

“ ‘Antonio’, she smiled. She took my hand, and I felt the power of a whirlwind sweep around me. Her eyes swept the surrounding hills and through them I saw for the first time the wild beauty of our hills and the magic of the mockingbirds and the drone of the grasshoppers mingle with the pulse of the earth. The four directions of the llano met in me, and the white sun shone on my soul. The granules of sand at my feet and the sun and sky above me seemed to dissolve into one strange, complete being.”¹⁰

Foi através de Ultima que Antonio vai tomando consciência do passado do seu passado, do seu povo. É através das histórias de Ultima que redescobre uma nova fé, uma nova fonte de inspiração, de energia:

“I felt more attached to Ultima than to my own mother. Ultima told me the stories and legends of my ancestors. From her I learned the glory and the tragedy of the history of my people, and I came to understand how that history stirred in my blood.”¹¹

⁸ Anaya, Rudolfo, (1972), pag 4.

⁹ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 1.

¹⁰ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 12.

¹¹ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 123.

“We walked together in the llano and along the river banks to gather herbs and roots for her medicines. She taught me the names of plantes and flowers, of trees and bushes, of birds and animals; but most important, I learned from her that there was a beauty in the time of day and in the time of nighth, and that there was peace in the river and in the hills. She taught me to listen to the mystery of the groaning earth and to feel complete in the fulfillment of its time. My soul grew under her careful guidance.”¹²

Estas personagens funcionam como guardiões de uma cultura que ameaça desaparecer (talvez por isso esta personagem se chame Ultima - última) São geralmente mulheres versadas em feitiçaria, como neste caso, mas podem também ser poetas cegos, marginalizados, etc. A sua função é fazer emergir uma nova consciência, despoletar a redescoberta do valor e das razões para viver em certos personagens, de maneira a impelir a sua acção. Preenchem, com as suas histórias, um espaço vazio que existia no interior de determinada personagem e que não era suplementado apenas com a tradicional fé católica. No entanto, isto não quer dizer que se abandone as práticas católicas para enveredar por um caminho mais “místico”, pois esta figura da feiticeira integra em si elementos de ambos os campos, tanto se apoia nos conhecimentos ancestral dos povos indígenas, como usa práticas típicas da Igreja Católica. Aliás, o simbolismo religioso está sempre presente nestas novelas, como característica fundamental da família cristã, como se pode ver nesta passagem:

“After supper we always prayed the rosary. The dishes were quickly done then we gathered in the sala where my mother kept her altar. My mother had a beautiful statue of la Virgen de Guadalupe. It was nearly two feet high. She was dressed in a long, flowing blue gown, and she stood on the horned moon. About her feet were the winged heads of angels, the babes of Limbo. She wore a crown on her head

¹² Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 15.

because she was the queen of heaven. There was no one I loved more than the Virgen.”¹³

Através destas figuras é passada a ideia da necessidade de uma maior espiritualização na vida diária, de que não basta apenas estar consciênte dos factos políticos e sociais que afectam a comunidade e a vivência de cada um, mas completar estes eventos com um conhecimento que está para além dos detalhes históricos. Os mitos e as lendas do passado não são factores estáticos, são antes formas que se podem transfigurar e adaptar à realidade do momento, conservando ainda toda a sua lógica interna e toda a sua força e significância. Os mitos contêm em si os materiais com os quais a realidade é entendida e estruturada.

Nesta novela, o aspecto mítico é dado através dos sonhos (em itálico no texto original), mais ou menos premonitórios, que o protagonista, Antonio, vai tendo ao longo do decorrer da acção.

Outro aspecto que é enfatizado através desta ideia de que a imaginação mítica é uma forma de construir o presente, é que este processo se baseia num percurso pessoal, ou seja, cada indivíduo tem de procurar em si, no seu interior, o seu próprio destino, a sua essência ou o significado para as suas acções:

“I wanted to tell her that I was searching for something, but sometimes I didn’t even know what it I sought.(...) ‘It’s part of the thing I must learn about myself. There are so many dreams to be fulfilled, but Ultima says a man’s destiny must unfold itself like a flower, with only the sun and the earth and water making it blossom, and no one else meddling in it-”¹⁴

Se o indivíduo não iniciar este caminho de auto-descoberta, está como que perdido, como é o caso dos irmãos mais velhos de Antonio que, não partilhando já os valores tradicionais mexicanos e ao mesmo tempo

¹³ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 43.

¹⁴ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 222-223

não sendo aceites pela sociedade dominante, encontram-se deslocados e sem um projecto a seguir:

“My father increased his pleas that they plan a future with him in California, but they only nodded. They did not hear their father. They were like lost men who went and came and said nothing.”¹⁵

“Antonio-oooooooo, they called, Antonio-forooooooooos. Help us. We are your brothers who have lost the way -

Their voices cried in the gathering wind.

*Oh, help us, our sweet brother, help us. We followed neither the laws of God or of your pagan god, and we paid no heed to the magic of your Ultima. We have sinned in every way. Bless us, brother, bless us and forgive us.”*¹⁶

Outro aspecto presente na novela *Bless Me, Ultima*, refere-se á transmissão de uma ideia de que as populações de descendência mexicana que vivem no Sudoeste, são fruto de uma interpenetração entre colonos mexicanos e populações indígenas que habitavam essas terras. O pai de Antonio, Gabriel Maréz (que significa “marés”, ou “filhos da maré”) representa esses conquistadores que chegaram do outro lado do oceano e se misturaram com as populações locais, enquanto que a mãe, Maria Luna (que significa “lua”), é a parte mais espiritual e está relacionada com as populações indígenas. Esta ideia é transmitida através num último sonho de Antonio, onde se misturam as suas dúvidas acerca das suas origens e do seu futuro, com uma série de lendas que foi ouvindo dos seus colegas de escola (a sereia, a carpa dourada):

“That night in my dreams I walked by the shore of a great lake. A bewitching melody filled the air. It was the song of mer-woman! I looked into the dark depths of the lake and saw the golden carp, and all around

¹⁵ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 65.

¹⁶ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 174 (itálico no original).

him were the people he had saved. On the bleached shores of the lake the carcasses of sinners rotted.

Then a huge golden moon came down from the heavens and settled on the surface of the calm waters. I looked towards the enchanting light, expecting to see the Virgen of Guadalupe, but in her place I saw my mother!

Mother, I cried, you are saved! We are all saved!

Yes, my Antonio, she smiled, we who were baptized in the water of the moon which was made holy by our Holy Mother the Church are saved.

Lies! my father shouted, Antonio was not baptized in the holy water of the moon, but in the salt water of the sea!

I turned and saw him standing on the corpse-strewn shore. I felt a searing pain spread through my body.

Oh please tell me which is the water that runs through my veins, I moaned; oh please tell me which is the water that washes my burning eyes!

It is the sweet water of the moon, my mother crooned softly, it is the water the Church chooses to make holy and place in its font. It is the water of your baptism.

Lies, lies, my father laughed, through your body runs the salt water of the oceans. It is the water that makes you Maréz and not Luna. It is the water that binds you to the pagan god of Cico, the golden carp!

(...) I looked up and saw Ultima.

Cease! she cried to the raging powers, and the power from the heavens and the power from the earth obeyed her. The storm abated.

Stand, Antonio, she commanded, and I stood. You both know, she spoke to my father and my mother, that the sweet water of the moon which falls as rain is the same water that gathers into the rivers and flows to fill the seas. Without the waters of the moon to replenish the oceans there would be no oceans. And the same salt waters of the oceans are drawn by the sun to the heavens, and in turn become again

the waters of the moon. Without the sun there would be no waters formed to slake the dark earth's thirst.

The waters are one, Antonio. I looked into her bright, clear eyes and understand her truth.

You have been seeing only parts, she finished, and not looking beyond into the great cycle that binds us all."¹⁷

Os romances de Anaya pretendem então regenerar a capacidade criadora de mitos dos leitores. Todo o material presentes nos seus livros é deixado para interpretar pelos próprios leitores, são estes que fazem a junção entre o mito e a história, entre os aspectos espirituais e os aspectos materiais da realidade. Por isso, estas são novelas que têm um grande poder político, porque fornecem ao leitor a possibilidade de ser ele mesmo a construir a sua história, o que permite a construção de um sentimento de auto-estima. O mito e a sua interseção com a história providencia assim, a imagem de um futuro sobre a qual o presente pode ser construído.

Bibliografia

Anaya, Rudolfo, (1972), *Bless me, Ultima*, Berkeley, Warner Books.

Anaya, R. A. e Lomeli, F. A., (1991), *Aztlán: Assays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Goldman, S. M. e Tomás **Ybarra-Frausto** (comp.), (1985), *Arte Chicano: a Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*, Berkeley, Chicano Studies Library Publications Unit, University of California.

¹⁷ Anaya, Rudolfo, (1972), pag. 119-121 (itálico no original).

Ybarra-Frausto, Tomas, “The Chicano Movement / The Movement of Chicano Art” in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington e London, Smithsonian Institution Press.

Lavine, S. D. , “Art Museums, National Identity, and the Status of Minority Cultures: The Case of Hispanic Art in the United States” in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington e London, Smithsonian Institution Press.

Livingston, J. e **Beardsley**, J., “The Poetics and Politics of Hispanic Art: A New Perspective”, in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington e London, Smithsonian Institution Press.

Marzio, P. C., “Minorities and Fine-Arts Museums in the United States” in Karp, I. e Lavine, S. D. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington e London, Smithsonian Institution Press.