

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS NEOLATINAS

CAMILA MONTINHO DA SILVA

Fronteira, corpo e escrita em *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, e *Terramara*, de Esalí

RIO DE JANEIRO
2026

Camila Montinho da Silva

Fronteira, corpo e escrita em *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, e *Terramara*, de Esalí

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos - Opção: Literaturas Hispânicas).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Heloísa Impellizieri Luna Ferreira da Silva
Coorientador: Prof. Dr. Luciano Prado da Silva

Rio de Janeiro
2026

Camila Montinho da Silva

Fronteira, corpo e escrita em *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, e *Terramara*, de Esalí

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – Opção: Literaturas Hispânicas).

Aprovada em:

Professora Doutora Cláudia Heloísa Impellizieri Ferreira Luna da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro - Orientadora

Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello
Universidade Federal do Rio de Janeiro - Membro Titular Interno

Professora Doutora Elda Firmo Braga
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Membro Titular Externo

Professora Doutora Regina Simon da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Membro Titular Externo

Professor Doutor Rodrigo da Silva Campos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Membro Titular Externo

Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus (Suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Doutora Livia Maria de Freitas Reis Teixeira (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

CIP - Catalogação na Publicação

S586f Silva, Camila Montinho da
Fronteira, corpo e escrita em Borderlands/La
Frontera: the new mestiza, de Gloria Anzaldúa, e
Terramara, de Esalí / Camila Montinho da Silva. --
Rio de Janeiro, 2026.
142 f.

Orientadora: Cláudia Heloísa Impellizieri Luna
Ferreira da Silva.
Coorientadora: Luciano Prado da Silva.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras Neolatinas, 2026.

1. Literatura feminina. 2. Literatura de
fronteira. 3. Glória Anzaldúa. 4. Heloísa
Impellizieri. I. Silva, Cláudia Heloísa Impellizieri
Luna Ferreira da , orient. II. Silva, Luciano Prado
da , coorient. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A Gilmar, Leila e Sabrina, minha tão amada família, não só pelos incansáveis esforços para a manutenção dos meus estudos, mas por todo amor dedicado a mim ao longo da minha existência.

A Cláudia Luna, querida professora e orientadora, agradeço pelo acompanhamento atento e cuidadoso ao longo de todo o processo de construção deste trabalho. Meu reconhecimento vai além do rigor e da excelência acadêmica: estende-se ao apoio humano e generoso, às palavras constantes de incentivo, aos esclarecimentos sempre disponíveis, à escuta atenta e à presença cuidadosa ao longo de todos esses anos de pesquisa. Sua dedicação fez toda a diferença neste percurso.

A Luciano Prado, meu coorientador, agradeço por ter acolhido meu pedido de orientação, em 2014 ou 2015, em um período particularmente desafiador. Mesmo diante das dificuldades daquele momento, aceitou prontamente acompanhar a minha pesquisa. Foi também Luciano quem me apresentou uma das obras fundamentais para a elaboração deste trabalho, por meio da qual tive contato com a potente escrita de Esalí. Agradeço pelas palavras de incentivo, pelas reuniões realizadas em momentos decisivos, pelo apoio nas traduções especialmente complexas que contribuíram significativamente para o aprimoramento das versões finais dos poemas; e agradeço, sobretudo, pela dimensão humana de sua orientação.

Às professoras Ana Lisboa, Elda Firmo, Regina Simon e Lívia Reis; e aos professores Victor Lemus e Rodrigo Campos, que participam da Banca Examinadora desta tese. Obrigada pela generosidade de dedicarem seus tempos e voltarem o olhar para a minha escrita. Agradeço, de modo especial, à professora Ana Lisboa pela orientação no breve período em que acompanhou esta pesquisa, pela gentileza de me enviar livros de difícil acesso e pelas valorosas reuniões sobre o trabalho.

Ao PPGLN e à Capes, pelo auxílio concedido.

A meu filho, Ravi Queiroz.

Ainda nos impõem fazer o que é negativo;
o positivo já nos foi dado.
Franz Kafka

Eu falarei da escrita feminina: do que ela
fará. É preciso que a mulher se escreva:
que a mulher escreva sobre a mulher, e
que faça as mulheres virem à escrita, da
qual elas foram afastadas tão
violentamente quanto o foram de seus
corpos.
Hélène Cixous

RESUMO

MONTINHO, Camila. Fronteira, corpo e escrita em *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, e *Terramara*, de Esalí. Rio de Janeiro, 2025. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Esta tese analisa o diálogo entre *Borderlands/La Frontera: the new mestiza* (1987), da escritora chicana Gloria Anzaldúa, e *Terramara* (2004), da escritora mexicana Estela Alicia López Lomas (Esalí), a partir da relação entre fronteira, corpo e escrita. O estudo investiga as estratégias literárias mobilizadas pelas autoras para problematizar os processos de constituição identitária sob uma perspectiva feminina, representada pela nova mestiça, em *Borderlands*, e pela personagem Mará, em *Terramara*. Considerando a centralidade da fronteira nas duas obras, observa-se que, embora as personagens estejam situadas no espaço geopolítico entre Estados Unidos e México, suas travessias ultrapassam os limites territoriais e envolvem dimensões identitárias, psíquicas e sexuais. A pesquisa caracteriza-se como qualitativa e bibliográfica, fundamentada em uma abordagem sociocrítica vinculada aos Estudos Culturais. Como resultado, identificam-se aproximações, como a construção de textos híbridos e o uso de elementos míticos, bem como diferenças na forma como a identidade feminina é elaborada: em *Borderlands*, por meio de um processo de reconstrução a partir da rasura; em *Terramara*, por meio de uma dinâmica de ruptura sem retorno às origens. Conclui-se que, apesar das distinções, ambas as autoras partem da experiência pessoal e coletiva e recorrem à escrita por meio de personagens-artistas como forma de subverter normas sociais, questionar hierarquias de gênero e explorar maneiras alternativas de existir e sobreviver no *momento do agora*.

Palavras-chave: Gloria Anzaldúa; Esalí; fronteira; corpo; escrita feminina.

MONTINHO, Camila. Fronteira, corpo e escrita em *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, e *Terramara*, de Esalí. Rio de Janeiro, 2025. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

This doctoral thesis examines the dialogue between *Borderlands/La Frontera: the new mestiza* (1987), by Chicana writer Gloria Anzaldúa, and *Terramara* (2004), by Mexican writer Estela Alicia López Lomas (Esalí), through the relationship between border, body, and writing. The study examines the literary strategies employed by the authors to problematize processes of identity formation from a feminine perspective, represented by the new mestiza in *Borderlands* and by the character Mará in *Terramara*. Considering the centrality of the border in both works, it is observed that although the characters are situated within the geopolitical space between the United States and Mexico, their journeys exceed territorial boundaries and involve identitarian, psychic, and sexual dimensions. The research is qualitative and bibliographic in nature, grounded in a sociocritical approach linked to Cultural Studies. The results reveal points of convergence, such as the construction of hybrid texts and the use of mythical elements, as well as divergences in the ways female identity is articulated: in *Borderlands*, through a process of reconstruction from erasure; in *Terramara*, through a dynamic of rupture with no return to origins. It is concluded that, despite their differences, both authors draw on personal and collective experience and turn to writing through artist-characters as a means of subverting social norms, questioning gender hierarchies, and exploring alternative ways of existing and surviving in the present moment.

Keywords: Gloria Anzaldúa; Esalí; border; body; female writing.

MONTINHO, Camila. Fronteira, corpo e escrita em *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, e *Terramara*, de Esalí. Rio de Janeiro, 2025. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMEN

Esta tesis analiza el diálogo entre *Borderlands/La Frontera: the new mestiza* (1987), de la escritora chicana Gloria Anzaldúa, y *Terramara* (2004), de la escritora mexicana Estela Alicia López Lomas (Esalí), a partir de la relación entre frontera, cuerpo y escritura. El estudio investiga las estrategias literarias movilizadas por las autoras para problematizar los procesos de constitución identitaria desde una perspectiva femenina, representada por la nueva mestiza, en *Borderlands*, y por el personaje de Mará, en *Terramara*. Considerando la centralidad de la frontera en ambas obras, se observa que, aunque los personajes se sitúan en el espacio geopolítico entre Estados Unidos y México, sus travesías superan los límites territoriales e involucran dimensiones identitarias, psíquicas y sexuales. La investigación se caracteriza como cualitativa y bibliográfica, y se fundamenta en un enfoque sociocrítico vinculado a los Estudios Culturales. Como resultado, se identifican aproximaciones, como la construcción de textos híbridos y el uso de elementos míticos, así como diferencias en la manera en que se elabora la identidad femenina: en *Borderlands*, mediante un proceso de reconstrucción a partir de la tachadura; en *Terramara*, a través de una dinámica de ruptura sin retorno a los orígenes. Se concluye que, a pesar de las distinciones, ambas autoras parten de la experiencia personal y colectiva y recurren a la escritura, a través de personajes-artistas, como una forma de subvertir normas sociales, cuestionar jerarquías de género y explorar maneras alternativas de existir y sobrevivir en el tiempo presente.

Palabras clave: Gloria Anzaldúa; Esalí; frontera; cuerpo; escritura femenina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa da fronteira México–Estados Unidos	29
Figura 3: Estátua de Coatlicue no Museu de Antropologia do México.....	44
Figura 3: Detalhes da estátua de Coatlicue.....	44
Figura 4: Huitzilopochtli no templo.....	50
Figura 5: Nascimento de Huitzilopochtli e a batalha contra seus irmãos em Coatepec	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. TRAVESSIAS E TERRITÓRIOS: DIÁLOGOS SOBRE A FRONTEIRA.....	20
1.1 Teorizando a fronteira.....	20
1.2 “Crossing borders”: A nova mestiça e a fronteira simbólica em <i>Borderlands/la Frontera</i>	34
1.3 “Cuerpos en autobus a tecate. Babel Nortenha”: A fronteira em <i>Terramara</i>	48
2. O CORPO E SUAS DIMENSÕES.....	59
2.1 O corpo em perspectiva teórica	59
2.2 O corpo da nova mestiça: Nomear como tática de sobrevivência	70
2.3 O corpo em <i>Terramara</i> : O peso do patriarcado e a herança familiar	80
3. ESCRITA E CORPOREIDADE.....	89
3.1 As recém-chegadas: escrita feminina de Esalí e de Gloria Anzaldúa.....	89
3.2 “Ni cuicani/Eu, a poetisa”: A escrita como gesto do corpo em <i>Borderlands/la Frontera</i>	101
3.3 “Corpos de carne e de papel”: A escrita em <i>Terramara</i>	111
4. POR UM DIÁLOGO BIFRONTIÁRIO: SIMILARIDADES E DIFERENÇAS.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS.....	134

INTRODUÇÃO

Em 2020, iniciamos nosso trabalho de dissertação de mestrado mencionando um "momento de suspensão", definido por Adriana Lopes, Adriana Facina e Daniel Silva (2019) como a sensação de suspensão temporal compartilhada por aqueles que se sentem apavorados em relação a acontecimentos que impelem a pensar a sobrevivência *no momento do agora*. Naquele contexto, citamos uma série de eventos que contribuíam para essa percepção, como o assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, o incêndio do Museu Nacional, a ascensão de um governo de extrema-direita e de seus ideais no Brasil, bem como a contratação profissional, por um clube brasileiro de grande porte, de um jogador condenado por estupro coletivo na Europa.

Seis anos se passaram desde a elaboração desse trabalho e o cenário que se apresenta é ainda mais alarmante. Assistimos, em escala global, à relativa passividade da comunidade internacional diante do genocídio promovido por Israel na Faixa de Gaza, assim como à invasão da Venezuela e ao sequestro do presidente Nicolás Maduro, pelos Estados Unidos a comando de Donald Trump, nos primeiros dias de 2026. No âmbito nacional, somam-se a esse quadro as recorrentes notícias de feminicídio que ocupam os noticiários e nos chocam pela brutalidade crescente com que os corpos das mulheres seguem sendo tratados.

Dessa forma, os questionamentos mobilizados por Lopes, Facina e Silva também perpassam as linhas gerais do presente trabalho, de modo que continuamos a pensar "Que sonho é possível quando a perspectiva do futuro está em suspensão?" (2019, p. 16); "Como pensar a política em territórios onde o Estado tem uma evidente prática de extermínio?" (2019, p. 21); "Como pensar a diferença em espaços em que ela tende a ser criminalizada e, quando possível, eliminada?"; "Como podem pessoas ou grupos submetidos à violência política, às violações de direitos humanos ou à destruição florescerem subjetivamente?" (2019, p. 24).

Evidentemente, não temos por intuito salvar a humanidade, como observou, em tom crítico, um docente no momento em que este projeto foi apresentado ao programa de doutorado. No entanto, ao reconhecermos sua natureza paradoxal, compreendemos a literatura como uma forma de manifestação universal dos seres humanos ao longo do tempo, conforme propõe Antonio Candido, para quem "[a literatura] confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a

possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (Candido, 1995, p. 175). Trata-se, ainda, de um campo que impulsiona a reflexão acerca de modos de existência e de estratégias de construção da vida a partir de contextos atravessados por forças que negam a própria vida.

Sendo assim, tomamos como **corpus** dois livros que dialogam diretamente com as tensões sociais, políticas e existenciais associadas ao chamado “momento de suspensão”, anteriormente citado: *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*¹, publicado em 1987 pela escritora chicana Gloria Anzaldúa, e *Terramara*², publicado em 2004 pela autora mexicana Estela Alícia Lopes Lomas, conhecida no meio literário como Esalí. Neste trabalho, buscamos dar continuidade às pesquisas desenvolvidas no mestrado, nas quais analisamos a ressignificação de mitos femininos na supracitada obra de Anzaldúa. No mesmo período, tivemos contato com a escrita de Esalí, experiência que nos motivou a iniciar um estudo de caráter comparativo entre as duas obras.

Em *Borderlands*, Gloria Anzaldúa apresenta a figura da nova mestiça, compreendida aqui como uma personagem de caráter metafórico, que realiza um percurso rumo à uma nova consciência. Tal percurso se inicia em uma realidade concreta: a experiência vivida por aqueles que habitam a fronteira entre o México e os Estados Unidos. No entanto, desse lugar, assim como de todos aqueles em que duas ou mais culturas coexistem, emergem conflitos que dão origem a outras formas de fronteira, transformando a consciência da mulher que as vivencia.

O livro possui treze capítulos e é dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Atravesando fronteras/Crossing borders”, é composta por diferentes gêneros textuais que se entrelaçam. Assim, não se observa uma voz narrativa única, mas múltiplas vozes que se alternam conforme o gênero predominante. A segunda parte, intitulada “Un agitado viento/Ehécatl, the wind”, é composta apenas por poemas. Diversos estudos classificam *Borderlands* como uma obra autobiográfica; contudo, Gloria Anzaldúa a define como uma autohistoria ou autohistoria-teoria. Essa distinção decorre da combinação entre registros de caráter biográfico e

¹ Doravante *Borderlands*. Todas as citações foram extraídas da edição: Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/la frontera: the new mestiza* — 4th ed. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2012. Salvo indicação em contrário, todas as traduções da obra citada ao longo deste trabalho são de autoria dos pesquisadores.

² Todas as citações foram extraídas da edição: López Lomas, Estela Alícia. *Terramara*. Sinaloa: Once Ríos, 2004. Salvo indicação em contrário, todas as traduções da obra citada ao longo deste trabalho são de autoria dos pesquisadores.

discursivo-analítico, nos quais se articulam o relato em primeira pessoa de uma narradora-personagem e um discurso ensaístico fundamentado em pesquisa e reflexão teórica.

Terramara é um romance composto por vinte e dois capítulos que acompanham a trajetória de Mará, uma mulher-escritora marcada pelo abandono e pela experiência na fronteira ao norte do México. Ainda criança, ela é deixada pelos pais para ser criada pela avó Agripina e, já na vida adulta, muda-se com ela para Tecate devido a dificuldades financeiras. Nesse espaço, Mará conhece o marido, David Golden, que a deixa ainda grávida para lutar na Guerra do Vietnã, da qual não retorna. Anos depois, a experiência se repete quando seu filho David Huitzilopochtli parte para a Guerra do Iraque, aprofundando os conflitos geracionais e identitários que irrompem na narrativa. As fraturas e os choques característicos da zona fronteira manifestam-se também na forma do romance, que transita entre gêneros literários e idiomas distintos, reforçando a dimensão simbólica e lírica da experiência narrada.

Um ponto de convergência entre as obras reside na transgressão de mitos oriundos de diferentes matrizes culturais. Em *Borderlands*, a retomada e a transformação de narrativas tradicionais constituem um aspecto central da trajetória da nova mestiça: ao “invocar” deusas pré-colombianas e figuras míticas mexicanas, colocam-se em questão os paradoxos e contradições produzidos por culturas de tirania, assim como a necessidade de repensá-los e de enfrentar as práticas dominantes responsáveis por múltiplas formas de violência.

De modo semelhante, *Terramara* mobiliza símbolos e mitos como Malinche, La Llorona e Coatlicue, além de epígrafes compostas por cantos sagrados pré-hispânicos que abrem os capítulos. A essas referências somam-se ainda elementos bíblicos, retomados tanto no nome da personagem quanto no próprio título do romance, como veremos. Em ambos os casos, tal operação aponta para uma concepção de modernidade que não se constrói pela negação do mítico, mas por sua reconfiguração crítica no interior das tensões coloniais e pós-coloniais.

Ao longo deste trabalho, o termo “modernidade” aparece, em alguns momentos, associado a processos históricos e epistemológicos circunscritos à experiência europeia. É nesse sentido, por exemplo, que se mobilizam as reflexões de Michel Foucault sobre os corpos e suas relações com o poder, ancoradas na constituição de dispositivos disciplinares próprios da Europa moderna, bem como as

discussões em torno da formação dos Estados nacionais, entendidos como resultado de dinâmicas políticas e institucionais específicas desse contexto histórico. No entanto, a noção de modernidade adotada como eixo crítico deste estudo alinha-se à perspectiva de Enrique Dussel (1993), para o qual a modernidade não pode ser compreendida como um fenômeno exclusivamente europeu nem como um projeto homogêneo de progresso, mas como um processo histórico global inaugurado com a expansão colonial a partir de 1492 e indissociável da produção da colonialidade.

Retomando às obras analisadas, ao identificarmos nelas similaridades e diferenças significativas, temos por **objetivo** estabelecer um diálogo entre a nova mestiça, de Gloria Anzaldúa, e a personagem Mará, de Esalí, utilizando os elementos fronteira, corpo e escrita como rota para pensar os modos de existência nas fronteiras a partir de uma **metodologia** sociocrítica vinculada aos Estudos Culturais³. Dessa forma, buscamos responder: Que diálogos podem ser estabelecidos entre *Terramara* e *Borderlands*? Como cada obra interpreta e apresenta a fronteira? De que maneira o corpo feminino é caracterizado nos diferentes espaços narrativos de cada obra? Como a escrita funciona como forma de apoderamento e resistência para as personagens frente às experiências vividas na zona fronteira?

A investigação caracteriza-se como um estudo qualitativo de natureza bibliográfica, **justificada**, primeiramente, pela particularidade de abordar uma obra pouco estudada no campo dos estudos de fronteira (*Terramara*) e, ao mesmo tempo, de estabelecer um diálogo com uma obra chicana considerada clássica (*Borderlands*). Partindo da problemática das fronteiras, ambos os textos permitem refletir sobre o modo como tais tensões são re-elaboradas no âmbito literário. O estudo dessas obras permite, ainda, dialogar com experiências de marginalidade e liminaridade — geográficas, culturais e simbólicas — em que identidades, poder e opressão se articulam.

Para pesquisadores do Sul Global, essa aproximação é particularmente significativa, pois se conecta com vivências de desigualdade, deslocamento e

³ Os Estudos Culturais constituem um campo de estudo em que diferentes disciplinas interatuam, observando aspectos culturais da sociedade a partir da interligação entre questões políticas e teóricas: “Os estudos culturais permitem que essas questões se toquem, se perturbem e se incomodem reciprocamente, sem insistir em uma clausura teórica definitiva” (Hall, 2000, p. 213).

resistência. A pesquisa também valoriza a produção de conhecimento periférico, recuperando vozes historicamente silenciadas pelos cânones e reafirmando a importância de visibilizar saberes não hegemônicos. Ao problematizar o corpo feminino como território de controle e resistência, evidencia-se como a escrita funciona como estratégia de empoderamento. Nesse sentido, ao estudar essas obras, também nos apropriamos da escrita como ferramenta de reflexão crítica e transformação, em consonância com o pensamento de Antonio Candido já mencionado.

Ressalta-se a **originalidade** da pesquisa ao estabelecer um diálogo entre as obras a partir da crítica bifronteira, abordagem recente e pouco explorada no contexto acadêmico brasileiro. Com isso, pretende-se contribuir para a difusão da literatura mexicana norte-fronteira e fomentar novas leituras sobre as relações entre mexicanos, chicanos e estadunidenses no campo literário.

Fazem parte de nossa **fundamentação teórica** alguns autores como Graciela Silva Rodríguez e Manuel de Jesús Hernández-G (2012), pelos estudos de fronteira e a atual crítica bifronteira; André Roberto Martin (1998), pelas noções de fronteiras; Michel Foucault (1987) e Achille Mbembe (2018), pelos conceitos relacionados à relação do corpo com a biopolítica e a necropolítica; José Manuel Valenzuela Arce (2019) por apresentar a noção de biorresistência como alternativa diante dos mecanismos de controle biopolítico que tentam regular os corpos; Judith Butler (2019), Kimberlé Crenshaw (2002) e Rita Segato (2014) pela contribuições relacionadas a gênero; Mikhail Bakhtin (1997), pelos estudos sobre hibridismo literário e cultural e outros.

Feitas essas considerações, a presente tese está organizada em capítulos que articulam teoria e análise literária de forma integrada. Em cada capítulo, propõe-se inicialmente um tópico de análise teórica, que estabelece os conceitos e referências essenciais para a compreensão do tema. Em seguida, são desenvolvidos dois tópicos de análise literária, cada um dedicado a uma das obras estudadas. Essa estrutura permite examinar de maneira comparativa como cada obra aborda questões centrais, como a experiência na zona fronteira, a construção do corpo feminino e o uso da escrita como estratégia de resistência.

Começaremos pela questão da fronteira, considerando seu papel central nos livros. Inicialmente, serão apresentados seus aspectos históricos e políticos,

discutindo a fronteira em relação à formação dos Estados Nacionais e ao mito da fronteira estadunidense, que consolidou práticas de expansionismo e imperialismo, bem como suas repercussões na realidade latino-americana. Por outro lado, a fronteira relaciona-se com a comunidade chicana e mexicana, retomando o mito do paraíso perdido de Aztlan e a formação do México. Essas perspectivas permitem compreender a fronteira como um espaço permeado por questões de origem, território e poder. Também será apresentada a emergência de uma crítica literária e cultural voltada para analisar a produção nascida nesse contexto definida como “crítica bifronteira”. Prosseguiremos a análise observando que, em *Borderlands*, a fronteira assume uma dimensão mais simbólica, enquanto em *Terramara* destacam-se as dimensões espacial e social, que influenciam diretamente a vida da personagem. Contudo, em ambas as obras, as paisagens externas, consideradas mais “concretas”, se entrelaçam com paisagens internas, configurando noções simbólicas e psicológicas da fronteira e evidenciando a complexidade da experiência liminar vivida pelas personagens.

O segundo capítulo aprofundará a ideia de que a corporeidade constitui o primeiro território habitado, funcionando como superfície e limite entre o “eu” e o outro. Com base em Michel Foucault (1987) e Achille Mbembe (2018), discute-se como o Estado moderno exerce controle sobre os corpos, definindo quais vidas são legitimadas e quais podem ser descartadas. Nesse contexto, o corpo feminino é atravessado por dinâmicas específicas, sobretudo quando marcado pelas intersecções de gênero, raça e classe, conforme demonstram Kimberlé Crenshaw (2002) e María Lugones (2020). Em *Borderlands*, essa vulnerabilidade manifesta-se na experiência de um sujeito queer cuja identidade não é aceita por sua própria cultura materna; já em *Terramara*, os efeitos do patriarcado atravessam gerações da família de Mará, evidenciando distintas formas de opressão e de contestação nos contextos fronteiriços de ambas as obras. A partir das perspectivas dos feminismos comunitários e da noção de biorresistência proposta por José Manuel Valenzuela Arce (2019), veremos como esses corpos podem ser compreendidos como um espaço de enfrentamento e afirmação diante das tecnologias de poder que buscam regulá-los e controlá-los.

No terceiro capítulo, analisaremos como a prática literária é apropriada pelas protagonistas de *Borderlands* e *Terramara* como ferramenta de reinvenção,

insurgência e sobrevivência. Para essas mulheres, escrever permite reconstruir identidades em territórios historicamente marcados pela negação de sua voz. A partir do conceito de espaço biográfico, explicaremos como essas narrativas transcendem a autobiografia clássica, tornando-se relatos de experiências vividas e coletivas. Observaremos também traços de uma “narrativa *da* artista” e elementos líricos, fortemente relacionados à poesia mesoamericana: em *Borderlands*, como busca da complementaridade presente nessa cosmovisão; em *Terramara*, como forma paródica. O capítulo demonstra que, em ambas as obras, a escrita não funciona apenas como registro, mas como performance viva e prática de biorresistência, permitindo às mulheres habitar o “entre-lugar⁴” da fronteira por meio da palavra.

Por fim, no quarto capítulo, realizaremos uma síntese crítica integrando os três eixos centrais — fronteira, corpo e escrita — com o objetivo de evidenciar tanto as convergências quanto as divergências fundamentais entre as obras de Gloria Anzaldúa e de Esalí. Observamos que, enquanto *Borderlands* busca esculpir um novo rosto e reconstruir, a partir da rasura, a história, *Terramara* utiliza a escrita de modo a revelar a impossibilidade de retornar a uma origem íntegra em um território marcado pelo desamparo.

⁴ O conceito de entre-lugar, desenvolvido por Silviano Santiago (2000), diz respeito a um local intermediário e descentralizado; um “lugar aparentemente vazio”, como ressalta o autor sobre a literatura latino-americana, que constitui um espaço de enunciação de sujeitos até então silenciados ou subalternizados.

1 TRAVESSIAS E TERRITÓRIOS: DIÁLOGOS SOBRE A FRONTEIRA

1.1 Teorizando a fronteira

La frontera ha sido siempre un referente en el que se enfrentan las identidades, los nombres, los símbolos, los imaginarios diferenciados: es la línea de mayor enfrentamiento entre dos alteridades⁵ (Brenna, 2011).

A abordagem teórica que sustenta a discussão sobre as fronteiras nesta pesquisa considera o papel central que elas assumem nas duas obras analisadas, levando-nos a pensar que não se apresentam como mero plano de fundo para as narrativas, mas, ao contrário, se projetam como verdadeiro eixo estruturante. Não por acaso, Gloria Anzaldúa adverte já no prefácio de *Borderlands*: “I’m a border woman⁶” (Anzaldúa, 2012, p. 19). Com isso, sinaliza, desde o início, a perspectiva que a faz escrever: a de uma mulher que sobrevive em um espaço liminar situado geograficamente entre México e Estados Unidos, mas que, pelo encontro e pela tensão entre múltiplas alteridades, dá origem a fronteiras outras: culturais, psicológicas e sexuais.

Falamos também sobre o outro lado da fronteira, localizado ao norte do México, espaço em que se inscreve *Terramara*, de Esalí. Em entrevista, a autora ressalta que a sua escrita recusa a racionalização e se deixa conduzir pela fluidez: “Si irrumpe, irrumpe, libre, como es, dueña, la dejo ser, no siempre el texto obedece a mi deseo, la frontera es así⁷” (Cota Torres & Ruiz Méndez, 2014, p. 89). Essa postura revela a fronteira como uma presença viva que se manifesta predominantemente em sua obra, impondo-lhe ritmo e movimento.

Falar dos dois lados da fronteira implica reconhecer o diálogo que se estabelece entre essas autoras e suas personagens, entre o corpo e a palavra, entre o material e o abstrato — um diálogo permeado por deslocamentos e (re)significações. Trata-se, portanto, de pensar as fronteiras como um “entre-lugar”, onde limites geográficos e simbólicos se confundem e se reinventam. Por isso,

⁵ “A fronteira sempre foi um referente em que se confrontam identidades, nomes, símbolos, imaginários diferenciados: é a linha de maior confronto entre duas alteridades”.

⁶ “Eu sou uma mulher de fronteira”.

⁷ “Se irrompe, irrompe, livre, como é, dona de si. Eu a deixo ser; nem sempre o texto obedece ao meu desejo, a fronteira é assim”.

abordamos a sua dimensão metafórica, política e histórico-social. Começemos, pois, por essa última.

Remontando quase que automaticamente a conflitos, guerras, ou mesmo a uma divisão entre povos, as fronteiras são objeto de ampla investigação, cujos significados variam de acordo com a abordagem realizada. Assim, para além dos estudos geográficos, econômicos e históricos, elas passaram a ser observadas também pela área das ciências sociais.

Uma das definições pioneiras de fronteira foi proposta pelo geógrafo Friedrich Ratzel. Em sua *Antropogeografia* (1990), ele afirma ser impossível conceber um Estado sem território e sem fronteiras, buscando, portanto, compreendê-las sob a perspectiva social. Sua abordagem logo passou a ser utilizada para observar os fenômenos da natureza. Para o autor, “a fronteira é constituída pelos inumeráveis pontos sobre os quais um movimento orgânico é obrigado a parar” (Ratzel, 1990, p. 73). Essa interrupção, que pode ser momentânea, indica a falta de condições necessárias para que um organismo continue o seu movimento.

Do ponto de vista histórico, o conceito de fronteira está relacionado com a evolução das formas de propriedade. À medida que as comunidades foram se tornando sedentárias, as ideias relacionadas à fronteira foram se solidificando. O vocabulário também se modificou ao passo que a tecnologia do mapeamento permitiu que os donos de terras, durante a Idade Média, tivessem uma visão espacial de suas propriedades.

Dessa forma, surgiram diferentes termos para designar a ideia de fronteira, cujo sentido varia conforme o contexto histórico e cultural. No inglês, por exemplo, “boundary”, “border”, “frontier” e “borderland” não são equivalentes: cada um expressa uma forma específica de pensar a relação entre espaço e poder. Em muitos casos, “territory” é entendido como “bounded space”, ou seja, um espaço delimitado por quem o domina, o que evidencia a íntima relação entre fronteira e territorialidade.

According to the Oxford Dictionary of English, a boundary is ‘a line which marks the limits of an area; a dividing line’, or ‘a limit of something abstract, especially a subject or sphere of activity’. The definition for border is ‘a line separating two countries, administrative divisions, or other areas’, or ‘the edge or boundary of something, or the part near it’. Frontier, for its part, is defined as “a line or border separating two countries”, although it can also be used in a figurative sense, for example when speaking about ‘the frontier between thought and reality’ or ‘the frontier of knowledge’. Limit is understood as ‘a point or level beyond which something does not or may not

extend or pass'. Finally, a borderland would be "a district near the line separating two countries or areas"⁸ (Langer; Fernández-Götz, 2020, p. 33).

Essas transformações, associadas ao desenvolvimento da topografia e da cartografia, contribuíram para consolidar uma concepção de fronteira articulada à formação dos Estados nacionais e ao reconhecimento internacional de seus limites. A nova ordem política, fundada na lógica territorial, substituiu a estrutura feudal baseada na lealdade interpessoal, estabelecendo a autoridade e a soberania como atributos derivados da constituição de um Estado com fronteiras lineares.

A compreensão de que as fronteiras moldaram os Estados modernos constitui um ponto fundamental para a análise das dinâmicas políticas e territoriais contemporâneas. Potências europeias, como França, Reino Unido, bem como os Estados Unidos, no contexto americano, passaram a fundamentar o seu suposto direito de exercer e legitimar a violência dentro e fora de seus territórios. Esse movimento expressa uma política expansionista sustentada por parâmetros raciais, religiosos, econômicos e políticos, cujos desdobramentos se materializam em formas específicas de organização das relações nacionais e da geopolítica global.

Essa configuração é central para a presente análise, uma vez que o conceito de nação, entendido como uma comunidade política imaginada baseada no princípio de homogeneidade (Anderson, 2008), entra em tensão com a heterogeneidade que constitui os povos, sobretudo quando se pensa a América Latina. Trata-se de uma comunidade imaginada porque, embora os membros compartilhem a ideia de comum pertencimento, é impossível que todos se conheçam efetivamente; limitada, pois suas fronteiras definem início e fim; soberana, ao se fundamentar no ideal de liberdade iluminista, em oposição ao sistema dinástico e hierárquico; e uma comunidade, na medida em que tende a apagar diferenças internas, projetando-se como fraternidade horizontal. Em nome dessa camaradagem, "tornou-se possível, nestes dois últimos séculos, que tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a

⁸ "De acordo com o Dicionário Oxford, *boundary* é "uma linha que marca os limites de uma área; uma linha divisória" ou "um limite de algo abstrato". A definição de *border* é "uma linha que separa dois países, divisões administrativas ou outras áreas". *Frontier*, por sua vez, é definida como "uma fronteira que separa dois países", embora também possa ser usada em sentido figurado, por exemplo, ao falar sobre 'a fronteira entre o pensamento e a realidade' ou 'a fronteira do conhecimento'. *Limit* é entendido como "um ponto ou nível além do qual algo não se estende ou não pode se estender ou passar". Finalmente, *borderland* seria "um distrito perto da linha que separa dois países ou áreas".

matar, mas sobretudo morrer por essas criações imaginárias limitadas” (Anderson, 2008, p. 34).

Quando olhamos para a América Latina, apuramos que a formação nacional esteve permeada por contradições próprias de sua realidade histórica e social. Em momentos de guerras e revoluções, a nação elaborou e organizou seus traços, criando-se e recriando-se, de acordo com dinâmicas de forças sociais internas e externas. Na gênese dessas sociedades nacionais, encontravam-se diversidades sociais, culturais, raciais e regionais, que compuseram o cenário para o nascimento de “atropelias oligárquicas, separatismos, contraponto civilização e barbárie, ou centralismo e federalismo” (Ianni, 1988, p.8). Tudo isso, envolvendo um conflito principal centrado na luta pela terra.

Após as independências, os interesses oligárquicos impulsionaram operações de demarcação de terras, nas quais grupos indígenas foram desalojados ou mesmo aniquilados. Paralelamente à expropriação, intensificaram-se conflitos raciais, culturais e regionais, que expunham desigualdades sofridas por famílias, grupos sociais e setores de classe, já que comunidades inteiras foram afastadas e “desenraizadas” de suas origens.

Essas transformações configuraram operações políticas e econômicas relevantes no que diz respeito à terra. Contudo, para muitos povos, ela é sagrada e não se define segundo a conotação de território própria dos moldes jurídicos e políticos do Estado-nação. Sem a terra, “o camponês sente-se morrer, errante” (Ianni, 1988, p. 17). A defesa de seu território configura-se, assim, como um processo enraizado na memória ancestral, que ainda hoje confronta a violência do sistema capitalista e os vestígios coloniais, mesmo em locais em que outros meios administrativos são predominantes⁹.

Aqui percebemos que o nacionalismo entra em choque com a visão de mundo daquele que concebe a terra não como uma construção de poder territorializado, mas como um espaço de vida. Com base no que já discutimos sobre a capacidade de a nação usar sua soberania para ultrapassar fronteiras e produzir efeitos políticos em outros territórios, observa-se a atuação dos Estados Unidos na América Latina,

⁹ Hernández e Jimenez (2023) observam que em países como Bolívia e Equador, que se autodenominam socialistas, bens comuns próprios são negados a povos e coletivos, e a luta por seus rios, montanhas e locais de moradia é criminalizada. Isso porque, segundo os autores, “modifica-se a forma de administrar o sistema, mas não o sistema em si” (2023, p. 23), pois ele ainda é ancorado pelos pilares do modo de produção capitalista: exploração, expropriação, criminalização e ódio.

onde exercem poder de maneira explícita. Essa intervenção do país em nosso continente foi denominada de “quinta fronteira” por Octavio Ianni (1988), que observa que ela pode ocorrer de forma simbólica, econômica, política e militar. Além disso, a interferência é capaz de moldar e influenciar sociedades nacionais para além das fronteiras territoriais convencionais.

A atuação dos Estados Unidos na América Latina e em outros territórios reflete a política expansionista discutida anteriormente, construída a partir de um ideal mítico que projeta a fronteira como instrumento de poder e identidade. Essa perspectiva foi apresentada, em 1893, por Frederick Jackson Turner em seu ensaio “O significado da fronteira na História Americana”, em Chicago.

A partir do anúncio do Departamento do Censo sobre o fim da expansão para o Oeste, Turner interpretou o momento como o encerramento do primeiro ciclo histórico dos Estados Unidos, sustentando que a originalidade da nação se baseava no avanço dos pioneiros sobre terras consideradas selvagens. Nessa narrativa, a fronteira surgia como força criadora de valores como individualismo, democracia e nacionalismo. Rapidamente difundidas, suas ideias cristalizaram o mito da fronteira e se vincularam ao ideal do “Destino Manifesto”, legitimando a expansão territorial infinita sob inspiração divina:

Desde os dias em que a frota de Colombo navegou nas águas do Novo Mundo, a América tem significado o mesmo que oportunidades, e o povo dos Estados Unidos tomou a sua decisão na incessante expansão (...). Seria um mau profeta quem afirmasse que o caráter expansivo da vida americana cessou totalmente. O que o Mar Mediterrâneo foi para os gregos, quebrando o vínculo dos costumes, oferecendo novas experiências, dando lugar a novas instituições e atividades, a fronteira cada vez mais recuada tem sido diretamente para os Estados Unidos (Turner, 2005, p. 207).

Para os mexicanos e chicanos, a fronteira México/EUA evoca uma dupla perda: uma material e uma mítica. Ao cruzá-la, o imigrante hispânico questiona-se se esta não terá sido sempre a sua terra, numa referência à perda de territórios mexicanos para os Estados Unidos iniciada com a Conquista do Texas (1836) e consolidada com o fim da guerra entre México e Estados Unidos (1848). Após o conflito, o Tratado de Guadalupe Hidalgo determinaria a cessão de territórios até então mexicanos aos Estados Unidos em troca de 15 milhões de dólares. A população que optasse por viver no lado Sul da fronteira, pertencente agora a outro país, teria seus direitos garantidos — o que não ocorreu na prática. Daí a afirmação

de que “el mundo hispánico no vino a los Estados Unidos, sino que los Estados Unidos vinieron al mundo hispánico¹⁰” (Fuentes, 2015, p. 386).

É neste sentido que, em *Occupied America* (2011), Rodolfo Acuña propõe uma releitura da relação histórica entre os países, afirmando que, nos Estados Unidos, as pessoas de origem mexicana são prisioneiras de um sistema que os converte em cidadãos de segunda classe. Por outro lado, para os que permaneceram ao norte da fronteira, manteve-se a sensação de ser um outro México, uma "comunidade imaginada transnacional, onde o Estado mexicano atendia os assuntos de mexicanos e mexicanas 'além do Río Bravo', enquanto esses apoiavam movimentos de resistência mexicana" (Valenzuela Arce, 2003, p. 160).

Com o tempo, desenvolveu-se uma complexa relação de integração e resistência não apenas diante da cultura dominante estadunidense, mas também em relação às estruturas de poder e às hierarquias sociais presentes no México. Esse entrecruzamento fez com que a população fronteiriça, de ambos os lados da linha divisória, elaborasse uma produção cultural distinta da encontrada em outras regiões dos dois países.

Além do caráter mítico que a fronteira assume para os Estados Unidos, apoiado na ideia de predestinação divina para a ocupação territorial, para os mexicanos, e especialmente para os chicanos, ela se associa ao mito do paraíso perdido de Aztlan. Fontes como o *Códice de Boturini* narram a peregrinação dos mexicas, guiados pelo deus Huitzilopochtli, desde a partida desse espaço mítico até a chegada ao local onde fundariam Tenochtitlán, capital asteca. Huitzilopochtli teria conduzido seu povo a uma ilha no Lago Texcoco, onde encontraram o sinal divino que indicava o lugar sagrado: uma águia devorando uma serpente sobre um cacto (*nopal*), imagem que hoje integra o símbolo nacional do México.

A provável localização de Aztlan, nas planícies do norte do México, no Novo México ou na Califórnia (Flores Rodríguez, 2021), revela seu valor simbólico no imaginário da fronteira. Se antes os mexicas migraram do Norte ao Sul até Chapultepec para fundar Tenochtitlán, a travessia agora se inverte: mover-se do Sul ao Norte significa um gesto de retorno a esse lugar originário, ressignificado no espaço-limite da fronteira México–EUA.

¹⁰ “o mundo hispánico não veio aos Estados Unidos, mas os Estados Unidos vieram ao mundo hispánico”.

A fronteira, nesse aspecto, configura-se como um espaço edênico no qual a estrutura mítica da cosmogonia se manifesta pela irrupção do sagrado que, de acordo com Mircea Eliade (2020), fundamenta o mundo e molda a experiência humana. Desse modo, a aparição de Huitzilopochtli entre os mexicas legitima a ocupação e a apropriação do território, enquanto Aztlan é sagrada porque se constitui como origem e fundamento identitário do povo nahua.

O aparato mítico também permeia o imaginário mexicano, sobretudo após a consolidação do nacionalismo no país, quando se intensificaram os estudos sobre a origem do México e sobre a condição do próprio mexicano, entendido como portador de uma subjetividade particular, vinculada a certos mitos que moldam lugares-comuns da identidade nacional. Como menciona Roger Bartra, não é possível falar da “árvore” da identidade mexicana sem considerar os frutos que, ao serem provados, evocam a figura da Malinche: “Eva mexicana bajo cuya sombra pecadora todavía viven todos sus hijos¹¹” (Bartra, 2001).

Ao retomarmos o clássico ensaio “O labirinto da Solidão”, de Octavio Paz (2014), percebemos que o autor define o mexicano como um ser órfão, marcado por uma realidade fantasmagórica e desprovido de uma identidade própria; um sujeito constituído pela ruptura e pela negação, que não deseja ou tem coragem de ser ele mesmo. Paz atribui essa fratura simbólica à figura de Malinche, a indígena entregue a Hernán Cortés e que, graças às suas habilidades linguísticas, atuou como intérprete durante a Conquista. Sua participação, vista como decisiva para a vitória espanhola, levou-a a ser associada à “Chingada”¹², a traidora da pátria. Em contraponto, a Virgem de Guadalupe surge como a figura materna que ampara e protege esses filhos desolados. Forma-se, assim, um paradigma de traição e redenção, pois assim como uma criança tende a não perdoar a mãe que a abandona, o povo mexicano não perdoa Malinche por tê-lo traído.

Podemos retomar as perguntas de Margo Glantz (2001): “Si el hombre mexicano ha sido un producto de la traición, de la entrega de la Malinche, la Chingada, ¿qué es entonces la mujer mexicana, o simplemente, en ese caso, la

¹¹ “Eva mexicana sob cuja sombra pecadora ainda vivem todos os seus filhos”. Livro em formato Kindle, sem numeração de páginas; referência feita à posição 2902 de 5523.

¹² O verbo “chingar” carrega uma conotação de violência, sobretudo de caráter sexual, e aparece em diversas sociedades hispânicas com sentidos como “violar”, “rasgar”, “invadir” ou “romper”. Em Octavio Paz (2014), a noção de *Chingada* está associada à figura feminina colocada em posição de passividade, abertura e vulnerabilidade, em contraste com o macho *Chingón*, cujo poder deriva de sua condição anatômica “fechada” e, portanto, ativa e dominadora.

mujer? ¿Cómo se enfrenta ella a esta esencia negativa?¹³”. Trataremos do corpo, especialmente do corpo feminino, de forma mais aprofundada, no segundo capítulo deste trabalho; contudo, cabe neste momento introduzir algumas questões pertinentes à sua relação com a fronteira.

A experiência feminina nesse espaço manifesta, de maneira simultânea, vulnerabilidade e resistência, revelando como o corpo é atravessado por múltiplas formas de violência ao longo da história. Ao propor a figura da nova mestiça, a narradora de *Borderlands* menciona que seu objetivo é fazer um ajuste de contas com três heranças culturais — a asteca, a chicana e a anglo — que moldaram identidades a partir de processos de dominação e exclusão. Isso porque, no período pré-colombiano, já havia subjugação simbólica do feminino observada na fragmentação das antigas deusas, divididas em aspectos de luz e sombra, enquanto as divindades masculinas eram progressivamente enaltecidas. Esse gesto instaurou um modelo binário que opõe o “puro” ao “impuro”, o “bom” ao “mau”, estruturando uma visão hierárquica dos papéis de gênero. Séculos depois, essa mesma lógica seria retomada e reforçada pelo nacionalismo mexicano e chicano, que converteu figuras como Malinche e a Virgem de Guadalupe em modelos femininos antagônicos, responsáveis por definir, controlar e disciplinar o lugar da mulher nessas culturas.

Observa-se que, no debate acerca da fronteira, o que está fundamentalmente em questão é uma disputa em torno da origem, a qual, por sua vez, é sempre passível de construções e de leituras. Paira, portanto, sobre esse tema uma complexa disputa de poder político e simbólico, perceptível em textos canônicos, heróis oficiais, marcos históricos e concepções identitárias que moldam as representações da fronteira e das populações que nela coexistem.

Sempre que a origem é convocada, os mitos entram em cena para cumprir precisamente sua função: fundamentar e legitimar essas narrativas identitárias. É nesse contexto que as figuras míticas mencionadas até aqui se tornam fundamentais nas obras das autoras analisadas, como veremos ao longo deste trabalho. Nesse processo de elaboração das origens, o corpo da mulher converte-se em campo de disputa e instrumento de controle. Assim, ao longo de séculos e sob diferentes

¹³ “Se o mexicano é produto de uma traição, da entrega da *chingada*, quem é então a mulher mexicana, ou simplesmente, nesse caso, a mulher?”. Livro em formato Kindle, sem numeração de páginas; referência feita à posição 4142 de 5523.

regimes de dominação, estruturou-se uma retórica de posse que naturaliza tanto o domínio masculino quanto o territorial, transformando o corpo feminino simultaneamente em símbolo e lugar concreto de exercício do poder.

Como observa Rita Segato (2014), o corpo feminino é historicamente carregado de significados territoriais e reprodutivos. Nele são gravados, como atributos codificados, os emblemas da identidade coletiva e as marcas de dominação. É também sobre esse corpo feminino ou feminilizado que os inimigos de uma determinada ordem social imprimem, com crueldade, os sinais de antagonismo e poder. O corpo das mulheres torna-se não apenas metáfora do território, mas o próprio campo material de disputa, onde se manifestam as violências políticas, simbólicas e biopolíticas¹⁴ que sustentam a lógica da soberania.

Toda essa discussão evidencia que há uma divisão concreta relacionada às linhas que delimitam os territórios nos mapas e instituem as fronteiras nacionais. Contudo, por trás dessa materialidade, há uma dimensão cultural, e mesmo psíquica, que também define o que é a fronteira. É nesse ponto que se compreende a escolha de Gloria Anzaldúa de propor uma jornada simbólica e transpor para o campo da psique um tema aparentemente restrito ao âmbito político e social, como as políticas de fronteira — fato muitas vezes interpretado pela crítica como inusitado, mas profundamente revelador. Nesse sentido, Roger Bartra observa:

La nación es el más hollado y a la vez el más impenetrable de los territorios de la sociedad moderna. Todos sabemos que esas líneas negras en los mapas políticos son como cicatrices de innumerables guerras, saqueos y conquistas; pero también sospechamos que, además de la violencia estatal fundadora de las naciones, hay antiguas y extrañas fuerzas de índole cultural y psíquica que dibujan las fronteras que nos separan de los extraños¹⁵ (Bartra, 2007, p. 15).

Carl Jung compreende a psique como a totalidade dos processos mentais, englobando tanto o consciente quanto o inconsciente. Nise da Silveira oferece uma metáfora interessante para explicar essa concepção: “Pode-se representar a psique como um vasto oceano (inconsciente) do qual emerge uma pequena ilha

¹⁴ Em linhas gerais, o conceito, introduzido por Michel Foucault, refere-se ao exercício do poder sobre a população, entendida como corpo coletivo do Estado, que busca regulá-la, protegê-la e gerenciá-la diante de possíveis ameaças. Apresentamos uma breve definição no momento porque abordaremos o conceito de forma mais aprofundada ao tratar dos corpos, no capítulo seguinte.

¹⁵ “A nação é o mais pisoteado e, ao mesmo tempo, o mais impenetrável dos territórios da sociedade moderna. Todos sabemos que essas linhas negras nos mapas políticos são como cicatrizes de inúmeras guerras, saques e conquistas; mas também suspeitamos que, além da violência estatal que funda as nações, existem forças antigas e estranhas, de natureza cultural e psíquica, que desenham as fronteiras que nos separam dos estrangeiros”.

(consciente)” (2025, p. 81). Abaixo da superfície do consciente, estende-se, portanto, uma dimensão ampla e profunda, formada pelo inconsciente individual (camada mais superficial) e pelo inconsciente coletivo (camada mais profunda). Esse último constitui uma herança espiritual acumulada ao longo do desenvolvimento da humanidade, que ressurge em cada indivíduo sob novas formas.

Do inconsciente coletivo emergem estruturas universais e atemporais que expressam padrões fundamentais da experiência humana, definidas por Jung (2000) como arquétipos. São “imagens primordiais”, tendências instintivas que se manifestam em fantasias e símbolos, revelando-se por meio de representações simbólicas. Esses arquétipos não derivam de experiências individuais, mas constituem patrimônio psíquico da humanidade, repetindo-se ao longo das gerações e em diferentes culturas. O mito, uma das formas mais evidentes de expressão dos arquétipos, ajuda a compreendê-los com mais clareza.

A noção de arquétipo, postulando a existência de uma base psíquica comum a todos os seres humanos, permite compreender por que em lugares e épocas distantes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, nos mitos, nos dogmas e ritos das religiões, nas artes, na filosofia, nas produções do inconsciente de um modo geral (Silveira, 2025, p. 89).

Introduzimos aqui as noções de psique e arquétipo porque a fronteira, conforme abordada pelas autoras que compõem nosso *corpus*, constitui-se também como um operador simbólico. As representações que a circundam articulam-se a matrizes arquetípicas que informam tanto a construção de identidades quanto a elaboração de narrativas sobre origem e pertencimento.

Por não se constituir apenas como um limite político-administrativo, a fronteira é compreendida neste trabalho como um espaço dinâmico de circulação, interação e produção de sentidos, razão pela qual introduzimos também o conceito de *transfronteira*. Com a nova configuração geopolítica instaurada após o Tratado de Guadalupe Hidalgo, intensificou-se o fluxo migratório entre distintos grupos sociais, processo que favoreceu o surgimento de identidades híbridas e de novas formas de apropriação do espaço. Nesse contexto, o espaço transfronteiriço configura-se como “uma unidade teórica entre espaço geográfico, social e mental” (Durand, 2015, p. 310).

A transfronteira é, nesse sentido, produto de interações e retroações, passadas e presentes, de todos os tipos de encontros, envolvendo relações financeiras, materiais, sociais, políticas e sociais que abarca toda franja fronteira

formada pelos estados estadunidenses: Califórnia, Arizona, Novo México e Texas; e pelos estados mexicanos: Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León e Tamaulipas (Figura 1). Esse local heterogêneo é composto por habitantes chicanos, mexicanos, angloamericanos, afroamericanos, indígenas, asiáticos e outros grupos.



Figura 1: Mapa da fronteira México–Estados Unidos. Fonte: U.S. Environmental Protection Agency (EPA). 2020.

Acompanhando o fluxo migratório e o crescimento demográfico intensificado a partir dos anos 40 do século XX, também se evidencia uma vasta produção cultural. No que se refere à literatura, a tradição chicana remonta ao século XVI, quando ocorreu o processo de colonização espanhola no atual sudoeste dos Estados Unidos. Já no contexto norte-mexicano, houve um certo atraso na consolidação da criação literária, marcado pela ausência de uma infraestrutura editorial sólida e pelo distanciamento geográfico em relação ao centro do país, o que dificultava o acesso às propostas artísticas ali produzidas, além da limitada difusão cultural. Por isso, gêneros como o conto, por exemplo, surgem de forma mais tardia na região. Ainda assim, atualmente é possível identificar pontos de convergência entre as duas tradições, como a dissolução de limites entre diferentes gêneros textuais e a

subversão dos padrões estabelecidos, em favor de uma escrita mais flexível e experimental.

Com o objetivo de dissecar teoricamente essas obras, surgiu, nos anos 80, a crítica de fronteira (*borderland criticism*), tornando-se o principal método de análise para as produções fronteiriças. Recorremos neste estudo, porém, à atual crítica bifronteira, (*biborderlands*) explicitada pelos pesquisadores Graciela Silva Rodríguez e Manuel de Jesus-Hernández-G na obra *Chican@s y mexican@s norteñ@s: Bi-Borderlands Dialogues on Literary and Cultural Production* (2012), livro que se soma a prévios esforços de diálogo bifronteiro¹⁶.

Os autores observam que há uma grande contradição em ambos os lados da linha fronteiriça e defendem um novo discurso, descentrado e anti hegemônico, para os estudos literários e culturais da fronteira, já que a crítica de fronteira tradicional tende a consolidar uma visão unilateral, “histórica y geográficamente fiel a la división internacional establecida por la guerra imperialista de 1846-1848 e ideológicamente regida por la mirada de la vecina sociedad hegemónica¹⁷” (Hernández Gutiérrez, 2012). Dessa forma, nos chamados Estudos de Fronteira, a ênfase recai sobre um ou outro lado da linha, como veremos brevemente nas linhas que se seguem.

Um dos estudos pioneiros com esse enfoque é a antologia publicada por Héctor Calderón e José David Saldívar, em 1991, intitulada *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Motivados pelo interesse internacional na literatura chicana e pelo apagamento que essa sofria pelo cânone estadunidense, os autores elaboraram a pesquisa, considerando uma abordagem em diálogo com perspectivas feministas e culturais, fixando-se no sudoeste estadunidense.

Em 1997, José David Saldívar publicou *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Contendo sete capítulos, a obra buscou responder como os espaços físicos e discursivos influenciavam na realidade material da produção cultural na fronteira. Para tal, foram analisadas diferentes expressões artísticas sob a

¹⁶ Produção anterior à qual, contudo, não tivemos acesso.

¹⁷ “histórica e geograficamente fiel à divisão internacional estabelecida pela guerra imperialista de 1846-1848 e ideologicamente governada pelo olhar da sociedade hegemônica vizinha”. Livro em formato Kindle, sem numeração de páginas; referência feita à posição 995 de 13237.

perspectiva dos Estudos Culturais, como “corridos”¹⁸, poemas, canções de *punk* e *hip-hop*, romances e pinturas.

Em *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature* (2000), Sonia Saldívar-Hull, que já havia publicado um ensaio de temática semelhante na antologia de Héctor Calderón e José David Saldívar anteriormente citada (1991), adicionou a perspectiva de gênero para expandir a análise fronteiriça, aplicando sua teoria a trabalhos de autoras chicanas e latino-americanas.

Do lado mexicano da fronteira, os trabalhos críticos são menos expressivos, muito por conta de haver um número maior de universidades estadunidenses contribuindo para a divulgação de trabalhos chicanos. No entanto, há dois importantes estudos mexicanos que podem ser mencionados: *El signo y la alambrada: ensayos de literatura y frontera* (1990), de Patricio Bayardo, e *Mujeres y fronteras: una perspectiva de género* (1998), de María Socorro Tabuenca Córdoba. Bayardo realizou, nessa obra, um estudo profundo sobre a fronteira mexicana e sobre o ser fronteiriço. Nesse sentido, sua obra teria significado semelhante ao de *O labirinto da Solidão*, de Octávio Paz, para a cultura nacional mexicana. Alguns aspectos considerados pelo autor foram o contexto histórico, a identidade e os mitos próprios da fronteira norte, além da experiência urbana e a relação cultural com a sociedade mexicana.

Já Tabuenca Córdoba (1998) realizou uma análise da literatura feminina da fronteira norte, interpretando contos das autoras Rosina Conde (Tijuana) e Rosario Sanmiguel (Ciudad Juarez) por meio da perspectiva teórica *borderlands* e de conceitos culturais e identitários.

A diferença na abordagem crítica apresentada na antologia *Chican@s y mexican@s* reside na busca por um diálogo que, sem ignorar as especificidades de cada lado da fronteira, considere de maneira integrada as dimensões sociocultural, literária e linguística do espaço México-Estados Unidos. Silva Rodríguez e Hernández-G destacam que a obra *Mar, desierto y ladrillo: hacia una dialéctica de la liberación de la frontera en Guillermo Munro y Miguel Méndez* (2004), de Antonio Cárdenas Contreras, representa uma abertura para esse novo enfoque crítico. Segundo os pesquisadores, o aparato teórico de Contreras é aplicado de forma

¹⁸ Os corridos constituem “manifestações literário-musicais com características próprias” (Trigos, 1989, p. 15), sendo definidos como “composições poéticas narrativas de caráter histórico e popular” (Mendoza, 1964, p. 9).

aprofundada às duas obras analisadas — do chicano Miguel Méndez e do mexicano Guillermo Munro — reconhecendo que elementos essenciais como personagens, espaços e ações não se restringem a um único lado da fronteira, mas compõem um *continuum* fronteiriço que atravessa ambos os territórios.

Trata-se de uma crítica contemporânea, ainda pouco difundida fora do eixo fronteiriço, mas que se mostra fundamental para repensar as formas de leitura e de representação dos espaços-limite. Assim, espera-se que nossa pesquisa contribua para o desenvolvimento e a ampliação dessa perspectiva crítica, ao aproximá-la de debates literários e teóricos mais amplos. Com essa abordagem, podemos perceber como essas duas mulheres escrevem a partir de seu lugar na fronteira, identificando os pontos em que suas experiências se encontram e aqueles em que se distanciam.

Esses elementos também serão aprofundados nos tópicos seguintes, quando trataremos do corpo da escrita, mas convém observar desde já como a própria fronteira se inscreve na linguagem de forma heterogênea, contrapondo-se ao ideal de pureza e essencialismo. Nesse contexto, evocamos o conceito de *transculturação*, introduzido por Fernando Ortiz em 1940, em *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Por meio de uma análise das origens e dos desdobramentos dos contatos culturais em Cuba, Ortiz propôs um termo capaz de descrever, com maior precisão, o movimento dinâmico que caracteriza as trocas culturais, políticas e econômicas no país. A transculturação, segundo o autor, designa “a transição de uma cultura a outra”, o “desligamento de uma cultura precedente” e a “consequente criação de novos fenômenos culturais”, englobando, portanto, os processos de aculturação, desculturação e neoculturação (Ortiz, 1983, p. 90).

Décadas mais tarde, em 1974, no clássico artigo “*Los procesos de transculturación narrativa en la narrativa latinoamericana*”, o crítico uruguaio Ángel Rama transportou o conceito para o campo literário, argumentando que a transculturação não se reduz à simples incorporação de uma cultura por outra, mas envolve um conjunto de processos complexos, entre eles a desculturação parcial e a neoculturação, que resultam em novas formas expressivas e simbólicas.

Nesse sentido, tanto em *Borderlands* quanto em *Terramara*, a transculturação torna-se presente na interligação de idiomas, gêneros e demais expressões distintas para dar forma a uma linguagem mestiça — linguagem essa que, ao mesmo tempo que tematiza o trânsito entre culturas, anuncia o modo como suas personagens

vivenciam a fronteira, não apenas como limite geográfico, mas como espaço existencial de resistência e de criação. A seguir, analisaremos como todas essas questões relacionadas à fronteira são abordadas nos dois livros que compõem nosso *corpus* e de que forma se articulam em torno de suas personagens protagonistas: a nova mestiça em *Borderlands* e Mará em *Terramara*.

1.2 “Crossing borders”: A nova mestiça e a fronteira simbólica em *Borderlands/la Frontera*

I think of the borderlands as Jorge Luis Borges's Aleph, the one spot on earth that contains all other places within it. It's like el árbol de la vida which crosses all dimensions – the sky, spiritual space, the earth, and underworld. It's also like (...) an umbilical cord connecting us to the earth and to concrete reality. All people in *nepantla* – natives, immigrants, colored or white, queers or heterosexuals, from this side of the border, *del otro lado*— are *personas del lugar*, local people and relate to the border and to the *nepantla* states in different ways (Anzaldúa, 2015, p. 5)¹⁹.

Desde sua publicação, em 1987, *Borderlands* exerceu significativo impacto na academia estadunidense em razão de seu caráter crítico e de sua capacidade de desestabilizar as estruturas monolíticas tradicionalmente associadas ao que se convencionava chamar de “literatura americana”. Na década de 90, falar de Gloria Anzaldúa e de *Borderlands*, principalmente dentro da crítica chicana, equivalia a referir-se à expressão mais representativa da literatura de fronteira.

O sucesso da obra deve-se, em grande parte, à inserção das mulheres chicanas no debate interseccional, como será exposto com mais detalhes no próximo capítulo, mas também ao modo como a fronteira assume um duplo sentido na escrita da autora: refere-se tanto à região geográfica entre o México e os Estados Unidos quanto à sobreposição de outras fronteiras, inclusive psicológicas, relacionadas a noções de consciente e inconsciente, o que justifica a recorrência de símbolos e metáforas na obra.

De modo tradicional, a metáfora é entendida como uma figura retórica cuja função consiste em nomear um objeto ou ideia por meio de um termo que, em seu uso original, designa outro referente, estabelecendo uma transferência de sentido

¹⁹ “Penso as terras fronteiriças como o Aleph de Jorge Luis Borges, aquele ponto único da Terra que contém todos os outros lugares em si. É como *el árbol de la vida*, que atravessa todas as dimensões — o céu, o espaço espiritual, a terra e o submundo. É também como (...) um cordão umbilical que nos conecta à terra e à realidade concreta. Todas as pessoas em *nepantla* — nativas, imigrantes, racializadas ou brancas, queer ou heterossexuais, deste lado da fronteira ou *del otro lado* — são *personas del lugar*, pessoas do lugar, e se relacionam com a fronteira e com os estados de *nepantla* de maneiras distintas”.

baseada em uma relação analógica. Na “metaforologia” de Paul Ricoeur (2000), contudo, a metáfora extrapola essa definição restrita, passando a operar como um recurso de redescritção da realidade.

Para o autor, o funcionamento metafórico se sustenta em uma tensão própria do verbo *ser*, que comporta simultaneamente um “não é”, correspondente ao plano literal, e um “é” ou “é como”, próprio do plano metafórico. Para que o sentido metafórico se produza, a referência literal precisa ser suspensa ou desestabilizada. É precisamente nesse ponto entre a negação do real imediato e a afirmação de uma nova possibilidade de sentido que a percepção do mundo é provocada e ampliada. Nesse sentido, Ricoeur afirma que a verdade da metáfora só pode ser compreendida quando reconhecemos que ela envolve, ao mesmo tempo, a negação do sentido literal (“não é”) e a afirmação de um novo sentido (“é”) (Ricoeur, 2001).

Quanto ao símbolo, Ricoeur reconhece que ele apresenta uma natureza dupla: possui um sentido literal, direto e imediato, e um sentido figurado, indireto e mais profundo, que só se torna compreensível a partir do sentido literal. A metáfora, por sua vez, organiza e dá forma ao símbolo dentro da linguagem, permitindo que ele revele camadas de significado cada vez mais complexas.

Em *Borderlands*, as referências convencionais da realidade são suspensas, e a noção de fronteira é radicalmente ressignificada por meio da potência criadora da linguagem, que não apenas descreve, mas constrói novas formas de existência. Esse movimento transgressor desafia normas estabelecidas, tensiona limites epistemológicos e inaugura uma plurissemantização, abrindo um espaço fértil para a exploração de múltiplos níveis de sentido acerca do que se entende por fronteira, tornando-a um território de invenção e resistência.

Nessa proposta, a personagem central de Anzaldúa é a nova mestiça, que não se apresenta como personagem típica dos romances, mas como uma figura representativa das mulheres que habitam espaços intersticiais. A figura da mestiça se associa a um estado de consciência em desenvolvimento ao longo da narrativa. No início do livro, a autora apresenta a história de seu povo e diversos aspectos culturais, introduzindo a mestiça em termos conceituais. À medida que a obra avança, ela percorre uma jornada simbólica, atravessando experiências e memórias que gradualmente transformam sua percepção do mundo, até atingir um novo patamar de consciência, consolidando-se, enfim, como a nova mestiça.

Seu corpo não é individual; trata-se de um corpo coletivo e plural, que abarca tanto o “eu” autobiográfico quanto a experiência da mulher racializada, das matriarcas que se estabeleceram nos ranchos após a separação entre os países, das deusas pré-colombianas, de figuras míticas femininas, do sujeito queer. Assim, a nova mestiça funciona como uma entidade múltipla e transgressora, capaz de abarcar experiências históricas, culturais e identitárias diversas.

Apesar do amplo reconhecimento que recebeu, a abordagem metafórica da fronteira proposta no livro também foi alvo de críticas. Questionava-se, sobretudo, a transposição de uma realidade concreta tão complexa para o plano da subjetividade. Com frequência, essa dimensão não era totalmente compreendida, como observa María Socorro Tabuenca Córdoba (2015) ao mencionar que, em suas aulas, os estudantes tendiam a confundir-se diante dessas noções. A experiência direta da fronteira geopolítica produz uma percepção fortemente vinculada ao espaço físico, dificultando a reflexão sobre outros tipos de fronteiras, reais ou imaginadas:

Nos cuesta diferenciar que el cruzar un puente, una puerta, la línea, el río, el desierto, o cualquier marca geopolítica que se cruce (indocumentada o documentadamente), es casi igual que cambiar de un idioma a otro, de un conjunto de leyes o reglamentos a otro, de una moneda a otra, de una cultura a la otra, de una corporalidad a otra. La realidad es que esos otros cruces son menos conscientes. En ese sentido las cavilaciones de Anzaldúa nos colocan en un sitio de la “interconnection between internal and external landscapes”²⁰ (Tabuenca Córdoba, 2015, p. 96).

Essas considerações são essenciais para compreendermos que essas paisagens internas, associadas à dimensão simbólica e metafórica, e externas, vinculadas ao plano concreto e material, se alteram e se complementam em *Borderlands*. AnaLouise Keating (2022), professora e pesquisadora especializada na obra de Gloria Anzaldúa, considera que o uso do termo “nova mestiça” faz parte de uma fase inicial do pensamento de Anzaldúa e que, ao contrário de outros conceitos, não foi plenamente elaborado ou descrito com precisão ao longo de sua produção teórica. A expressão aparece de forma explícita poucas vezes em *Borderlands*: uma delas no subtítulo da obra e, com mais densidade, somente no sétimo capítulo da primeira parte do livro. Observa-se, na leitura de Keating, uma postura de cautela em

²⁰ “Nos custa diferenciar que cruzar uma ponte, uma porta, uma linha, o rio, o deserto, ou qualquer marca geopolítica que se cruze (indocumentado ou não) é quase igual a mudar de um idioma a outro, de um conjunto de leis ou regulamentos a outro, de uma moeda a outra, de uma cultura a outra, de uma corporalidade a outra. A realidade é que esses cruzamentos são menos conscientes. Nesse sentido, as inquietações de Anzaldúa nos colocam num lugar de ‘interconexão entre paisagens internas e externas’”.

relação ao termo, motivada, em parte, pelas interpretações reducionistas que associam a mestiçagem apenas ao componente racial.

De fato, a figura da nova mestiça emerge de forma direta na obra a partir do diálogo que Anzaldúa estabelece com o filósofo mexicano José Vasconcelos e sua formulação da “raça cósmica”, concebida como uma quinta raça resultante da fusão das demais. O discurso de Vasconcelos, apropriado tanto pelo Movimento Chicano, na autodenominação *la raza*, quanto pelo projeto nacional mexicano e seu slogan “*Por mi raza hablará el espíritu*”, tem sido amplamente questionado na América Latina por sustentar uma ideologia assimilacionista, fundada na crença de que a mistura entre povos indígenas e brancos europeus seria desejável por culminar no surgimento de uma nova raça mestiça. Tal perspectiva implicaria, segundo essa lógica, a noção de um “índio melhorado” (Torres, 2005).

O incômodo de alguns pesquisadores reside justamente nessa controversa noção de mestiçagem, que, em determinadas interpretações, tende a preservar uma visão homogeneizante e a contribuir para a invisibilização das violências e opressões históricas sofridas por povos indígenas. No entanto, uma leitura atenta de *Borderlands* evidencia que, na obra, a mestiçagem transcende a dimensão estritamente étnica, incorporando outros aspectos.

Dessa forma, a nova mestiça encarna uma identidade complexa, vinculada a um modo singular de pensar e perceber o mundo, como enfatiza Anzaldúa em trabalho póstumo: “the New Mestiza is us: lesbians, women of color, feminists – all who have crossed into some one [sic] else’s culture. You become a sort of a hybridized creature, with a little bit of this and a little bit of that²¹” (apud Keating, 2022, p. 176).

Embora a nova mestiça seja mencionada *ipsis litteris* em poucas passagens de *Borderlands*, sua presença perpassa toda a obra de modo gradual: ela se manifesta desde o início em múltiplas formas, revelando as diferentes dimensões que a constituem, como se o texto delineasse o terreno conceitual para sua emergência mais nítida no sétimo capítulo. Sua configuração está intimamente vinculada a noções previamente articuladas por Anzaldúa, o que evidencia sua centralidade, ainda que implícita, ao longo da narrativa.

²¹“a nova mestiça somos nós: lésbicas, mulheres de cor, feministas – todas que tiveram de atravessar para outras culturas. Você se torna uma espécie de criatura hibridizada, com um pouco disso, um pouco daquilo”.

No primeiro capítulo, em uma combinação de tom ensaístico-acadêmico e testemunhal, desenvolve-se uma reflexão histórica sobre a fronteira entre México e Estados Unidos, revisitando o Tratado de Guadalupe-Hidalgo e a interpretação mítica que a população chicana estabelece em relação à terra de Aztlan. A fronteira é descrita como uma “ferida aberta”, na qual o choque entre os dois países gera um espaço intermediário. Nesse território, coexistem *los atravesados* – integrantes de grupos minoritários e subalternizados –, bem como aqueles considerados detentores do direito legítimo de habitar a região: os brancos e seus aliados:

The U.S.-Mexican border es una *herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture. (...) Los *atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half-dead; in sort, those who cross over, pass over, or go through the confines of the normal. (...)The only "legitimate" inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites²² (Anzaldúa, 2012, p. 25).

A narradora analisa as transformações sociais e econômicas decorrentes da perda das terras pelos mexicanos e seus efeitos sobre as condições de vida, caracterizadas por inserções precárias no mercado de trabalho e por dinâmicas de exploração nos ranchos. Examina também o dilema dos “indocumentados”, que transitam entre o desejo de permanecer em sua terra de origem e a necessidade de atravessar a fronteira.

Para as mulheres, essa situação revela-se ainda mais crítica: a “indocumentada” é submetida a violências diversas, sobretudo sexuais, estando presa a uma sensação de impotência física. É nesse contexto que se delineia a trajetória da mestiça que, enquanto sujeito constituído no espaço da fronteira geopolítica, vivencia de modo direto os efeitos materiais de habitar um território politicamente imposto.

Seguindo essa linha temática, o primeiro capítulo da segunda parte do livro apresenta a mestiça em poemas como “White-wing Season” (Anzaldúa, 2012, p. 124) e “Immaculate, Inviolable: *Como Ella*” (Anzaldúa, 2012, p. 130), ambos

²² “A fronteira entre os EUA e o México é uma ferida aberta onde o Terceiro Mundo fricciona o primeiro [mundo] e sangra. E, antes que uma casca se forme, ela sangra novamente: o sangue vital de dois mundos funde-se para dar origem a um terceiro país — uma cultura de fronteira. (...) Os *atravesados* vivem aqui: os estrábicos, os perversos, os *queer*, os problemáticos, os mestiços, os mulatos, os meio-raça, os meio-mortos; em suma, aqueles que atravessam, transgridem ou ultrapassam os limites do que é considerado ‘normal’. (...) Os únicos habitantes ‘legítimos’ são os que detêm o poder: os brancos e aqueles que se alinham com eles”.

centrados na experiência dos habitantes dos ranchos no período em que os primeiros nativos e mestiços da região passaram a viver sob a dominação econômica e cultural dos Estados Unidos. O primeiro poema faz referência à temporada de caça à pomba-asa-branca, prática tradicional e amplamente conhecida no Texas. Nele, o sujeito poético feminino necessita se submeter aos homens brancos, permitindo que entrem em seu quintal para caçar em troca de uma pequena quantia de dinheiro, suficiente apenas para consertar o telhado de sua casa:

(...)

The gringos pull their caps
down to their eyes,
hand her the bills,
the green flutter in her hand
will reshingle her roof.

(...)

She dunks the doves in the boiling pot,
plunks out the feathers.
In her belly a rumble.

The sky reddens then blackens
a flurry of night rain
gentle as feathers²³

À primeira vista, percebe-se a relação do homem com a natureza pautada pela lógica ocidental de dominação. Contudo, a violência da invasão e da desapropriação sofrida pelo povo chicano é aqui reconfigurada, assumindo contornos simbólicos ligados ao feminino. Essa dimensão se evidencia na imagem da pomba, tradicionalmente associada à pureza e presente entre as metáforas mais universais que representam a mulher (Chevalier, 2015). No poema, a mulher é forçada a aceitar o pagamento pela caça, e o gesto de cozinhar as duas pombas que lhe restam transforma-se em um símbolo do sacrifício da inocência e da harmonia em nome da sobrevivência.

“Immaculate, Inviolate: *Como Ella*” apresenta a figura da mulher anciã que concentra em si a memória e a sabedoria de uma linhagem. Possuidora da “pele de pergaminho”, sua imagem sugere o corpo como repositório de histórias, marcas e

²³ “Os gringos puxam os bonés/ até cobrirem os olhos,/ entregam-lhe as notas,/ o bater de asas verde em suas mãos/ refará o telhado./ Ela mergulha as pombas na panela fervente,/ arranca-lhes as penas./ Em seu ventre, um ronco./ O céu se avermelha, depois escurece,/ uma revoada de chuva noturna/ suave como penas”. Procuramos manter a formatação dos poemas o mais próxima possível daquela presente na edição original.

saberes transmitidos através do tempo. O sujeito poético, a neta, reconstrói a presença da avó a partir das lembranças e do imaginário familiar, numa tentativa de recuperar uma herança feminina silenciada.

She never lived with us
we had no bed for her
but she always came to visit.
A gift for *m'ijita*
two folded dollar bills secretly put in my hand²⁴.

Ao longo do poema, vemos que a *abuela*, representante da tradição e da moral católica, veste-se constantemente de luto pelos homens da família que já morreram — pai, marido, filhos — e mantém um rígido código de pudor e repressão. Quando a neta a interroga sobre sua vida sexual, a avó evita o diálogo, pois não gosta de falar sobre “coisas impróprias”, reafirmando, assim, o legado de silêncio e interdição que pesa sobre o corpo e o desejo das mulheres de sua geração. Para essas mulheres, o sexo muitas vezes se apresenta como uma obrigação, algo que deve ser suportado em silêncio; a atitude de fechar os olhos e rezar para que termine rapidamente revela tanto a submissão imposta quanto os mecanismos de sobrevivência emocional que elas desenvolvem para enfrentar a opressão. Ao revisitar essa relação, a voz poética evidencia como as primeiras mulheres da linhagem convivem com culpa e renúncia, enquanto busca romper com essa tradição de silêncio e inibição, questionando o impacto duradouro de normas que moldam o corpo e a experiência feminina.

(...)

Once I looked into her blue eyes,
asked: Have you ever had an orgasm?
She kept quiet for a long time.
Finally she looked into my brown eyes,
told me how Papagrande would flip the skirt
of her nightgown over her head
and in the dark take out his *palo*, his stick,
and do *lo que hacen todos los hombres*
while she laid back and prayed he would finish quickly.

She didn't like to talk about such things.
*Mujeres no hablan de cosas cochinas*²⁵.

²⁴ “Ela nunca morou conosco/não tínhamos uma cama para ela/mas ela sempre vinha nos visitar./Um presente para *minha filhinha*/duas notas de dólar dobradas/colocadas secretamente na minha mão”.

²⁵ Uma vez eu olhei para os seus olhos azuis/e perguntei: você já teve um orgasmo?/Ela ficou em silêncio por muito tempo./Finalmente, olhou para meus olhos castanhos/ e me contou como *Papagrande* levantava a saia/de sua camisola até a cabeça/, e, no escuro, colocava o pênis para fora/ e fez o que todos os homens fazem/ enquanto ela deitava de costas e rezava para que acabasse rápido./ Ela não gostava de falar sobre certos assuntos./ *Mulheres não falam de coisas sujas*”.

(...)

Em cada poema, a violência assume formas distintas, mas converge na experiência de limitação e controle do feminino. No primeiro, ela é externa e política, evidenciando a dominação colonial e a exploração da fronteira; no segundo, é interna e familiar, revelando a opressão das normas patriarcais e da moral católica. Em ambos os casos, o corpo e o desejo feminino são restringidos, e as mulheres desenvolvem estratégias de resistência e sobrevivência, seja diante de invasões externas ou das imposições silenciosas do espaço doméstico.

No segundo capítulo da primeira parte, a mestiça apresenta-se como aquela que confronta diretamente as fronteiras da tradição, da cultura de origem²⁶ e das estruturas familiares. A narradora afirma ser a primeira de sua geração a romper com os limites impostos pelo Vale²⁷, território de pertencimento que também funciona como espaço de controle normativo e cultural. Esse deslocamento configura-se como um gesto de transgressão diante de uma cultura que de modo algum a legitimava: “*Estaba más allá de la tradición*”²⁸ (Anzaldúa, 2012, p. 38). Sua crítica recai, portanto, sobre os sistemas de poder que moldam a cultura, em especial a chicana, que confere às mulheres papéis fixos e dicotômicos: esposa submissa, mãe devotada, virgem ou religiosa.

*Debajo de mi mirada humillada está una cara insolente, lista para explotar. Me costó muy caro mi rebeldía, acalabrada de desvelos y dudas, sintiéndome inútil, estúpida, e impotente. (...) Ya no sólo paso toda mi vida botando las costumbres y los valores de mi cultura que me traicionan. También recojo las costumbres que por el tiempo se han probado y las costumbres de respeto a las mujeres. But despite my growing tolerance, for this Chicana la guerra de independencia is a constant*²⁹ (Anzaldúa, 2012, p. 58).

²⁶ Quando falamos em cultura de origem, estamos falando principalmente da cultura chicana e dos pressupostos contraditórios defendidos pelo Movimento Chicano nos anos 70 do século XX. Apoiados em princípios nacionalistas, o Movimento tinha como objetivo fugir das representações atribuídas ao chicano pela hegemonia angloamericana e firmar uma identidade cultural própria, voltada para as raízes ancestrais e para a herança pré-colombiana. Assim, a consciência nacional chicana estava atrelada à ideia de nação em seu sentido clássico, ou seja, dotada de cultura, economia e estrutura sociopolítica comuns (Torres, 2001).

²⁷ Vale do Rio Grande, região que abrange a fronteira do Texas com o México, onde Gloria Anzaldúa nasceu e foi criada.

²⁸ “*Eu ultrapassava as barreiras da tradição*”. Grifos da autora.

²⁹ “Sob o meu olhar humilhado há um rosto insolente, pronto para explodir. Minha rebeldia me custou muito caro, marcada por noites em claro e dúvidas, fazendo-me sentir inútil, estúpida e impotente. (...) Já não passo toda a minha vida apenas abandonando os costumes e valores da minha cultura que me traem. Também recupero os costumes que, com o tempo, se mostraram válidos, assim como os costumes de respeito às mulheres. Mas, apesar da minha tolerância crescente, para esta chicana a guerra de independência é constante”.

Ao não se reconhecer em nenhum desses papéis, a mulher chicana se vê excluída da cultura branca e simultaneamente marginalizada pela cultura materna, presa entre as frestas dos mundos em que habita e que a rejeitam. Instala-se um dilema entre a ação diante da opressão e a paralisia: esse movimento de hesitação, de não saber como proceder, é constitutivo da travessia e é caracterizado como o movimento da serpente: “Blocked, immobilized, we can't move forward, can't move backwards. That writhing serpent movement, the very movement of life, swifter than lightning, frozen³⁰” (Anzaldúa, 2012, p. 43).

A menção, ao final do capítulo, à Malinche (a *Chingada*), colocada em diálogo com as deusas ancestrais Tlazolteotl e Coatlicue, tradicionalmente associadas aos aspectos sombrios do divino, reinscreve a figura da mulher historicamente estigmatizada por romper com a ordem dominante. Ao aproximar essas imagens, Anzaldúa confronta e desloca narrativas coloniais e patriarcais, transformando marginalização em potência simbólica e propondo um acerto de contas com tradições e mitos que moldaram a percepção do feminino. Essa operação reforça o conflito da mestiça, cuja existência tensiona e desestabiliza as fronteiras de gênero, raça e filiação cultural: “*La índia en mí es la sombra: La Chingada, Tlazolteotl, Coatlicue. Son ellas que oyemos lamentando a sus hijas perdidas*”³¹ (Anzaldúa, 2012, p. 44).

Nesse capítulo, portanto, já observamos a incidência de outras fronteiras no plano semântico. A mestiça encontra-se em estado de tensão constante, obrigada a se posicionar entre forças distintas: de um lado, a cultura anglo, com suas políticas de exclusão e assimilação forçada do povo chicano; de outro, a própria cultura chicana, que, apesar de sua resistência, reproduz estruturas patriarcais e sexistas que negam o reconhecimento pleno da mulher.

Essa condição também é exposta no terceiro capítulo da segunda parte, em poemas como “*Yo no fui Teté*” (Anzaldúa, 2012, p. 164) e “*Compañera, cuando amábamos*” (Anzaldúa, 2012, p. 168), nos quais a voz poética afirma sua subjetividade em meio às contradições culturais e afetivas que a acompanham. Esses poemas serão retomados posteriormente, quando abordarmos a questão do

³⁰ “Bloqueadas, imobilizadas, não podemos avançar, nem retroceder. Aquele movimento serpentino de contorção, o próprio movimento da vida, mais rápido que a luz, congelado”.

³¹ “*A indígena em mim é a sombra: a Chingada, Tlazolteotl, Coatlicue. São elas que ouvimos lamentando por suas filhas perdidas*”. Grifos da autora.

corpo; contudo, convém assinalar desde já que eles exploram gênero e sexualidade e, ao fazê-lo, desafiam os padrões normativos estabelecidos no interior da comunidade chicana, que concebia a família a partir de uma estrutura heteronormativa, na qual a mulher era associada à função materna. No campo político, essa configuração familiar funcionava como ferramenta organizacional estratégica para atividades de protesto³².

A partir desse ponto, observamos que a fronteira deixa de se referir à questão da terra propriamente dita, isto é, à experiência no território, passando a designar fronteiras de outra ordem. Nessa reformulação, a narradora coloca em um mesmo plano diferentes temporalidades para discutir como determinadas origens históricas contribuíram para o rebaixamento da mulher, fundando sistemas organizados a partir de um princípio masculino.

Com o delineamento dessas outras fronteiras, emerge o “penetrar da serpente”, capítulo que retoma o símbolo da serpente para articulá-lo às dimensões psíquicas da experiência fronteiriça. A narradora afirma possuir conhecimentos ancestrais, fazendo referência ao período olmeca, anterior à dominação asteca, cuja organização se baseava em princípios de oposição equilibrada entre os gêneros feminino e masculino: “I know things older than Freud, older than gender³³” (Anzaldúa, 2012, p. 48).

A partir da década 70 do século XX, alguns pesquisadores publicaram importantes estudos sobre a tradição iconográfica olmeca, constatando que a serpente era o principal símbolo religioso dessa considerada “cultura mãe” de todas as que a sucederam. Ela representava o poder de fecundação e a energia vital sagrada de todos os seres do cosmos, estando associada aos atributos do divino de modo amplo, e não a uma divindade específica. Enquanto símbolo religioso, a serpente manifesta de forma polissêmica a experiência do sagrado, abarcando tanto a dimensão inconsciente do ser humano quanto elementos reconhecidos como sagrados em um determinado contexto cultural (Garza, 1984).

³² Outro poema que merece menção, ainda que não o exploremos em profundidade por já ter sido analisado em trabalho anterior (Montinho, 2020), é “*Cihuatllyotl, Woman Alone*” (195), presente no quarto capítulo da segunda parte de *Borderlands*. Nele, vemos de forma contundente o conflito entre gênero e tradição cultural, subjetividade e coletividade, figurando a luta travada entre o sujeito poético - uma mulher cujo corpo é atacado e fragmentado - e a “raza”. Trata-se de um poema visual, cuja leitura puramente textual se mostra insuficiente. Sua estrutura baseia-se na interação entre imagem e palavra, produzindo efeitos semânticos singulares.

³³ “Eu conheço coisas mais antigas que Freud, mais antigas que o gênero”.

Entre os deuses supremos ligados à serpente destaca-se Quetzalcóatl, a serpente emplumada, que possui caráter dual e, como ser duplo, gera realidades tanto celestes quanto terrestres. Seu aspecto feminino é representado por Cihuacoatl, a serpente feminina, descrita como “quien da vida y destino, desde el seno materno, a los que han de nacer en la tierra³⁴” (León-Portilla, 1996, p. 247).

Esse símbolo assume papel importante em *Borderlands*, pois se manifesta tanto nas representações arquetípicas de Coatlicue, mãe de Huitzilopochtli, e de outras deusas mesoamericanas quanto naquilo que a narradora denomina “Estado de Coatlicue”, responsável por marcar a passagem do consciente ao inconsciente. Esse movimento inicial configura-se como uma estratégia de sobrevivência e transformação da mestiça, implicando uma suspensão diante do medo que precisa ser enfrentado para que o crescimento seja possível. Nesse processo, a psique integra experiências passadas e promove mudanças profundas. É precisamente nesse ponto que a mestiça se transforma na nova mestiça. Nessa perspectiva, a narradora afirma que Coatlicue é um dos arquétipos mais poderosos presentes em sua psique: “Coatlicue is the consuming internal whirlwind, the symbol of the underground aspects of the psyche (...). [she] gives and takes away life; she is the incarnation of cosmic processes³⁵” (Anzaldúa, 2012, p. 68).



Figura 2: Estátua de Coatlicue no Museu de Antropologia do México. Fonte: worldhistory.org



Figura 3: Detalhes da estátua de Coatlicue. Na imagem, é possível observar o encontro das duas cobras que formam um rosto com dentes afiados e uma língua bifurcada. Fonte: <https://portal.divinafeminina.org/coatlicue-deusa-mae-asteca/>

³⁴ “Coatlicue é quem dá vida e destino, desde o ventre materno, aos que hão de nascer na terra”.

³⁵ “o turbilhão irremovível interior, o símbolo dos aspectos subterrâneos da psique (...) ela dá e tira a vida; [ela] é a encarnação de todos os processos cósmicos”.

A serpente aparece, ainda, em referência ao mito do eterno retorno, presente em diversas sociedades originárias, como na própria tradição olmeca, que concebia a terra como uma serpente enroscada. A representação da serpente que devora a própria cauda, conhecida como ouroboros, simboliza o ciclo contínuo de morte e renascimento. Essa concepção de retorno também está presente na ideia mítica de Aztlan, evocada pelo nacionalismo chicano, mas em *Borderlands* é ressignificada: o retorno não se refere apenas à recuperação de uma terra física, mas à reconciliação espiritual e cultural com a fronteira, já que o livro inicia e termina evocando esse espaço liminar como o lugar onde o povo chicano pode finalmente reconhecer-se e reconstruir-se.

As deusas são evocadas como resposta à fragmentação do feminino, processo iniciado com sua desvalorização no contexto asteca, quando a dominação masculina se instaurou e as antigas deidades femininas passaram a ser cindidas. A cultura asteco-mexica passou então a classificá-las como boas ou más, segundo aspectos de luz e sombra, divisão reforçada por uma ideologia militarista que consolidava a supremacia masculina e a subordinação feminina, como no caso de Coatlicue. Esse movimento se intensificou no período colonial, com a atuação da Igreja, quando muitas dessas figuras foram cristianizadas ou demonizadas, tornando-se símbolos de pecado e desvio. Posteriormente, os nacionalismos mexicano e chicano também contribuíram para o apagamento dessas deusas e de outros mitos associados ao feminino, reiterando um longo processo de silenciamento e exclusão (Montinho, 2020). Ainda assim, a cada fratura emerge a possibilidade de transformação e criação de novos sentidos.

Por isso, nos quinto e sexto capítulos, a linguagem é apresentada como instrumento de dominação masculina, na medida em que constrói narrativas e origens legitimadoras do poder, mas também como um recurso reapropriado pela nova mestiça. No entanto, dado que há um capítulo específico dedicado à análise da linguagem — tanto na construção das duas obras quanto como ponto de contato entre suas protagonistas, que são escritoras capazes de elaborar suas identidades por meio da palavra —, essa discussão será retomada posteriormente. Avançaremos, portanto, para o sétimo capítulo da primeira parte, quando a nova mestiça é nomeada de forma explícita.

Como mencionado, há em *Borderlands* uma referência direta à “raça cósmica” de José Vasconcelos e ao seu lema “Por mi raza hablará el espíritu”. No entanto, o livro introduz uma rasura significativa ao postular: “*Por la mujer de mi raza hablará el espíritu*”³⁶ (Anzaldúa, 2012, p. 99). Dessa forma, inscreve a mulher no centro da enunciação e afirma que a nova mestiça e sua consciência estão vinculadas a um processo de “polinização cruzada” — racial, ideológica, cultural e biológica —, do qual emerge uma nova consciência mestiça, uma consciência de mulher, “uma consciência das fronteiras”. Nesse sentido, como já destacado, a noção de mestiçagem não pode ser reduzida a categorias étnicas e raciais; sua formulação é mais ampla, pois representa “contradictory elements in the cauldron that is the body”³⁷ (Anzaldúa apud Keating, 2022, p. 174).

A nova mestiça configura-se como um sujeito liminar que habita as fronteiras entre culturas, raças, linguagens e gêneros, sendo capaz de mediar, traduzir, negociar e transitar entre diferentes espaços. Antes de sua formulação como nova mestiça, emerge a figura da mestiça, ser que vive em *nepantla*, termo de origem náuatle que designa um lugar intermediário. Resultante da transferência e da sobreposição de valores de um grupo a outro, a mestiça enfrenta, por isso, um dilema identitário: a qual coletividade deve pertencer? Esse conflito é descrito como “*el choque de un alma atrapada entre el mundo del espíritu y el mundo de la técnica*”³⁸, um embate que paralisa em certos momentos (Anzaldúa, 2012, p. 100).

Dentre as possibilidades de atuação, fixar-se rigidamente em uma única perspectiva constitui um erro, pois, para a narradora, a rigidez é a morte. A nova mestiça só amplia sua psique se mantiver a flexibilidade, uma vez que sua transformação está intrinsecamente ligada também a um estado psicológico. É necessário, portanto, afastar-se do modo de compreensão racional e dicotômico típico do pensamento ocidental, aproximando-se de uma perspectiva mais inclusiva e menos excludente.

Esse movimento abre possibilidades para um terceiro caminho, o qual não se constitui como uma simples síntese nem a junção de fragmentos dispersos, mas a constituição de uma nova forma de consciência, uma consciência mestiça: “and tough it is a source of intense pain, its energy comes from continual creative motion

³⁶ “*Pela mulher da minha raça falará o espírito*”. Grifos da autora.

³⁷ “elementos contraditórios no caldeirão que é o corpo”.

³⁸ “*o choque de uma alma atrapada entre o mundo do espírito e o mundo da técnica*”. Grifos da autora.

that keeps breaking down the unitary aspect of each new paradigm³⁹” (Anzaldúa, 2012, p. 102).

O terceiro caminho, portanto, refere-se à formulação de um novo modo de pensar, que, em vez de de operar dentro das fronteiras rígidas do binarismo, propõe uma epistemologia híbrida e transgressora, na rasura de mitos, mescla de gêneros e idiomas, entrelaçamento de análises psicológicas e sociais e incorporação da espiritualidade ao discurso teórico.

É nesse sentido que, embora a figura da nova mestiça não seja nomeada explicitamente nos capítulos iniciais, ela se faz presente desde o princípio, manifestando-se sob diferentes formas e lidando com as dimensões de sua condição fronteiriça. Em um processo contínuo, denuncia, registra sua própria experiência e se reapropria da narrativa que lhe fora historicamente negada, rompendo com as estruturas de opressão que todas as culturas impuseram às mulheres.

A maneira como reage a esse processo — aproximando-se de um estado mais inconsciente, conectando-se à ancestralidade e aos princípios duais, negociando e rasurando perspectivas dicotômicas — constitui o caminho de sua travessia. Quando alcança essa integração, seu corpo se transforma em encruzilhada: deixa de ocupar o lugar do animal sacrificial para tornar-se a sacerdotisa, aquela que realiza a reconciliação dos opostos: “in our very flesh, (r)evolution works out the clash of cultures⁴⁰” (Anzaldúa, 2012, p. 103).

Encerrando tanto a primeira quanto a segunda parte do livro, ocorre um movimento de retorno à terra — como num ciclo serpentino, do qual já falamos. A narradora revisita sua infância no Vale do Rio Grande e expressa um profundo amor por esse território marcado pelas disputas políticas e pela dor de seu povo. Esse retorno funciona como uma reparação simbólica, um gesto de reconhecimento e cura, em que a narradora homenageia a resistência daqueles que ali vivem. A terra, nesse contexto, torna-se também símbolo de renascimento: morre e renasce continuamente, como a própria *Madre Tierra*, sustentando o ciclo vital e espiritual que perpassa toda a obra (Anzaldúa, 2012, p. 100):

This land was Mexican once
was Indian always

³⁹ “ainda que seja fonte de dor intensa, sua energia procede de um movimento contínuo de criação que rompe constantemente o aspecto unitário de cada paradigma”.

⁴⁰ “em nossa própria carne, a (r)evolução resolve o choque de culturas”.

and is.

And And will be again⁴¹.

1.3 “*Cuerpos en autobus a tecate. Babel Nortenha*”: A fronteira em *Terramara*

Assim como em *Borderlands*, em que a nova mestiça se caracteriza por múltiplas travessias, o mesmo se observa em *Terramara*, com a personagem Mará. No entanto, nesse caso, o deslocamento assume contornos mais definidos. Para compreender a trajetória de Mará, é necessário retomar brevemente o enredo da narrativa. Abandonada na infância para morar com os avós, ela é criada de forma repressora por Agripina e se sente excluída de quase todos os aspectos da vida, exceto da escrita, que se torna seu refúgio e meio de expressão.

Na vida adulta, Mará muda-se para a fronteira, junto à avó, que falece pouco tempo depois. Nesse período, apaixona-se e casa-se com David Golden, homem de dupla nacionalidade (mexicano e estadunidense), com quem tem um filho; contudo, ele parte para a Guerra do Vietnã antes de conhecer o filho e não retorna. Anos mais tarde, David Huitzilopochtli repete, em parte, o destino do pai ao participar da Guerra do Iraque, de onde volta marcado por sequelas físicas e psicológicas. Essa trajetória evidencia, como observa Esalí, que *Terramara* é um romance “à procura de identidade” (Cota Torres; Ruiz Méndez, 2014), uma noção constantemente problematizada ao longo da narrativa, tanto nos monólogos quanto nos diálogos que Mará estabelece com diferentes tradições culturais, compondo um mosaico que reflete, nas palavras do texto, “la mescolanza de la historia de un pueblo. Flujo e reflujo de semen árabe, francés, italiano, español sefardita apretujado todo dentro de un molde indio⁴²” (López Lomas, 2004, p. 17). Para este lugar ambíguo que é a fronteira, precisamente em Tecate (Baja California), Mará é transplantada, arrancada de suas raízes, aprendendo a viver entre códigos distintos e, por vezes, conflitantes.

Em meio a esses acontecimentos, Mará se dedica à escrita, registrando suas batalhas internas, questionamentos existenciais e reflexões sobre identidade e memória. Essa atenção ao fluxo de consciência, ao introspectivo e à construção poética da narrativa aproxima a obra, apesar de sua forma romanesca, de elementos da lírica, conferindo-lhe uma dimensão híbrida entre romance e poesia.

⁴¹ “Esta terra foi mexicana uma vez/ foi indígena sempre/ e segue sendo./ E voltará a ser”.

⁴² “a mistura da história de um povo. Fluxo e reflujo de semen árabe, francês, italiano, espanhol sefardita, todos comprimidos dentro de um molde indígena”.

O universo mítico também é perceptível na narrativa, retomando elementos como deidades astecas e maias, cantos de guerra que abrem os capítulos e uma diversidade de símbolos ligados ao sagrado, entre eles a montanha e a pirâmide. Esses aspectos reforçam a intersecção entre experiência pessoal, história e mito, articulando as múltiplas camadas de sentido que perpassam a vida de Mará na fronteira.

Mario Martín (2012) percebe em *Terramara* a superposição de três corpos femininos que formariam uma pirâmide: o de Agripina, o da mãe de Mará e o da própria Mará; para o autor, essa estrutura aponta para a memória genealógica de mulheres marcadas pelo abandono. Propomos, no entanto, que essa pirâmide seja lida por outro ângulo, considerando o entrelaçamento dos três corpos de maior relevo na obra: Agripina, Mará e David Huitzilopochtli, a quem a narrativa é dedicada. Levando em conta o destaque conferido a David e a afirmativa de Mará sobre a necessidade de nomear sua experiência como forma de inscrever “la guerra de la vida que rompiera a los dos⁴³” (López Lomas, 2004, p. 14), este tópico abordará esses personagens e a relação que cada um estabelece com a vivência na fronteira.

O êxodo de Mará não se deu por vontade própria, mas foi imposto pelas dificuldades financeiras que a obrigaram a deixar sua cidade natal. O impacto da mudança manifesta-se de maneira mais evidente em sua avó Agripina, que resiste a adaptar-se à nova realidade: “Ni creas que voy a salir a barrer la calle, ésta no es mi casa, no es mi pueblo; que se limpie solo⁴⁴” (López Lomas, 2004, p. 68).

Além de uma prática cotidiana de limpeza, o ato de varrer expressa um gesto de cuidado e de conexão com o entorno. No contexto mexicano, esse costume remonta às culturas pré-colombianas. Entre os astecas, varrer diariamente o pátio interno e a soleira da casa possuía um caráter ritual, vinculado a atos de purificação e proteção. Bernardino de Sahagún, em sua *Historia general de las cosas de la Nueva España*, afirma que “también a honra de los dioses que tenían en sus casas tenían gran cuidado de barrer la casa y el patio y la portada cada día, luego de mañana⁴⁵” (Sahagún, 1938, p. 234). O registro evidencia como a limpeza se

⁴³ “guerra da vida que rompeu os dois”.

⁴⁴ “Nem pense que vou sair varrendo a rua, esta não é minha casa, não é meu povo, que se limpe sozinho”.

⁴⁵ “Também em honra aos deuses que tinham em suas casas, tinham o cuidado de varrer a casa, o pátio e a varanda todos os dias, logo de manhã”.

articulava ao universo simbólico-religioso que unia devoção, ordem doméstica e cuidado com o espaço habitado.

Agripina, que antes se alegrava por realizar as tarefas domésticas, como levantar-se cedo para buscar água no poço e regar a horta, não reconhece sentido em desempenhá-las em um espaço que não lhe oferece vínculos de pertencimento. Trata-se, para ela, de um “lugar esquecido”, destituído de referências religiosas, sem missas matinais ou oração do Ângelus, que reforçavam sua ligação com a vida comunitária anterior. A relação de Agripina com a terra está inscrita já na etimologia de seu nome. De origem latina, *Agripina* deriva de *Agrippinus*, termo associado a *ager*, que significa “campo” ou “terra”. Assim, o nome pode ser interpretado como “nascida no campo” ou “pertencente à terra”, carregando uma conotação de enraizamento e vínculo com a natureza. Essa relação simbólica se rompe quando Agripina é destituída de seu lugar de origem: sem sua terra, o próprio nome perde sentido. A água que ela carrega, elemento vital e identitário, só tem vida em seu espaço; em outra terra, ela é apenas estrangeira⁴⁶.

David, filho de Mará, carrega em seu nome a referência ao deus asteca Huitzilopochtli, elemento que o posiciona como representação arquetípica do guerreiro dentro da tradição asteca. Huitzilopochtli é uma divindade tribal, guia e protetora dos astecas desde a saída de Aztlan até o assentamento no Lago Texcoco e a subsequente dominação de uma ampla região. Nas narrativas míticas e nos códices, ele é retratado como um dos deuses mais importantes da cosmogonia, participando dos primeiros episódios da criação do cosmos; é o mais jovem entre os quatro filhos do casal primordial, tendo nascido apenas com ossos e permanecido nessa forma durante os seiscentos anos que antecederam a criação do mundo.

Os relatos tradicionais mesoamericanos que tinham como tema as origens do mundo e dos homens possuíam uma estrutura narrativa e explicativa muito bem marcada: tratavam dos diversos sóis ou idades anteriores; em seguida narravam a criação da atual humanidade e desembocavam em histórias de determinados grupos. (...) Em uma tentativa de justificarem seus extensos domínios, os mexicas acrescentaram uma quinta idade a essa tradicional estrutura explicativa, na qual eles próprios seriam o povo escolhido para manter o funcionamento do cosmos mediante o sacrifício de cativos, capturados nas chamadas “guerras floridas” (Santos, 2002, p. 69).

⁴⁶ Esse aspecto nos remete a um exemplo corriqueiro, mas bastante elucidativo. Em entrevista, o ator brasileiro Wagner Moura comentou sobre a experiência de atuar em outra língua, afirmando: “Quando eu falo ‘pai’ ou ‘mãe’, essas palavras vêm carregadas de uma memória. Se eu falo *father* [‘pai’, em inglês], ela não tem uma memória.(...) Não é nem a fonética, mas o ato de preencher as palavras de significado, de afeto”. CNN Brasil, 2023.

Em suas representações, Huitzilopochtli aparece com os membros pintados de azul, adornado com penas de beija-flor na perna esquerda e empunhando uma lança cerimonial em forma de serpente de fogo. Essa iconografia traduz sua natureza guerreira e sua íntima ligação com a morte, elementos que se entrelaçam nos rituais das guerras floridas, ou *xochiyaoyotl*, instituídas durante o reinado de Montezuma I (1440–1468). Esses rituais tinham como objetivo obter vítimas para o sacrifício a Huitzilopochtli, evidenciando a centralidade da guerra e do derramamento de sangue na cosmovisão asteca.



Figura 4: Huitzilopochtli no templo. Códice Borbónico, lám. 31.
Fonte: researchgate.net

Diversas passagens da narrativa evocam essa dimensão mítica, cujas metáforas ligadas às asas de David remetem às asas do beija-flor, associado a Huitzilopochtli: “Piensas en el Sol de Movimiento. En la cabeza encrespada pidiendo a gritos la trasquila. ¿Como cortarle la energia, disminuirle las alas a su cerebro obsesionado con el vuelo?”⁴⁷ (López Lomas, 2004, p. 29). A obsessão pelo voo atribuída a David revela, na verdade, uma fascinação pelo risco e pela proximidade da morte, articulando-se a um horizonte sacrificial. Após uma queda de moto, Mará o adverte: “¡Mal negocio hice contigo dándote alas!”⁴⁸ (López Lomas, 2004, p. 30). Dessa forma, os conflitos entre mãe e filho dialogam diretamente com as guerras míticas, evidenciando a permanência e a reatualização simbólica da guerra ao longo da história.

⁴⁷ “Pensa no Sol em Movimento. Na cabeça eriçada, pedindo aos gritos a tosquia. Como cortar sua energia, encurtar as asas do seu cérebro obcecado com o voo?”.

⁴⁸ “mau negócio fiz com você te dando asas!”.

Assim como a avó, David rejeita o fronteiro, embora por motivos distintos. Enquanto Agripina ancora sua identidade no passado, ele a projeta no futuro, concebendo suas raízes não no México, mas nos Estados Unidos. Herdeiro de uma filiação complexa — pai judeu, mexicano e estadunidense, registrado em ambos os lados da fronteira, e mãe mexicana e sefardita, que define sua própria mestiçagem como “tutti frutti” —, David cresce marcado por uma tensão identitária.

Ele sustenta que, se for necessário estabelecer uma identificação, esta deve ocorrer com aquilo que o represente da melhor forma. A seu ver, a fronteira mexicana não passa de um rancho, um espaço sem raízes para si. Sair dela significa alcançar o progresso e, sobretudo, libertar-se do olhar estigmatizante da sociedade: “Soy café, brown, por ser mexicano, así nos llaman, minoría, tercermundistas, indios. Sí, quiero huir de las etiquetas⁴⁹” (López Lomas, 2004, p. 121).

Retomamos o conceito de transculturação do qual falamos no primeiro capítulo deste trabalho e nos questionamos se, em David, não haveria um processo de transculturação incompleto. Sua tentativa de absorver integralmente a cultura estadunidense como parte constitutiva de sua identidade revela apenas a etapa da desculturação — o desligamento e apagamento deliberado de suas raízes mexicanas — sem que ocorra a criação de novos elementos culturais resultantes desse contato. Trata-se, portanto, de um movimento interrompido, em que a transposição para o imaginário anglo não produz uma síntese, mas sim a negação da cultura de origem.

É evidente que diversos mecanismos atuam nessa dinâmica, relacionados tanto à formação subjetiva de David quanto às influências externas que o cercam. Seu crescimento é acompanhado pelo impacto do imperialismo midiático: desde cedo, ele assimila referências culturais dos Estados Unidos, como o hino, os programas televisivos e as canções, e as adota como modelos desejáveis, consolidando assim uma identificação que substitui o vínculo afetivo pelo mito cultural. Na infância, ele é exposto à propaganda militar norte-americana veiculada em programas televisivos como *Vila Sésamo* e a imagens amplamente difundidas, como a do Tio Sam. Na adolescência, reafirma essa orientação ao fixar na porta do quarto um aviso em inglês: “KEEP OUT – OFF LIMITS – DANGER – ENTER

⁴⁹ “Sou café, marrom, por ser mexicano, assim nos chamam, minoria, terceiromundistas, índios. Sim, quero fugir desses rótulos”.

UNDER YOUR OWN RISK⁵⁰” (López Lomas, 2004, p. 47). Suas notas escolares evidenciam a valorização desse capital cultural: “nove em Matemática, oito em Espanhol, cinco em Geografia e dez em Inglês” (López Lomas, 2004, p. 47). Essa influência também se manifesta na naturalização da violência mediada pelas telas, tornando quase banal a pergunta de David: “Mará, o que será que se sente ao matar?” (López Lomas, 2004, p. 109).

Não podemos desconsiderar que uma das formas de acesso político às massas é por meio da estética. Para Walter Benjamin (1985), esse recurso desempenhou um papel central na ascensão do fascismo na Europa. Com os avanços tecnológicos e a popularização da fotografia e, depois, do cinema, estabeleceu-se um novo equilíbrio entre o homem e o aparelho, permitindo que experiências antes consideradas privadas passassem a ser compartilhadas. Esse processo se manifesta, por exemplo, na criação de personagens que, introjetados à mente dos telespectadores, funcionam como sonhos compartilhados.

Benjamin denomina de reprodutibilidade técnica da obra de arte o processo iniciado no século XIX pelo qual a produção artística pode ser facilmente reproduzida, transformando profundamente a relação das massas com a arte. Nas obras assim reproduzidas, perde-se a aura, aquilo que confere autenticidade e presença ao “aqui e agora” do original. Essa aura, presente na arte associada anteriormente ao universo sagrado, cede lugar a uma arte orientada por outro princípio: em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (Benjamin, 1985, p. 172). Esse movimento conduz, portanto, ao uso político da estética, estreitamente vinculado ao fascínio pela guerra. Nesse sentido, Benjamin afirma que “todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 1985, p. 195).

Movido pelo ideal do *American dream*, David constrói uma trajetória pautada na busca de realização individual, desvinculada de qualquer projeto coletivo. Envolve-se em uma guerra que não lhe diz respeito, ao mesmo tempo em que declara jamais morrer pelo México. Em razão da vontade de tornar-se designer automotivo para projetar carros ultra rápidos, inscreve-se nos Marines, o Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos, a fim de conquistar uma bolsa de estudos em

⁵⁰ “PROIBIDO – ÁREA RESTRITA – PERIGO – ENTRE POR SUA PRÓPRIA CONTA E RISCO”. Mantivemos em caixa alta, como no texto original.

uma universidade estadunidense: “ahí vuelven hombres a los niños⁵¹” (López Lomas, 2004, p. 48). David repete, de certa forma, a história do pai, David Golden, que deixou a mulher grávida para lutar na guerra do Vietnã. A dimensão da guerra em tempos atuais, perceptível na repetição histórica encarnada na relação entre pai e filho, David Gomez e David Huitzilopochtli (ambos destinados ao combate), atualiza, na narrativa, a guerra do universo mítico.

Finalmente, como ponto central dessa pirâmide, temos Mará, a mãe de David, que, diferentemente do filho e da avó, adota uma postura ambivalente na fronteira — descrita mais de uma vez como uma espécie de Babel nortenha, um espaço liminar situado entre dois mundos, mas que não assegura pertencimento a nenhum deles. As imagens que caracterizam essa fronteira são densas e contundentes: “trampolim do tamanho da fome”, “cruz deserta”, “lugar de cobiça e discórdias” (López Lomas, 2004, p. 104) e, ainda, “fábrica de madres solteras adolescentes y abortos a granel⁵²” (López Lomas, 2004, p. 123). Tais expressões condensam a violência do espaço fronteiro, revelando-o como território de desamparo e desigualdade.

A fronteira também se associa à imagem do cardo. Planta espinhosa que brota em terrenos áridos e inóspitos, o cardo surge na narrativa como uma imagem recorrente de resistência. No entanto, essa resistência é ambígua. Com folhagens que se desprendem do caule e se deixam levar pelo vento, o cardo inspira uma série de neologismos e metáforas — “cardomoscas”, “cardolagartixas”, “cardocorvos”, “Cardoamérica” e “cardos burlando muros à luz de refletores” — que não apenas refletem a geografia árida e fragmentada desse espaço, mas também evidenciam a persistência de formas de vida associadas ao incômodo e à degradação. Assim, se por um lado o cardo se impõe como emblema de resistência e sobrevivência diante de muros, cercas e barreiras, por outro ele revela que aquilo que insiste em brotar na fronteira quase nunca é harmonioso.

Nesse cenário ambíguo, a trajetória questionadora de Mará ao longo da narrativa configura-se como uma busca incessante por identidade. Em determinados momentos, ela reafirma a ligação com suas raízes mexicanas, o que a torna alvo das críticas de David: “Qué te costaba un brinquito, Mará, tú y tus mexicanerías, de qué sirven (...) Modernizate. (...) Solo tú te aferras a tu orgullo de ser mexicana.

⁵¹ “Ali os meninos se transformam em homens”.

⁵² “fábrica de mães solteiras adolescentes e abortos a granel”.

¿Acaso comemos orgullo?⁵³” (López Lomas, 2004, pp. 48–52). Paralelamente, Mará defende sua fé católica e a existência de Deus diante das provocações irônicas do filho sobre religião e outros temas. Ao recusar a proposta de David de mudar-se para os Estados Unidos, ela reafirma sua pertença: “Las raíces devuelven la cordura. Lo verás. No se tira el origen como camiseta que ya no te gustó⁵⁴” (López Lomas, 2004, p. 122).

O conflito entre mãe e filho, centrado na questão da identidade, perpassa e tensiona toda a narrativa. Entretanto, os monólogos de Mará revelam um processo contínuo de problematização não apenas de sua própria identidade, mas também da existência divina. Esse movimento reflexivo manifesta-se desde o início, quando a personagem sobe em uma montanha para colocar-se “frente a frente” com a divindade, até o desfecho, em que retorna a esse espaço sagrado para confrontar Deus e subverter os papéis tradicionais de criador e criatura.

Identidad – ¿cuestiona la tortuga el peso de la montaña auestas, la cortedad pasmosa de los pasos que arrastra? Contraseña. Alianza. Palabras. Para descansar del afán de buscar la identidad. La identidad individual. La identidad de lo múltiple. La multiplicidad de lo uno. Todos los mexicanos, ¿un mexicano? ¿Cuál? ¿De cuándo? ¿De dónde?⁵⁵ (López Lomas, 2004, p. 13).

Se David assume a correspondência ao arquétipo do guerreiro, Mará, por sua vez, ocupa simbolicamente o lugar de sua mãe, Coatlicue. Assim como no início da narrativa em que Mará sobe à montanha, o mito do nascimento de Huitzilopochtli narrado por Sahagun (1938) conta que havia uma mulher que vivia em retiro e penitência em uma montanha chamada Coatepec. Certo dia, enquanto varria o chão, encontrou uma bola de pluma como um novelo de lã e a guardou em seu ventre. Quando terminou de varrer, procurou a bola que havia guardado, mas ela não estava mais ali. Nesse momento, ela se sentiu grávida.

Seus filhos ficaram furiosos por considerarem a gravidez um ataque à honra da família e, por isso, uma de suas filhas, Coyolxauhqui, encorajou seus irmãos a iniciarem um ataque para matar a mãe. A mulher grávida era Coatlicue e o filho que

⁵³ “— O que te custava usar um brinquinho, Mará? Você e suas “mexicanerías”, de que servem? (...) Modernize-se! (...) Só você se agarra a esse orgulho de ser mexicana. Por acaso comemos orgulho?”.

⁵⁴ “As raíces devuelven a lucidez. Você vai ver. Não se descarta a origem como uma camiseta que já não te agrada”.

⁵⁵ “Identidade — questiona a tartaruga o peso da montanha que carrega às costas, a impressionante brevidade dos passos que arrasta? Senha. Aliança. Palavras. Para descansar do esforço de buscar a identidade. A identidade individual. A identidade do múltiplo. A multiplicidade do indivíduo. Todos os mexicanos, um mexicano? Qual? De quando? De onde?”

esperava era Huitzilopochtli. Sabendo do ataque organizado contra sua mãe, ele nasceu totalmente armado e pronto para defendê-la em combate. Dessa forma, Coyolxauhqui foi decapitada pela serpente de fogo usada por Huitzilopochtli e teve seu corpo cortado em pedaços. Seus irmãos foram perseguidos até que também fossem mortos.



Figura 5: Nascimento de Huitzilopochtli e a batalha contra seus irmãos em Coatepec. Fonte: <https://arqueologiamexicana.mx/>.

O relato de Sahagún não esclarece o destino de Coatlicue após a morte de seus filhos, mas seguimos a hipótese de Cecelia F. Klein (2008), para a qual a deusa teria se sacrificado para assegurar a continuidade do cosmos. Em *Terramara*, esse gesto encontra eco em Mará, cuja ascensão à montanha para pedir acesso à palavra também assume um sentido sacrificial. O arquétipo materno manifesta-se, assim, não apenas no plano biológico, mas no simbólico e narrativo. Mará gera com o corpo, alimenta o filho com palavras e cantos e converte a escrita em território de resistência e sobrevivência.

A montanha que Mará precisa subir trata-se da montanha sagrada dos indígenas, situada entre os dois Tecates – Baja California (México) e Califórnia (EUA). Em diversas tradições religiosas, os cumes se constituem como lugares privilegiados de diálogo entre criatura e Criador: Tabor, Sinai e Horeb, no Oriente Médio; Teotihuacán, Monte Albán e Chichén Itzá, no México. Desde a Antiguidade, tais montanhas não apenas se vinculam à esfera do sagrado, mas também se entrelaçam a disputas de poder e a guerras, configurando-se como centros e eixos do mundo. Na cosmovisão suméria, a montanha corresponde à massa primordial não diferenciada e encontra representação gráfica na figura do triângulo reto, ou

seja, a pirâmide. Essa imagem também aparece no livro como correlato simbólico da montanha, como indicam os versos astecas que servem de epígrafe ao capítulo zero: “una pirámide es como un pequeño cerro⁵⁶” (López Lomas, 2004, p. 11).

A pirâmide, nesse contexto, assume igualmente a condição de emblema da ascensão. Associada à convergência ascendente e à consciência de síntese, ela se configura como lugar de encontro entre dois mundos: o mágico e o racional, ambos evocados tanto pelos rituais quanto pela geometria e construção. Segundo a tradição, o topo da pirâmide representaria o verbo demiúrgico, isto é, a força primordial que não foi criada, mas que procede do Pai e governa toda a existência. Dessa forma, ao concluir a ascensão simbólica da pirâmide, o iniciado alcançaria a união com esse verbo, assim como o faraó, após a morte, se unia, no interior da pedra, à divindade imortal (Chevalier, 2015).

Das camadas de tempo e espaço que se entrelaçam no início do romance, depreende-se que Mará, ao descer da montanha, não retorna a mesma pessoa. A experiência a transforma profundamente, de modo que se afirma que a montanha a corta, rasga sua pele “mucho más que el pene la primera vez que te horadara⁵⁷” (López Lomas, 2004, p. 19). Esse rompimento estabelece uma relação com o ato sexual: ela é simultaneamente rompida e fecundada. Além desse ato gerador, a subida da montanha implica também um sacrifício, como já se mencionou, representado simbolicamente em suas pernas.

Ao longo da narrativa, essas pernas assumem múltiplos sentidos: são motivo de vergonha por remeterem à imagem materna; ameaçam sua escrita ao se tornarem membros doentes; e marcam seu corpo no episódio da primeira menstruação, quando uma queda simboliza a despedida da infância. Ao mesmo tempo, são elas que sobem e descem a montanha, estruturando simbolicamente a travessia do livro. A escrita, assim, não se apresenta como algo dado, mas como deslocamento permanente, um percurso sempre em movimento.

É importante nos determos na montanha, pois, assim como a fronteira, ela assume o caráter de um entre-lugar, situando-se entre os dois países, entre o tempo mítico e o contemporâneo, entre a realidade material e a simbólica. A montanha também se associa ao arquétipo da Grande Mãe, carregando dimensões de proteção, sacrifício e origem, uma vez que o Grande Feminino é frequentemente

⁵⁶ “uma pirâmide é como um pequeno morro”.

⁵⁷ “Muito mais que o pênis na primeira vez que a perfurara”.

representado sentado, estabelecendo uma relação particularmente estreita com a terra. Seu trono simbólico é a montanha, que reúne em si os signos da terra, da caverna, da grandeza e da altitude (Neumann, 2021).

A fronteira, com todas as contradições que encerra, amplifica as experiências de abandono e de maternidade solo vivenciadas por Mará, refletindo as limitações e desigualdades de gênero presentes em sua vida. Nesse contexto, sua relação com o filho atualiza elementos da ordem mítica: assim como Coatlicue se sacrifica sem se tornar visível, Mará, frequentemente, anula-se na tentativa de oferecer ao filho a liberdade que a ela própria foi negada. Dessa forma, a narrativa ilumina experiências singulares do corpo feminino na fronteira, dimensão cuja análise será aprofundada no capítulo seguinte.

2 O CORPO E SUAS DIMENSÕES

2.1 O corpo em perspectiva teórica

Designar o corpo como objeto do pensamento não é uma tarefa tão simples, já nos alerta Judith Butler (2019) ao pontuar que os corpos indicam um mundo além deles mesmos. Inicialmente, ele pode ser relacionado à ideia de espaço – uma extensão ilimitada onde se localizam sujeitos e objetos. O espaço habitado corresponde à superfície modificada e utilizada pelos seres humanos, englobando as relações sociais e suas produções materiais. Se pensarmos nessa relação estreita entre o ser humano e o espaço, poderíamos conceber o corpo como primeiro território habitado; a superfície e a fronteira entre o interior e o exterior, entre o “eu” e o outro.

Ao mesmo tempo que o corpo produz seu próprio espaço, as leis do espaço atuam sobre ele. Dessa forma, “a relação com o espaço de um sujeito, membro de um grupo ou de uma sociedade, implica sua relação com seu próprio corpo, e vice-versa” (Lefebvre, 2006, p.68). Ao reconhecer sua realidade simbólica, compreendemos que o corpo é também uma construção social e cultural e, por isso, não pode ser pensado como algo passivo e neutro, mas como um elemento carregado de significações espaço-temporais atreladas a ele (Le Breton, 2002).

Na tradição ocidental, as principais redes discursivas em torno do tema dizem respeito à dicotomia “corpo-alma” e ao princípio cartesiano “corpo-máquina”. O primeiro caso tem sua origem com o pensamento platônico, desenvolvido e difundido posteriormente pelo Cristianismo. Para Platão, as coisas (relativas ao corpo) e as ideias (relativas à alma) coexistiam no homem: enquanto as coisas pertenciam ao mundo sensível e temporal, as ideias pertenciam a uma realidade imaterial e imutável. Preexistente ao corpo, a alma encarnava e perdia seu contato com o mundo das ideias; daí a concepção do corpo como “cárcere da alma”.

Os primeiros cristãos deram continuidade ao pensamento de Platão e passaram a associar o corpo ao pecado e ao medo, gerando uma série de formas de repressão que repercutem até os dias atuais:

A Igreja da Contra-Reforma reforçou a desconfiança que o magistério já havia manifestado nos séculos medievais a respeito do corpo, “essa abominável veste da alma”. Corpo depreciado do ser humano pecador, pois se ouve incessantemente dizer que é pelo corpo que ele corre o risco de perder-se. O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do

corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob formas de precauções e condenações (Gélis, 2008, p. 20).

Séculos depois, René Descartes propôs um dualismo entre o reino da mente (*res cogitans*) e o da matéria (*res extensa*), afirmando que ambos estão completamente separados no sujeito. Em *Meditações* (1983), o filósofo compara o corpo a uma máquina composta de ossos e carne, enquanto associa ações elevadas, como pensar e sentir, à alma. O modelo cartesiano, de forte influência mecanicista e alinhado aos avanços da revolução científica da época, rompe com o paradigma até então sustentado pela Igreja, que via o corpo como oposto à alma em uma perspectiva moral e espiritual.

A razão cartesiana promoveu, assim, a cisão entre o indivíduo e seu corpo, reduzindo este último a um objeto técnico e mecânico, passível de análise e controle. Essa concepção estabeleceu as bases para o desenvolvimento da ciência moderna e da medicina ocidental, ao considerar o corpo como uma entidade neutra e universal, desprovida de marcadores sociais, culturais ou históricos.

No entanto, como já afirmamos, o corpo não é neutro. Nesse sentido, Foucault (1987) sustenta que não existe corpo fora das relações de dominação. Sendo um verdadeiro campo de inscrição do poder, o corpo passou a ser disciplinado, vigiado ou normatizado por instituições distintas. Essa mudança ocorreu na passagem do poder soberano, anterior ao século XVIII, para o regime moderno. As punições aos infratores, que antes eram exibidas em cerimônias públicas e altamente violentas, deram lugar a novos métodos cuja finalidade era eliminar a confrontação física entre soberano e condenado, isto é, torturar não mais o corpo físico, mas a racionalidade.

Com isso, a modernidade passou a centrar-se no corpo de duas formas: no corpo individual, utilizando técnicas de controle para torná-lo obediente, e no corpo social, concebendo a população como corpo múltiplo do Estado, que necessita de defesa em relação a possíveis ameaças. A essa tecnologia regulamentadora chamamos de biopolítica. Centrada na vida, ela direciona seus efeitos ao controle da população como forma de assegurar um equilíbrio global. Como ponto de encontro entre o controle individual e o controle coletivo, tem-se a norma, que tanto “pode se aplicar a um corpo que se quer disciplinar quanto a uma população que se quer regulamentar” (Foucault, 2005, p. 302).

A biopolítica dirige-se à multiplicidade dos indivíduos enquanto massa global, afetada por processos coletivos próprios da vida, como o nascimento, a morte, a produção e a doença. Tem-se, portanto, o saber médico definindo o que é normal e promovendo meios de higienização e mesmo de desaparecimento de corpos considerados anormais. A interrupção da vida de alguns, de forma direta ou indireta, é a condição para que haja uma sociedade saudável e a vida do corpo social seja preservada (Foucault, 2005).

Giorgio Agamben recorreu à noção de biopolítica como chave interpretativa para compreender sua dimensão política nos campos de concentração e nos Estados totalitários, mas o conceito também se aplica a práticas contemporâneas diversas, tais como a tortura enquanto política sistemática de Estado, os marcos proibicionistas sobre o consumo de drogas, as políticas de criminalização do aborto, o controle da sexualidade, a violência obstétrica, a eugenia, a hegemonia estética e estetizante, bem como a desumanização de sujeitos em decorrência de fatores de diferença (Valenzuela Arce, 2019). Apesar de sua aparente diversidade, esses fenômenos compartilham uma lógica comum: a aplicação de dispositivos voltados à gestão, à disciplinarização e, em última instância, à dominação da vida e da materialidade do corpo humano.

É igualmente necessário mencionar a contribuição de Achille Mbembe (2018) para esse debate. Partindo da noção de biopolítica formulada por Michel Foucault, Mbembe analisa as formas contemporâneas de submissão da vida ao poder da morte, definindo a soberania como a capacidade de decidir quem pode viver e quem deve morrer. A necropolítica, no entanto, privilegia a produção da morte, sobretudo por meio da eliminação do “inimigo”, frequentemente legitimada por discursos de guerra, resistência ou combate ao terrorismo. Nesse contexto, as armas tornam-se instrumentos centrais para a destruição em larga escala de corpos e para a constituição dos chamados “mundos de morte”, nos quais determinadas populações são sistematicamente expostas à violência extrema e ao extermínio.

Nesse panorama, torna-se pertinente problematizar a vulnerabilidade de certos corpos considerados “matáveis”; corpos cuja existência não é reconhecida como digna de proteção e cuja morte sequer suscita luto. Em sociedades em que algumas vidas são altamente valorizadas e protegidas, outras são relegadas à completa desvalorização, negadas até mesmo em sua perda (Butler, 2019). Diante disso, é necessário questionar: quais corpos são reconhecidos como vidas legítimas

e quais são percebidos como ameaça à ordem social, e de que maneira tais corpos passam a representar essa ameaça?

Nas obras em estudo, observamos que as narrativas evidenciam políticas de controle e exclusão que incidem de maneira seletiva sobre corpos racializados, generificados e territorializados. As condições de vida na fronteira estão geralmente ligadas a migrações forçadas, abusos, agressões, estupros e morte. Desde a Operação Guardiã (*Operation Gatekeeper*, 1994), responsável por impedir a imigração ilegal na fronteira entre México e Estados Unidos, mais de 10.000 pessoas morreram nos Estados Unidos e milhares de imigrantes sofreram abusos ou foram mortos, inclusive com cumplicidade das autoridades mexicanas (Valenzuela Arce, 2019). Dados mais recentes da Organização Internacional para as migrações (IOM, 2023) documentaram 686 mortes e desaparecimentos somente em 2022, tornando essa a rota terrestre mais mortal para migrantes em todo o mundo.

Essas informações nos fazem conceber esse espaço como uma necrozona, termo mobilizado por Valenzuela Arce (2019) em diálogo com Mbembe para definir um local de precarização em que a morte sistemática de alguns grupos se assenta na “descidadanização”, negando a eles a condição de sujeitos de direito. Trata-se de “morte real e simbólica contra identidades deterioradas e desacreditadas, em formato de extermínio, execuções extrajudiciais, aniquilamento, massacres e limpeza social” (Valenzuela Arce, 2019, p. 63).

A complexidade se intensifica quando o foco recai sobre o corpo feminino, historicamente marcado pela inferiorização sob diversas abordagens – político-filosóficas, religiosas, médico-científicas, entre outras. Trata-se de um corpo silenciado, frequentemente reduzido a uma função anônima e reprodutiva; um corpo que não apenas é controlado, mas também normatizado como espaço de obediência e apagamento, revelando a profundidade da dominação que o permeia: “assim se opera uma construção sociocultural da feminilidade, que Simone de Beauvoir analisou, feita de contenção, descrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, silêncio. Eis as virtudes cardeais da mulher” (Perrot, 2003, P. 21).

Ao falarmos sobre “mulher”, não nos referimos a um ser essencializado ou universal. Nos últimos anos, alguns grupos feministas têm discutido um possível impasse dentro dos próprios movimentos: devemos partir de uma identidade previamente definida como “mulher” ou reconhecer que não há qualquer base fixa

para uma política feminista? Contudo, essa oposição ignora o fato de que rejeitar a noção de uma essência imutável não impede a construção de formas plurais de articulação e engajamento coletivo.

Consideramos, portanto, que a categoria “mulher” não pode ser compreendida como um significante fixo e universal, mas é situada historicamente e interpretada de forma plural por meio de diversos discursos e práticas socioculturais. Essa posição, longe de invalidar sua potência política, fundamenta a atuação dos movimentos feministas. Considerando os contextos específicos que moldam determinadas reivindicações políticas, defende-se que a categoria permaneça em uso como instrumento estratégico de articulação, desde que se reconheçam as distintas temporalidades, experiências e complexidades que atravessam os sujeitos assim nomeados.

Por outro lado, não é possível entender o gênero como um eixo único e comum de identidade e consciência, pois essa visão limita a construção de solidariedades políticas mais amplas e desconsidera outras dimensões que também constituem a experiência social. Além disso, o gênero não atua isoladamente como marcador de exclusão, mas se combina a outros eixos de desigualdade. Na zona de fronteira, por exemplo, as mulheres vivenciam uma vulnerabilidade dupla, em que a ordem patriarcal se manifesta tanto por meio das instituições quanto por padrões culturais, atravessando relações de gênero, raça, classe e outros marcadores sociais. Nesse cenário, o conceito de interseccionalidade revela-se uma ferramenta analítica essencial para compreender como diferentes formas de opressão operam simultaneamente.

Quando desenvolveu tal conceito nos anos oitenta, Kimberlé Crenshaw⁵⁸ — advogada, professora, feminista e especialista em questões de raça e de gênero —, percebeu que a injustiça social causada pela atuação mútua de diferentes forças era antiga e muito recorrente na sociedade estadunidense. Entretanto, tratava-se de um

⁵⁸ Embora tenha sido formalizado como conceito por Kimberlé Crenshaw em 1989, o debate interseccional já se manifestava nos Estados Unidos desde o período escravagista, ganhando força ao longo do século XX, à medida que os movimentos sociais avançavam. Um exemplo marcante é o discurso de Sojourner Truth, intitulado “E eu não sou uma mulher?”, proferido durante a Convenção pelos Direitos das Mulheres, onde ela foi a única mulher negra presente. Em sua fala, Truth denunciava a exclusão das mulheres negras das pautas feministas da época e questionava: “(...) Olhem para mim! Olhem para meus braços! Eu arei, plantei e colhi nos celeiros, e nenhum homem foi superior a mim. E não sou uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem — desde que me dessem a chance — e suportar o açoite também! E não sou uma mulher?” (Truth, 2014).

problema que nem sequer era nomeado e, por isso, não possuía a visibilidade necessária para que algo pudesse ser feito a respeito:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p. 177).

María Lugones (2020) aprofunda a compreensão da interseccionalidade ao demonstrar como essa perspectiva rompe com a lógica categorial homogênea que tende a selecionar um sujeito dominante como representante de um grupo. Assim, categorias como “mulher” e “homem” são, frequentemente, definidas a partir de um referencial normativo: “mulher” refere-se, predominantemente, a mulheres brancas, burguesas e heterossexuais; “homem” aos homens com o mesmo perfil; “negro” tende a referenciar homens negros heterossexuais. Nesse esquema, a mulher negra se torna invisível, pois não está plenamente representada nem na categoria “mulher” nem na de “negro”.

A intersecção entre essas categorias, portanto, revela um vazio, uma ausência significativa. Lugones propõe, assim, que a interseccionalidade não apenas evidencia essas lacunas, mas nos convoca a reconceituar a própria lógica das intersecções, a fim de superar a rigidez categorial e evitar a fragmentação das experiências:

Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica (Lugones, 2020, p. 58).

Ao voltarmos nosso olhar para o contexto das autoras que compõem nosso referencial, buscamos compreender como a interseccionalidade se entrelaça com as experiências e lutas do feminismo latino-americano. Nesse sentido, a abordagem de Aura Cumes (2009), pesquisadora maya-kaqchikel, revela uma perspectiva crítica que dialoga com nosso estudo, especialmente ao tratar das múltiplas opressões vividas pelas mulheres indígenas na Guatemala. Cumes evidencia como racismo,

patriarcado⁵⁹ e classismo atuam de forma entrelaçada, mas distinta, sobre homens e mulheres indígenas, marcando desigualdades específicas.

A autora propõe uma reflexão que confronta tanto o movimento feminista hegemônico quanto o movimento indígena, ao denunciar reivindicações étnicas que desconsideram as relações de gênero e ao criticar a essencialização das mulheres indígenas. Sua análise destaca as tensões internas às comunidades, especialmente no que se refere às estruturas patriarcais sustentadas também por homens indígenas. Em resposta, Cumes propõe resgatar e ressignificar os princípios de complementaridade e dualidade presentes na cosmovisão maya e nos movimentos indígenas guatemaltecos, buscando articular esses valores com proposições políticas que reconheçam as opressões e as vozes plurais das mulheres indígenas.

Como já mencionado, em *Borderlands*, a mestiça enfrenta o conflito entre sua identidade plural e a cultura e comunidade de origem, que atribuía à mulher um papel tradicionalmente limitado. Um dos principais desafios das mulheres chicanas consistia em equilibrar a crítica ao sexismo e à homofobia presentes em sua própria cultura com o reconhecimento dos esforços, tanto de homens quanto de mulheres, na preservação das estruturas familiares, frequentemente ameaçadas pelas políticas excludentes da sociedade estadunidense. Apesar das tensões internas, as feministas chicanas nunca excluíram os homens de sua comunidade das mobilizações políticas. Reconheciam que, embora exercessem poder de gênero, os chicanos também eram alvo de opressão racial por parte da sociedade branca, tanto por homens quanto por mulheres (Hurtado, 1998).

Uma das formas de transformação dos padrões de dominação adotada pelas feministas chicanas foi o trabalho político por meio da escrita e da publicação de textos autorais e antologias. Seus escritos articulam experiências vividas com uma linguagem híbrida, mesclando contos, poesia, mitos, chistes e ações concretas que frequentemente se convertem em performances artísticas. Em consonância com o que propõe Cumes, *Borderlands* resgata e ressignifica os princípios de dualidade e complementaridade próprios da cosmovisão mesoamericana, como resposta à fragmentação do feminino iniciada ainda no contexto da dominação asteca – processo que envolveu a substituição gradual de divindades femininas por deuses

⁵⁹ Por patriarcado compreendemos o sistema histórico que mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como família, religião e leis; um "sistema de estruturas no qual o homem domina, oprime e explora as mulheres" (Walby, 1990, p. 20).

masculinos, resultado direto da ideologia militarista que orientava o Estado asteca, sustentado por princípios de guerra, conquista e uma estrutura patriarcal centrada na nobreza.

Antes da ascensão e consolidação do poder asteca, diversos povos da Mesoamérica já haviam desenvolvido sistemas de crença complexos, compartilhados por meio de contato e conflito ao longo dos séculos. Portanto, o panteão nahuatl é fruto do sincretismo religioso entre diferentes grupos indígenas. Como consequência, as divindades passaram a dividir características semelhantes e, em muitos casos, exercer funções equivalentes (Santos, 2002).

Apesar de herdarem traços culturais significativos de seus predecessores, especialmente dos toltecas, os astecas introduziram elementos ideológicos próprios, como o culto a novos deuses, especialmente a Huitzilopochtli. Os toltecas, povo que floresceu no centro do México entre os séculos X e XII, mantinham um sistema matrilinear em que as mulheres detinham certo poder social: eram proprietárias de terras, curandeiras e sacerdotisas. Curiosamente, até mesmo cargos de liderança masculina eram nomeados em referência a figuras femininas, como o vice-imperador, intitulado Cihuacoatl (Mulher Serpente).

Nesse período, a estrutura política mesoamericana era organizada por um conselho de anciãos liderado por uma figura suprema, conhecida como pai e mãe do povo, reunindo funções administrativas, religiosas e judiciais. Esse núcleo central governava múltiplos *calpulli*, unidades territoriais baseadas em vínculos de parentesco. Com o tempo, no entanto, essa lógica foi alterada pelos astecas de linhagem nobre, que passaram a escolher sucessores apenas entre seus irmãos e descendentes do sexo masculino. A centralização do poder favoreceu a criação de uma vasta rede de tributos, que, no auge da expansão imperial, abarcava trinta e oito províncias.

Essas transformações fortaleceram uma política de dominação sustentada por estruturas administrativas, militares e ideológicas, incentivando a estratificação social, a hierarquização de cultos e a intensificação da exploração econômica de povos submetidos. Tal conjuntura foi determinante para a atuação dos colonizadores espanhóis, que, diante da complexidade e das tensões internas do império, contaram com o apoio de grupos indígenas para derrotar os astecas.

A partir da teoria da colonialidade do poder, desenvolvida por Aníbal Quijano (2005), Lugones sustenta que a concepção moderna de gênero é uma construção

imposta pelo colonialismo. Quijano localiza o surgimento da categoria raça como o principal elemento constitutivo e fundacional das relações de dominação durante a Conquista. Ele argumenta que o racismo não deve ser confundido com formas anteriores de xenofobia ou etnicismo, mas uma construção específica da modernidade colonial, com uma lógica própria e mais profunda. O que o diferencia é o fato de que o racismo se baseia na biologização da desigualdade, transformando diferenças sociais, políticas e econômicas em supostas diferenças naturais, inscritas nos corpos.

No contexto da colonização, a dominação dos povos colonizados foi justificada por meio da ideia de que existiam "raças inferiores", uma forma de naturalizar a hierarquia social e torná-la parecer inevitável ou legítima. Portanto, a raça não é apenas uma distinção superficial; ela é uma tecnologia de poder que atribui desigualdade como se fosse uma verdade biológica.

Os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (Quijano, 2005, p. 118).

Dentro dessa lógica, o gênero também se configura como uma forma de organizar a hierarquia social, agora baseada em uma suposta diferença natural entre homens e mulheres. A distribuição desigual de papéis, direitos e posições sociais na ordem patriarcal é, assim como a raça, tratada como consequência inevitável da biologia, quando na verdade é uma construção histórica e política.

Com base nesse referencial, Lugones analisa sociedades pré-colombianas e propõe que, em muitas delas, a lógica binária de gênero não estava estabelecida, havendo até mesmo o reconhecimento de um terceiro gênero. Contudo, apesar do consenso de que o colonialismo e o capitalismo global aprofundaram as formas de opressão, questionamos a generalização dessa análise, pois algumas sociedades pré-colombianas – como a asteca, conforme já discutido – já exibiam traços de organização patriarcal.

Rita Segato (2012) argumenta que nenhuma sociedade pode ser considerada isenta de patriarcado se estiver fundada em um mito originário que legitime desigualdades e hierarquize as diferenças entre homens e mulheres. Para a autora, o gênero sempre existiu como uma das formas mais antigas de opressão social. No

entanto, ela alerta que a modernidade introduz transformações profundas e sutis, ao infiltrar-se nas comunidades tradicionais e reorganizá-las, produzindo uma aparência de continuidade enquanto altera de modo profundo seus sistemas de significação. Segato denomina de "patriarcado de baixa intensidade" as formas de organização social anteriores à intervenção colonial, caracterizadas por uma presença menos agressiva e letal da dominação masculina. Em contraste, ela define o patriarcado imposto pelo sistema moderno-colonial como um "patriarcado de alta intensidade", marcado por níveis mais expressivos de misoginia, violência e controle sobre os corpos das mulheres.

O patriarcado de alta intensidade, instaurado no bojo do colonialismo e mantido por estruturas modernas de dominação, continua operando de maneira brutal sobre os corpos e territórios, especialmente na América Latina. Novas formas de espoliação seguem em curso, assumindo expressões cada vez mais violentas e produzindo profundas reconfigurações territoriais. Atualmente, observa-se o aumento das disputas por terras tradicionalmente ocupadas por povos ancestrais, sobretudo em regiões indígenas. A violência estrutural se intensifica com a atuação de Estados alinhados a políticas neoliberais, cujos interesses econômicos incidem diretamente sobre esses territórios.

A partir da perspectiva dos feminismos comunitários, esse processo revela que o corpo, especialmente o das mulheres, deve ser compreendido também como território político e simbólico. O conceito de corpo-território propõe uma visão em que o corpo é o primeiro espaço de ocupação e resistência, profundamente conectado ao território coletivo. Assim, quando os territórios são ameaçados, os corpos das mulheres se tornam os primeiros alvos da violência – física, simbólica, econômica e militar. São elas que, além de enfrentarem jornadas múltiplas de trabalho, assumem um papel de militância que se estende dentro e fora das comunidades, na defesa simultânea de seus corpos e de seus territórios (Hernández e Jiménez, 2023).

A perspectiva de corpo-território pode ser articulada ao conceito de "biocultura", proposto por Valenzuela Arce, que se refere às práticas de biorresistência em que indivíduos e grupos subalternos transformam seus próprios corpos em territórios de luta contra a submissão e a exclusão social. Embora as perspectivas de biopolítica e necropolítica sejam valiosas, o autor ressalta que ambas apresentam limites por não abordarem possíveis formas de resistência.

Propongo el concepto de biocultura, entendida como un conjunto de prácticas significantes mediadas por el cuerpo desde las cuales se definen estilos, identidades y culturas que contienen diversos actores e interlocutores, como ocurre con los gobiernos y poderes hegemónicos mediante la relación biopolítica-biorresistencia, las relaciones horizontales o que no refieren a los actores y dispositivos de la biopolítica, como la que se presenta entre los diversos colectivos (...) que integran formas simbólicas y simbióticas de la relación cuerpo-espacio⁶⁰ (Valenzuela Arce, 2019, p. 100).

Essa compreensão do corpo como território insurgente evidencia a presença ativa das mulheres como guardiãs e defensoras tanto de seus corpos quanto das formas de vida que se enraízam no coletivo. No entanto, a relação entre corpo, território e resistência assume formas distintas na produção literária latino-americana contemporânea. Se em *Borderlands*, como vimos, há o resgate das cosmologias ancestrais como fonte de potência e reconstrução identitária, em *Terramara* há um movimento no sentido de tensionar e desconstruir os legados culturais que associam masculinidade, guerra e poder.

Em vez de uma reapropriação simbólica dessas tradições, Esalí apresenta uma crítica implícita à herança bélica e patriarcal da sociedade asteca, evocando a figura de Huitzilopochtli, agora transposta para os conflitos contemporâneos do Vietnã e do Iraque. O discurso assume um tom irônico e paródico, esvaziando o componente heroico da linhagem masculina: o pai desaparece, o avô é baleado, o marido morre na guerra, o filho perde a perna no campo de batalha. Não há glorificação do sacrifício, mas sim a exposição de sua farsa.

A crítica, portanto, não se dirige apenas à violência histórica, mas também às estruturas discursivas tradicionalmente masculinas, incluindo narrativas bíblicas e epopeias, que silenciaram outras formas de contar. O texto permanece em suspensão, sem uma voz narrativa estável, como se a possibilidade de enunciação feminina ainda estivesse por se constituir – ou, nas palavras de Hélène Cixous (2022), como se estivéssemos diante da expectativa pela “escrita feminina: do que ela fará”. No entanto, não nos anteciparemos a essa discussão, pois ela será retomada no capítulo dedicado à escrita.

Por ora, nos tópicos seguintes analisaremos de forma mais aprofundada como a violência inscrita nos corpos femininos se manifesta nas narrativas

⁶⁰ “Proponho o conceito de biocultura, entendido como um conjunto de práticas significativas mediadas pelo corpo, a partir das quais se definem estilos, identidades e culturas que envolvem diversos atores e interlocutores, como ocorre com os governos e poderes hegemônicos por meio da relação biopolítica–biorresistência, assim como nas relações horizontais ou aquelas que não remetem aos atores e dispositivos da biopolítica, como as que se estabelecem entre diversos coletivos (...) que integram formas simbólicas e simbióticas da relação corpo-espço”.

estudadas, revelando experiências de exclusão, deslocamento e silenciamento, bem como as possibilidades de biorresistência que delas emergem.

2.2 O corpo da nova mestiça: Nomear como tática de sobrevivência

As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.) I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. *Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting, and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings⁶¹ (Anzaldúa, 2012, p. 102).

Em *Borderlands*, o corpo da mulher mestiça é o espaço em que se tornam visíveis as marcas da colonização, do patriarcado e da marginalização cultural. No entanto, ao reivindicar essa corporalidade como fonte de conhecimento, essa lógica opressora é invertida e a “ferida aberta” transformada em possibilidade de resistência.

O corpo, antes concebido pela lógica biopolítica como espaço de submissão e instrumento de gestão e controle, passa a ser também um meio de enunciação política e epistemológica, no qual coexistem línguas, identidades e afetos que escapam aos binarismos. Nessa perspectiva, ele passa a enunciar novas formas de existência situadas nas zonas liminares da experiência feminina chicana e *queer*. Essa reconfiguração é expressa por meio de uma imagem mobilizada por Anzaldúa: a mulher deixa de ocupar a posição de objeto sacrificial e assume a figura da sacerdotisa que atua na encruzilhada, espaço simbólico de mediação, transformação e criação de sentidos.

⁶¹ “Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados”.

Borderlands é considerado o berço da teoria *queer*, como defende Randy Conner em trabalho apresentado na conferência El Mundo Zurdo (2010). Embora a palavra *queer* exista na língua inglesa há séculos, originalmente empregada para designar aquilo que é estranho, excêntrico ou fora do comum, foi apenas após a prisão de Oscar Wilde, no final do século XIX, que ela passou a adquirir conotação pejorativa associada a sexualidades dissidentes. Seu uso político tem origens históricas que remontam ao contexto do movimento operário e de coletivos atuantes nas décadas de 1960 e 1970, durante a contracultura nos Estados Unidos, principalmente nos chamados “novos movimentos”, como o movimento pelos direitos civis, movimento feminista de segunda onda e movimento homossexual. Embora Anzaldúa possa ser considerada pioneira nessa articulação, propomos aqui uma leitura distinta daquela que se consolidou posteriormente como teoria *queer*, compreendendo que seu entendimento do termo tem nuances próprias e contextuais.

Teresa de Lauretis consolidou um novo paradigma crítico ao organizar, em 1990, na Universidade da Califórnia, a conferência *Queer Theory*. Esse evento não apenas cunhou uma nomenclatura que atravessaria fronteiras disciplinares, como também estabeleceu as bases conceituais de uma teoria que, nas décadas seguintes, seria aprofundada por pensadores como Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler e Paul B. Preciado, cujas obras tensionam categorias identitárias e os regimes normativos de gênero e sexualidade. De acordo com Lauretis (2019), ela pensou a teoria *queer* como um projeto crítico cujo objetivo seria resistir à homogeneização cultural que a abordagem acadêmica conferia aos “estudos de gays e lésbicas”. Sua proposta consistia em um diálogo para que o aspecto sexual fosse pensado de outra maneira, incluindo sua relação com os fatores de gênero e de raça.

Trata-se de uma teoria que não emerge como uma extensão dos movimentos homossexuais, pois estes, em grande parte, fundamentam-se na reivindicação política por reconhecimento e afirmação de identidades. A teoria *queer*, apesar de hoje se apresentar como um campo heterogêneo e não linear⁶², sustenta um

⁶² Existe, por exemplo, a *Teoria Queer of Color*, que, embora emergida no interior da teoria *queer*, parece deslocar-se significativamente em direção a perspectivas mais próximas do feminismo interseccional e do feminismo decolonial. Como apontam Paola Bacchetta, Jules Falquet e Norma Alarcón na introdução do volume dos *Cahiers du CEDREF* (2011), essa vertente teórica se distingue por abordar de forma inseparável questões de gênero, sexualidade, racismo, colonialidade, genocídio, escravidão, pós-escravidão e exploração de classe. As autoras destacam que tais críticas não apenas mantêm um diálogo estreito com as tradições feministas, como também integram o sexismo a uma teia mais ampla de relações de poder. Diante disso, cabe-nos indagar se a *Teoria*

princípio subversivo: recusa os moldes de reconhecimento e opera por meio de uma constante desidentificação e problematização das categorias identitárias. Nesse sentido, revela-se como um contraponto às leituras sociológicas tradicionais sobre minorias sexuais e à política identitária que sustenta tais análises.

Em ensaio intitulado “Queerizar a escritora” (2017), Gloria Anzaldúa reconhece o termo *queer* como um rótulo identitário que, embora frequentemente funcione como um “falso guarda-chuva” unificador, mostra-se, nesse contexto, necessário. A autora compreende que recorrer à identidade é, aqui, uma estratégia política e discursiva. Enquanto autores situados em posições de privilégio político e cultural podem ocupar seus lugares sem que haja necessidade de qualificações adicionais, preservando uma suposta neutralidade universal, outros sujeitos são constantemente nomeados por meio de adjetivações que funcionam como instrumentos de marginalização. Ela busca, então, subverter essa lógica ao reivindicar para si os marcadores que a distinguem: “Nomear é como eu faço minha presença conhecida, como eu afirmo quem e o que eu sou e como quero ser conhecida. Nomear a mim mesma é uma tática de sobrevivência” (Anzaldúa, 2017, p. 410).

A posição de Anzaldúa vai ao encontro do que é expresso por Angela Figueiredo (2015) em sua “Carta de uma ex-mulata à Judith Butler”, escrita durante a primeira passagem da filósofa pelo Brasil. De sua perspectiva como mulher, negra, ativista e de sexualidade fora dos padrões hétero-normativos, Figueiredo tenta estabelecer um diálogo entre a problematização da identidade de gênero e sua correlação com a identidade racial e, conseqüentemente, com os efeitos dessas perspectivas para o empoderamento e a conquista de direitos para grupos racializados. Ela observa que, diferentemente do que ocorre no contexto estadunidense, não há identidades raciais fixas e binárias no Brasil. De certa forma, poderíamos pensar, assim, que a América Latina sempre foi *queer* porque apresenta a fluidez identitária inerente à teoria.

Ao mesmo tempo, os latinoamericanos são afetados por desigualdades, falta de assistência básica e garantia de direitos das minorias. Por isso, mesmo com essa heterogeneidade, a forma mais eficaz que os grupos marginalizados encontraram

Queer of Color não se alinha de forma mais consistente com os pressupostos e práticas do feminismo interseccional ou do feminismo decolonial, sobretudo por sua valorização de marcadores identitários frequentemente rejeitados pelas abordagens queer mais canônicas.

para lutar por direitos foi se organizar em torno de identidades claras, como “mulheres negras”, “população LGBTQIA+”, “povos indígenas”, entre outras, usando essas identidades como base para a ação coletiva e mobilização política.

Isso nos leva a crer que, diante das diferentes formas de subalternização vivenciadas por determinados grupos, torna-se problemático, senão contraproducente, propor o esvaziamento da noção de sujeito ou o abandono da representação como estratégias teóricas. Tais categorias devem ser mantidas no debate, sobretudo porque as experiências femininas não são homogêneas, mas atravessadas de forma simultânea por fatores de diferença, como vimos anteriormente ao falarmos sobre interseccionalidade.

É importante frisar novamente que o reconhecimento dessa necessidade não implica a existência de um sujeito único do feminismo nem a suposição de um patriarcado universal. O que, então, a nova mestiça busca ao autodenominar-se *queer*? Para Gloria Anzaldúa, a identidade não deve ser concebida como uma estrutura compartimentada que isola aspectos como intelecto, raça, sexo, classe, vocação ou gênero. Ao contrário, ela é entendida como algo fluido, em constante trânsito entre múltiplas dimensões da subjetividade, como um rio que percorre diversas margens sem se fixar em apenas uma. Essa fluidez, contudo, não elimina a necessidade de reivindicação política e de nomeação. Nesse sentido, Anzaldúa afirma: “Eu luto por nomear sem fragmentar, sem excluir. Contenção e bloqueio da nomeação é a questão central dessa escrita” (Anzaldúa, 2017, p. 413).

Em *Borderlands*, o emprego do termo *queer* intensifica o tensionamento das noções tradicionais de identidade ao articular elementos culturais heterogêneos e ao propor a autodefinição como *amasamiento*, metáfora que remete a um processo contínuo de mistura. Tal formulação sustenta uma lógica de hibridismo não assimilacionista, que resiste tanto à normatização quanto à homogeneização identitária. Portanto:

Uma perspectiva conservadora sobre a identidade tem abordado apenas os aspectos relativos à perda da singularidade, do direito à diferença... Essas perspectivas têm deixado de lado o fato de que as identidades são dinâmicas, são reinventadas, são discursivamente construídas em contextos históricos e sociais específicos. Além disso, os discursos coletivos permitem retirar os sujeitos discriminados do isolamento a que foram submetidos historicamente (Figueiredo, 2015, p. 162-163).

A ruptura de uma lógica normativa e a compreensão da identidade como processo, e não como resultado estanque, determinam o modo como a nova mestiça

age ou reage. Situada entre tradições culturais conflitantes, ela entra em contato com sistemas que a deslegitimam de maneiras distintas: a cultura anglo-americana pela racialização e exclusão, a mexicana e a chicana pela normatização de gênero e pela imposição do papel feminino tradicional e, muito antes dessas todas, a asteca, que iniciou um longo processo de desmembramento do sagrado feminino e, por consequência, das mulheres, como já demonstrado anteriormente (pp. 54-55). Diante dessas forças, emergem as perguntas: como essa mulher se articula frente a culturas que a oprimem? E, principalmente, como ela sobrevive e transforma essa dor em potência criadora?

Em “*Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan*”, segundo capítulo da primeira parte de *Borderlands*, a narradora traz à memória uma foto em que se vê aos seis anos de idade segurando as mãos de sua mãe. Ela então se dá conta da força necessária para “abandonar a fonte”: “I had to leave home so I could find myself, find my own intrinsic nature buried under the personality that had been imposed on me⁶³” (Anzaldúa, 2012, p. 38). Nesse contexto, a “fonte” é dupla. Por um lado, há o componente autobiográfico, relacionado à partida de Gloria Anzaldúa do Vale do Rio Grande, onde cresceu. Por outro lado, esse movimento configura igualmente um rompimento simbólico com a cultura partilhada pela comunidade chicana, composta por elementos de matriz mexicana e herdeira de tradições anteriores à própria constituição do México, historicamente moldada por um sistema patriarcal e hierarquizado que delimita de forma rígida o lugar social da mulher.

Nesse contexto, à mulher são atribuídas possibilidades restritas de atuação: a vida religiosa, como freira; o espaço doméstico, como mãe; ou a marginalidade, como prostituta. Apenas mais recentemente passou a ser admitida sua inserção nos âmbitos educacional e profissional. Qualquer gesto de desvio em relação a essas normativas, sobretudo no que concerne à sexualidade, é prontamente reprimido, relegando o sujeito feminino às margens da comunidade, onde o silêncio e a exclusão operam como dispositivos de coerção social.

Falamos anteriormente sobre o valor que o Movimento Chicano dava à família. O bem estar da família e do coletivo era utilizado como ferramenta de organização política, de modo que, para muitos, as mulheres que condenavam esses fundamentos eram consideradas “vendidas” para o feminismo branco, pois

⁶³“Tive de sair de casa para poder me encontrar, descobrir minha própria natureza intrínseca, soterrada sob a personalidade que me foi imposta”.

elas estariam supostamente privilegiando o individualismo em detrimento da unidade na luta pela justiça social. Muitas vezes, o movimento feminista chicano era visto como um movimento "anti-família, anti-cultura, anti-homem e, portanto, anti-Movimento Chicano" (García, 1989, p. 225).

Vemos em "*Yo no fui, fue Teté*" (Anzaldúa, 2012, p. 164), poema escrito em espanhol com influência da variedade pachuca (caló)⁶⁴, a violência causada por homens da comunidade chicana motivada pela não aceitação da condição sexual de um dos seus membros. O sujeito poético, um homem chicano, é interceptado na rua por um grupo de homens que o violentam:

(...)

*conocí la cara del odio, del miedo
sentí la navaja
esas miradas enloquecidas
y tienen los huevos de llamarnos "locas"
que verguenza, mi misma raza
jijo 'ela chingada'*⁶⁵

(...)

O título do poema faz referência a uma cantiga infantil popular, estabelecendo uma série de possíveis correspondências entre o universo da infância e a materialização da violência na vida adulta. Em primeiro lugar, essa alusão sugere que vítima e agressores talvez se conhecessem previamente, como amigos que, em outros tempos, poderiam ter brincado juntos. Em segundo lugar, aponta para a perda forçada da ingenuidade infantil, a ruptura da inocência. Por fim, a rima nos convida a compreender a intolerância em um contexto cultural mais amplo, no qual o heterossexismo e a homofobia são inculcados desde a infância, moldando subjetividades e naturalizando a violência.

Nos versos transcritos, observa-se que o sujeito poético identifica seus agressores como "loucos" — adjetivo historicamente atribuído às mulheres. Além

⁶⁴ O pachuquismo, surgido nas décadas de 1930 e 1940 em Los Angeles, constituiu uma subcultura de jovens mexicano-americanos que resistiam à assimilação cultural estadunidense. O pachuco funcionava como uma espécie de anti-herói, agitador que subvertia a ordem anglo-saxônica e racista da sociedade e defensor da "chicanidade". Sua identidade era marcada tanto pela vestimenta característica (o *zoot suit*) quanto pelo modo de falar. O pachuco ou caló pachuco constitui uma variedade híbrida do espanhol, incorporando elementos do caló e anglicismos (LARA RAMOS, 1992).

⁶⁵ "Conheci a cara do ódio, do medo/senti a navalha/Esses olhares enlouquecidos/e ainda têm coragem de nos chamar de "loucas"/ que vergonha, a minha própria raça/ *jijo 'ela chingada'*". Optamos por manter a frase no original para preservar a variação do caló. A expressão deriva de *hijo de la Chingada*, equivalente ao palavrão "filho da puta", e remete à figura de Malinche. Conferir a página 23 deste trabalho.

disso, evidencia-se que o estigma da “loucura” funciona como instrumento de controle biopolítico. Na Idade Média, a loucura era associada a fenômenos demoníacos supostamente praticados por mulheres acusadas de bruxaria pelo poder clerical (Federici, 2017). Atualmente, deixou de ser concebida como manifestação sobrenatural e passou a ser definida como ausência de razão (Foucault, 1972), mantendo, contudo, uma associação moralizante e patriarcal às mulheres. Nesse contexto, a psiquiatria converteu o controle da sexualidade feminina em uma questão médica.

A leitura que um dos alunos da narradora em *Borderlands* faz da homofobia como “o medo de ir para casa” revela-se particularmente significativa nesse contexto. Ela condensa o temor que atravessa a experiência da mestiça, tanto de não ser aceita pelos pais, quanto pela cultura (*la raza*), inicialmente por ser mulher e, posteriormente, por ser percebida como um corpo “desviado”. Nesse cenário, a casa deixa de funcionar como espaço de acolhimento e transforma-se no símbolo de uma tradição que rejeita o diferente e o dissidente: “the queer are the mirror reflecting the heterosexual tribe’s fear: being different, being other and therefore lesser, therefore sub-human, in-human, non-human⁶⁶” (Anzaldúa, 2012, p. 40).

O corpo *queer* encarna, assim, o espelho das fobias da cultura heteronormativa, devolvendo-lhe a imagem distorcida de seus próprios medos e limites. Na cultura popular, esse corpo torna-se o alvo visível dessas projeções como o espaço onde o medo do desvio e da diferença é materializado. É o corpo que provoca repulsa e fascínio, que ameaça a ordem e, por isso, precisa ser nomeado como anomalia, como no caso descrito em *Borderlands* sobre uma mulher ser conhecida na vizinhança como “metade-metade” devido a sua aparência fugir dos estereótipos femininos.

É neste sentido que Richard Miskolci (2015) afirma que um olhar mais atento percebe que a problemática *queer* não é especificamente a da homossexualidade, mas a da abjeção. Retomando o conceito de abjeção de Julia Kristeva, Judith Butler (2016) esclarece que o abjeto é tudo que é expelido e descartado pelo corpo como excremento. Nesse sentido, os orifícios corporais e os fluidos que deles emergem tornam-se símbolos centrais do abjeto, pois representam aquilo que ameaça os limites do corpo e da identidade. O outro, o “não-eu”, se estabelece na expulsão

⁶⁶ “os *queer* são o espelho que reflete o medo da tribo heterossexual: ser diferente, ser outro e, portanto, inferior, sub-humano, desumano, não humano”.

seguida pela repulsa desses elementos estranhos e justifica “identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade” (Butler, 2016, p. 231). É importante observar como essa repulsa opera na consolidação de identidades que excluem as demais por fatores de diferença. O corpo “metade-metade”, assim, é considerado uma aberração, algo contrário à natureza.

Esse fenômeno não se restringe ao senso comum. Como pontuamos, no biopoder, o saber científico define o que é normal e saudável para o corpo social, de modo que os corpos doentes precisam passar por uma higienização a fim de que não contaminem os demais. Dessa forma, podemos responder, ao menos por exclusão, aos questionamentos levantados por Judith Butler (2019) mencionados anteriormente: Esses corpos não são reconhecidos como vidas legítimas. São perigosos ao tecido social porque fogem à norma e, portanto, na lógica do biopoder, são corpos que não importam.

Entretanto, a nova mestiça afirma que, ao contrário do que sustentam os saberes médicos e racionalistas, as pessoas “metade-metade” não sofrem de nenhum mal intrínseco, mas sim de uma dualidade despótica que impõe ao indivíduo a necessidade de ser apenas uma coisa ou outra. Em resposta a essas culturas tirânicas, há a recuperação do componente mágico e espiritual presente em tradições ancestrais, nas quais seres híbridos eram compreendidos como dotados de poder e sabedoria.

Diferentemente da perspectiva do abjeto, que associa os orifícios à repulsa e à expulsão, há o resgate do valor transcendental que sociedades originárias atribuíram a eles. Para essas culturas, todos os orifícios corporais — olhos, ouvidos, nariz, boca, umbigo, reto, genitais, assim como a pele — eram considerados pontos de contato e troca entre o interior e o exterior. Por sua importância simbólica, esses lugares recebiam decoração e proteção nas representações artísticas ancestrais, refletindo o respeito e a reverência que lhes eram conferidos (Neumann, 2021).

A narradora evoca, assim, a imagem da *Bestia-sombra* (*shadow beast*), uma força rebelde, proveniente do inconsciente, que se recusa a obedecer às autoridades externas e às normas impostas. Com esse lado do inconsciente, emergem os arquétipos e as figuras mitológicas, como Llorona, Malinche e deusas pré-colombianas. Llorona por ser um mito difundido na cultura mexicana desde o período colonial. Apesar de possuir algumas variações, a versão mais difundida

narra a história mulher que mata seus filhos e aparece desde então, despenteada e vestida de branco, como um fantasma flutuante durante a noite à procura de seus filhos por encruzilhadas e locais próximos a rios: "Aiiiii!! Meus filhos, que será de vocês?" é o seu tradicional grito de dor (Montandon, 2007, p. 20). Essa narrativa é mobilizada no imaginário popular como forma de controle social, especialmente para incutir medo nas meninas e incentivá-las a não sair de casa à noite, sob a ameaça de que, caso “cometessem algo errado”, Llorona viria buscá-las.

A construção histórica de Llorona é, ainda, resultado das transformações culturais iniciadas pelo estado militarista asteca. O grito e o choro que caracterizam Llorona remetem às cerimônias de luto realizadas pelas mulheres quando seus entes queridos partiam para as guerras floridas. Em *Borderlands*, esse grito não indica passividade, mas uma força motivadora para que a nova mestiça possa quebrar o silêncio e agir.

My Chicana identity is grounded in the Indian woman's history of resistance. The Aztec female rites of mourning were rites of defiance protesting the cultural changes which disrupted the equality and balance between female and male, and protesting their demotion to a lesser status, their denigration. Like *la Llorona*, the Indian woman's only means of protest was wailing (Anzaldúa, 2012, p. 43)⁶⁷.

Em relação a Malinche, já mencionamos que a culpa historicamente associada a ela pela ajuda durante a Conquista é uma construção de caráter nacionalista que ignora contextos anteriores de dominação e violência exercidas pelos astecas sobre outras comunidades indígenas. Com a figura de Malinche, o mito da traição atribuída à mulher é desconstruído. A nova mestiça reivindica, assim, a filiação simbólica à *Chingada*, transformando o que seria um insulto em afirmação identitária e política: “¿Y cuando te casas, Gloria? Se te va a pasar el tren’. Y yo les digo: ‘Pos si me caso, no va a ser con un hombre’. Se quedan calladitas. Sí, soy hija de la Chingada. Siempre he sido su hija⁶⁸” (Anzaldúa, 2012, p. 39).

Por fim, ela convoca a serpente como símbolo potente da psique, associando-a ao estado de *nepantla*, uma condição de liminaridade marcada por transições constantes e atravessamentos culturais. Nesse contexto, a nova mestiça

⁶⁷ "Minha identidade chicana está enraizada na história de resistência da mulher indígena. Os rituais femininos astecas de luto eram também ritos de desafio, expressões de protesto contra as transformações culturais que romperam a igualdade e o equilíbrio entre o feminino e o masculino, rebaixando as mulheres a uma condição inferior e promovendo sua desvalorização. Assim como *La Llorona*, o único meio de protesto da mulher indígena era o lamento".

⁶⁸ “E quando você vai se casar, Gloria? Vai acabar perdendo o bonde’. E eu respondo: ‘Pois se eu me casar, não será com um homem’. Elas ficam caladinhas. *Sim, sou filha da Chingada. Sempre fui filha dela*”. Grifos da autora.

se vê obrigada a se situar entre as tensões e armadilhas das múltiplas culturas pelas quais transita. Agir torna-se, portanto, uma necessidade estratégica, e esse movimento é comparado ao da serpente, que observa atentamente o momento oportuno para atacar.

Ao longo de nosso percurso analítico, buscamos compreender a problemática *queer* e o delicado jogo de equilíbrio que a mestiça precisa realizar para sobreviver entre os seus. Contudo, como já visto, as culturas de tirania não se restringem às tradições asteca, mexicana ou chicana. A violência imposta pelos anglos, por exemplo, é ilustrada em “*We Call Them Greasers*” (Anzaldúa, 2012, p. 156), poema em que o sujeito poético, um homem que invade um rancho e impõe sua autoridade aos que ali vivem, narra o estupro e o assassinato de uma mulher enquanto seu marido é amarrado a uma árvore, sendo em seguida linchado por ordem do invasor. Os versos constroem, assim, um retrato brutal da privação de direitos e desapropriação perpetrados contra a comunidade mexicana ao colocar como sujeito poético o próprio violador. Acompanhamos a perversão presente na lógica colonial que faz do estupro um meio de dominação tanto territorial quanto simbólica. O corpo feminino é transformado em campo de batalha e em metáfora da terra violada.

(...)

And the women – well, I remember one in particular
She lay under me whimpering.
I plowed into her hard
kept thrusting and thrusting
felt him watching from the mesquite tree
heard him keening like a wild animal
in that instant I felt such contempt for her
round face and beady black eyes like an Indian’s.
Afterwards I sat on her face until
her arms stopped flailing,
didn’t want to waste a bullet on her⁶⁹.

A nova mestiça responde a essas culturas de forma flexível, acolhendo e rasurando partes, de modo que nada é totalmente descartado. Trata-se de reivindicar o próprio eu e de resistir às represálias que ele sofre, mesmo dentro de sua própria casa, sem perder de vista a necessidade de considerar o coletivo.

⁶⁹ “(...) E as mulheres — bem, lembro-me de uma em particular/Ela estava embaixo de mim, choramingando./Eu enfiei nela com força/continuei empurrando, empurrando,/enquanto sentia o olhar dele vindo da árvore de Algaroba/e o ouvia lamentar-se como um animal selvagem/naquele instante, senti um profundo desprezo por ela/seu rosto redondo e olhos escuros e pequenos, como os de uma indígena./Então sentei em seu rosto enquanto/seus braços paravam de se debater,/não quis desperdiçar uma bala com ela”.

Apenas mantendo--se flexível, torna-se possível expandir a psique horizontal e verticalmente. É nesse sentido que ela afirma desejar um “acerto de contas” com as três culturas — a branca, a mexicana e a indígena — buscando liberdade para esculpir seu próprio rosto e fabricar seus próprios deuses com suas entranhas. Diante da impossibilidade de simplesmente retornar à casa, torna-se necessária a (re)construção de si e de sua cultura, processo que se realiza através da rasura e da ressignificação, elementos centrais de sua escrita performática. A maior ferramenta de biorresistência da nova mestiça é justamente sua arte, profundamente conectada ao universo cosmogônico, capaz de restaurar o equilíbrio e recolocar o feminino em posição de destaque. Essa valorização do corpo e da corporeidade como espaço de criação e resistência prepara o terreno para o próximo tópico, em que o corpo será novamente central, agora na análise de *Terramara*.

2.3 O corpo em *Terramara*: O peso do patriarcado e a herança familiar

Llamarse Mará todo lo enreda. Un nombre nunca ha dicho nada más que un escupitajo inasible de letras. Mará: Mará de los recuerdos amargos⁷⁰ (López Lomas, 2004, p. 18).

Em *Terramara*, estabelece-se um jogo lexical entre o nome da protagonista e o título da obra. *Terramara* designa, simultaneamente, a “terra de Mará” e uma “terra amarga”, evocando a passagem bíblica do Êxodo que narra a chegada dos hebreus a um lugar chamado Mara, cujas águas eram impróprias para o consumo. Essa associação instaura uma relação estreita entre mulher e território, fazendo da amargura um ponto de convergência simbólica entre ambos.

Marcada por essa inscrição, Mará é apresentada como uma mulher reprimida e abandonada: deixada à margem ainda na infância, forçada à migração na vida adulta e conduzida à maternidade solitária após a viuvez. Seu corpo carrega as marcas dessa trajetória de exclusão, que se manifestam na amargura, na autocensura e na recusa em exteriorizar a dor: “No eres del clan de las lloronas. Juras por ti misma nunca serlo. Curtida la piel a manotazos tu escudo es no llorar (...) Nunca con el llanto de las quejumbrosas⁷¹” (López Lomas, 2004, p. 33).

⁷⁰ “Chamar-se Mará embaralha tudo. Um nome que nunca disse nada além de um escarro inapreensível de letras. Mará: Mará das lembranças amargas”.

⁷¹ “Não é do clã das Lloronas. Jura a si mesma nunca o ser. Com a pele curtida a golpes, seu escudo é não chorar (...) Nunca com o choro das lamuriosas”.

Essa experiência individual articula-se a uma estrutura mais ampla de poder, na qual a relação entre patriarcado e exclusão social atinge de modo contundente as três gerações dos personagens — avó, mãe e neto —, produzindo diferentes formas de marginalização e despossessão. Ao delimitar papéis sociais e condicionar as possibilidades de pertencimento, tal estrutura incide diretamente sobre a construção de identidades e a constituição dos laços familiares.

Na infância, Mará foi entregue aos cuidados da avó, que a educou segundo os mesmos moldes que também a haviam aprisionado, sob a advertência: “— Córtete las alas, Agripinita, que se asiente, al fin que es hembra, no potrillo, arrísquele las riendas como debe⁷²” (López Lomas, 2004, p. 33). Sonhadora e apaixonada por velocidade, Mará teve seus impulsos sistematicamente reprimidos porque tais atividades não eram consideradas “coisas de menina”:

Juegas carreras con el viento. Saltas — venada disparada — obstáculos de un metro; en ráfanos eres la mejor del equipo. Vas y vienes de puntas de la noria a la huerta en las alpargatas españolas. Danzas cuando nadie te ve — en las alpargatas rojas regalo del abuelo — girando hasta que el viento se vuelve remolino y te envuelve en su órbita. Velocidad y movimiento, juegos predilectos⁷³.

Ao tornar-se mãe, Mará tenta proteger David de um destino de opressões semelhantes àsquelas que sofreu, concedendo-lhe uma criação com mais liberdade, principalmente porque ela percebe no filho a mesma inclinação à aventura que ela possuía quando criança e que não foi possível desenvolver por conta do controle de sua avó.

David nunca chama Mará de mãe, dirigindo-se a ela por apelidos e variações, como: Mará, Marita, Mare, Marú, Marús, Maruchán, Marushkita, Maruchita, Maramarita. Esse gesto linguístico aponta para uma relação marcada por certa liberdade afetiva, mas também por um distanciamento simbólico em relação à figura materna tradicional, evidenciado nos trechos que expõem o crescimento de David, descrito como alguém que “cresce como um santocristo, remendado de brazos y piernas⁷⁴” (López Lomas, 2004, p. 49).

— Marita, voy al cerro en bicicleta con los amigos de la cuadra, el que gane será el capitán de la Tribu;

⁷² “Corte-lhe as asas, Agripinita, para que ela sossegue, afinal é fêmea, não potro; ajuste-lhe as rédeas como deve ser”.

⁷³ “Compete com o vento. Salta — cervo disparado — obstáculos de um metro; em rajadas, é a melhor do time. Vai e vem equilibrando-se sobre a roda até a horta com suas alpargatas espanholas. Dança quando ninguém a vê — de alpargatas vermelhas, presente do avô — girando até que o vento se torne redemoinho e a envolva em sua órbita. Velocidade e movimento: seus jogos prediletos”.

⁷⁴ “cresce como um santo-cristo, remendado de braços e pernas”.

- Marú, al rato vengo, me prestarón una moto;
- No te preocupes por las vendas, Mará, tengo duros los huesos, mira, no me rompió ni uno⁷⁵.

Em dois capítulos consecutivos, a narrativa entrelaça presente e passado, aproximando a adolescência de David da juventude de Mará. No tempo presente, mãe e filho seguem para o hospital após David sofrer um acidente de moto: “Dentro de la ambulancia, acerada tú, sanguinolento él – maltrechos pero vivos⁷⁶” (López Lomas, 2004, p. 29). No capítulo seguinte, Mará rememora um episódio marcante de sua infância: enquanto brincava com amigos de correr, caiu e foi duramente castigada; a avó exigiu lágrimas e arrependimento, conseguindo o feito após muita resistência de Mará: “Fin al exílio tras el perdón arrancado, obediencia requerida, sumisión de la voluntad total del vuelo⁷⁷” (López Lomas, 2004, p. 37). Nesse mesmo episódio, Agripina percebeu que a neta havia menstruado pela primeira vez e a esbofeteou, cumprindo um ritual sefardita.

A passagem traumática da infância para a adolescência se impõe, assim, como uma sentença: a menina é punida, violentada simbolicamente e instruída a ocultar sua nova condição:

- No sabes qué duele más, si el último golpe o las palabras: – Para que aprendas que de aquí en adelante se te acabó la vida, óyelo bien, la vida te cambió, ya no andarás corriendo como bestia! Bienvenida al clan del cólico y espasmo. A los dolores que no se nombran ni comparten y habrán de esconderse lo que dure la vida. Eso está decretando la voz:
- Por esto eres mujer!, esta sangre se llama La Costumbre, vendrá a visitarte cada mes y nadie ha de saberlo, nadie notarlo, es una cochina, una vergüenza.⁷⁸ (López Lomas, 2004, p. 38).

As palavras, nesse contexto, interditam o movimento e a liberdade. Nesse sentido, bem mais dolorosa é a queda de Mará se comparada com a de David. Se para o filho o acidente é um episódio passageiro, para a mãe, o tombo da juventude permanece como ferida constitutiva, a lembrança de um voo interrompido.

É possível compreender a atitude de Agripina como a reprodução de uma lógica patriarcal profundamente enraizada em sua formação e em sua trajetória de

⁷⁵ “– Marita, vou ao morro de bicicleta com os amigos da rua, quem ganhar será o capitão da Tribo;

– Marú, já volto, me emprestaram uma moto;

– Não se preocupe com os curativos, Mará, meus ossos são duros, olha, nenhum quebrou”.

⁷⁶ “Dentro da ambulância, ela endurecida, ele ensanguentado — abatidos, mas vivos”.

⁷⁷ “Fim do exílio após o perdão arrancado, obediência exigida, submissão total da vontade ao voo”.

⁷⁸ “Não sabe o que dói mais, se o golpe final ou as palavras: “– Para que aprenda que daqui em diante a sua vida acabou, ouça bem, a vida mudou para você. Já não vai andar correndo como um animal!. Bem-vinda ao clã das cólicas e espasmos. Aos sofrimentos que não se nomeiam nem se compartilham e que terão de ser escondidos enquanto você viver. Isso é o que decreta a voz: — Por isso você é mulher! Esse sangue se chama *Costume* e, virá visitá-la todo mês e ninguém deve saber, ninguém notar; é uma imundície, uma vergonha”.

vida. Cabe destacar que o patriarcado é entendido aqui como um sistema histórico de dominação masculina que atravessa múltiplas esferas da vida social — neste caso, a familiar, mas não se limita a ela. Trata-se de uma estrutura que diz respeito à dinâmica social como um todo, estando inclusive internalizado no inconsciente de homens e mulheres, tanto no plano individual quanto no coletivo.

Assim, a avó repete aquilo que lhe foi inculcado como meio de preservar uma ordem que a oprime e que, paradoxalmente, ela própria contribui para sustentar. Ao assumir o papel de agente disciplinador do corpo e do desejo da neta, Agripina materializa a violência simbólica do patriarcado, demonstrando que sua perpetuação não se dá apenas pela imposição direta dos homens, mas também pela internalização e reprodução de seus valores por mulheres que aprenderam a sobreviver pela obediência e pelo silenciamento.

Ademais, recai sobre ela a responsabilidade pela criação da neta, pela manutenção da casa e pelo sustento da família, apesar de propagar o discurso de que os homens da casa são os responsáveis pela família. A narrativa, contudo, desmonta essa falácia ao revelar que o verdadeiro suporte material e emocional do lar sempre partiu das mulheres, especialmente de Agripina, a lavadeira, cujo trabalho garantiu a sobrevivência e os estudos da neta:

La abuela Agripina, lavadera y planchadora – por mandarle a la escuela de paga en el pueblo. Porque te quiso con más armas para defenderte de la vida. Ni abuelo ni padre los amos del sustento.

— Aunque no estén aquí, óyelo bien, son los hombres de la casa, por ellos comemos, ellos son nuestro sostén — son la cabeza — prolongó la mentira para que no les perdiejes el respeto⁷⁹ (López Lomas, 2004, p. 116).

Se fizermos um retrospecto desde a consolidação da sociedade asteco-mexica, observaremos que a organização familiar passou a se constituir como autoritária e classista, relegando as mulheres ao espaço privado. Excluídas da vida pública, política e religiosa, elas possuíam direitos inferiores aos dos homens e eram educadas para a submissão, o trabalho doméstico e a reprodução da linhagem masculina, tendo o casamento como principal instrumento de legitimação dessa subordinação. Essa ordem permaneceu ao longo do período colonial mexicano até o período moderno, reforçando a exigência dos papéis determinados à mulher.

⁷⁹ “A avó Agripina, lavadeira e passadeira — por mandá-la para a escola particular na cidade. Porque te queria com mais armas para se defender da vida. Nem o avô nem o pai eram os provedores do sustento. — Mesmo que não estejam aqui, ouça bem, eles são os homens da casa, comemos graças a eles, eles são nosso sustento — são aos chefes da família — prolongou a mentira para que não perdesse o respeito por eles”.

No século XIX, o poder reprodutivo e a sexualidade feminina eram rigidamente controlados para preservar a ordem social. Bens materiais e imateriais, como honra e status, eram transmitidos pelo pai, e a virilidade masculina dependia da virgindade e fidelidade das mulheres à sua volta. Para mantê-la, a mulher era submetida a confinamento, vigilância e internalização de normas de conduta (Franco, 1994). No início do século XX, com as migrações e a urbanização proliferaram problemas como o abandono familiar, ao passo que a educação burguesa manteve a preparação da mulher quase exclusivamente para o casamento, a maternidade e a vida doméstica (Silva Rodríguez, 2010).

Tendo em vista esse panorama, compreendem-se os motivos pelos quais Agripina, quando nova, foi privada do direito à escrita. No rancho onde vivia, o pai havia determinado que apenas os homens poderiam aprender a escrever; às mulheres, cabia unicamente a leitura dos livros de oração. Essa interdição perpetua a exclusão feminina do espaço do saber e do discurso, fazendo com que Agripina se sentisse indigna e humilhada por sua condição de semi-analfabeta.

Na Nova Espanha, uma sociedade rigidamente estruturada em costumes, crenças e princípios morais, a educação foi o principal instrumento de manutenção da ordem social. Buscava-se integrar os indivíduos nos papéis e atividades que lhes correspondiam dentro da hierarquia colonial. De maneira limitada, as mulheres crioulas, espanholas e algumas poucas indígenas recebiam uma formação voltada não ao domínio de saberes técnicos, mas ao aprendizado da doutrina cristã e das práticas necessárias à vida doméstica e social (Gonzalbo, 1987). O silenciamento da escrita de Agripina, nesse contexto, torna-se o emblema de uma violência histórica que se reproduz de geração em geração – a mesma que Mará tenta romper, mais tarde, por meio da palavra.

Embora Agripina assegure a subsistência da família, a ausência das figuras masculinas continua a impactar significativamente sua situação econômica. Mará deixa sua terra natal em busca de trabalho para auxiliar a avó, enquanto David segue para a guerra não apenas impulsionado pelo ideal do *American dream*, mas também pelo desejo de cursar uma faculdade de desenho, projeto inviável para sua mãe do ponto de vista financeiro. Essa condição evidencia a posição subalterna ocupada por determinados sujeitos fronteiriços, principalmente das mulheres que, neste caso, garantem a sobrevivência do grupo ao mesmo tempo que perpetuam promessas frustradas de uma provisão masculina que nunca se concretiza. O

suporte que Mará oferece ao filho, portanto, não somente material, mas principalmente afetivo: “subirás con él cuantas montañas aparezcan en su vida⁸⁰” (López Lomas, 2004, p. 118).

Seguindo esse legado de transmissão geracional, Mará revisita o baú de antiguidades de Agripina, cuja conservação pode ser lida como uma metáfora da herança familiar, onde não apenas se guardam fotos e lembranças, mas também as ruínas de uma narrativa patriarcal transmitida ao longo das gerações. Nesse baú encontram-se roupas do pai de Mará, uma camisa do avô, retratos do bisavô e diversos objetos – como uma caixa de jóias, um baralho e um pequeno livrinho de orações –, reunindo tudo aquilo que não se converteu em escrita, mas possui um valor imensurável, porque “también de la memoria colectiva la tierra se alimenta⁸¹” (López Lomas, 2004, p. 82). Entretanto, essa leitura pode ser ampliada: o baú também pode ser concebido como uma metáfora da própria História, em que fragmentos do passado sobrevivem como vestígios de tempos e estruturas sociais em desmoronamento, ressoando com a concepção benjaminiana das ruínas históricas.

Na célebre interpretação de Walter Benjamin (1985) do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, o anjo da história olha para o passado e não vê uma sequência ordenada de acontecimentos, mas uma única catástrofe contínua, formada pelo acúmulo de destruições e violências. Assim como o anjo benjaminiano contempla impotente os escombros que se acumulam aos seus pés, o baú de Agripina guarda fragmentos de um passado que não pode ser reparado nem superado, apenas transmitido.

O que nele se conserva não são apenas lembranças familiares, mas marcas de uma ordem social que persiste mesmo em ruínas, empurrada adiante por uma lógica histórica que, sob o nome de progresso, continua a reproduzir desigualdades e silenciamentos. Nesse sentido, os objetos encontrados no baú são enumerados como fantasmas e, dentre eles, encontra-se um vestígio importante sobre um membro da família — o tataravô que sofreu um acidente, perdendo uma perna: “Cuarto fantasma: álbum de fantasma de otro siglo — ‘no seas mentirosa, no lo

⁸⁰ “Subirá com ele quantas montanhas apareçam em sua vida”.

⁸¹ “também de memória coletiva a terra se alimenta”.

recuerdas, era tu tatarabuelo', puedes verlo sin pierna; lo dejó mochó un tranvía por ir en el estribo⁸²" (López Lomas, 2004, p. 83).

As ruínas reaparecem em outro momento do romance, quando Mará participa de uma excursão aos sítios arqueológicos maias de Uxmal e vive um breve encontro amoroso com um antropólogo alemão chamado Paul. Após a relação, ele se despede sem palavras, enviando-lhe apenas uma carta. A cena se desenrola diante do deus maia Chaac, divindade relacionada à chuva – símbolo de fertilidade e de vida –, em contraste com a amargura e a solidão que parecem marcar o destino profético de Mará. Nessa passagem, as ruínas não são apenas cenário, mas ecoam a própria condição histórica e existencial da personagem: a tentativa de recuperar um passado ancestral que já não pode ser reconstruído. A nacionalidade de Paul também é significativa, uma vez que é oriunda de um país marcado pela experiência traumática da Segunda Guerra Mundial, frequentemente tomada como referência de barbárie moderna. Paul carrega consigo a memória de uma destruição histórica que dialoga com as próprias ruínas diante das quais o encontro acontece.

Por um lado, Paul configura-se como mais um fantasma — um homem que se afasta de Mará, assim como fizeram o avô, o pai, o marido, o filho e até mesmo as divindades, já que Mará se revolta contra Deus, que, enquanto pai e criador, a desampara. Todas essas ausências, entretanto, se consolidam paradoxalmente na estrutura simbólica do mundo, sustentadas pelo princípio de razão e ordem tradicionalmente atribuídos ao masculino.

Por outro lado, o encontro com Paul revela a potência erótica do corpo feminino através de um amor que reacende em Mará a vitalidade adormecida. É importante lembrar que, ao se casar com David Golden, ela também passa por uma transformação simbólica quando ele afirma: “— Mará es la raíz; yo te convierto en Maryám, que quiere decir ‘Señora’, que viene de profetisa, de vidente, aquélla que hace ver⁸³” (97). Maryám, variação de Míriam, remete à profetisa irmã de Moisés na tradição bíblica, a quem se atribui a fonte de água que sustentou os israelitas durante os quarenta anos no deserto. Dessa forma, amor e desejo emergem como forças regeneradoras, capazes de transformar Mará em uma figura criativa e

⁸² “Quarto fantasma: álbum de fantasmas de outro século — ‘não seja mentirosa, você não se lembra dele, era seu tataravô’, você pode vê-lo sem perna; um bonde a deixou moída por estar no estribo.”

⁸³ “Mará é a raiz; eu te converto em Maryám, que quer dizer ‘Senhora’, que vem de profetisa, de vidente, aquela que faz ver”.

produtiva, em contraste com a esterilidade e a amargura associadas ao seu nome de batismo.

O gesto de “conversão” de Mará, implícito em sua mudança de nome, não deixa de remeter à mudança imposta a Malinche, que, ao ser entregue a Hernán Cortés como “presente”, foi batizada e passou a ser chamada pelo nome cristão “Marina”. Em ambos os casos, a nomeação, ato que deveria significar reconhecimento, opera como forma de apropriação simbólica. Mará reconhece no amor uma possibilidade de mudança, mas essa transformação continua subordinada a uma ordem masculina, pois é o homem quem detém o poder de nomear, converter e instituir novos sentidos sobre o corpo e a identidade feminina. Assim, o que parece um gesto de renascimento também carrega a marca de uma história de dominação e tradução forçada, em que o feminino é novamente inscrito dentro de uma linguagem que não lhe pertence.

O que se percebe é que, assim como em *Borderlands*, arquétipos e mitos femininos emergem em diferentes camadas do texto. Mará é, de algum modo, uma atualização de Coatlicue, já que, na cosmovisão asteca, a deusa é mãe de Huitzilopochtli. Ela também faz referência a Malinche, como já vimos, e a Llorona, embora em forma de negação. Ao longo de toda a narrativa, Mará se recusa a chorar, seja diante da bofetada da avó, seja diante dos golpes que a vida lhe impõe.

O que une essas três figuras é o fato de todas serem representações arquetípicas da Grande Mãe, mas diferentemente da nova mestiça, em *Borderlands*, Mará as incorpora de outro modo. A relação com Coatlicue é apenas sugerida (poderia ser direta, como a referência a Huitzilopochtli no nome de David); com Malinche é sugerida pela imposição do marido quando a “converte”; e com Llorona se dá pela negação do pranto – fato que pode ser interpretado, num primeiro momento, como um gesto de repressão, um conflito interno entre o que sente e o que pode expressar. No entanto, é possível observar essa recusa por outro prisma.

Diante da impossibilidade de resgatar um passado glorioso – soterrado pelas ruínas – e de uma vinculação sempre precária com os mitos sagrados, Mará parece afirmar, de forma insistente, que a história, tal como nos foi legada, é uma narrativa construída sob um olhar masculino, sustentada pela pulsão de morte e pela lógica da guerra. Essa história, portanto, já não serve. Nesse sentido, o ventre surge na narrativa como origem e, ao mesmo tempo, como espaço impossível de retorno – “el

seio de una madre solo se abre una vez⁸⁴” (López Lomas, 2004, p. 137) –, indicando que qualquer tentativa de reencontro com a origem está condenada ao fracasso. A guerra constitui o pano de fundo de *Terramara* – não uma guerra específica, mas uma guerra contínua, “continuación de una primera, incluida la del hambre, incluido este capítulo de Irak⁸⁵” (Esalí apud Silva Rodríguez, 2010). Esse princípio bélico, que sustenta a própria lógica da História, revela-se insuficiente, pois também os símbolos que o alimentam acabam por se destruir.

Do mesmo modo, o desastre que atravessa todos os homens da família de Mará desfaz qualquer expectativa de redenção. Se o enredo seguisse o modelo heroico tradicional, poderíamos esperar que David retornasse triunfante da guerra; no entanto, ele volta como um colibri sem sua asa, privado de seu componente sagrado. O herói se desfaz, e com ele desmorona o próprio imaginário masculino da guerra e da glória, revelando o vazio de um princípio que já não gera nem protege, apenas repete sua própria ruína.

Mará, nesse contexto, encarna Eros, não no sentido do afeto efêmero dos encontros amorosos, mas como pulsão de vida que se manifesta pela escrita. As cenas em que ela sobe a montanha, no início e no final do romance, revelam esse movimento de ascensão e reconstrução. No desfecho, ao confrontar Deus, Mará se coloca como mãe que perdoa o pai ausente, operando uma inversão radical de papéis: de “paridora a paridor”.

Nesse contexto, o papel da arqueóloga se desloca: é Mará quem recolhe os cacos dessas ruínas simbólicas para compor algo novo, tentando contar sua própria história e desconstruir o que veio antes. Em seu corpo, todos os tempos históricos se entrelaçam, mas não segundo um ideal progressista de história. A conexão com os componentes míticos — sempre parcial, invertida ou marcada pela negação — é justamente o que lhe permite, por meio da escrita, ensaiar uma forma de biorresistência. A escrita torna-se, assim, não apenas um ato de expressão, mas uma prática de sobrevivência e reinvenção.

⁸⁴ “o seio de uma mãe só se abre uma vez”.

⁸⁵ “continuación de una primera, inclusive a da fome, inclusive este capítulo do Iraque”. Livro em formato Kindle, sem numeração de páginas; referência feita à posição 2122 de 5746.

3 ESCRITA E CORPOREIDADE

3.1 As recém-chegadas: escrita feminina de Gloria Anzaldúa e de Esalí

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram de seus corpos (Cixous, 2022, p. 41).

Publicado em 1975, *O Riso da Medusa*, de Hélène Cixous, surge como um manifesto-convite endereçado às mulheres, no qual se reivindica uma “escrita com tinta branca”. O livro se tornou um clássico, sobretudo no âmbito dos estudos feministas francófonos e anglófonos, especialmente após sua tradução para o inglês, onde encontrou ampla repercussão crítica e acadêmica.

Chama a atenção, no trecho em destaque, o uso de um tempo verbal projetado para o futuro no que diz respeito à escrita feminina. Trata-se, contudo, de um futuro que não se afasta do presente; ao contrário, aproxima-se dele, como se o porvir já estivesse em gestação no agora, no próprio ato da escrita. Cixous propõe, assim, uma poética do futuro. O imperativo “é preciso que” reforça essa atmosfera de emergência: mulheres que não retornam, mas que chegam — não como espectros do passado, e sim como presenças inaugurais.

A metáfora da “tinta branca”, evoca o leite materno, reforçando a ideia de uma escrita que nutre, que gera, que engendra. A escrita feminina, nesse contexto, torna-se um gesto criador, um modo de conceber novas formas de existência por meio da experimentação estética. A Medusa não volta para inscrever-se como morta-viva entre os vivos, mas escreve-se viva, enfim, em sua potência plena. Por isso, como se lê no prólogo da recente edição brasileira, lançada em 2022, “a escrita feminina é uma questão não de ressurgidas, mas de recém-chegadas” (Regard, 2022, p. 20).

Passados cinquenta anos, as questões levantadas permanecem notavelmente pertinentes. Se trazemos Cixous para este debate, é porque, para além de suas contribuições como crítica consagrada, as provocações de *O riso da Medusa* continuam atuais e, de maneiras variadas, tangenciam e dialogam com os textos analisados neste estudo. Durante os anos de pesquisa, foram recorrentes as os questionamentos em torno da própria ausência de nomenclatura e classificação

da escrita de Anzaldúa, bem como as solicitações por teorias de leitura capazes de dar conta do texto de Esalí. Esse trânsito entre códigos e registros — que torna a leitura mais complexa e provoca desconforto em determinados leitores e pesquisadores acadêmicos — é, no entanto, um gesto deliberado na escrita dessas autoras. É também o que Cixous realiza em *O riso da Medusa*: uma revolução que se dá, antes de tudo, no plano estético.

Evidentemente, tais escritas podem ser situadas em um contexto histórico-literário específico. São produções influenciadas pelos movimentos de vanguarda latino-americanas, explorando a forma em sua máxima potencialidade e articulando experimentação estética com engajamento político. Ao mesmo tempo, dialogam com a tradição poética mexicana e chicana das últimas décadas do século XX, marcada pela reinterpretação de mitos, pela releitura de narrativas históricas e pela ampliação da voz de perspectivas femininas e fronteiriças.

Enquanto em *Borderlands* observamos o entrecruzamento de diferentes tipos textuais mobilizados por Gloria Anzaldúa em sua construção, em *Terramara* encontramos uma estrutura mais próxima à do romance tradicional. Ainda assim, essa obra incorpora elementos poéticos, autobiográficos e testemunhais, além de procedimentos paródicos do canto épico e, sobretudo, características do *Künstlerroman* (romance de formação do artista). A narrativa também se vale do monólogo e do discurso onírico. Nesse sentido, afirmamos que ambos os textos se configuram como formas híbridas que, conforme aponta Rafael Gutiérrez (2015), parecem posicionar-se intencionalmente em um lugar incômodo em relação ao pacto social de leitura.

Inicialmente vinculado aos estudos biológicos e à Antropologia, o hibridismo foi posteriormente ressignificado pela crítica cultural moderna, como uma tentativa de questionar as “teorias monolíticas e categorias antigas, (supostamente) uniformes e estanques” (Coser, 2012, p. 164). No entanto, essa discussão não é inteiramente nova. Ao revisitar a teoria do romance proposta por Mikhail Bakhtin (1997), observamos que o filósofo russo já associava o hibridismo ao encontro produtivo entre distintas linguagens. Nessa perspectiva, o híbrido deixa de ser um estado fixo e passa a representar um processo em constante transformação.

O hibridismo bakhtiniano diz respeito tanto à organização de diferentes línguas em uma obra quanto à pluralidade discursiva responsável por orquestrar seus temas, gêneros e discursos. Trata-se, assim, de uma “combinação de

linguagens” sociais diversas dentro do mesmo enunciado, usada de modo intencional em uma forma artística como o romance – terreno discursivo propício para a coexistência de vozes, linguagens e consciências. Nos textos literários mais contemporâneos, o hibridismo apresenta-se principalmente por meio de três elementos: 1) a combinação de dois ou mais gêneros textuais; 2) a mistura de diversas línguas; e 3) a fusão de diferentes tradições culturais (Gutiérrez, 2015). Os três pontos podem ser observados nas narrativas que exploramos.

Na América Latina, em razão da heterogeneidade que caracteriza os diferentes povos que a habitam desde o período colonial, o hibridismo manifesta-se historicamente e constitui um tópico central nas discussões sobre identidade e cultura, abordadas por pensadores como Gilberto Freyre, Fernando Ortiz, Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama e Néstor García Canclini.

Consideramos, portanto, que a busca por uma via única de interpretação dos textos de nossa análise, além de se mostrar inviável, não seria produtiva para o presente trabalho. Reconhecemos, contudo, que determinados gêneros se entrelaçam na constituição desse tecido de caráter híbrido; assim, discuti-los, bem como as formas pelas quais se articulam nas narrativas, revela-se um caminho analítico mais fecundo.

Iniciamos pelo caráter autobiográfico, que se destaca em ambas as obras. Em *Borderlands*, Anzaldúa intercala depoimentos de sua própria experiência com reflexões teóricas sobre acontecimentos históricos e sociais, aproximando-se de uma epistemologia em que o saber acadêmico não se sobrepõe ao relato de vida, mas com ele dialoga. De modo semelhante, em *Terramara*, autora e personagem por vezes se confundem. Um indício significativo desse procedimento é a dedicatória do livro a David Huitzilopochtli, filho de Mará, gesto que aproxima o texto de uma escrita testemunhal e produz um efeito metanarrativo, ao tensionar as fronteiras entre ficção e experiência vivida. Ademais, Esalí revela que se valeu de sua experiência como mulher e mãe de um ex-soldado da Força Aérea Norte-americana, que, assim como David, conquistou uma bolsa de estudos na graduação, embora não tenha participado de nenhuma guerra: “empréstimos necessários para dar veracidade ao personagem” (Cota Torres; Ruiz Méndez, 2014, p. 103).

Sobre a autobiografia, resgatamos as considerações de Philippe Lejeune (1991) sobre o pacto autobiográfico, o qual se fundamenta nos princípios essenciais da identidade e da veracidade. O primeiro garante que autor, narrador e protagonista

sejam a mesma pessoa; o segundo refere-se à referencialidade externa do texto, ou seja, à expectativa de que o relato se baseie em acontecimentos reais.

A partir dessa concepção de pacto, ampliam-se as possibilidades de compreender as narrativas do eu para além da autobiografia *stricto sensu*. Nesse sentido, tomando de empréstimo a expressão de Lejeune e em diálogo com conceitos de Mikhail Bakhtin, Leonor Arfuch (2010) propõe o conceito de espaço biográfico, entendido como um terreno de narrativas vivenciais que se apresentam de diversas formas e compartilham como traço comum a inscrição de uma história ou experiência de vida.

Não se trata de um macrogênero, mas de um “cenário móvel de manifestação” (Arfuch, 2010, p. 74), que engloba formas canônicas e inovadoras, tais como autobiografia, biografia, memória, testemunho, diário íntimo, entrevista e *reality show* – apenas para citar algumas entre as inúmeras modalidades elencadas por Arfuch. A relevância dessa definição está justamente no fato de que Arfuch não busca definir uma hierarquia genérica ou mesmo criar um novo gênero, mas reconhecer a fluidez e a permeabilidade das formas que emergem desse espaço.

A presença da lírica nas obras não apenas intensifica o tom subjetivo e emocional dos relatos, mas também amplia as possibilidades de representação do eu e da experiência coletiva, especialmente se considerarmos que ambas foram concebidas originalmente como livros de poemas. Em 1985, a pesquisadora Carolina Nuñez-Puentes encontrou nos manuscritos de Gloria Anzaldúa, na Universidade do Texas, o seguinte fragmento: “I’m in the midst of writing a book of poems called *Borderlands*. (...) It’s a monster now and the extended preface/process essay is part of [the] ‘Atravesando Fronteras’ essay. It’s all coming together but it takes its own sweet time⁸⁶” (Nuñez-Puentes, 2013, p. 40). Isso indica que a primeira parte da obra foi inicialmente concebida como uma introdução. No entanto, o texto foi se expandindo progressivamente até ocupar cerca de metade do livro. Com esse prólogo, Anzaldúa buscava apresentar sua poética e, ao mesmo tempo, elaborar uma espécie de autorretrato, no qual abordasse sua origem, trajetória familiar, crenças, cultura e visão crítica de mundo.

⁸⁶ “Estou escrevendo um livro de poemas chamado *Borderlands* (...) é um monstro e o extenso prefácio faz parte do ensaio ‘Atravesando Fronteras’. Está tudo se encaixando, mas no seu próprio tempo.

Terramara, por sua vez, foi idealizado como um poema escrito em tercetos rigorosos que, posteriormente, foram alterados por exigência da editora. Esalí o descreve como um “canto-cantos”, que perpassa pela raiz sagrada de diversas tradições: “de canto em canto, o questionamento existencial-histórico, a busca de rosto, a busca de identidade” (Silva Rodríguez, 2010⁸⁷). Desse modo, em vez de uma linearidade narrativa, o texto apresenta-se cifrado e com elementos característicos da poesia, conferindo-lhe o “sopro lírico” de um poemário de natureza testemunhal, como ressalta Mario Martin (2012).

O intenso trabalho com a palavra por vezes nos evoca o *Altazor*, de Vicente Huidobro⁸⁸, que rompe a linearidade do discurso e produz, para usar uma expressão de Flávia Trocoli⁸⁹, “um verdadeiro escândalo na sintaxe”. Também não há uma voz narrativa plenamente definida, e o texto flutua entre paisagens oníricas, pausas e silêncios em páginas em branco. Juntos, esses elementos causam uma sensação quase que de desconforto no leitor, convocado a todo instante a buscar referências explicativas e alguma harmonia entre significado e significante.

Essa incidência poética relaciona-se, em primeiro lugar, à formação de ambas como poetisas. Anzaldúa, por exemplo, antes de publicar seus próprios escritos, destacou-se como editora de antologias poéticas; Esalí, por sua vez, possui uma produção majoritariamente poética, tendo publicado apenas dois romances. No entanto, essa dimensão lírica não se explica apenas pela trajetória individual de cada uma, mas também, como já adiantamos, pelos traços característicos da poesia mexicana e chicana das últimas décadas do século XX.

Nesse período, intensificaram-se as publicações de escritoras que buscavam instaurar um espaço próprio de expressão e reivindicação, voltado, sobretudo a partir dos anos sessenta, à releitura dos mitos enraizados no imaginário mexicano. Chicanas e mexicanas, em diálogo com os movimentos de afirmação indígena e com as lutas de gênero e sexualidade, dirigiram um olhar crítico e inventivo ao legado mítico de seus ancestrais, ressignificando narrativas e figuras femininas históricas.

⁸⁷ Livro em formato Kindle, sem numeração de páginas; referência feita à posição 2272 de 5746.

⁸⁸ *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, é um longo poema vanguardista pertencente ao Creacionismo, movimento em que o poeta busca “criar” a realidade por meio da palavra, explorando experimentação formal, linguagem inovadora e reflexões sobre a existência humana. É considerado um exemplo da ruptura com a poesia tradicional e da busca por um novo universo expressivo na literatura latino-americana.

⁸⁹ Flávia Trocoli utiliza essa expressão ao analisar a escrita de Hélène Cixous, em curso presencial ministrado na UFRJ, no segundo semestre de 2025.

A poesia, em ambas as autoras, adentra o universo pré-colombiano em que prevalecia, para os mesoamericanos⁹⁰, uma atitude poética acerca da existência expressa pela metáfora “flor e canto” (*in xochitl in cuicatl*). A união dos símbolos diz respeito ao efêmero, presente na delicadeza e fragilidade das flores, e ao duradouro do canto das aves.

Os poemas náuatles possuem um traço singular que os diferencia dos produzidos por outros povos da Mesoamérica. Destacam-se pelas constantes repetições, pelo uso de símbolos e imagens recorrentes e por procedimentos estilísticos próprios, como a insistência em certas palavras ou frases curtas e o emprego de metáforas fixas. As imagens remetem frequentemente a aves, com suas plumagens, seu voo ágil e seu canto melodioso; a flores, com suas variações de forma, cor e perfume, à brevidade de sua vida; e a pedras preciosas, como o ouro, cuja beleza não garante a eternidade (León-Portilla, 1996).

Além disso, a poesia na sociedade asteca possuía uma função profundamente ritualística, distinta da perspectiva moderna ou da clássica greco-romana. A voz do poeta era simultaneamente a voz da coletividade, atuando como representante do grupo, da comunidade e do povo, e expressando o espírito coletivo. Estreitamente ligada à música e à dança, a poesia também tinha caráter cerimonial e era concebida como reflexo de um deus na terra, com o poeta sendo um ser possuído pela divindade, portador de seu *ylteotl* — o coração endeusado.

El segundo elemento de la metáfora “flor y canto”, la palabra *cuicatl*, no significa sólo canto o canción, sino también poema. Esto revela que constituían conceptos idénticos, y que la poesía no era leída o declamada, sino cantada. Frecuentemente estaba también acompañada con música y con baile, una costumbre que los nahuas tenían en común con muchos otros pueblos antiguos. La idea de la flor aparece también vinculada al mismo concepto, en cuanto que el jeroglífico que lo representa es el signo convencional de “palabra” -una voluta-, el cual ha sido enriquecido con flores para convertirse en “la palabra florida”, esto es, la poesía⁹¹ (Leander, 1972, p. 3).

⁹⁰ Compreende-se mesoamericano, com amparo dos estudos de Miguel León-Portilla (1996, p. 242), como o conceito de um ethos, crenças, motivações e valores compartilhados pelos distintos povos que compartilhavam o âmbito geográfico dessa civilização.

⁹¹ “O segundo elemento da metáfora “flor e canto”, a palavra *cuicatl*, não significa apenas canto ou canção, mas também poema. Isso revela que se tratava de conceitos equivalentes, e que a poesia não era lida ou declamada, mas cantada. Frequentemente, estava também acompanhada de música e dança, uma prática que os nahuas compartilhavam com muitos outros povos antigos. A ideia da flor aparece igualmente vinculada a esse mesmo conceito, já que o hieróglifo que a representa é o signo convencional de “palavra” — uma voluta —, enriquecido com flores para se tornar “a palavra florida”, ou seja, a poesia”.

Significativamente, a epígrafe do manuscrito de *Borderlands* encontrado por Núñez-Puentes diz: “Xochicueponi in nocuic/Brota, se desata como flor, mi canto/ My songs puts forth shoots, breaks loose like a flower⁹²”. O diálogo de Anzaldúa com esse universo configura-se como uma verdadeira imersão, na qual ela se afirma conectada a uma força cósmica superior. Essa experiência oracular é descrita como um processo de “sonhar acordada”, que conduz ao subconsciente e a significações arquetípicas, favorecendo a abertura intencional a insights inesperados — posteriormente integrados a textos de caráter científico.

Ressaltamos a utilização da palavra “sonhar” por Anzaldúa. O sonho surge logo na primeira frase que sucede as partes pré-narrativas de *Terramara*: “Alguien sueña y tú duermes”⁹³ (López Lomas, 2004, p. 13). O elemento onírico se torna presente na obra em diversos níveis: nas reticências, no fluxo do pensamento, na fragmentação do discurso. O sonho aparece como aquilo que escapa à tradução, ao encadeamento lógico; um espaço em que realidades completamente díspares podem coexistir. Nesse sentido, ele se coloca como algo anterior à linguagem, pois transpor sua lógica para a sintaxe é praticamente impossível: ao tentar ordená-lo, impomos uma racionalidade que ele não comporta. A poesia, em *Terramara*, nasce desse mesmo impulso originário, do canto — entendido aqui como manifestação primitiva e prévia à própria forma poética.

Além disso, os capítulos de *Terramara* são nomeados com números em náhuatl e acompanhados por epígrafes extraídas de cantos astecas dos gêneros xochicuicatl e yaocuicatl. O xochicuicatl, ou “poesia florida”, apresentava um caráter filosófico e contemplativo, voltado à busca de verdades universais por meio de imagens simbólicas como flores, pássaros, penas, ouro, jade e esmeraldas. Já o yaocuicatl, o “canto de guerra”, floresceu durante o período de dominação asteca, quando o culto a Huitzilopochtli alcançou seu ápice. Nesse contexto, a instituição da *xochiyaoyotl*, a “guerra florida”, conferiu à morte no campo de batalha um valor ritual e sagrado, compreensível apenas dentro do horizonte mítico e cosmogônico do mundo asteca. Em muitos desses poemas, a plenitude da existência é evocada pela palavra yaomiquiztli, “morte na guerra” — expressão que condensa a união entre o poético e o divino.

⁹² “Brota e desabrocha como flor o meu canto”.

⁹³ “Alguém sonha e você dorme”.

É claro que nenhuma das duas autoras pretende, com esse movimento, retornar a um tempo original ou reconstituir uma origem perdida. Em *Borderlands*, observa-se a subversão desses elementos míticos e poéticos de tradição mesoamericana: ela se apresenta como a poeta do tempo primordial, para quem a poesia é um ato sagrado; no entanto, ela ressignifica essa dimensão ritual ao deslocar o lugar da autoridade, que não é mais externa, divina ou coletiva, mas interna. Anzaldúa é seu próprio oráculo, a própria deusa.

Who do I consult Myself. I am my oracle, seer, prophet. (...) I consult the / *Ching*, the Tarot, numerology, and the astrological Sabian symbols – any and all tools I can get my hands on to facilitate the channeling of information from the Source[sic]– my soul my Creative Consciousness, what others call the Muse or Goddess or God⁹⁴ (Anzaldúa, apud Keating, 2022, p. 55).

Quanto a Esalí, ela emprega recursos como a paródia para inverter os sentidos originais e questionar as funções tradicionais do canto e do poeta. Na poesia antiga, a voz do poeta era a voz da coletividade, ou seja, ele falava em nome do grupo, da comunidade, do povo, e sua palavra possuía um valor ritual e sagrado. Em *Terramara*, contudo, essa coletividade não se sustenta. Vemos um colibri sem sua asa sagrada quando David Huitzilopochtli perde sua perna ao voltar da guerra — guerra essa para a qual parte sem o amparo do espírito comunitário, movido apenas por um desejo individual, e da qual retorna sem alcançar vitória. Os cantos que abrem os capítulos tampouco anunciam conquistas coletivas, mas as batalhas íntimas da personagem, suas lutas internas e silenciosas. Resta, então, a pergunta feita por David à sua mãe que ressoa como contraponto à tradição heroica: que plenitude da existência pode se alcançar com a “morte na guerra”?

O mito, como já discutido em trabalho anterior (Montinho, 2020) e reiterado ao longo desta pesquisa, não se restringe a uma etapa histórica, mas diz respeito, sobretudo, a uma categoria do contemporâneo. Trata-se de uma realidade viva, pois continua a produzir sentido e a oferecer modelos de conduta humana (Eliade, 2020). As operações de rasura em Anzaldúa e de negação em Esalí revelam que os paradigmas herdados desses mitos — estruturados na fragmentação do feminino e na exaltação de um modelo masculino associado à guerra — já não nos servem. Tal crítica se manifesta não apenas nos elementos simbólicos e estruturais que

⁹⁴ “Quem eu consulto? Eu mesma. Eu sou meu próprio oráculo, vidente e profeta. (...) Eu consulto o / *Ching*, o Tarot, a numerologia e os símbolos astrológicos – toda e qualquer ferramenta que eu possa ter em mãos para facilitar a canalização de informações da fonte – minha alma, minha consciência criativa, o que outros chamam de Musa, Deusa ou Deus”.

compõem as obras de ambas as autoras, mas também na inserção da própria escrita no interior dos textos, por meio de personagens que escrevem, transformando o ato de escrever em um espaço de reinvenção e insurgência.

Isso nos permite observar que, ao articular a busca por autoconhecimento à ideia de jornada (viagem, deslocamento, percurso), ao dialogar com o imaginário mítico e ao refletir constantemente sobre identidade e criação por meio da escrita, ambas as obras apresentam características típicas do *Künstlerroman*, o romance de formação do artista. No entanto, no contexto aqui analisado, propomos compreendê-las como narrativas *da* artista, na acepção formulada por Ioana Gruia (2023), como veremos a seguir. Antes, é necessário discutir o conceito de *Künstlerroman*.

O romance de artista (*Künstlerroman*) é compreendido por alguns críticos como uma vertente do gênero romance de aprendizado (*Bildungsroman*), o qual tem o romance goethiano *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como precursor. No entanto, Herbert Marcuse defende em seu estudo pioneiro, “Der deutsche Künstlerroman” (1978), que o romance de artista seria uma variedade particular e, portanto, ocupa um lugar especial no interior da poesia épica em geral e do romance. Desse modo, em diálogo com Hegel e Lukács, a análise de Marcuse explora uma série de obras alemãs que têm como tema central o artista e seu modo de vida.

Para Marcuse, esse tipo de romance expõe a perspectiva de negação do artista em relação ao seu redor, apresentando uma tensão dialética entre ideia e realidade. A problemática desse tipo de texto se encontra no fato de o artista buscar a superação do conflito que emerge de um modo de vida dilacerado, ou seja, há uma busca pela reconciliação com o ambiente em que vive. Diferentemente da epopeia, que se apresenta como uma forma artística fechada e reveladora da unidade de uma comunidade, o romance de artista apresenta a ruptura da totalidade. Ele só se torna possível, portanto, quando o protagonista se desprende das formas de vida que o cercam e desperta para a autoconsciência. Convém destacar que esse momento histórico corresponde ao declínio da cultura cavaleiresca e ao crescimento das cidades, processo que aproxima o artista da burguesia. Se antes ele era um nobre, agora o artista é um cidadão inserido no contexto da burguesia e se vê desencantado com o ambiente hostil incapaz de conferir-lhe algum tipo de realização.

Tradicionalmente, o gênero literário em questão está associado ao domínio masculino, uma vez que o século XIX acentuou de forma radical a divisão sexual do trabalho e a segregação dos espaços sociais (Perrot, 2022). É no final do século XIX e, sobretudo, no início do século XX que se tornam mais visíveis as narrativas centradas na figura da mulher criadora. Um marco nesse contexto é o romance *Ao Farol* (*To the Lighthouse*, 1927), de Virginia Woolf, que acompanha a trajetória da artista-pintora Lily Briscoe. Essa personagem surge em um momento de efervescência do movimento feminista, o qual reivindica liberdade e emancipação para as mulheres, criando as condições históricas e simbólicas necessárias para que figuras femininas passem a ser concebidas com maior complexidade na literatura.

A protagonista desse tipo de narrativa, portanto, distancia-se dos traços tradicionalmente atribuídos ao herói do romance de artista clássico: em vez de representar o gênio masculino em busca da realização estética, a heroína interroga os estereótipos historicamente associados à mulher e reivindica a centralidade em histórias que, até então, consagravam o homem como sujeito criador.

Desde sus inicios, el *Künstlerroman* fue protagonizado por hombres, circunscribiéndose los personajes femeninos al papel de musas (pasivas) o compañeras y esposas del creador (con frecuencia pragmáticas y, por tanto, hostiles a la labor creadora): nada que nos sorprenda en un contexto histórico en el que se impedía seguir la carrera artística a las mujeres⁹⁵ (Noguerol, 2023, p. 185).

Atenta a essas diferenças, Ioana Gruia (2023) propõe a terminologia “romance da artista” para distinguir essas obras do romance de artista tradicional⁹⁶. Essa análise é desenvolvida em uma edição temática de revista dedicada ao tema (Signa), por ela organizada, que reúne contribuições de diversos pesquisadores e consolida o debate crítico em torno dessas narrativas. Neste trabalho, seguiremos a classificação proposta por Gruia, por reconhecer nela uma distinção teórica e crítica fundamental para compreender a especificidade das narrativas que tomam a mulher como sujeito da criação.

⁹⁵ Desde seus inícios, o *Künstlerroman* foi protagonizado por homens, sendo os personagens femininos circunscritos ao papel de musas (passivas) ou de companheiras e esposas do criador (frequentemente pragmáticas e, portanto, hostis ao trabalho criador): nada que nos surpreenda em um contexto histórico no qual se impedia as mulheres de seguir carreira artística.

⁹⁶ A pesquisadora ressalta que a expressão “romance da artista” não possui um equivalente consolidado na língua espanhola. Em inglês, por sua vez, o debate incorpora a questão de gênero, como se observa na formulação “*the novel of the artist as heroine*”, de Grace Stewart (1979).

Dentre as variadas propostas temáticas apresentadas nas narrativas da artista, destacamos as mais recorrentes porque se manifestam nas obras analisadas neste trabalho: rejeição ao papel de musa; vínculo entre a protagonista e uma matriz primordial feminina; denúncia da marginalização sofrida pela personagem; realização de uma viagem (geralmente simbólica); sensibilidade feminina associada ao seu poder criativo; dilema entre criação e procriação; manifestação de condutas de sororidade; poética baseada no corpo; uso de polifonia, silêncios, perguntas retóricas e enunciação descentrada como resposta ao discurso racional hegemônico (Noguerol, 2023).

A narrativa da artista recorre igualmente ao universo mítico como estratégia de subversão da ideia de uma origem universal e homogênea. Esse gesto não apenas revisita mitos e narrativas tradicionais, mas também abre espaço para novas interpretações que incorporam experiências femininas e questionam as estruturas patriarcais que moldaram o imaginário ocidental (Stewart, 1979).

Entre os elementos míticos que permeiam essas narrativas, destaca-se o motivo da jornada, frequentemente empreendida pela personagem-artista. Embora esse percurso apareça em diferentes tipos de narrativa, é no romance da artista que ele adquire especial relevância, articulando-se a um processo de amadurecimento e de busca por autoconhecimento. Essa jornada pode se manifestar de forma concreta ou simbólica, exterior ou interior, mas em ambos os casos envolve uma travessia transformadora. De modo geral, o itinerário da heroína compreende três momentos fundamentais: o afastamento do mundo conhecido, a iniciação em uma esfera de poder (seja espiritual, criativa ou existencial) e, por fim, o retorno, marcado pela consciência renovada de si e de sua própria voz.

Recordamos que a figura do herói — talvez o mais recorrente e reconhecível dos mitos universais, como observa Jung (1969) — constitui um arquétipo cujas múltiplas representações narrativas compartilham traços estruturantes fundamentais. Ao longo dos séculos, essas características têm servido como modelo simbólico para a experiência humana, delineando padrões de conduta, superação e transformação. Joseph Campbell (1989) denominou de monomito ou “jornada do herói mitológico” a estrutura narrativa que sintetiza o movimento arquetípico da partida, iniciação e retorno, o qual reitera, em suas diversas variações culturais, o ideal de transcendência por meio da aventura e do autoconhecimento.

De modo geral, é possível observar que, nas duas obras analisadas, as protagonistas rejeitam o papel passivo de musa para assumirem o lugar da criação. Ambas se inscrevem como agentes de sua própria obra e, nesse gesto, estabelecem um vínculo com uma matriz primordial do feminino, não como retorno a uma origem mítica, mas como reconexão com arquétipos que afirmam o poder criador e a sabedoria ancestral das mulheres. As duas narrativas emergem, assim, de uma poética do corpo: uma escrita que se faz na carne, no limite entre ferida e linguagem, entre sobrevivência e invenção.

Essas vozes falam a partir das margens: são mulheres fronteiriças, sobreviventes de territórios simbólicos e concretos de exclusão. Em ambas, a viagem aparece como metáfora estruturante: em *Borderlands*, a nova mestiça percorre um caminho interior em direção a uma transformação de consciência; em *Terramara*, a travessia de Mará é ao mesmo tempo concreta e simbólica, uma vez que ela busca por um rosto, por identidade.

A estrutura narrativa de ambas também revela um gesto de resistência formal ao discurso racional hegemônico. Polifonia, silêncios, perguntas retóricas e enunciação descentrada tornam-se estratégias de subversão e reconfiguração da linguagem. Em *Terramara*, o silêncio se materializa nas páginas em branco que antecedem os capítulos, e as perguntas constantes instauram um espaço de dúvida e reflexão. O uso recorrente das reticências marca o fluxo fragmentado da consciência, revelando hesitações, pausas meditativas e pensamentos que se sobrepõem em um ritmo não linear, efeito que aproxima o leitor da experiência íntima e subjetiva da personagem.

Essa dimensão fundadora relaciona-se a uma estrutura circular e cosmogônica, próxima à linguagem do sonho e à parataxe. Em ambas as autoras, escrever é rasurar o já dito para refundar o sentido. A rasura se torna, então, um modo de começar — uma escrita da sobrevida, da sobrevivência, da vida possível após a morte simbólica. Assim, a pergunta que atravessa essas obras é: como é possível escrever sendo habitante desse espaço fronteiro?

Por fim, essa linguagem, além de híbrida e em constante movimento, assume um caráter oracular: algo é escrito, mas algo também é escutado, como se a escrita ecoasse vozes ancestrais, afinal, o canto é um ritual que exige um receptor. São textos híbridos, marcados por múltiplas filiações, que oscilam entre gêneros, línguas e tradições. Mais do que uma mera escrita de fronteira, trata-se de uma escrita

feminina de fronteira, na qual corpo e linguagem se confundem — ambos atravessados pelo gesto de romper, transitar e recomeçar. A forma como cada autora mobiliza esses elementos e de que modo tais procedimentos moldam a construção de suas obras será examinada a seguir.

3.2. “Ni cuicani/Eu, a poetisa”: A escrita como gesto do corpo em *Borderlands/la Frontera*

Para mim, escrever é um gesto do corpo, um gesto de criatividade, um trabalho de dentro para fora. Meu feminismo não se baseia na abstração incorpórea, mas em realidades corporais. O corpo material é centro e central. O corpo é a base do pensamento” (Anzaldúa, 2015, p. 1).

A ficha catalográfica de *Borderlands* o classifica como “poesia feminina mexicano-americana”. Na contracapa, é indicado que o livro é composto por poemas e ensaios — divisão que corresponde às duas partes que o estruturam: “*Atravesando fronteras/Crossing borders*”, com sete capítulos, e “*Un agitado viento/Ehécatl, the wind*”, com seis poemas. Na introdução da edição de 2012, Norma Cantú e Aída Hurtado destacam que a escrita de Anzaldúa nasce de suas próprias experiências e de um conjunto de conceitos elaborados por ela. As autoras observam ainda um aspecto fundamental: “The essays have a poetic and allusive quality to them, while the poetry (...) records brutal “facts” about the oppression suffered by Chicanos/as throughout their history in the United States”⁹⁷ (Anzaldúa, 2012, p. 6).

Essa observação revela que, mesmo nas partes do livro aparentemente mais delimitadas, há uma oscilação constante entre os gêneros. Os ensaios, ainda que predominantemente reflexivos, incorporam imagens e cadências poéticas que conferem densidade estética e sensível ao discurso teórico. Neles, identificamos uma linguagem coloquial, entrelaçando discussões de cunho acadêmico com vivências pessoais. Além disso, esses ensaios são frequentemente atravessados por poemas autorais, em que “invoca” deusas pré-colombianas, reforçando a fusão entre discurso racional e subjetivo. No trecho transcrito abaixo, por exemplo, a narradora discorre sobre o sincretismo religioso presente nas Américas e, em seguida, expressa poeticamente essa herança ancestral (Anzaldúa, 2012, p. 53):

⁹⁷ “Os ensaios contêm uma referência poética, enquanto a poesia (...) recorda fatos brutais vividos pelos chicanos ao longo da história nos Estados Unidos”.

In the U.S. Southwest, Mexico, Central and South America the índio and the mestizo continue to worship the old spirit entities (including Guadalupe) and their supernatural power, under the guise of Christians saints.

*Las invoco diosas mías, ustedes las indias
sumergidas en mi carne que son mis sombras.
Ustedes que persisten mudas en sus cuevas.
Ustedes Señoras que ahora, como yo,
están en desgracia⁹⁸.*

Já a poesia da segunda parte transcende o lirismo tradicional ao reinscrever experiências históricas de violência e resistência vividas pela comunidade chicana. Essa fusão entre reflexão e lirismo, entre memória coletiva e criação estética, faz de *Borderlands* um texto que desestabiliza fronteiras genéricas e reafirma, pela própria forma, o princípio de transgressão que o sustenta.

Gloria Anzaldúa utiliza os termos “autohistória” e “autohistória-teoria” para definir sua escrita, aprofundando-os conceitualmente ao longo dos anos. Segundo a autora, os neologismos expressam a fusão entre narrativa pessoal e discurso teórico, ao mesmo tempo em que se opõem à noção de individualidade própria da autobiografia tradicional. Assim, não se trata de uma narrativa do “eu”, mas de uma narrativa de *nos/otras*, que possui um hibridismo impossível de ser abarcado plenamente por algum gênero.

Nos/otras configura-se como um conceito próprio que designa a escrita de si e do outro. A barra que separa as palavras indica a divisão entre nós e o outro, ao mesmo tempo em que sugere a esperança de que ela possa desaparecer, não numa perspectiva assimilacionista, mas em função dialógica. Assim, emergem duas chaves de leitura possíveis: entre o pessoal e o coletivo, entre ficção e fato. Ficção, aqui, não se entende como mentira em oposição à verdade autobiográfica, mas como porta de entrada que convida o leitor a reorganizar e reinterpretar as dimensões da realidade (Keating, 2022).

Sobre esse aparente confronto que frequentemente emerge nas discussões sobre autobiografia, as reflexões de Eneida Maria de Souza (2015) nos auxiliam a compreender que termos como autobiografia, autoficção e ficção apresentam uma notável mobilidade, não podendo ser delimitados por definições rígidas nem vinculados estritamente a critérios de verdade. A ficcionalização, portanto, pode ser

⁹⁸ “Nos Estados Unidos, no Sudoeste, no México, na América Central e na América do Sul, o indígena e o mestiço continuam a adorar as antigas entidades espirituais (incluindo Guadalupe) e seu poder sobrenatural, sob o disfarce de santos cristãos. *Eu as invoco, minhas deusas, vocês, as índias/mergulhadas na minha carne, que são minhas sombras. Vocês, que persistem mudas em suas cavernas. Vocês, Senhoras, que agora, como eu, estão em desgraça*”.

entendida de modos diversos, que não apenas como o oposto da “verdade” enquanto registro documental dos fatos vividos. Se ultrapassarmos a ideia de ficcionalizar como mera distorção da realidade, é possível concebê-la como um mecanismo de formalização da experiência, uma forma de organizar e dar sentido à narrativa da própria vida do autor-narrador-personagem, que é exatamente o que parece ocorrer em *Borderlands*.

Em trabalho póstumo, Anzaldúa estabelece uma distinção entre “falar *com* imagens e falar *sobre* imagens” (Anzaldúa, 2015, p. 5, grifos da autora). Compreendemos a imagem como toda forma verbal, frase ou conjunto de frases enunciadas pelo poeta que, em conjunto, constituem o poema (Paz, 2012). Ela reflete a pluralidade do real e, simultaneamente, lhe confere unidade. É essa operação unificadora que a distingue de outras formas de expressão da realidade. O poeta, portanto, não busca descrever ou dissecar um elemento para que ele represente algo no mundo, mas simplesmente o apresenta ao leitor como uma presença imediata e total. O sentido da imagem é a própria imagem. Ela reconcilia opostos, sendo desnecessário explicar. Isso nos faz pensar que a imagem poética não precisa ser traduzida em conceito ou argumento; sua força está na percepção direta, na experiência de unir opostos, já que ela “reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. (...) não representa, apresenta” (Paz, 2012, p. 114-115).

Considerando o diálogo que Gloria Anzaldúa estabelece com Jung, também podemos evocar a imagem no sentido junguiano, a qual se articula a uma dimensão simbólica, criativa e psíquica do ato de escrever. Quando Anzaldúa afirma a necessidade de buscar símbolos e realizar interpretações conceituais de imagens rendendo-se a elas em vez de controlá-las, ela ecoa o movimento da escrita poética, em que a imagem não é descrição, mas presença, uma totalidade que reúne a pluralidade do real e o transforma em experiência estética. Essa entrega à força imagética se encontra no pensamento de Jung, para o qual “todo conhecimento espiritual é uma imagem e uma imaginação” (1983, p. 550), e cuja definição de imagem consiste na condição do pensamento consciente, reflexo dos processos inconscientes que só se tornam reconhecíveis pela psique por meio da forma simbólica que assumem.

Essas perspectivas revelam que, para Anzaldúa, a escrita é um processo vivo e dinâmico. A imagem não é utilizada apenas como um recurso textual, mas como parte de uma experiência psíquica profunda que a aproxima de uma dimensão simbólica e espiritual do ato de escrever. Nesse sentido, a autora afirma procurar atentar às imagens e delas extrair um significado guiado por um pressentimento interior: “It is like sensing a supernatural presense [sic] in things. (...) When you let the image take you wherever it needs to go you learn what the image teaches⁹⁹” (Anzaldúa, 2015, p. 57).

Anzaldúa distingue também os diferentes modos de acesso ao conhecimento: primeiro, o contato com o subconsciente, e depois a combinação desse saber intuitivo com as fontes consideradas científicas — aquelas legitimadas pelo mundo racional. Ela busca, com isso, uma integração entre os opostos. Sua escrita assume, assim, um caráter ritualístico, especialmente em *Borderlands*, onde adentra o universo mesoamericano em que a palavra e a escrita eram manifestações do sagrado. Esse modo aproxima sua escrita da postura do poeta de coração “endeusado”, do poeta nahuatl do tempo original.

Convém lembrar que, na concepção mesoamericana à qual Gloria Anzaldúa recorre, a poesia está profundamente vinculada à experiência do sagrado. Em Octavio Paz (2012), por sua vez, observa-se que a poesia moderna se caracteriza pela busca de uma reorganização da percepção do mundo, atribuindo a objetos e experiências uma densidade simbólica inédita. O modo pelo qual Gloria Anzaldúa acessa e atualiza essas concepções manifesta-se em uma escrita performática, na qual a imagem não opera como ornamento ou ilustração, mas como núcleo de sentido e experiência, capaz de articular dimensão subjetiva, memória cultural e elaboração simbólica.

Graciela Ravetti (2002) entende a narrativa performática como aquela que recorre à natureza da performance, tanto em seu aspecto cênico quanto em sua dimensão político-social. Ravetti destaca que os discursos oficiais exercem um poder autoritário ao pré-determinar identidades sociais antes mesmo que os indivíduos possam se expressar, enquadrando-os em categorias rígidas que limitam comportamento e autonomia.

⁹⁹ “É como sentir uma presença sobrenatural nas coisas (...) Quando você deixa a imagem tocar onde é necessário, você aprende o que a imagem ensina”.

Reconhecer essa manipulação discursiva permite, porém, a elaboração de estratégias de resistência, como atos performativos conscientes ou paródicos. Por meio da subversão da linguagem, torna-se possível escapar das identidades impostas pelo poder. Nesse sentido, a narrativa performática utiliza comportamentos narrados como elementos transgressores, questionando e deslocando as normas sociais vigentes: “Essa tomada de consciência ajuda a desnaturalizar a ilusão da identidade sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial que rege nosso sistema de vida” (Ravetti, 2002, p. 49). A ideia de performatividade, nesse contexto, aproxima-se daquela formulada por Judith Butler: um ato singular, dotado de temporalidade social própria, cuja eficácia decorre justamente de sua capacidade de romper com os contextos que lhe impõem normas (Butler, 2016).

Esse princípio de subversão e reinscrição do sentido também se projeta na arquitetura narrativa de *Borderlands*, cuja organização rompe com a teleologia linear e se alinha a uma cosmovisão indígena mesoamericana. O livro começa com a menção ao paraíso perdido, Aztlán, e termina com o capítulo intitulado “El retorno”, que faz alusão justamente ao regresso a essa terra ancestral. Isso é evidenciado pelo poema-canção presente nesse último capítulo, “*Arriba mi gente*” (Anzaldúa, 2012, p. 215):

*Volveremos!
Prenderemos la guerra de bien adentro
con esa luz del alma.
En esta noche Zurda
renacerá el Espíritu / de nuestra Tierra.
(...)
Levantémonos, Raza
mujeres de séptimo rayo
que ya llegamos y aquí estamos.
Arriba, despierta mi gente
a liberar los pueblos
Arriba mi gente, despierta¹⁰⁰.*

“El retorno” é também o título do último tópico do capítulo final da primeira parte do livro. Assim como se observa nos trechos poéticos expostos, o tópico articula memória histórica e identidade cultural, destacando a permanência dos territórios e de suas populações originárias, ao mesmo tempo em que mobiliza a construção coletiva de uma nova narrativa histórica. Essa dimensão cíclica evidencia

¹⁰⁰ “*Voltaremos!/Acenderemos a guerra desde bem dentro,/com essa luz da alma./Nesta noite Canhota/renascerá o Espírito/de nossa Terra./(...) Ergamo-nos, Raza,/mulheres do sétimo raio,/ que já chegamos e aqui estamos./Levanta, desperta, meu povo,/para libertar os povos./Levanta, meu povo, desperta*”.

que, embora o livro esteja dividido em duas partes, elas podem ser lidas em constante diálogo: uma ilumina a outra. A separação, tal como a própria delimitação da fronteira, revela-se instável, e as partes se interpenetram, contaminando-se mutuamente.

A estrutura circular também se evidencia na repetição de imagens e cenas: enquanto o primeiro poema da segunda parte, “White-wing season” (Anzaldúa, 2012, p. 124), expõe a violência colonial imposta à mulher chicana, o último poema, “Don’t Give in, *Chicanita*” (Anzaldúa, 2012, p. 224), retoma a figura feminina e suas origens, mas por um viés de esperança e resistência que conclama a continuidade das gerações e o vínculo com o território e a história familiar. Assim, o primeiro e o último capítulo das duas partes se espelham, enquanto os capítulos intermediários mantêm relações temáticas, embora não correspondam exatamente em número: a primeira parte possui sete capítulos e a segunda, seis. Essa disposição remete simbolicamente ao número 13, presente no calendário asteca, que indica ciclos de 13 dias associados aos signos, bem como os 13 “céus” ou camadas celestes, cada um regido por diferentes deuses.

No capítulo sete, intitulado “Tlilli, Tlapalli/The Path of the Red and Black Ink” em referência à tinta vermelha e negra dos códices astecas, símbolo de sabedoria e escrita, percebe-se a relação da nova mestiça com a prática escritural. Sua produção artística atravessa múltiplas dimensões culturais, espirituais e corporais e, assim como na tradição asteca, não há separação entre o artístico e o funcional: a escrita é entendida como uma performance viva, impregnada da presença de deuses, ancestrais e forças da natureza.

Nesse contexto, a escrita mestiça assume uma forma híbrida, composta por ideias contraditórias e metáforas diversas, em um movimento semelhante à construção de mosaicos. A narradora afirma que escreve com o próprio sangue, produzindo textos que se assemelham a tecidos que revestem o corpo, evidenciando o entrelaçamento entre linguagem e corporeidade. Essa escrita é também atravessada pela experiência de ser chicana e *queer*, situando o sujeito escritor como uma figura liminar, que vive em constante desassossego. O corpo da nova mestiça é comparado a uma encruzilhada e a uma ponte, cuja estrutura que o sustenta permite a travessia de diferentes cargas culturais, identitárias e espirituais.

Ela contrapõe sua prática artística ao modelo ocidental, que concebe a arte como um objeto a ser estudado minuciosamente e transformado em material de

observação individual, preocupado com validação, tornando-a algo morto e separado da natureza. Muitas vezes, esses modos ocidentais até recorrem às tradições dos povos originários, mas não com o objetivo de aprender com elas, e sim de dominá-las e explorá-las em benefício próprio. Em contraste, os povos originários atribuem à arte uma função coletiva, oferecendo-lhe respeito e oferendas, pois a consideram como um ser vivo, dotado de presença e poder.

No poema “Cuyamaca” (Anzaldúa, 2012, p. 204), observa-se o encontro do sujeito poético com uma mulher indígena pertencente a uma comunidade quase extinta, que mais tarde é apresentada como se fosse uma peça de museu. Em primeiro plano, é possível identificar uma crítica ao massacre colonial e à dizimação dos povos indígenas, reforçada pela epígrafe do poema, que traz o relato de um cronista sobre um grande grupo indígena considerado hostil. Ao mesmo tempo, percebe-se o valor atribuído pelo colonizador àquilo que é de origem indígena e a maneira como ele concebe essas culturas dentro de sua própria lógica de dominação e apropriação.

Dessa maneira, ela se afasta da mentalidade que associa a escuridão ao mal e adentra um território que, para ela, representa o profundo, o inconsciente, o feminino e o “primitivo”. A nova mestiça é a *Cuicani*, a cantora. A poesia se manifesta como seu canto, e as imagens psicológicas antecedem as imagens poéticas expressas pelas palavras articuladas, pois “the metaphorical mind precedes analytical consciousness¹⁰¹” (Anzaldúa, 2012, p. 91)

Trata-se também de uma linguagem do sonho, na qual algo pode se metamorfosear e transformar-se em outra coisa, sem que consigamos, muitas vezes, apreender um sentido lógico ou traduzi-lo em palavras. É exatamente o que Flavia Trocolli (2017) sugere ao afirmar: “Ali onde eu não interpreto, isso corta.” Esse é, de fato, o lugar do desassossego, da intraduzibilidade, que exige uma forma de narrar implícita no modo de não falar sobre as imagens, mas sim com as imagens, como propõe a narradora de *Borderlands*:

When I write it feels like I'm carving bone. It feels like I'm creating my own face, my own heart—a Nahuatl concept. My soul makes itself through the creative act. It is constantly remaking and giving birth to itself through my body. It is this learning to live with la Coatlicue that transforms living in the Borderlands from a nightmare into a numinous experience. It is always a path/state to something else (Anzaldúa, 2012, P. 95)¹⁰².

¹⁰¹ “a mente metafórica precede a consciência analítica”.

¹⁰² “Quando escrevo, sinto como se estivesse esculpindo os ossos. Sinto como se estivesse criando meu próprio rosto, meu próprio coração — um conceito náuatle. Minha alma se faz através do ato

O termo “numinoso” refere-se ao conjunto de efeitos e forças que a consciência dos homens primitivos vivenciava como simultaneamente fascinantes, avassaladores e terríveis, razão pela qual assumiam um caráter transpessoal e divino (Neumann, 2021). Nesse horizonte simbólico, a figura de Coatlicue revela-se fundamental, como já apontado em trabalho anterior (Montinho, 2020), por representar um estado profundo da psique, no qual criação e destruição coexistem. Ao mobilizar essa imagem, a narradora afasta-se dos princípios ocidentais de racionalização da arte e, ao mesmo tempo, questiona a fragmentação atribuída à tradição asteca, que teria reduzido as deusas ancestrais a categorias morais rígidas, esvaziando sua complexidade numinosa.

A narradora enquanto poeta, portanto, apela para as presenças: ela invoca essas deusas e as incorpora em seu fazer artístico; chama a escuridão, que é associada à sombra e compreendida como um processo psíquico que precisa ser trabalhado para permitir a transformação. Essas figuras são processadas e experienciadas por meio das imagens poéticas. Mesmo elementos de uma cultura dominante são reinterpretados pela nova mestiça, como no caso da Virgem de Guadalupe, que é compreendida como uma parte complementar da deusa Tonantsi. Vejamos um trecho do poema “Poets have strange eating habits” (Anzaldúa, 2012, p. 162):

Dark windowless no moon glides
across the night sky
 I coax and whip the balking mare
 to the edge
 peel the scabs from her wounds
 Her body caves
 through the hole
 my mouth.
In the border between dusk and dawn
I listen to frozen thumpings, my soul
 Should I jump face tumbling
 down the steps of the temple
 heart offered up to the midnightsun

Shetakes that plunge
 off the high cliff
 hooves tumbling in the vagrant air
 head tucked between her legs
 a cold wind tugging at her back
 cutting tears from my eyes
the obsidian knife, air
the night sky alone alone

criativo. Ela se recria constantemente e se dá à luz por meio do meu corpo. É esse aprendizado de viver com *Coatlicue* que transforma a vida nas *Borderlands* de um pesadelo em uma experiência numinosa. É sempre um caminho/estado para algo mais”.

She spreads out her legs
 to catch the wind
 rushes to fill *el abismo*
 the nightride has ripped open
 its hunger rimmed with teeth
 I feed it my throat my hands
 let it glut itself on me
 till it's pregnant with me.
 Wounding is a deeper healing.

Suspended in fluid sky
 I, eagle fetus, live serpent
 feathers growing out of my skin
 the buffeting wind
 the rock walls rearing up
 the Earth
 (...).¹⁰³

A escuridão enquadra esse poema como um espaço que remete tanto ao inconsciente quanto à profundidade do ser. A égua, que simboliza um animal a ser domado, representa o desafio do sujeito poético: um trabalho doloroso de lidar com as sombras que emergem das feridas, sombras essas que são absorvidas, engolidas pelo próprio sujeito. Ela se situa entre o claro e o escuro, mostrando que não há necessidade de escolher entre racionalidade e espiritualidade; é nesse limiar que decide dar o salto.

O fazer poético se manifesta como um ritual, permeado por imagens que evocam esse universo simbólico, como o templo e a obsidiana. Nos versos seguintes, emerge um erotismo ritualístico que conecta corpo, natureza e espiritualidade: o ser feminino abre as pernas ao vento, e a noite que se rasga sugere o ato sexual de penetração, enquanto a “fome cercada de dentes” remete à vagina. O animal, então, se alimenta das partes do corpo (garganta e mãos, que simbolizam oralidade e escrita) do sujeito poético até que esteja pronto para gerar a escrita.

¹⁰³ “Escuridão sem janelas sem lua a deslizar / pelo céu noturno / eu incito e açoito a égua renitente / até o limite / arranco as crostas de suas feridas / Seu corpo colapsa / através do buraco / minha boca / Na fronteira entre o crepúsculo e a aurora / escuto batidas congeladas minha alma / Devo saltar o rosto em queda / pelos degraus do templo / o coração oferecido ao sol da meia-noite / Ela dá esse mergulho / do alto do penhasco / cascos rodopiando no ar errante / a cabeça recolhida entre as pernas / um vento frio puxando suas costas / arrancando lágrimas dos meus olhos / A faca de obsidiana o ar / o céu noturno sozinho sozinho / Ela abre as pernas / para capturar o vento / que se apressa a preencher o abismo / A cavalgada noturna rasgou / sua fome com dentes emoldurados / Eu a alimento com minha garganta minhas mãos / deixo que se empanurre de mim / até que fique grávida de mim / Ferir é uma cura mais profunda / Suspensa no céu fluido / eu feto de água serpente viva / penas brotando da minha pele / o vento a me açoitar / as paredes de rocha a se erguerem / a Terra”.

Dessa ferida, desse sacrifício e dessa entrega radical nasce uma escrita conectada ao corpo: o sujeito poético se funde com a energia criativa, permitindo que sua própria essência seja incorporada ao processo de renascimento. É nesse momento que surge a criatura sagrada, híbrida, águia e serpente, com penas brotando da pele, evocando a serpente emplumada. As figuras da águia e da serpente carregam diversas simbologias, especialmente ligadas ao mito fundador asteca do qual já falamos: a águia simboliza o espírito, ligado ao sol e ao pai, enquanto a serpente representa a alma, associada à terra e à mãe. Essa união também simboliza a luta entre o espiritual, masculino e celestial, e o inframundo, feminino e terreno. Ao se afirmar simultaneamente como águia e serpente, o sujeito poético subverte essa dicotomia e questiona a ideia de superioridade masculina presente na América pré-colombiana.

A transformação do sujeito em ser mítico resulta, portanto, de um rito cosmogônico, sinalizando o (re)nascimento do ser e o surgimento de sua palavra sagrada — uma palavra que não se funda mais na supremacia masculina sobre a feminina, nem na oposição entre racional e inconsciente, claro e escuro. Há aqui uma desmontagem do pensamento dualista, uma reorganização das polaridades que se aproxima da desconstrução proposta por Jacques Derrida (1991). Esta não se apresenta como um método rígido, mas como uma postura crítica que recusa a fixação de sentidos, mostrando que toda significação depende do contexto e das diferenças que a atravessam.

A desconstrução não busca destruir o texto, mas revelar seus pontos de tensão, aquilo que ele exclui ou reprime para sustentar sua própria coerência. Nesse sentido, ela é também uma ética da leitura, uma postura de hospitalidade diante do Outro, pois abre espaço para o que foi silenciado, marginalizado ou esquecido. Longe de ser uma licença para interpretações arbitrárias, exige rigor e atenção minuciosa ao funcionamento da linguagem, entendendo que ler é sempre, ao mesmo tempo, reescrever, já que todo texto se transforma quando é novamente interpretado. Nesse sentido, uma das estratégias da desconstrução consiste na desmontagem das oposições clássicas construídas pelo pensamento ocidental.

A desconstrução não pode limitar-se ou passar imediatamente para uma neutralização: deve, através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma reviravolta da oposição clássica e um deslocamento geral do sistema. É só nesta condição que a desconstrução

terá os meios de intervir no campo das oposições que critica e que é também um campo de forças não-discursivas (Derrida, 1991, p. 372).

É fundamental compreender que a desconstrução não atua no sentido de destruir ou invalidar o que a precede. Em *Borderlands*, isso se torna evidente: a nova mestiça lida com os opostos sem descartar nenhum deles, mas também sem fundi-los completamente. O que se estabelece, então, é um jogo constante entre presença e ausência – mais de presenças que de ausências. É um construir com mais de uma voz, com a voz do outro. Embora o princípio em *Terramara* pareça ser o mesmo, o modo como ele opera é um pouco diferente. É o que veremos a seguir.

3.3 “Corpos de carne e de papel”: A escrita em *Terramara*

Adiós letras primeras. (...) Crecieron los cuerpos de carne y de papel. El hambre buscó el manjar apetecido. Las palabras vivían adentro de los libros; y ahí, rauda por ellos, ¡cuántos mundos distintos, cuánta vida! ¹⁰⁴
(López Lomas, 2004, p. 44).

Desde a infância, Mará reage à carência e ao estigma do abandono, “grado más cruel de la orfandad¹⁰⁵” (López Lomas, 2004, p. 34), por meio da palavra No muro que separa a cozinha da horta, ela sobrepõe tijolos a cantos e guarda papeizinhos com suas primeiras palavras: é o muro de Mará, construção ao mesmo tempo concreta e simbólica. Árvore, musgo, lua, arco-íris, deus, maçã, morte, coração, mel: esses vocábulos formam uma constelação que conecta o humano e o sagrado, como se a casa se situasse num jardim do Éden, paraíso terrestre evocado pela maçã. Nos sonhos, esse jardim reaparece como a expressão de um desejo puro, livre de ansiedade. O muro do jardim, ao conter e proteger esse espaço interior, figura uma longa evolução psíquica que conduz à plenitude interior (Chevalier e Gheerbrant, 2015). Essa passagem da narrativa reforça a ideia de que Mará encontra segurança entre as palavras e o muro que as abriga. Termos como mel e maçã remetem à doçura e à ternura da infância, sinalizando a necessidade de resguardar o espaço onde essa experiência ainda pode sobreviver.

Anos mais tarde, quando Mará se vê sozinha com seu filho David, ela o educa segundo seus próprios princípios: “derechito, recto, sin machos que imitar¹⁰⁶” (López Lomas, 2004, p. 74). O que Mará não prevê, porém, é a repetição do destino

¹⁰⁴ “Adeus, primeiras letras. (...) Cresceram os corpos de carne e de papel. A fome buscou o alimento desejado. As palavras viviam dentro dos livros; e ali, velozmente por eles, quantos mundos distintos, quanta vida!”.

¹⁰⁵ “grau mais cruel da orfandade”.

¹⁰⁶ “direitinho, reto, sem machos para imitar”.

paterno: a bifurcação dos caminhos que conduz também o filho à guerra, agora em outro território e sob outro nome. A escrita de Mará registra a perpetuação da violência em um espaço que já não a acolhe nem a protege: o muro deixa de ser abrigo e se converte em linha de exclusão, própria da fronteira “de todos y de nadie”¹⁰⁷ (López Lomas, 2004, p. 73). Por isso, as palavras deixam de aludir à doçura e perdem a capacidade de amparo: “Sigues escribiendo papelitos con palabras donde la i deja de ser dulce”¹⁰⁸ (López Lomas, 2004, p. 74). A letra “i”, nesse contexto, remete ao “i” de Iraque, destino para o qual David segue em guerra.

Para compreender como a escrita de Mará se relaciona com a própria construção do texto, é necessário retornar ao início do livro e observar sua disposição formal e os elementos que o compõem. Como já mencionado, *Terramara* retoma aspectos do tempo mítico e dialoga com diversas tradições sagradas, especialmente o cristianismo e as religiões mesoamericanas, em particular, as expressões maia e asteca.

A obra é estruturada em vinte e dois capítulos. Embora o número 22, à primeira vista, não figure como um elemento significativo no calendário maia, é possível considerá-lo simbolicamente relevante, uma vez que esse calendário se organiza a partir da alternância entre treze senhores diurnos e nove senhores noturnos, que, somados, totalizam vinte e dois.

Em outras tradições, o número 22 adquire sentidos expressivos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 959), trata-se de um “símbolo de todas as formas naturais e de toda a história da criatura”. Os autores recordam que o *Avesta*, conjunto de textos sagrados do zoroastrismo, era composto por livros divididos em vinte e dois capítulos. O livro bíblico do Apocalipse também se organiza em vinte e dois capítulos. Além disso, os arcanos maiores do Tarô somam igualmente vinte e dois. Na numerologia cabalística, o número 22 é considerado um “número mestre”, associado à figura do Mestre Construtor. Ele representa a capacidade de tornar concreto aquilo que é ideal, de transformar o sonho em realidade palpável — ou, em termos simbólicos, de fazer a travessia do onírico para o real.

Além disso, os capítulos, nomeados por números em náuatle, iniciam-se pelo capítulo zero. Esse elemento remete à tradição matemática maia, que, embora não tenha ultrapassado o campo da aritmética e da geometria, desde o início do período

¹⁰⁷ “de todos e de ninguém”.

¹⁰⁸ “Segue escrevendo papeizinhos com palavras em que a letra *i* deixa de ser doce”.

clássico apresentava o conceito de zero, compreendido principalmente como símbolo de completude (León-Portilla, 2003). Ele era representado por um caracol ou uma concha, que era frequentemente utilizado nos códices para indicar períodos iniciais (Lizardi Ramos, 1962). Devido ao simbolismo uterino da concha, ele também indica a vida fetal (Chevalier e Gheerbrant, 2015).

No Popol Vuh, o zero corresponde ao momento do sacrifício do deus-herói do milho, submerso no rio antes de ressurgir e ascender ao céu para tornar-se o sol. No processo de germinação do milho, esse instante simboliza a desintegração da semente na terra, etapa necessária para que a vida volte a se manifestar no surgimento do broto. O zero associa-se, portanto, ao grande mito da regeneração cíclica. Na tradição europeia, esse mesmo momento equivale à inversão da polaridade que separa o fim e o início do semicírculo evolutivo no ciclo zodiacal.

Essas considerações são importantes porque, como já mencionamos, a narrativa apresenta diversas passagens em que o onírico se manifesta. Nesse contexto, a concepção numérica associada ao Mestre Construtor torna-se visível: é por meio da escrita que Mará tenta organizar o componente intraduzível do sonho.

Ao mesmo tempo, observa-se que essa dimensão numérica, que remonta ao tempo original e à cosmovisão mesoamericana, retorna ao presente da narrativa, atualizando-o. Assim, a temporalidade mítica se intercala constantemente com o tempo presente, conectando-se novamente com o onírico, como se evidencia logo nas primeiras páginas: “soñar para saber – cuando llegan las antiguas palabras, las nuevas palabras las mismas siempre¹⁰⁹” (López Lomas, 2004, p. 13).

Nas páginas que antecedem o capítulo zero, o leitor é advertido de que se iniciará uma “contradança dos dias”. Nesse movimento, a autora evoca a queda dos deuses ao transcrever um trecho do *Chilam Balam* — conjunto de livros maias que reúne textos religiosos, cronológicos, astrológicos, médicos, descritivos, preditivos e outros registros —, interrompido pelo presente quando Mará insere ironicamente a situação da fome, evidenciando uma crise da contemporaneidade (López Lomas, 2004, p. 9):

Estamos en la edad del Quinto Sol 4-Movimiento,
y en él hay hambre,
pero no se caiga usted,
y si se cae,

¹⁰⁹ “sonhar para saber – quando chegam as palavras antigas, as palavras novas são sempre as mesmas”.

permítame enterarle
que se puede levantarse
y volver a empezar¹¹⁰.

O passado mítico e o presente coexistem, posto que a dimensão temporal deixa de ser apenas conteúdo e torna-se também procedimento: a narrativa fala do tempo enquanto se constrói a partir de sua oscilação. Em chave metalinguística, anuncia-se, portanto, que não se trata apenas de uma história, mas de uma narrativa que tematiza a si mesma, uma contradança textual em que começo e reinício, queda e ascensão, estão inscritos desde as primeiras linhas do texto.

Embora a obra dialogue com várias tradições sagradas, ela subverte essas heranças por meio de uma lógica moderna, incorporando elementos da produção literária surgida a partir dos anos setenta, que buscava se distanciar de temas patrióticos e amorosos, utilizando um registro linguístico mais livre e expressivo, sem autocensura, permeado por coloquialismos, palavras consideradas profanas e recursos intertextuais.

A influência das vanguardas e da literatura do “boom” manifesta-se na estrutura fragmentária e na exploração semântica do texto, que não se fixa em moldes rígidos nem oferece ao leitor segurança para apreender um padrão estético. Como obra híbrida, *Terramara* combina elementos de diferentes tradições e linguagens. Nesse sentido, Martín (2012) observa que a narrativa recorre à desautorização, à fragmentação, à mescla entre cultura erudita e popular, bem como a uma textualidade performativa, reforçando seu caráter experimental e inovador.

Além disso, o romance estrutura-se como uma sucessão de camadas e subtextos articulados, instaurando um jogo metanarrativo que evidencia a consciência do texto sobre sua própria forma:

Igual que una cebolla, cada capa de carne es una puerta (que digan luego que es culpa del milenio, del *findesiecle* que no es nada — si acaso: una pirámide adentro de otra adentro de otra adentro de otras...) ¹¹¹ (López Lomas, 2004, p. 10).

As folhas em branco intercaladas entre os capítulos configuram elementos que funcionam como pausas significativas que remetem à prática poética e indicam silêncio. De forma semelhante, o uso constante de reticências indica pausas

¹¹⁰ “Estamos na era do Quinto Sol 4-Movimento,/ e nela há fome,/ mas não caia,/ e se cair,/ permita-me informá-lo/ que é possível se levantar/ e começar outra vez”.

¹¹¹ “como uma cebola, cada camada de carne é uma porta (que digam logo que é culpa do milênio, do *findesiecle* que não é nada – senão: uma pirâmide dentro de outra, dentro de outra dentro de outras...”.

reflexivas, hesitações e pensamentos fragmentados, acompanhando o fluxo de consciência da personagem e aproximando o leitor de sua subjetividade e experiência interna. Esse recurso cria a sensação de pensamentos e sentimentos não lineares, reforçando uma narrativa que oscila entre consciência e sonho. A estrutura de ritmo poético-narrativa incorpora elementos da poesia asteca, ao mesmo tempo em que é marcada por associações livres e sequências temporais fragmentadas:

¿La identidad, se hereda? (...) La identidad individual. La identidad de lo múltiple. La multiplicidad de lo uno. Todos los mexicanos, ¿un mexicano? ¿Cual? ¿De cuándo? ¿De donde?
(...)
La razón que te sigues preguntando. Y algo pasó. No les gustó. O la vida estaba en otra parte. ¿Donde...? Bonita cosa, te dices. Convocarlo en las sombras! ¿Y qué si te contesta? Y luego? ¿Y...?¹¹² (López Lomas, 2004, p. 24).

Os questionamentos a raízes e tradições efetuados por Mará são, não apenas uma busca por identidade, como afirma Esalí, mas também uma tentativa de encontrar uma forma de dizer; uma linguagem possível para narrar a experiência, embora nenhuma delas se mostre suficiente.

Nesse sentido, nem sempre é possível apreender um significado pleno à primeira leitura. A linearidade é rompida também no nível da palavra e as frases parecem carecer de concatenação ou de uma relação causal evidente entre si. Cada frase surge como um instante já, como se o mundo fosse refundado a cada enunciação. Ao mesmo tempo, tudo que é construído parece, no segundo seguinte, desfazer-se, à semelhança da mortalha de Penélope, tecida e desfeita continuamente.

Pensamos o silêncio como algo que gira em torno da relação entre o dizível e o não dizível, e não apenas como uma simples ausência de sonoridade. Ele funciona como um espaço de criação para a organização da linguagem. Nesse sentido, Eni P. Orlandi (2007) afirma que o silêncio é fundante: não existe sentido sem ele. Sua aparente incompletude decorre do fato de que a linguagem é uma forma de categorizar os sentidos do silêncio, tentando domesticá-los.

¹¹² “A identidade, herda-se? A identidade individual. A identidade do múltiplo. A multiplicidade do uno. Todos os mexicanos, um mexicano? Qual? De quando? De onde? (...) A razão pela qual você continua se perguntando. E algo aconteceu. Não gostaram. Ou a vida estava em outro lugar. Onde...? Bonita coisa, você diz a si mesmo. Convocá-lo nas sombras! E se ele responder? E depois? E...?”.

Na linguagem musical, o silêncio é indicado nas pautas por meio de compassos vazios. Essa observação é particularmente significativa, pois, na obra, o canto assume uma dimensão significativa. Ao longo da narrativa, diferentes formas de canto se entrelaçam: de um lado, o canto ancestral da poesia asteca, evocado nas epígrafes que abrem os capítulos; de outro, o canto popular contemporâneo, como no momento em que mãe e filho entoam uma canção de Janis Joplin. Nessa cena, Mará altera a letra original, transformando a súplica material em um pedido vital, implorando para que o filho retorne vivo da guerra:

– ¿Sabes Mará? Si me tocara en suerte ser el quinto que regrese vivo, si salgo ileso, en cuanto termine la carrera, el primer auto que diseñe va a ser tuyo, parecido al Mercedes, ¿te acuerdas?
Sí, le gustaba también a Janis Joplin: “O Lord, won’t you buy me a Mercedes Benz?” “Oh Lord, won’t you buy me my son back? Alive! Please, please, Lord! Alive!”¹¹³ (López Lomas, 2004, p. 117).

A canção de rock pode ser lida como expressão da juventude de David e como produto da contracultura e dos movimentos sociais das últimas décadas do século XX. Ao mesmo tempo, o canto se inscreve numa dimensão mais ampla da obra, que Esalí define como um “livro de cantos”: nele ressoam tanto os cantos sagrados de um tempo mítico original quanto o canto contemporâneo das bandas de rock, marcado pelos gritos e pela guitarra distorcida.

É nesse intervalo entre o sagrado e o profano, entre o canto ancestral e a música atual, que o silêncio se instala, não como ausência de palavras ou de notas musicais, mas como o espaço do “entre”. Como afirma Jacques de Bourbon Busset, o silêncio não é aquilo que falta, mas aquilo que se situa entre ambos, entre “as linhas, os astros, entre os seres” (apud Orlandi, 2007, p. 68).

Nesse panorama, não se identifica uma voz narrativa plenamente estável ou unívoca: as vozes oscilam entre o tempo mítico e a modernidade, entre canto, poesia e sonho, transitando por registros e temporalidades diversas na tentativa, sempre incompleta, de se (re)conhecer e de narrar a si mesmas. Ao longo da obra, instâncias de autoria e de personagem aproximam-se a ponto de, em certos momentos, se sobreporem. Essa ambiguidade é reforçada pela dedicatória do livro,

¹¹³ “— Sabe, Mará? Se me couber a sorte de ser o quinto a voltar vivo, se eu sair ileso, assim que terminar o curso, o primeiro carro que eu desenhar vai ser seu, parecido com o Mercedes, lembra? Sim, ela também gostava de Janis Joplin: ‘O Lord, won’t you buy me a Mercedes Benz?’ ‘Oh Lord, won’t you buy me my son back? Alive! Please, please, Lord! Alive!’”.

endereçada ao personagem David, gesto que desloca o pacto narrativo tradicional e cria uma zona de indistinção entre quem escreve e quem é narrado. Dessa forma, a obra sugere que *Terramara* poderia ser lida como um texto escrito pela própria Mará, não no sentido biográfico estrito, mas como efeito de uma construção narrativa em que criação, experiência e escrita se entrelaçam.

Essa hipótese é reforçada pela passagem em que a personagem precisa subir à montanha antes mesmo de a narrativa se iniciar para o leitor: “Has de subir a la Montaña Grande. La Mama Grande: Cuchumá. Y ahí, empezar a narrar igual que la leyenda árabe: ¡Hubo una vez y no hubo...!”¹¹⁴ (López Lomas, 2004, p. 19). Sendo assim, a história de vida da personagem e a história do próprio livro se entrelaçam deliberadamente, produzindo um jogo autorreflexivo que confunde, de forma intencional, os limites entre experiência vivida e escrita narrativa.

Como já discutido, a montanha e a pirâmide constituem, desde o início do romance, um complexo simbólico que articula mito, poder e transformação. Espaço de ascensão e de contato com o verbo primordial, a montanha não apenas inaugura a narrativa, mas imprime uma marca irreversível na trajetória de Mará: ao descer, ela já não é a mesma. Essa experiência liminar implica uma travessia corporal e existencial, na qual algo é sacrificado e o corpo passa a inscrever, de forma concreta, os efeitos do encontro com o sagrado. É nesse ponto que a narrativa desloca o eixo da ascensão simbólica para o corpo em movimento, fazendo das pernas, responsáveis pela subida e pela descida da montanha, um elemento central para pensar a mobilidade, a escrita e o próprio modo como a história se constrói. Nesse sentido:

En la novela se da la sinécdoque de la escritura como cuerpo amenazado por la inmovilidad, a salvo apenas en el vértigo del ascenso y descenso, en la movilidad, el desplazamiento de géneros literarios y entre registros lingüísticos, en la dislocación de discursos e ideologías. Escribir no es ubicación; es búsqueda, es los caminos y no la meta (Martín, 2012)¹¹⁵.

¹¹⁴ “Há de subir à Montanha Grande. A Grande Mãe: Cuchumá. E ali, começar a narrar como na lenda árabe: Houve uma vez e não houve...!”.

¹¹⁵ “A narrativa configura uma sinécdoque da escrita como corpo constantemente ameaçado pela imobilidade, sempre à beira da queda, exposto à vertigem da subida e da descida, marcado pela instabilidade dos gêneros literários, pela oscilação entre registros linguísticos, discursos e ideologias. Escrever, portanto, não significa ocupar um lugar fixo, mas empreender uma travessia: não se trata da chegada, mas dos caminhos”. Livro em formato Kindle, sem numeração de páginas; referência feita à posição 7196 de 13277.

Nesse espaço tradicionalmente reservado à transmissão da palavra do criador, testemunha-se um gesto simbólico de parricídio: Mará já não depende de uma permissão exterior e assume para si o lugar da própria criadora. A cena evidencia, assim, uma inversão de papéis e a afirmação de uma autonomia radical, na qual a protagonista se torna agente de sua própria criação e transformação. Iniciada pela travessia, ela se encontra agora pronta para dar início à sua busca.

Com essas considerações, delineia-se um panorama que permite estabelecer alguns pontos centrais para a análise. Os gestos de Mará indicam uma problematização da sacralidade das tradições religiosas que a narrativa evoca, seja pela inversão dos papéis de criador e criatura nos monólogos dirigidos ao deus judaico-cristão, seja pela reapropriação dos cantos pré-colombianos, que deixam de anunciar batalhas coletivas para dar voz a conflitos íntimos; ou pela relação que a personagem estabelece com as representações arquetípicas da Grande Mãe, anteriormente citada. A narrativa também subverte a tendência heroica masculina ao apresentar uma linhagem de homens frágeis e ausentes:

(...) un abuelo mutilado por viajar de polizón en el tren, un padre que no supo formar casa, ni armar un huacal de palos para las gallinas y se marchó, un esposo “loco” que murió el primer día de batalla de una guerra ajena y el hijo, David Huitzilopochtli Golden Gómez, alfa y omega de todas las guerras sagradas y económico-imperiales, quien retorna minusválido¹¹⁶ (Martín, 2012).

O vínculo com o sagrado na narrativa percorre caminhos velados, ambíguos e irônicos, o que nos remete a um sentido paródico — talvez a principal diferença em relação ao que se observa em *Borderlands*. Em sua *Teoria da Paródia* (1989), Linda Hutcheon afirma que a paródia não é um fenômeno novo, mas tem sido amplamente utilizada no mundo moderno, que parece fascinado pela capacidade dos sistemas humanos de se referir a si mesmos num processo contínuo de reflexividade. Para a autora, a paródia não deve ser entendida como mera imitação ridicularizadora, conforme apontam os dicionários populares, mas sim como uma forma de imitação marcada por inversão irônica e criatividade, configurando uma abordagem produtiva da tradição.

Terramara opera de forma paródica ao transpor tempos e deuses para o contexto moderno, deslocando guerras antigas, como as dos astecas, para conflitos

¹¹⁶ (...) um avô mutilado por viajar clandestino no trem, um pai que não soube formar um lar, nem construir um galinheiro de madeira, e partiu, um marido “louco” que morreu no primeiro dia de batalha de uma guerra alheia, e o filho, David Huitzilopochtli Golden Gómez, alfa e ômega de todas as guerras sagradas e econômico-imperiais, que retorna amputado”.

contemporâneos, como o Vietnã ou o Iraque. Nesse movimento, os homens perdem seu componente mítico e heróico, enquanto a ironia funciona como instrumento crítico, evidenciando tanto a desmitificação dessas figuras quanto a continuidade da violência perpetuada pelo discurso bélico ao longo das épocas. Huitzilopochtli, outrora principal divindade do império asteca, é atualizado como um adolescente alienado que, em uma decisão impensada, vai à guerra e retorna sem glória, sem pompa, sem seu componente mágico ou heroico. Como indica a dedicatória do livro, trata-se de um menino-deus que usa tênis malcheirosos, uma imagem que desmonta a grandiosidade tradicional das divindades:

A David Huitzlopochtli

(esta historia de unos tenis porque
“los tenis tienen mi historia”
y aunque huelan muy mal,
como él dice

la historia no se tira a la basura) (López Lomas, 2004, p. 5)¹¹⁷.

A obra realiza uma crítica irônica à História tal como a concebemos e ao legado transmitido por esses mitos, independentemente de sua tradição. Nesse contexto, surge o fator da hipocrisia evidenciada nos homens da narrativa: são fantasmas, anti-heróis, ausentes, incapazes de fornecer sustento ou apoio, e, ainda assim, a ordem social se estabelece em torno deles. Trata-se de uma denúncia da ausência estruturante, uma ausência que não apenas organiza o mundo, mas se funda em ideais de poder mediados pela guerra.

– Mará, no tires mis tenis viejos, ¿qué no ves que tienen mi historia?

David, pero la historia no huele tan mal.

– ¿A poco? ¿Y a qué crees que huelen Hiroshima, Auschwitz, la non-sancta Inquisición, cualquiera de las Conquistas; Chiapas, la política, Marita, la polaca madrastra nuestra de cada día? ¿A rosas?¹¹⁸ (López Lomas, 2004, p. 47).

Por outro lado, a figura de Agripina funciona como contraponto na narrativa. É com a avó analfabeta que Mará estabelece um vínculo especial: é ela quem abre a passagem para a possibilidade criativa e geradora da escrita na neta. Chama atenção que o canto que inaugura o capítulo sobre a relação de Agripina com a aprendizagem de ler e escrever o próprio nome é um dos poucos pertencentes ao

¹¹⁷ “**A David Huitzlopochtli**/ (esta historia é sobre um par de tênis porque/“os tênis possuem minha historia”/ e ainda que cheirem muito mal,/ como ele diz,/ a história não se joga no lixo)”. Grifo da autora.

¹¹⁸ “– Mará, não jogue fora meus tênis velhos, você não vê que eles carregam a minha história?

– David, mas a história não cheira tão mal assim.

– Sério? E você acha que Hiroshima, Auschwitz, a não-santa Inquisição, qualquer uma das Conquistas; Chiapas, a política, Marita, a nossa madrastra polonesa do dia a dia, cheiram a rosas?”

xochicuicatl, gênero literário de caráter filosófico e contemplativo, ao passo que a maioria dos demais cantos apresenta temática bélica.

Nesse capítulo, observa-se uma inversão geracional: Mará é quem ensina Agripina a escrever em uma cena que revela cuidado e cumplicidade entre elas. A imagem do espelho, presente no título do capítulo “Un espejo horadado”, indica a relação de reflexo entre avó e neta, e menciona a tinta vermelha e negra, referência à poesia dos nahuas. Agripina, que abriu caminho para a escrita poética da neta, assume agora a posição de aprendiz, consolidando uma troca simbólica de ensino e reconhecimento entre gerações: “– Si juntamos las letras se verá más bonito el nombre – dijiste, disfrutando la nueva relación: ella aprendiz, tú maestra¹¹⁹” (López Lomas, 2004, p. 57).

Agripina se apresenta como o oposto dos homens retratados na narrativa: ela é a presença constante, quem sustenta a casa, a base, o pilar e a estrutura. Assim, sua importância não se dá em termos de poder ou guerra, mas na força silenciosa que mantém a vida e permite que Mará se aproprie da escrita e da memória familiar.

Dessa forma, a escrita de Mará aponta para uma intencionalidade anti-épica; um canto que vai ao tempo original para desmontá-lo, como se tudo o que havia sido dado anteriormente não bastasse, exigindo que a escrita se abra ao que ainda está por vir, uma escrita que recusa a palavra masculina como meio de expressão, o *logos* portador de autoridade.

O canto, que aqui surge no mesmo sentido do sonho, do grito e do choro, representa aquilo que é mais arcaico: o que vem das profundezas do ser. Ao mesmo tempo, é também o que emerge do subconsciente e, posteriormente, numa tentativa de dar-lhe forma, buscamos ordenar, traduzir, imputando-lhe uma lógica.

Toda la novela *Terramara* es eso, canto-cantos que van del sagrado primigenio original de la raíz que aquí se reconoce: el canto náhuatl, al español fronterizo intercalado con anglicismos cotidianos, a la par de cantos bélicos y el himno religioso (*Amazing Grace*) junto a la irreverencia del canto jocoso en inglés (la canción de Janis Joplin, igual tarareada por la madre y por el hijo, los dos infectados por el cruce-cruza de lenguas) y, casi al final, un canto otro, primigenio igual original, canto sumerio (a la diosa Anat). De canto en canto el cuestionamiento existencial-histórico, la búsqueda del rostro, la identidad¹²⁰ (Esalí apud Silva Rodríguez, 2010).

¹¹⁹ “Se juntarmos as letras, o nome ficará mais bonito — disse, disfrutando da nova relação: ela aprendiz, você professora”.

¹²⁰ “Todo o romance *Terramara* é isso: canto-cantos que vão do sagrado primitivo e original da raiz aqui reconhecida — o canto náhuatl — ao espanhol fronteiriço intercalado com anglicismos cotidianos, junto a cantos bélicos e ao hino religioso (*Amazing Grace*), e à irreverência do canto jocoso em inglês (a canção de Janis Joplin, igualmente cantada pela mãe e pelo filho, ambos marcados pelo cruzamento de línguas), e, quase ao final, um outro canto, igualmente primitivo e

Na escrita de Mará, os cantos de guerra dão lugar aos cantos de vida, como escrito pelo antropólogo Paul na carta de despedida (López Lomas, 2004, p. 99): “Mará, you are Eros¹²¹”. Na abertura da *Teogonia* de Hesíodo, observa-se a transição do vazio primordial do Caos para o surgimento de forças fundamentais, como a Terra e o Céu. De forma significativa, Eros emerge do Caos como a força do desejo, transformando-se de um elemento cosmogônico bruto em uma entidade complexa responsável pela coesão interna do cosmo e pela continuidade da vida. De acordo com Brandão (1986), Eros não deve ser compreendido apenas como um deus, mas como uma energia de perpétua busca, impulsionada pela tensão constante entre a carência e a plenitude. Ele encarna a *complexio oppositorum*, a união dos opostos, funcionando como princípio integrador que harmoniza forças divergentes e aparentemente contraditórias. Nesse sentido, o Amor se apresenta como a pulsão fundamental do ser, uma libido primordial que impele toda existência a se concretizar na ação.

Se a escrita de Mará encarna a pulsão de vida — Eros — como sugere a teoria da escrita feminina em Cixous, a guerra, por sua vez, associada ao masculino, pode ser lida como manifestação da pulsão de morte, Tânatos, o gênio masculino alado que personifica a Morte: “Do ponto de vista simbólico, Tânatos é o aspecto perecível e destruidor da vida” (Brandão, 1986, p. 227). Ao evocarmos Tânatos, nos referimos, ainda, à teoria das pulsões estabelecidas por Freud, para o qual a pulsão de morte é uma força psíquica destrutiva que pode paralisar a mente, levando ao “desejo de não desejar” e à morte psíquica. No mundo externo, essa mesma força se manifesta através da guerra e da violência. A escrita de Mará, por outro lado, pode ser considerada a força vital que resiste, produz e transforma, refletindo a tensão entre Eros e Tânatos, aproximando o gesto de escrever ao gesto de parir, na medida em que ambos implicam criação, cuidado e o fato de trazer algo novo ao mundo.

Esse elo entre origem e continuidade é retomado na simbologia da montanha. Em “Tabor”, o monte, há uma raiz que remete a “umbigo” (Chevalier e Gheerbrant, 2015), reforçando o sentido matricial da montanha, como em diversas tradições em que o monte é considerado o “umbigo da terra”, ponto de encontro entre o divino e o

original, o canto sumério (à deusa Anat). De canto em canto, emerge o questionamento existencial e histórico, a busca pelo rosto, pela identidade”.

¹²¹ “Mará, você é Eros”.

humano. A montanha torna-se, assim, o espaço da aliança, o lugar onde o céu toca a terra. Nesse mesmo campo simbólico, a escrita de Mará atua como um umbigo textual: centro, limite e elo vital. O umbigo marca o contorno do corpo, mas também o vínculo com a origem. A partir desse ponto de encontro entre interior e exterior, entre memória e presença, entre nascer e dizer, Mará escreve, criando e recriando o mundo.

Nesse contexto, evidencia-se o princípio que orienta a escrita de Mará: não o da guerra, mas o do parto. A produção textual implica, portanto, a abertura de um espaço propício à remontagem e à emergência de novos começos. Ao ascender novamente a montanha no último capítulo e confrontar Deus, Mará retoma o gesto inaugural, mas o transforma, evidenciando que o nascimento — simbólico ou literário — é um processo marcado por ruptura e simultaneamente por vínculo. A escrita de Mará, configura-se, portanto, como um processo contínuo de criação e reconstrução, em que desmontar precede o renascer, e em que a palavra assume uma função geradora de relações, contrariando a lógica da destruição e reafirmando a vitalidade do mundo.

4. POR UM DIÁLOGO BIFRONTIÁRIO: SIMILARIDADES E DIFERENÇAS

Nos capítulos anteriores, apresentamos os três pontos que servem como fio condutor de nossa análise e examinamos como eles operam em cada obra. Neste tópico, desenvolvemos uma análise crítica conjunta das narrativas, evidenciando tanto suas convergências quanto suas divergências. Observaremos que esses pontos – a fronteira, o corpo e a escrita – se imbricam de maneira tão estreita que, por vezes, somos levados a retomar reiteradamente os mesmos núcleos de sentido. Ainda assim, há diferenças significativas na forma como cada escritora constrói sua perspectiva.

Retomamos, primeiramente, a concepção de fronteira, dado que a principal diferença entre as duas escritas reside justamente nesse conceito. Ademais, iniciar e encerrar a discussão pela fronteira, em um movimento de ciclo serpentino, remete à lógica estrutural das obras analisadas. Em *Terramara*, por exemplo, Mará ascende à montanha de Cuchumá tanto no primeiro quanto no último capítulo; de modo análogo, em *Borderlands*, a nova mestiça inaugura seu percurso ao apresentar uma “topografia do deslocamento” e o conclui reafirmando a esperança de retorno a essa terra perdida que remete ao mito de Aztlan.

Esses movimentos mostram que a fronteira se apresenta nas narrativas como um cenário móvel, constantemente reconfigurado. Tudo o que envolve as personagens está vinculado ao imaginário da fronteira. Do mesmo modo, as próprias estruturas narrativas se organizam segundo uma lógica fronteira e incorporam distintas formas de dizer.

Ferida aberta, Babel nortenha, trampolim do tamanho da fome, lugar de todos e de ninguém, fábrica de mães solo, muro, ruptura, perda, traição. Tais imagens mobilizadas pelas autoras evidenciam a condição extrema de vulnerabilidade à qual os corpos, principalmente corpos feminizados, estão submetidos nesse espaço fronteira — condição que coexiste, e por vezes tensiona, com as possibilidades que a fronteira também pode engendrar.

Essas imagens, portanto, não estão atreladas a um mero exercício formal, tampouco representam apenas um sintoma moderno do hibridismo, como afirmam alguns críticos do conceito. Elas são, antes, formas de compreender e elaborar experiências concretas, atravessadas por violência, deslocamento e resistência. Em primeiro lugar, porque, como já discutido, o hibridismo constitui um traço fundacional

das culturas latino-americanas, presente desde o seu surgimento. Essas culturas jamais deixaram de ser híbridas, pois se constituíram a partir do encontro quase nunca pacífico com as chamadas identidades nacionais que, embora muitas vezes se enunciassem oficialmente como híbridas, o faziam por meio de ideologias integracionistas que dissimulavam hegemonias raciais sutis, porém persistentes (Stam, 1997).

Com isso, queremos afirmar que não concebemos o híbrido como uma simples síntese de culturas ou, como observa Heriberto Yépez (2005), como um princípio de reconciliação: “La realidad fronteriza, mucho más compleja que esta metáfora, la rebasa y vuelve anacrónica. (...) El concepto de hibridación desdibuja tensiones; neutraliza. Y lo que la frontera realiza es (...) abrir conflictos¹²² (2005, p. 14)”. Mencionamos essa perspectiva tanto para evidenciar as divergências existentes em torno do conceito quanto para esclarecer que, neste trabalho, o hibridismo não é compreendido em chave harmonizadora, pois tal leitura esvaziaria o potencial crítico da experiência fronteiriça, reduzindo-a a uma fusão pacífica e estável de elementos culturais.

Percebemos a fronteira em ambas as obras como um fator paradoxal, em que os sinais contraditórios se tornam presentes; sinais que coexistem, de fato, mas não se assimilam. O fato de as autoras mencionarem ou transitarem por essas contradições não significa uma celebração do hibridismo, mas antes a exposição das tensões que o compõem. Embora possamos compreender a fronteira como um *continuum*, é essencial reconhecer que a realidade de cada lado da linha que as separa mantém especificidades próprias, históricas e simbólicas, que impedem sua homogeneização.

É verdade que, com a assinatura do Tratado de Guadalupe-Hidalgo, a população de origem mexicana que passou a habitar os dois lados da fronteira ficou em situação de desamparo, privada de direitos e isolada em relação aos centros políticos e econômicos dos dois países. Ainda assim, apesar das semelhanças históricas e culturais, persistem particularidades expressivas entre esses dois contextos.

A fronteira em *Borderlands* é compreendida principalmente como uma dimensão conceitual que, por meio de uma escrita performática, assume também a

¹²² “A realidade fronteiriça, muito mais complexa que essa metáfora, a supera e a torna anacrônica. (...) O conceito de hibridação apaga tensões; neutraliza. E o que a fronteira faz é (...) abrir conflitos”.

função de espaço simbólico de construção, negociação e afirmação política de identidades. Desse modo, o ato performativo na literatura chicana pode ser entendido como a estratégia pela qual esses sujeitos conseguem simultaneamente permanecer e pertencer a ambos os lados da fronteira, constituindo uma ponte que possibilita habitar dois mundos ao mesmo tempo.

Contudo, é importante enfatizar que não se trata apenas disso. Gloria Anzaldúa deixa claro, no prefácio da obra, que também está falando de uma fronteira geográfica concreta, situada e vivida, e que essa enunciação é a fala de uma mulher, e, portanto, marcada por uma perspectiva explicitamente feminina (e feminista). Ademais, ao descrever os abusos sofridos por sua comunidade nos Estados Unidos, a narradora introduz elementos de forte materialidade. Nos poemas, a presença recorrente de partes do corpo reforça essa dimensão corporal e concreta, como se afirmasse que sua escrita não se descola da realidade vivida. Essa corporeidade funciona como um contraponto à abstração da fronteira conceitual: ela ancora a narrativa no corpo, na dor, na experiência encarnada.

Por outro lado, na literatura norte-mexicana, destaca-se como eixo temático o fenômeno urbano decorrente do rápido crescimento das cidades fronteiriças impulsionado pela industrialização e pelo desenvolvimento econômico. Esses textos enfatizam uma referenciação espaço-temporal que não busca sustentar uma ideologia específica, mas antes se distancia das posições nacionalistas que marcaram a literatura mexicana desde a década de 1980 do século passado. Os escritores exploram essa dinâmica por meio da descrição de lugares, cidades, formas de governabilidade, tipos de leis, entre outros elementos.

Ao abordarmos a relação entre a literatura norte-fronteiriça e a representação do espaço urbano, torna-se mais compreensível a observação de Tabuenca Córdoba acerca da dificuldade de seus alunos em conceber a fronteira como metáfora ou em compreender como uma ponte — estrutura material e concreta — pode simbolizar a passagem de um estado a outro. Essa dificuldade revela o caráter simbólico complexo que atravessa as narrativas fronteiriças. Nesse mesmo sentido, a “cruz cotidiana”, expressão utilizada por Rodríguez Ortiz (2013) na citação que se segue, pode ser interpretada como uma cruz subjetiva, isto é, a experiência simbólica e existencial evocada em *Borderlands*:

A eleição do tema responde a necessidade de interpretar o movimento das forças urbanas que gestam na fronteira, a partir de certas temáticas

recorrentes nas escritoras e escritores, como o conceito transfronteiriço, a noção da fronteira e a cruz cotidiana, a riqueza sensorial e emocional, a noção de tempo, de espaço, de distância e da velocidade. Essas temáticas estabelecem dicotomias fundamentais entre o interno e o externo, o público e o privado, o masculino e feminino, indispensáveis na hora de analisar questões como a desigualdade, a opressão e a exploração (Rodriguez Ortiz, 2013, p. 30).

Enquanto a escrita chicana se ergue sob um espaço ideológico, buscando reconstruir sua identidade a partir da performatividade, recorrendo a mitos, recordações e tradições herdadas da mexicanidade, a escrita norte-mexicana não busca evocar um paraíso perdido, mas expor as condições de vida infra-humanas em que se encontram uma grande quantidade de pessoas que emigram de seus lugares em busca do “sonho americano” mas que ficam presos trabalhando em bares, nas maquiladoras, prostíbulos e em outros sub-empregos. Em *Terramara*, identificam-se expressões que remetem ao novo ambiente em que a personagem passa a viver, bem como à perspectiva que ela e sua família constroem sobre esse lugar, conforme discutido no primeiro capítulo desta tese. É esse espaço urbano, assim, que incide diretamente sobre a subjetividade da protagonista, que traz em seu próprio nome um indício de sua ligação com a terra.

Contudo, é necessário destacar que, embora o caráter mais “concreto” da fronteira seja de fato evidente em *Terramara* e na jornada de Mará, ele não esgota a complexidade da fronteira na obra, que também se manifesta em dimensões simbólicas e subjetivas. Em ambas as obras, a fronteira ultrapassa o plano estritamente físico ou metafórico e se constitui como um elemento estruturante da experiência subjetiva das personagens.

O que nos interessa destacar é que o contraste mais significativo entre as duas escritas não se limita à oposição entre fronteira simbólica e fronteira espacial, mas se manifesta, sobretudo, na forma como cada uma articula a fronteira em relação à questão da origem. Em *Borderlands*, não há propriamente uma tentativa de recuperá-la, mas de retomá-la como gesto de reinscrição e de criação, isto é, como rasura. Esse procedimento implica o desmonte das lógicas nacionalistas chicana, mexicana e estadunidense, bem como o questionamento de identidades fixas e de fronteiras normativas.

Paralelamente, sugere-se a necessidade de edificar algo novo a partir das ruínas deixadas por sistemas excludentes. Esse “algo novo” pode ser compreendido como um terceiro elemento, um terceiro caminho ou mesmo um terceiro país, que

emerge do choque entre os dois primeiros. Não se trata de uma simples síntese ou fusão, como ocorre no que poderia ser denominado hibridismo assimilacionista, mas de uma configuração que nasce da interseção e do atrito entre opostos, rompendo com a lógica dualista e binária predominante no pensamento ocidental. Nesse sentido, ao longo de nossa leitura do pensamento de Anzaldúa, persiste a seguinte indagação: o que constitui, afinal, esse terceiro caminho, essa terceira realidade?

É precisamente por meio de uma escrita rasurada que Anzaldúa retorna à origem para, então, transformá-la em algo novo. Esse movimento torna-se particularmente evidente em seu trabalho com deusas e mitos femininos, analisado em estudo anterior (Montinho, 2020). Trata-se de um gesto de refundação da origem, agora concebida a partir da palavra feminina e de um ajuste crítico com narrativas masculinas dominantes. Essas mulheres, deusas e figuras míticas, outrora fragmentadas e relegadas à subalternidade, emergem como agentes de uma outra lógica, capaz de tensionar e reconfigurar os sistemas simbólicos hegemônicos.

Não por acaso, a narradora de *Borderlands* afirma que a terra voltará a ser sua, convocando as mestiças, na parte final da seção de poemas “El retorno”, a despertarem e a reivindicarem a própria terra. Tal gesto simboliza um retorno ao paraíso perdido, a Aztlan, o qual, por meio da performatividade discursiva, é reconstruído, tirando o centro de um deus tribal belicista para enaltecer o corpo feminino *queer*, “metade metade”; um corpo que não é compelido a escolher entre a luz e a sombra, nem a temer o retorno ao lar. Como discutido no capítulo anterior, esse temor de voltar para casa constitui uma das formulações centrais da experiência da homofobia, aqui ressignificada como possibilidade de pertencimento.

Em *Borderlands*, a escrita configura-se como uma prática de corporificação e constitui o principal gesto de biorresistência apropriado pela mestiça. Trata-se de uma escrita que emerge dos fluidos corporais: não “através da retórica, mas com sangue, pus e suor” (Anzaldúa, 2000, p. 235). Ela se apropria precisamente daquilo que, na lógica biopolítica contemporânea, é marcado como repulsivo, abjeto e impróprio. Esses fluidos, associados aos corpos indesejáveis e potencialmente matáveis, correspondem ao que a teoria da abjeção identifica como aquilo que desumaniza, que escapa às fronteiras do aceitável e produz desconforto.

No entanto, a nova mestiça desloca essa marcação negativa e recupera o caráter numinoso que tais substâncias possuíam no tempo mítico. O que foi relegado à impureza e à exclusão retorna como força criadora e sagrada,

inseparável de sua produção textual. Essa escrita envolve o corpo inteiro — olhos, ouvidos, pés — partes que reaparecem de modo recorrente em seus poemas e que reforçam a dimensão sensorial e encarnada do ato de escrever. É nesse gesto de corporificação que Gloria Anzaldúa convoca: “Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas (...) Escrevam com suas línguas de fogo” (Anzaldúa, 2000, p. 235).

Em *Terramara*, por sua vez, o que se manifesta é a ruína do símbolo, marcada por uma tonalidade negativa. O campo de sentido permanece fechado e autossuficiente, e é nessa clausura que a narrativa se estrutura. O que se impõe são ausências, não presenças. Não se trata de uma destruição total; antes, trata-se de uma desconstrução, uma desmontagem sistemática sem que se delineie qualquer projeto substitutivo. A narrativa atua como denúncia da estrutura fálica que organiza o mundo, evidenciando a presença reguladora da ausência masculina, que continua a determinar origens e permeia os mitos mesmo em seu desaparecimento. Essa operação é conduzida de maneira irônica e irreverente, expondo a lógica patriarcal sem oferecer, contudo, um contra modelo ou uma proposta de reconstrução.

A própria instabilidade enunciativa reforça essa dinâmica. A voz narrativa é indefinida; embora possa ser atribuída à protagonista, o texto não oferece garantias nesse sentido. Não há clímax narrativo. David Huitzilopochtli não retorna da guerra revestido de glória; ao contrário, retorna destituído de seu elemento sagrado. A protagonista não ascende à montanha, ao final, para agradecer ou alcançar algum tipo de reconciliação simbólica; sobe, tal como no início da obra, para acusar, e depois simplesmente desce. Restam apenas as ruínas: a perda do sagrado, do heroico e do próprio símbolo — visível nos deuses, na linhagem masculina da família (profundamente falha) e no que sobrou do templo de Chaac. A obra ironiza, inclusive, a História, a “grande História”, reduzindo o deus tribal a um adolescente alienado e deslocando o locus da memória histórica para seus tênis malcheirosos. A palavra perde a sua dimensão mágica.

Nesse cenário, a única instância que permanece é a escrita — ou melhor: o canto. Tal como tudo em sua vida parece desaparecer, dissipar-se ou perder-se, o canto torna-se o único ponto de ancoragem: o canto da poesia sagrada dos maias, o canto da poesia moderna, o canto de rock na voz de Janis Joplin. No entanto, mesmo aí não há correspondência plena entre significante e significado: não existe significante que remeta a algo exterior à própria escritura. Lembra-nos em muito a

escrita de Kafka e seu desprendimento de estruturas sólidas, sua desmitologização de heróis, seu desencantamento do canto e sua desimaginação da imagem que, nas palavras de Alberto Pucheu (2015), são meios de se fazer presente simplesmente para arrebentar. Importante notar que, na escrita de Esalí, inserida em um cenário de fronteira mais sólida e concreta, nada permanece inteiro; nada se mantém de pé; tudo se desmonta.

Com a escrita, ficaria Kafka – sem Deus, sem deuses, sem mito, sem canto das sereias, sem tradição impositiva, sem conhecimento, sem saber, sem mundo, sem pátria, sem terra, sem guerra, sem heroísmo, sem retorno, sem casa, sem imagem, sem qualquer voz consoladora que desse uma esperança de pertencimento e de reencontro ao homem (Pucheu, 2015, p. 26).

Evidentemente, a escrita não existe para “ser” algo determinado. Não lhe cabe produzir um resultado exterior a si ou apresentar-se como tarefa concluída. Nesse sentido, é possível afirmar que ambas as autoras desconstroem discursos existentes para, a partir deles, elaborar um discurso próprio — e isso, em si, seria suficiente para caracterizar o gesto estético de cada uma.

Todavia, o que propomos aqui é uma distinção sutil, mas profunda: enquanto em *Borderlands* observamos a temática com enfoque na reconstrução discursiva¹²³, um projeto que busca refundar um paraíso perdido, reinscrevendo a origem em novos termos, em *Terramara* encontramos um movimento distinto. Trata-se de uma escavação interminável, que não se orienta para qualquer horizonte teleológico. Não há projeto, destino ou lugar a ser alcançado. A escrita, nesse caso, cava, desestabiliza e desmonta, mas não indica a possibilidade de reerguimento ou refundação. Dessa forma, a escrita de Mará aponta para uma intencionalidade anti-épica; uma escrita-canto que vai ao tempo original para desmontá-lo, como se tudo o que havia sido dado anteriormente não bastasse, indicando a recusa da palavra masculina como meio de expressão, o *logos* portador de autoridade.

Prossegue Pucheu afirmando que a escrita kafkiana é “a escrita de uma ausência de voz, uma escrita da negação de sua própria voz” (2015, p. 27). Não seria esse também o caso de *Terramara*? Ou, mais precisamente, trata-se não de uma ausência absoluta, mas da impossibilidade de uma voz única e plenamente

¹²³ Ressaltamos que se trata apenas de um eixo temático, e não de um retorno efetivo ao México, pois, conforme observa Rodríguez Ortiz (2013), o movimento chicano não constitui uma prioridade política no país, e as condições de vida não apresentam melhoria significativa.

identificável. A escrita se constrói pela sobreposição e pelo embaralhamento de vozes: a voz narrativa pode ser a de Mará, mas também a de Esalí, bem como a dos poetas astecas. Desse modo, diluem-se as fronteiras entre o eu do poema, do romance e da autobiografia.

Na hipótese que propomos, essa multiplicidade de vozes está intimamente ligada a um questionamento da palavra tradicionalmente apropriada pelo masculino, pelo princípio que orienta as sociedades. As palavras que antes serviam para nomear e organizar a experiência não bastam mais; é preciso outra coisa no lugar. Desautorizada, a palavra que surge em *Terramara* não se insere na ordem estabelecida: é aquilo que ainda virá, o indizível que se anuncia, a voz que se constrói na margem do poder simbólico patriarcal por um corpo que, aqui, não é atravessado pela repressão de uma sexualidade desviante, mas pelas relações familiares que se articulam com uma maternidade solo.

Podemos, assim, perguntar por que essas diferenças se produzem, não em busca de uma resposta única, mas de indícios que nos permitam refletir sobre elas. Em *Borderlands*, ainda há espaço para a esperança e para a abertura de possibilidades, pois a obra parte de um lugar que, embora marcado pela marginalização em relação aos centros urbanos e nacionais, encontra-se menos submetido a determinadas condições opressivas do que sua contraparte mexicana. Essa diferença ajuda a explicar por que, muitas vezes, leitores do Norte encontram dificuldades para apreender suas metáforas: em contextos nos quais a realidade se impõe de modo concreto e pesado, o pensamento metafórico exige um deslocamento interpretativo adicional.

Quando observamos o panorama literário da região, essa assimetria torna-se ainda mais evidente. A circulação das obras chicanas é significativamente mais ampla, com autores difundidos em maior escala, enquanto a literatura norte-fronteiriça, frequentemente rotulada como regional, raramente ultrapassa os limites da própria fronteira. A intervenção editorial sofrida por *Terramara*, que reformulou o poema original, ilustra essa dinâmica de contenção e reconfiguração. Em contraste, *Borderlands* contou com a liberdade de ser concebido como um livro de poesia e de se transformar ao longo do processo por decisão da própria autora.

Esalí, inserida nessa lógica, apresenta a impossibilidade. Quando recorre à metáfora ou ao símbolo, é para esvaziá-los, evidenciando a condição da mulher desde sempre — ao longo da história, no tempo e no espaço. A metáfora, nesse

sentido, não é apenas um recurso literário, mas uma ferramenta de crítica e resistência, capaz de nomear o indizível dentro de estruturas opressivas. Significa pensar que, mesmo que não saibamos exatamente quem fala, sabemos do que se trata, o que se combate: “a totalidade do Um destruidor”, como quem diz que é preciso “nomear o horror que insiste em fazer calar a linguagem” (Trocoli, 2015, p. 14).

O que resta depois do desmonte de todas essas estruturas, o que acompanha Mará por toda a sua trajetória, é unicamente a escrita, e isso basta. Não há um projeto delineado, nem promessas ou esperanças fixadas; há apenas o indício de uma possível refundação por meio da palavra, agora enunciada pela voz de uma mulher. É a escrita do mundo — e aquilo que ainda pode advir dela — que se coloca no centro: o gesto de criação, a força de transformação mantida em estado de potência; a escrita feminina e o que ela ainda fará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim desta tese após articular os três eixos centrais — fronteira, corpo e escrita — para demonstrar como as obras de Gloria Anzaldúa e Esalí, embora partam de um mesmo território geográfico (a fronteira México-EUA), constroem respostas subjetivas e literárias distintas. Apesar das diferenças, ambas as autoras desconstróem discursos hegemônicos para elaborar um discurso próprio, habitando o “entre-lugar” da fronteira como um espaço existencial de resistência, onde a escrita funciona como o umbigo textual que conecta a memória à presença.

Sendo assim, a análise textual inicia-se pela abordagem teórica da fronteira, na qual são apresentados seus aspectos históricos e políticos, bem como a relação que estabelece com a formação dos Estados nacionais. Observamos, ainda, um forte componente mítico que, no imaginário estadunidense, serve como justificativa para práticas expansionistas e imperialistas. Esse aspecto mítico da fronteira também se relaciona com os povos chicano e mexicano, fazendo referência ao mito do paraíso perdido de Aztlán e à própria formação simbólica do México. Nesse panorama, compreendemos que a fronteira se constitui como um permeado por questões relacionadas a origem, território e poder.

Observamos, ainda, o surgimento de uma crítica literária e cultural voltada à análise da produção emergente nesse contexto, identificada como “crítica bifronteiriça”, a qual se propõe a examinar textos provenientes de ambos os lados da

fronteira, concebida não apenas como limite territorial, mas como um espaço transfronteiriço de intercâmbios culturais.

Em relação ao modo como cada obra aborda a fronteira, identificamos em *Borderlands* uma dimensão mais simbólica, enquanto em *Terramara* destacam-se as dimensões espacial e social, determinantes para a vida das personagens que compõem a narrativa. Contudo, ambas as autoras articulam elementos do mundo material, socialmente reconhecíveis, com dimensões subjetivas e simbólicas, construindo representações da fronteira que evidenciam a complexidade da experiência liminar vivida pelas personagens.

No segundo capítulo, abordamos a questão do corpo, partindo das considerações de Michel Foucault (1987) e Achille Mbembe (2018), para os quais os corpos são controlados pelos Estados e classificados segundo as lógicas da biopolítica e da necropolítica. Nesse panorama, o corpo, principalmente o feminino, é afetado por dinâmicas específicas, especialmente quando marcado pelas intersecções de gênero, raça e classe, conforme demonstram Kimberlé Crenshaw (2002) e María Lugones (2020).

Enquanto em *Borderlands* identificamos a vulnerabilidade que se manifesta na experiência de um sujeito *queer*, cuja identidade não é aceita por sua própria cultura materna, em *Terramara* os efeitos do patriarcado manifestam-se de forma determinante na vida das gerações da família de Mará. A partir da abordagem dos feminismos comunitários e do conceito de biorresistência proposto por José Manuel Valenzuela Arce (2019), observamos como essas mulheres utilizam seus corpos como meio de enfrentamento e afirmação diante das tecnologias de poder que buscam regulá-los e controlá-los.

No terceiro capítulo, examinamos a apropriação da prática literária pela nova mestiça e por Mará como um gesto de insurgência. Para essas mulheres, o ato de escrever configura-se como uma performance política, capaz de converter experiências individuais em manifestações coletivas de sobrevivência. Tanto *Borderlands* quanto *Terramara* apresentam-se como textos híbridos, nos quais se entrelaçam diferentes idiomas e uma diversidade de gêneros textuais, como autobiografia, testemunho, poesia, entre outros.

O conceito de espaço biográfico permite compreender que tais narrativas ultrapassam os limites da autobiografia tradicional, constituindo-se como relatos de experiências simultaneamente vividas e compartilhadas. Ademais, identificam-se,

em ambas as obras, traços de uma “narrativa da artista”, bem como elementos líricos fortemente vinculados à poesia mesoamericana.

O capítulo evidencia que, nessas obras, a escrita não se restringe à função de registro, mas se afirma como performance viva e prática de biorresistência, possibilitando às mulheres habitar o “entre-lugar” da fronteira por meio da palavra.

Por fim, no quarto capítulo, realizamos uma síntese crítica que integra os três eixos centrais — fronteira, corpo e escrita —, com o objetivo de evidenciar convergências e divergências fundamentais entre as obras de Gloria Anzaldúa e de Esalí. Enquanto *Borderlands* busca esculpir um novo rosto e reconstruir a história a partir da rasura, *Terramara* mobiliza a escrita para expor a impossibilidade de retorno a uma origem íntegra em um território atravessado pelo desamparo.

No início deste estudo, levantamos questionamentos sobre o tempo presente, evidenciando conflitos que gravitam em torno da noção de sobrevivência. Desde o começo, não houve a intenção de oferecer respostas únicas ou definitivas a essas questões, uma vez que, como afirma Gloria Anzaldúa, noções como solução, resolução, progresso e avanço refletem concepções culturais dominantes do Ocidente. Ainda assim, entendemos que os problemas analisados na escrita potente das autoras impulsionam modos de seguir pensando estratégias de construção da vida, como se observa na forma pela qual mobilizam a potência da escrita em suas obras, atribuindo à literatura um espaço de desconstrução e de elaboração do “ainda não dado”.

O desenvolvimento da pesquisa apresentou dificuldades distintas em relação às obras analisadas. Trabalhar com *Borderlands*, já considerada um clássico, mostrou-se desafiador não apenas pelo crescente volume de estudos críticos a seu respeito, mas também por já ter sido objeto de uma investigação anterior. Em contrapartida, *Terramara* é uma obra ainda pouco estudada, e a investigação sobre ela, assim como sobre a literatura norte-mexicana em geral, foi afetada pela escassez de material disponível, tanto em meios digitais quanto em acervos físicos acessíveis.

Outro aspecto relevante diz respeito à complexidade temática das obras. Diversos temas foram abordados, mas não puderam ser aprofundados nos limites desta tese, exigindo investigações futuras. É o caso, por exemplo, dos cantos astecas que abrem os capítulos de *Terramara*. A cosmovisão mesoamericana, embora não constitua o objeto central deste estudo, ressurgiu ao longo do percurso

de pesquisa como um campo de crescente interesse, apontando para a possibilidade de futuros trabalhos voltados à articulação entre narrativas modernas e o resgate desse universo por escritoras latino-americanas. Por ora, pretendemos, com a finalização deste trabalho, contribuir para a ampliação do debate sobre a escrita feminina em territórios fronteiriços, explorando conjuntamente as tensões, deslocamentos e potências que emergem dessas produções.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Rodolfo F. *Occupied America: A history of Chicanos*. 7. ed. Boston: Pearson, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. *Light in the Dark / Luz en lo Oscuro: Rewriting identity, spirituality, reality*. Durham: Duke University Press, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229–236, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. Queerizar a escritora – loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, Izabel (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970–2010)*. Florianópolis: EDUFAL; UFSC, 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 2007.

BARTRA, Roger. Los hijos de la Malinche. In: GLANTZ, Margo (coord.). *Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Santillana Ediciones Generales, 2001.

BAYARDO, Patricio. *El signo y la alambrada*. Tijuana: Programa Cultural de las Fronteras; Entrelinhas; Río Rita, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

CALDERÓN, Héctor; SALDÍVAR, José David (eds.). *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham: Duke University Press, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235–263.

CÁRDENAS CONTRERAS, Antonio. *Mar, desierto y ladrillo: hacia una dialéctica de la liberación de la frontera en Guillermo Munro y Miguel Méndez*. Phoenix, AZ: Editorial Orbis Press, 2004.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. - 27ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CONNER, Randy P. Santa Nepantla: a Borderlands sutra plenary speech. In: CANTÚ, Norma; GUTIÉRREZ, Christina; ALARCÓN, Norma; URQUIJO-RUIZ, Rita. *El Mundo Zurdo. Selected Works from the meetings of the Society for Study of Gloria Anzaldúa, 2007-2009*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2010, pp. 177-202.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.

COTA TORRES, Édgar, RUIZ MÉNDEZ, José Salvador. *En voz propia / In their own voices: Entrevistas con narradores de la frontera México-Estados Unidos*. Baja California: Editorial Artificios, 2014.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171–188, jan./abr. 2002. DOI: 10.1590/S0104-026X2002000100011.

CUMES, Aura. "Sufrimos vergüenza": mujeres k'iche' frente a la justicia comunitaria en Guatemala. *Desacatos* [online]. 2009, n.31, pp.99-114. ISSN 2448-5144.

DESCARTES, René. *Meditações*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DURAND, Frédéric. Theoretical framework of the cross-border space production: the case of the Eurometropolis Lille–Kortrijk–Tournai. *Journal of Borderlands Studies*, v. 30, n. 3, p. 309–328, 2015.

DUSSEL, Enrique. *1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2020.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Editora Elefante, 2017, 464 páginas.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 3, p. 1–15, maio/out. 2015.

FLORES RODRÍGUEZ, María Guadalupe. *Peregrinación de Aztlán*. México: INPI, 2021.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRANCO, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. México: El Colegio de México, 1994.

FUENTES, Carlos. La hispanidad norteamericana. In: FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado: reflexiones sobre España y América*. México: Penguin Random House, 2015.

GARCIA, Alma M. The development of Chicana feminist discourse, 1970–1980. *Gender & Society*, v. 3, n. 2, p. 217–238, 1989.

GARZA, Mercedes de la. *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. México: UNAM, 1984.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: da Renascença às*

Luzes. Tradução de Lúcia M. E. Orth e revisão da tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 1, p. 19–130.

GLANTZ, Margo (coord.). *Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Santillana Ediciones Generales, 2001.

GONZALBO, Pilar. *Las mujeres en la Nueva España: educación y vida cotidiana*. México: El Colegio de México, 1987.

GRUIA, Ioana. Presentación: la novela de la artista. *Revista Signa*, v. 32, p. 107–112, 2023.

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. *Revista Landa*, v. 3, n. 2, p. 1–15, 2015.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 28, p. 11–34, out. 2000.

HERNÁNDEZ, Delmy Tania Cruz. JIMÉNEZ, Manuel Bayón. Introdução. In: _____ (org). *Corpos, territórios e feminismos: compilação latino-americana de teorias, metodologias e práticas políticas*. São Paulo: Elefante, 2023.

HERNÁNDEZ-GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús. De la críticaborderlands a la críticabiborderlands: un nuevo discurso crítico descentrado y antihegemónico para los estudios literarios y culturales de la frontera México-Estados Unidos. In: SILVA RODRÍGUEZ, Graciela; HERNÁNDEZ-GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús. *Chican@s y mexican@s norteñ@s: Biborderlands dialogues on literary and cultural production* (Spanish Edition) . Ediciones Eón, 2012. Edição do Kindle.

HURTADO, Aída. Sitios y lenguas: Chicanas theorize feminism. *Hypatia*, v. 13, n. 2, p. 134–152, 1998.

IANNI, Octavio. A questão nacional na América Latina. *Estudos Avançados*, v. 2, n. 1, p. 5–40, jan. 1988.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION. US–Mexico border, “world’s deadliest” overland migration route: IOM. Genebra, 12 set. 2023.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia da religião ocidental e oriental*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramaho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1983.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KEATING, AnaLouise. *The Anzaldúan theory handbook*. Durham; London: Duke University Press, 2022.

KLEIN, Cecelia. A new interpretation of the Aztec statue called Coatlicue. *Ethnohistory*, v. 55, n. 2, p. 229–256, 2008.

LANGER, Christian; FERNANDEZ-GÖTZ, Manuel. Boundaries, borders and frontiers. *eTopoi*, v. 7, p. 33–47, 2020.

LARA RAMOS, Luis Fernando. Para la historia lingüística del pachuco. *Anuario de Letras*, v. 30, p. 75–88, 1992.

LAURETIS, Teresa de. Teoria queer: 20 anos depois. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEANDER, Birgitta. *In xochitl in cuicatli: flor y canto, la poesía de los aztecas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1972.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *El destino de la palabra*. México: El Colegio Nacional; Fondo de Cultura Económica, 1996.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: ensayo de acercamiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003.

LIZARDI RAMOS, César. El cero maya y su función. *Estudios de Cultura Maya*, v. 2, p. 343–353, 1962.

LOPES, Adriana; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N. *Nó em pinga d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019.

LÓPEZ LOMAS, Estela Alicia. *Terramara*. Sinaloa: Once Ríos, 2004.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARCUSE, Herbert. Der deutsche Künstlerroman In: _____. Schriften 1 Frankfurt: Suhrkamp, 1978.

MARTÍ, Samuel. Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos. *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, n. 2, p. 93–127, 1962.

MARTIN, André Roberto. Fronteiras e nações. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1998.

MARTÍN, Mario. Terramara: un espacio de busca en su propia novela. In: SILVA RODRÍGUEZ, Graciela; HERNÁNDEZ-GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús. *Chican@s y mexican@s norteñ@s: Biborderlands dialogues on literary and cultural production* (Spanish Edition) . Ediciones Eón, 2012. Edição do Kindle.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

MENDOZA, Vicente T. *Lírica narrativa de México: el corrido*. Vol. 2. Estudios de folklore. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; UFOP, 2015.

MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. *La llorona: mito e poder no México*. 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

MONTINHO, Camila. *The presences: a releitura de mitos femininos na escrita de fronteira de Gloria Anzaldúa*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MORAÑA, Mabel. Introducción. In: MORAÑA, Mabel; SÁNCHEZ, Ignacio M. *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2014.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. 2. ed. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2021.

NOGUEROL, Francisca. *La novela de la artista en el siglo XXI: El mañana, de Luisa Valenzuela*. *Signa*, v. 32, p. 183–199, 2023.

NÚÑEZ-PUENTES, Carolina. From genealogies to gynealogies: comparing *Borderlands* to its first all-poetry manuscript. In: *El Mundo Zurdo* 3. San Francisco: Aunt Lute Books, 2013. p. 39–57.

ORLANDI, Eni P. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da solidão*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PUCHEU, Alberto. *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n. 5, p. 1–24, 1982.

RATZEL, Friedrich. *Antropogeografia*. Tradução de Antonio Carlos Robert Moraes. São Paulo: Ática, 1990.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFGM; POSLIT, 2002.

REGARD, Frédéric. Apresentação. In: CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução: Natalia Guerellus; Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Davi Dion Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RODRÍGUEZ ORTÍZ, Roxana. *Alegoría de la frontera México–Estados Unidos*. México: Ediciones Eón, 2013.

SAHAGÚN, Bernardino de. *História general de las cosas de Nueva España*. México, Editorial Pedro Robredo, 1938.

SALDÍVAR, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. 1st ed., vol. 1, University of California Press, 1997.

SALDÍVAR-HULL, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México indígena*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade. Tradução de Rose Barboza. *e-Cadernos CES*, Coimbra, n. 18, 2012.

SEGATO, Rita Laura. La perspectiva de la colonialidad del poder. In: PALERMO, Zuma; QUINTERO, Pablo (org.). *Aníbal Quijano: textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

SILVA RODRÍGUEZ, Graciela Silva. *La frontera nortea femenina: transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. México: Ediciones Eón, 2010.

SILVA RODRÍGUEZ, Graciela; HERNÁNDEZ-GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús. *Chican@s y mexican@s nortea@s: Biborderlands dialogues on literary and cultural production* (Spanish Edition) . Ediciones Eón, 2012. Edição do Kindle.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025.

SOUZA, Eneida Maria de. Autoficção e sobrevivência. In: VERSIANI, Daniela (org.). *O eu se escreve, o outro me escreve*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

Robert Stam. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997. 392 pp.

STEWART, Grace. *A new mythos: the novel of the artist as heroine, 1877–1977*. Fountain Valley: Eden Press Women's Publications, 1979.

TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro. Borderlands/La Frontera de Gloria Anzaldúa: una relectura desde mi Nepantla. In: JOYSMITH, Claire (org.). *Nepantla: liminalidad y transición*. México: UNAM-CISAN, 2015. p. 89–102.

TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro. *Mujeres y fronteras: una perspectiva de género*. México: Instituto Chihuahuense de Cultura, 1998.

TORRES, Sonia. *Nós outros in USA*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TORRES, Sonia. La conciencia de la mestiza. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 720–737, 2005.

TRIGOS, Georgina. *Los corridos agraristas veracruzanos*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana (Cuadernos del CILL) / Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1989.

TROCOLI, Flavia. Kafka sem abrigo. In: PUCHEU, Alberto. *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

TROCOLI, Flavia. Ali onde eu não interpreto, isso corta. *Lacuna: uma revista de psicanálise*, São Paulo, n. -3, p. 6, 2017.

TRUTH, Sojourner. *E não sou uma mulher?* 2014. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/#gs.h8jBXJA>. Acesso em: 25 jan. 2026.

TURNER, Frederick Jackson. O significado da história. *História*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 191–223, 2005.

VALENZUELA ARCE, José Manuel. *Trazos de sangre y fuego*. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2019.

VALENZUELA ARCE, José Manuel. Centralidad de las fronteras. In: HERLINGHAUS, Hermann; MORAÑA, Mabel (org.). *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburgh: IILI, 2003. p. 159–182.

WALBY, Silvia. *Theorizing patriarchy*. Oxford: Blackwell, 1990.

YÉPEZ, Heriberto. *Made in Tijuana*. Mexicali, B.C.: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.