

Denise Aparecida do Nascimento

**REDESENHANDO FRONTEIRAS: identidades diaspóricas na escrita
nuyorican de Judith Ortiz Cofer**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João Del- Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Memória e Identidade Cultural

Orientadora: Prf^a Dr^a Adelaine La Guardia Resende

Programa de Pós-Graduação em Letras

Departamento de Letras, Artes e Cultura.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Dezembro, 2007



Denise Aparecida do Nascimento

**REDESENHANDO FRONTEIRAS: identidades diaspóricas na
escrita *nuyorican* de Judith Ortiz Cofer**

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a Adelaine LaGuardia Resende (UFSJ)

(Orientadora)

Prof^a. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Prof^a Dr^a Maria Ângela de Araujo Resende

Prof.Dr. Cláudio Márcio do Carmo

**Prof^a Dr^a Magda Velloso Fernandes de Tolentino
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras**

AGRADECIMENTOS

Sou grata à professora Adelaine LaGuardia Resende, pela pessoa encantadora e amiga que foi, orientando-me com imensa dedicação e carinho e compartilhando da emoção de produzir este trabalho.

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ.

Um agradecimento especial aos amigos: Sirlei, Jeanne, Crístia e Fernando, com os quais dividi as dificuldades de levar adiante esta tarefa; às Alciene, Renata e Carina, pela gentil acolhida nessa reta final; aos professores e amigos Tita e William Redmond, pela confiança e por me proporcionarem segurança e conforto em sua residência. E a todos os colegas da pós-graduação com quem tive o prazer de dividir esta jornada.

Aos funcionários da UFSJ, aos bibliotecários e, em especial, à secretária do PROMEL, Filó.

À CAPES que, por meio da bolsa de estudos, proporcionou-me as condições necessárias à produção desta dissertação.

Agradeço, acima de tudo, a Deus, meu Norte, pela força e pela oportunidade de completar meus estudos.

*Aos meus familiares, em especial à minha mãe, Tértula Bárbara;
às minhas irmãs e sobrinhos, pela força e pelo respeito diante de
minha escolha profissional.*

*Aos meus adorados padrinhos, Derani e Marina, pela
oportunidade que me abriram, pelo carinho e constante
incentivo, indispensáveis neste difícil percurso.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
Capítulo 1- (Re)Desenhando Fronteiras: novos mapas da “latinidade” nos EUA	
1.1 Pensando a fronteira	18
1.2 <i>La Fronteira chicana</i> : as feridas abertas da nação	24
1.3 Cuba ou a fronteira como exílio	27
1.4 Porto-Rico: uma fronteira invisível	29
1.5 Judith Ortiz Cofer e a escrita latina	38
Capítulo 2 – As Geografias Simbólicas da Memória em <i>Silent Dancing</i>	
2.1 – As casas da memória	42
2.2 – A escola: repeat after me...	46
2.3 – Sob os mangueirais	49
Capítulo 3 – Cruzando Fronteiras: as geografias da diáspora em <i>Silent Dancing</i>	
3.1 – Migração e transculturação	59
3.2 – O quente e o frio: identidades polares na diáspora	67
3.3 – Diáspora e gênero	74
3.4 – A diáspora e as figurações da “latinidade”	80
3.5 - Máscaras e manchas: a dança silenciosa da memória	89
3.6 – Os outros: deslocados e silenciados	93
Considerações Finais	98
Referências Bibliográficas	103
Bibliografia Geral	106
Sites Consultados	111

RESUMO

O presente trabalho investiga as representações da identidade cultural na diáspora a partir de um relato autobiográfico intitulado *Silent Dancing, a partial remembrance of a Puerto-Rican childhood (1993)*, inspirado em *Moments of Being*, de Virginia Woolf, escrito pela autora *nuyorican* Judith Ortiz Cofer. Partindo de conceitos como “fronteira”, “diáspora” e “transculturação” em autores como Gloria Anzaldúa, Stuart Hall, Homi Bhabha, Avtar Brah, Juan Flores e outros, faço primeiramente uma breve reflexão sobre a presença das comunidades latinas e sua literatura em solo norte-americano na contemporaneidade, de forma a situar a autora no quadro dos chamados escritores “nuyoricans”. Em seguida, investigo a função que a dimensão espacial exerce no texto de Ortiz Cofer, sugerindo que o espaço funciona como elemento organizador da memória, especialmente em momentos relacionados às experiências vividas em Porto Rico. A seguir, analiso os mecanismos envolvidos na negociação das identidades na diáspora a partir das representações de como os pais da narradora e ela própria se situam diante da experiência de viver na cultura norte-americana adotada e incluo reflexões sobre as afiliações da protagonista com outros imigrantes latinos, não necessariamente porto-riquenhos. Finalmente, reflito sobre a expressão “esquizofrenia cultural” utilizada pela narradora para se referir à condição daqueles que vivem entre dois mundos.

Palavras-chave: memória, identidade, diáspora, literatura *nuyorican*, Judith Ortiz Cofer.

ABSTRACT

This work investigates the representations of cultural identities in diaspora as from an autobiographical text entitled *Silent Dancing: a partial remembrance of a Puerto-Rican Childhood* by the *nuyorican* writer Judith Ortiz Cofer, who wrote it inspired in Virginia Woolf's *Moments of Being*. Relying on concepts such as "borderland", "diaspora", "transculturation" in authors like Gloria Anzaldúa, Stuart Hall, Homi Bhabha, Avtar Brah, Juan Flores and others I start with a brief overview of the presence of "latinos" and their literature in the US so as to situate Ortiz Cofer in the context of the contemporary *nuyorican* writers. I then investigate the role played by the spatial dimension in her text in an attempt to show that place functions as an organizing element of memory, specially in those moments related to the experiences lived in Puerto Rico. Following that, I assess the processes of identity negotiation in diaspora as from the representations of how the protagonist's parents and herself situated themselves in the culture adopted. I also include here some reflections on how the protagonist's affiliations were directed towards other dislocated Latins who were not necessarily Puerto-Ricans. Finally, I analyse the expression "cultural squizofrenia" used by the narrator to qualify the condition of those living between cultures.

Key words: memory, identity, diaspora, Nuyorican literature, Judith Ortiz Cofer

Introdução

Mas qual é a terra prometida? Aquela do solo ardente? Esta da fria estação?
Luiz Rafael Sánchez

As bruscas alterações que transformam a vida contemporânea são reflexos de um conjunto de fenômenos que apontam para a *universalização do mundo* conhecida por globalização. Mais que sentido, esse fenômeno é *visto*, explorado e consumido como item obrigatório em vários setores da moderna sociedade, do discurso político aos meios de comunicação de massa. É sob a égide desse fenômeno que os espaços físicos (e também os simbólicos) perdem suas dimensões (e sentidos tradicionais) e é também onde as diferenças se homogeneizam e as informações tornam-se mais virtuais e, conseqüentemente, instantâneas (BAUMAN, 2001).

Podemos afirmar que, entre os fatores mais marcantes da contemporaneidade, o fenômeno da diáspora é aquele que melhor descreve as complexidades da cultura numa era de globalização crescente. A diáspora denota o movimento de dispersão dos povos, quer seja voluntário ou não, geralmente gerando forte impacto político, social e cultural no país anfitrião, pela emergência de um grupo ou comunidade migratória, às vezes imaginária, nos termos de Benedict Anderson (1983), cuja conexão com a terra de origem é mantida (ANDERSON, 1998). Para Avtar Brah (1996) a “consciência diaspórica” é uma conseqüência lógica dos movimentos transnacionais que constitui um espaço relevante de questionamentos sobre os conceitos de identidade nacional em contextos de movimento e encontros culturais. Para a autora, a consciência diaspórica representa um espaço onde *múltiplas posições de sujeito são justapostas, contestadas, aclamadas ou desautorizadas* (op. cit., p. 208). Já o exílio é o estado de estar longe da própria casa (entendendo-se esta como a cidade ou a nação de origem) e pode ser definida como a expatriação, voluntária ou forçada de um indivíduo (FERREIRA, 2003). O exílio é

uma solidão vivida fora do grupo e um estado descontínuo do ser; é a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. Segundo Edward Said,

(...) o exílio nos compele a pensar sobre ele, mas é terrível de vivenciar. É uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre um eu e seu verdadeiro lar. Sua tristeza essencial jamais pode ser superada (...) As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás sempre (2003, p.46).

Contudo, as migrações que resultaram nas sociedades multiculturais contemporâneas não são uma novidade. Remontam à expansão europeia (século quinze), intensificando-se a partir de então, de forma a constituir sociedades “mistas”, do ponto de vista étnico e cultural. Segundo Stuart Hall (2003), os movimentos migratórios têm ocorrido por diversas razões, freqüentemente associadas aos desastres naturais, às alterações ecológicas e climáticas, às guerras e conquistas, à exploração do trabalho, colonização, escravidão, semi-escravidão, repressão política, guerra civil e subdesenvolvimento. Nesse processo, os valores materiais e simbólicos, os diferentes padrões de comportamento e culturais se cruzam, provocando a desagregação dos elementos “autênticos” associados à origem. Trata-se de um *processo da “zona de contato”, algo que invoca a co-presença espacial e temporal de indivíduos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam* (HALL, op. cit., p. 31). O produto híbrido desse cruzamento pode ser visto sob o viés de uma “transculturação” em que *(...) grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante* (Pratt apud Hall, op. cit., p. 31).

A diáspora contemporânea, no sentido que lhe confere Clifford, pode ser entendida nos seguinte termos:

As culturas diaspóricas são, em níveis variáveis, produzidas pelos regimes de dominação política e de desigualdade econômica. Mas esses processos violentos de deslocamento não privam os indivíduos de sua habilidade de manter comunidades políticas distintas e culturas de resistência. Obviamente, a mistura de

destruição, adaptação, preservação e criação varia conforme cada caso e momento histórico. Como contra-discursos da modernidade, as culturas diaspóricas não podem postular uma pureza oposicional ou primária. Fundamentalmente ambíguas, elas lutam com o emaranhamento de subversão e lei, de invenção e contenção – com a cumplicidade entre distopia e utopia. (CLIFFORD, 1994, p. 319)

Clifford alerta para um elemento complicador da diáspora moderna, associada ao fato de que, junto à resistência às forças hegemônicas através de movimentos de transgressão, esse fenômeno gera também cumplicidades com o poder que vão caracterizar o complexo momento histórico em que vivemos. Neste sentido, faz-se necessário ler, nos textos de escritores contemporâneos, como os sujeitos “negociam” diante de vários mecanismos de poder e opressão atuantes em espaços distintos. Para Clifford, as experiências diaspóricas são sempre gendradas, muito embora as análises da diáspora se dêem em termos neutros. Em Clifford, desvela-se ainda a necessidade de investigar como as mulheres se relacionam com os movimentos transnacionais contemporâneos de capital e cultura, como se negociam nesses espaços as relações de gênero ou como as mulheres mediam realidades conflitantes, versões distintas de sistemas freqüentemente opressivos ou patriarcais. Contudo, ao investigarmos tal questão, devemos atentar para o fato de que a experiência de um sujeito não deve ser generalizada, ou seja, não é representativa da experiência dos vários “outros” (ALMEIDA, 2006).

A diáspora é uma via de mão dupla, pois traz transformações tanto para o sujeito migrante em relação à sua vida diária, sua história e seu comportamento, quanto para a sociedade que ele adota. Neste sentido, podemos dizer que não pode haver imigração sem transculturação. O termo “transculturação”, cunhado por Fernando Ortiz em 1940, descreve o resultado do encontro dos povos e de suas diferentes culturas:¹⁵

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste

¹⁵ No ensaio intitulado “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1983), o autor traça a formação cultural de Cuba através do encontro de diversos grupos indígenas e africanos que originaram a cultura cubana, demonstrando que a migração tem na transculturação um de seus corolários.

solamente en adquirir una distinta cultura(...). Como bien sostiene la escuela de *Malinowski*, en todo abrazo de culturas sucede lo mismo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*. (ORTIZ, 1983, p. 90)

Entretanto, a mútua “fertilização” produzida pela transculturação não é percebida pela cultura receptora. De fato, no imaginário cultural desta, os “estrangeiros” invadem as cidades e desestabilizam as normas da sociedade. Além de falarem outra língua, representam uma ameaça aos códigos culturais vigentes. Sobre isso, Júlia Kristeva comenta: *Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo da minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro...*(1994, p. 9). Na nova terra, esses indivíduos se tornam vulneráveis; vivem em precárias moradias, são mal remunerados, exibem as taxas mais baixas de escolaridade e, quando têm acesso à educação, raramente obtêm sucesso. E então, por esse prisma, diríamos, com Kristeva, que o estrangeiro não é o intruso responsável por todos os males da cidade, nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo (op.cit.). Ele é o outro que, ao cruzar fronteiras, passa a ser considerado diferente ou estranho, deixando de ser sujeito para ser objeto, passível ou não de integração.

Assim como ocorre na maioria dos casos de imigração, a nova realidade impõe novos hábitos que são apreendidos de formas diferentes, de acordo com a perspectiva de cada grupo e também de cada pessoa dentro de um mesmo grupo. Para Stuart Hall isso se dá uma vez que, no processo de integração, os grupos de imigrantes *declaram não uma identidade primordial, mas uma escolha de posição do grupo ao qual desejam se associar* (2003 p. 67). Em outras palavras, o imigrante opta por aquela postura que mais lhe favorece, pois está consciente de que se encontra em uma posição de inferioridade na sociedade adotada, aspirando não ser discriminado, mas buscando se “adaptar”. Assim, integra-se em maior ou menor intensidade à cultura dominante.

A globalização contemporânea não está livre de contradições, uma vez que seus processos privilegiam o Ocidente e são dominados pelos Estados Unidos,

com seu neoliberalismo global que se tornou consenso mundial. Como resultado da globalização, as sociedades são afetadas por extensos efeitos diferenciadores — diferença entendida aqui como desigualdade ou dessemelhança — que são, por sua vez, sujeitos à homogeneização pelo sistema. Neste sentido, o conceito de “diferença” se torna estratégico como forma de compreender como os sujeitos se situam e se marcam (ou são situados ou marcados) por significados culturais.

Entre os efeitos inesperados da globalização estão *as formações subalternas e as tendências emergentes* (op. cit., p. 59). Na tentativa de controlá-las, o sistema busca conformá-las, obliterando suas peculiaridades. Esse controle se dá especialmente através de estratégias discursivas, como aponta Hall.

Em resumo, a antiga polaridade iluminista de tradição x modernidade é deslocada hoje em favor de “modernidades vernáculas”, gerando lutas entre os interesses “locais” e os “globais”:

O “local” não possui um caráter estável ou trans-histórico. Ele resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais. Não possui inscrição política fixa. Pode ser progressista, retrógrado ou fundamentalista – aberto ou fechado – em diferentes contextos. (HALL, 2003, p. 61)

Gayatri Spivak argumenta que a condição atual dos sujeitos diaspóricos está intimamente ligada à crescente falência da sociedade civil em nações em desenvolvimento. Nesse contexto, as mulheres como sujeitos diaspóricos ocupam um lugar inquietante e altamente problemático, mas não expresso de forma simétrica e homogênea e, sim, diverso e heterogêneo (1996, p. 249). Segundo a autora a nova diáspora da contemporaneidade apresenta como elemento diferenciador o papel das mulheres, que confere, assim novas significações aos contatos culturais híbridos. Em um texto posterior, Spivak argumenta que *se o sujeito colonial era principalmente um sujeito de classe e se o sujeito do pós-colonialismo é um sujeito racializado, então o sujeito da globalização é gendrado* (2000, p. 123). A autora chama assim atenção para a ênfase nas relações de gênero suscitadas pela globalização. Se antes o foco estaria nas questões de classe e raça, na

contemporaneidade a mulher diaspórica é incorporada com parte integrante do protejo global gerando o estabelecimento de uma nova ordem social e econômica.

Assim, na concepção de Spivak, e também na de Clifford, as mulheres ocupam um papel crucial na nova diáspora, pois esse grupo gendrado se encontra atualmente em grande demanda pelos organismos internacionais. Para Spivak, esses sujeitos diaspóricos gendrados devem rejeitar a vitimização e procurar formas de agenciamento, agindo não como vítimas em uma situação inferior, mas agentes em uma posição superior, resistindo às conseqüências da globalização ou questionando as vicissitudes culturais da migração. É nesse contexto relativo à consciência diaspórica e ao papel da escritora que se pode analisar as obras das autoras contemporâneas que abordam a questão, ou seja, de que forma essa nova diáspora, nos termos descritos por Spivak, é apresentada e descrita nos textos narrativos e discursivos dessas autoras? Pode-se verificar, através da obra dessas escritoras, como a configuração da nova diáspora da contemporaneidade tem destacado um lócus de enunciação nitidamente feminino.

O novo mapa do mundo inclui agora o fenômeno da territorialização e da reterritorialização. Modificado, esse mapa apresenta desenhos muito diferentes daqueles que organizavam a geografia política do Estado-nação, com suas fronteiras claramente delimitadas. Em outras palavras, como um dos efeitos “transruptivos” da disseminação das diferenças no contexto global, a fundação do Estado-nação se encontra agora abalada.

A presença maciça dos latinos no território norte-americano, fruto de movimentos diaspóricos que se sucedem na história, constitui um claro exemplo de como as noções de dentro e fora implícitos no mapa convencional da nação estão sendo abaladas. Tem-se agora a presença do Terceiro Mundo no cerne do Primeiro Mundo, desorganizando as fronteiras responsáveis pela auto-definição de uma identidade nacional unívoca e homogênea. Por outro lado, o receio do esquecimento e o desejo de combater e/ou se proteger da “obsolescência” das coisas e do desaparecimento da própria história fazem com que as populações diaspóricas se organizem e busquem reativar e/ou conservar suas tradições de origem. Nesta

concepção, a “nova sociedade”, desterritorializada, é constantemente ressignificada pelo poder da memória, podendo assim oferecer a essas comunidades um certo reconhecimento do espaço e o sentimento de pertencimento.

No contexto dos Estados Unidos, a presença maciça de latinos, negros e asiáticos resulta da migração de uma periferia global “de cor” ou étnica para aquele país, colocando em pauta a questão multicultural numa sociedade racista que se auto-imagina como um “melting pot”. Contudo, esta metáfora, que pressupõe a mistura e, conseqüentemente, a homogeneização, não é capaz de traduzir a complexa experiência de convivência dessas distintas populações. Com uma longa história de segregação racial e discriminação, a sociedade estadunidense busca ainda hoje conciliar seu caráter multicultural à necessidade de acomodar as múltiplas presenças e contribuições desses grupos imigrantes que, desde o passado, vêm aportando em seu solo.

Três grandes grupos hispânicos reivindicam hoje um espaço de representação nos EUA: os *chicanos* (descendentes de mexicanos), os descendentes de porto-riquenhos e os exilados cubanos. As expressões literárias desses três grupos constituem um relevante espaço de negociação de identidades, culturas e imaginários nacionais. Juntas, mapeiam um território de recuperação da memória de relatos perdidos, esquecidos, negados ou simplesmente silenciados – como é o caso da literatura chicana –, refletem a tradição de migração e suas implicações para a construção das identidades – como ocorre na literatura porto-riquenha – ou tratam da questão do exílio, no espaço discursivo construído pelos cubanos radicados nos EUA (TORRES, 2001). Apresentam-se também como um espaço de resistência ao imperialismo da língua e da cultura anglo-saxônicas, além de se oferecerem como “banco de dados” da memória coletiva de povos que se recusam a morrer (KLAHN, 2002). Embora a produção desses três grupos latinos guarde especificidades, observa-se na literatura crítica e nas antologias latinas a tendência a universalizá-los, através de denominações como “literatura chicana” ou “literatura latina”.

É comum que grupos étnicos localizados fora de seus países de origem se associem em pequenas regiões urbanas formando “guetos”. A união desses grupos

garante certa proteção contra as hostilidades com as quais são recebidos em terras estrangeiras, além de promover um sentido de “comunidade” unificada pelos valores, crenças e costumes compartilhados (BAUMAN, 2001). Na ausência de qualquer esforço significativo para criar um sentimento de pertença nacional entre os hispânicos nos EUA, a identidade latina está sendo moldada na encruzilhada tanto da diversidade da população quanto da homogeneização de seu tratamento e percepção por parte da sociedade estadunidense.

A importância da produção dos grupos latinos radicados nos EUA se funda em dois aspectos. O primeiro deles diz respeito à possibilidade de intervir no imaginário de uma “latinidade” homogeneizada pelo poder hegemônico anglo-saxônico através de estereótipos que contribuem para manter a identidade latina nas margens. Em segundo lugar, essa relevância se associa à possibilidade de essa produção intervir sobre a idéia tradicional de nação, mostrando-a como “margem ambivalente”, nos termos de Homi Bhabha (2001), onde o sentimento de pertencimento transborda fronteiras geográficas, “desorganizando” os mapas convencionais.

Como aponta Edward Said (1993), as cartografias tradicionais ofuscam a percepção das imbricações territoriais e dos entrelaçamentos históricos entre culturas e nações distintas. A contemporaneidade testemunha novos alinhamentos estabelecidos no cruzamento de fronteiras, que desafiam a noção fundamentalmente estática de “identidade”, presente no pensamento cultural imperial. Esses processos de hibridação estimulam as identidades a assumir discursos e manifestações alternativas capazes de produzir novos sentidos no interior dos grandes centros, que vão desafiar o próprio sentido da cultura nacional e seus correlatos, como a “literatura nacional”, o cânone literário ou o idioma nacional. O significado da atual hispanização dos Estados Unidos está sendo (re)construído pelos descendentes de latinos nascidos naquele país, aos quais Sônia Torres (2001) chama de “etnógrafos nativos”, na medida em que estes retomam o passado obliterado de seus antepassados resignificando-o de diversas formas no contexto da globalização ou refletem sobre a migração e a condição do exílio. Com suas novas linguagens e

geografias de identidade, associadas à experiência diaspórica, as distintas e complexas identidades urbanas latinas, articuladas tanto nos espaços excêntricos quanto no interior da cultura nacional estadunidense, emitem ruídos que, como sinaliza Salman Rushdie, anunciam a entrada da novidade no mundo.

As últimas décadas têm testemunhado o trabalho incessante de críticos e historiadores da literatura norte-americana engajados na tarefa de redefinir a experiência literária dos Estados Unidos, a fim de reconhecer e integrar a presença dessas múltiplas vozes naquele cenário cultural. A revisão e a abertura do cânone literário tradicional, das abordagens críticas, dos conteúdos curriculares e práticas pedagógicas adotadas nas escolas, associadas à avaliação do lugar ocupado por textos escritos em línguas que não o inglês, bem como as implicações da seleção de certos textos literários em detrimento de outros, tudo isso caracteriza o debate contemporâneo nos Estados Unidos, marcado pela busca de modelos explicativos que possam dar conta das experiências específicas das chamadas minorias e definir mais precisamente aquilo que constitui a prática cultural naquele país. Nesse contexto, a crítica feminista, a teoria do discurso das minorias e a escrita das mulheres de cor ocupam um espaço único e relevante, na medida em que permitem uma abordagem multifacetada capaz de iluminar a dialética da opressão e a articulação das várias facetas da marginalidade e da subordinação encenadas na produção cultural desses grupos. A escrita latina produzida por mulheres nos Estados Unidos ilustra de forma exemplar a articulação de questões de gênero, raça, cultura e classe, que permite ampliar a compreensão de como os grupos marginalizados constroem sua identidade em relação à sociedade *mainstream*.

Este trabalho busca iluminar as especificidades da experiência e da expressão literária latina porto-riquenha, focalizando especificamente sobre um texto produzido por uma escritora mulher, a saber, Judith Ortiz Cofer. Essa escolha se justifica pelo que Nicholasa Mohr afirma a respeito das escritoras de origem porto-riquenha: são duplamente deslocadas. Primeiramente, por sua origem, são relegadas à invisibilidade na sociedade estadunidense. Em segundo, são ignoradas no cenário literário, seja na terra de origem ou nos EUA (RIVERA, 2003).

Ortiz Cofer escreve para ambas as culturas nas quais circula. Seus textos refletem o conflito e a potencialidade que advêm do cruzamento de fronteiras não apenas geográficas, mas também culturais e lingüísticas. Em *Silent Dancing: a partial remembrance of a Puerto-Rican childhood*, uma coletânea de relatos autobiográficos, a autora revive sua infância e adolescência entre Porto Rico e os EUA. Nele, registra as dificuldades enfrentadas pela família, em virtude do movimento constante e ininterrupto de “cruzar fronteiras”. Ao retratar as vicissitudes do eu, a memória em Ortiz Cofer também focaliza as múltiplas experiências de uma população cuja diferença é vista pela perspectiva do deslocamento diaspórico, do imperialismo e do racismo.

A exemplo do que fazem outras escritoras latinas na contemporaneidade, a autora desenvolve um estilo autobiográfico particular que conjuga gêneros distintos, tais como prosa, ensaio e poesia, além de histórias reais e outras inspiradas na tradição oral (*os cuentos*), num gesto radical que desafia a tradição da escrita autobiográfica produzida por seus antecessores homens, como resultado das perspectivas de gênero, além da classe social e da etnicidade. Contudo, não se pode afirmar que o texto de Ortiz Cofer constitui uma autobiografia em seu sentido estrito. Embora no prefácio a autora, inspirada em *Moments of Being*, de Virginia Woolf, confesse seu desejo de recompor *as faces e palavras das pessoas que fazem parte de minha “tarde de verão”* (ORTIZ COFER, 1990, p. 11)¹⁶, ela também afirma que muito do recordado é fruto de sua imaginação: [*Virginia Woolf*] *aceita o fato de que , ao se escrever sobre a vida pessoal, freqüentemente tem-se que recorrer àquela combinação de memória, imaginação, e forte emoção que pode resultar em “verdade poética”*. (op. cit., p. 11).¹⁷ Uma vez que não pretende conferir um estatuto de verdade a seu texto, a autora não atribui nomes próprios às pessoas de sua família

¹⁶ Doravante as referências a *Silent Dancing...* conterão apenas as iniciais *SD*, seguidas das páginas. Neste trabalho opto por apresentar o texto original em nota de pé de página, apresentando no corpo da dissertação a versão em português feita por mim, para a mera comodidade do leitor.

¹⁷ [Virginia Woolf] accepts the fact that in writing about one’s life, one often has to rely on that combination of memory, imagination, and strong emotion that may result in “poetic truth”.

ou a si própria. Contudo, os personagens relegados à invisibilidade social recebem nomes sugestivos, cuja conotação simbólica merece um exame em detalhe.

A memória tem como propriedade conservar informações, esteja ela calcada em verdades ou não. Andréas Huyssen (1997) afirma que o lembrar é uma tarefa de alto risco, que comumente resulta no armazenamento de mitificações, imprecisões e falhas. Em *Moments of Being*, Woolf “manipula” suas informações e, conseqüentemente, as “verdades” de forma que, ao (re)editar seu passado, corta algumas cenas ou contorna outras, sempre na tentativa de compreender seu próprio processo de formação (o que nos faz associar seu texto à tradição do *bildungsroman*).

De forma semelhante, na exploração criativa do passado, Ortiz Cofer demonstra liberdade em não se prender à narração de fatos empíricos ou comprováveis de sua história familiar, optando por produzir um tipo de memória que ela própria qualifica como “rehearsal” (ensaio), o que sugere o seu caráter inacabado ou experimental. Nela, o passado se transforma em uma *criação da imaginação*, um caminho tortuoso marcado pelas emoções inesquecíveis, onde a vida é “encenada” como constante gesto de (re)construção: *Eu quis que este ensaio fosse não somente uma história familiar, mas também a exploração criativa de um território conhecido* (SD, p.12).¹⁸

Em Ortiz Cofer a memória se torna, portanto, “ponto de partida” para a investigação imaginativa de uma história pessoal. Neste gesto, a escrita autobiográfica em *Silent Dancing* guarda em sua organização o estatuto de uma verdade relativa dos fatos narrados. A intenção, portanto, não é registrar o passado tal como este se deu, mas como território de recriação imaginativa das emoções vividas em momentos-chave de uma existência.

Como ocorre nas tramas da memória, a matéria lembrada não constitui uma totalidade ou inteireza, mas é permeada de lacunas, e o que possibilita seu preenchimento são dados extraídos da imaginação. Daí a qualificação dada à memória em *Silent Dancing* como sendo “parcial”. Contudo, esses dados fictícios não

¹⁸ I wanted the essays to be, not just family history, but also creative explorations of known territory.

diminuem o valor do recordado, pelo contrário, proporcionam novos significados, principalmente porque os lugares do passado já passaram por profundas transformações.

Na leitura que faço de *Silent Dancing*, vejo também algumas das características do que Norma Klahn define como “autobiografia ficcional” em cujo centro estão as “geografias sociais e simbólicas” da memória:

Eu leio estes textos como representantes de uma auto-escrita onde os entrelaçamentos são marcados explicitamente pelas configurações espaciais em que as escritoras estão empenhadas na construção de identidades mediante a reativação de lembranças situadas em geografias sociais e simbólicas. Essas narrativas de lugar reconhecem a importância do espaço e da localização no processo de formação da identidade, pois eles estão necessariamente implicadas na história, na língua e na comunidade. (KLAHN, 2003, p.117)¹⁹.

Silent Dancing divide-se entre duas dimensões temporais: a da infância e juventude rememoradas (o tempo do enunciado) e o tempo presente (da enunciação), no qual a narradora já adulta reflete sobre seus dramas pessoais resultantes da carga bi-cultural herdada. Os lugares por ela rememorados adquirem forte conotação simbólica, especialmente quando associados à infância em Porto Rico. As marcas da identidade cultural porto-riquenha se imprimem não apenas nos hábitos e na culinária, mas também no espaço da casa, na arquitetura do *barrio* e na paisagem da própria terra imaginada. Assim, num primeiro momento, investigo a representação dessa geografia de origem, buscando elucidar possíveis significados e valores a ela relacionados.

As espacialidades da memória se reconstruem no trânsito da protagonista entre Porto Rico e os EUA, pelas quais busco mapear a construção das identidades diaspóricas e evidenciar a possível crítica cultural da autora. O deslocamento da terra de origem e o conflito cultural são tratados à medida que certos locais são

¹⁹ I read these texts as representative of self-writing where emplotments are explicitly marked by spatial configurations in which the writers are engaged in the construction of identities in the present by reactivating memories situated in social and symbolic geographies. These narratives of place recognize the ways space and location are important in the processes of identity formation, for they are necessarily implicated in history, language, and community.

rememorados e se constroem perfis de pessoas que marcaram a vida da protagonista, tanto na terra natal quanto na terra adotada. O resgate do passado pessoal toca assim o passado de outros personagens associados a uma comunidade latina, composta especialmente de indivíduos deslocados, com os quais a protagonista convive na infância.

A distância que se coloca entre esses personagens e a terra de origem é experimentada de formas distintas e impõe ajustes culturais específicos. Isto se dá em função da percepção aguda que desenvolvem de sua alteridade, num ambiente hostil que os discrimina de maneiras diversas. Essas alteridades, no entanto, não constituem uma categoria social homogênea e a experiência de ser outro é vivida de distintas formas.

As chamadas identidades diaspóricas são construídas nas experiências vividas das multiculturas e expõem o difícil contato entre elas. Nas palavras de Stuart Hall (1991), essas identidades são *narrativas*, que não são contadas por terceiros, uma vez que o narrado se situa *na própria pessoa* (ESCOSTEGUY, 2001, p.151). Ao analisar as representações diaspóricas no texto de Ortiz Cofer, levo em consideração as reflexões acima, que me permitem considerá-las, cada uma, como uma versão específica da experiência da diáspora. O encontro entre Porto Rico e EUA gera novas afiliações e arranjos identitários, novas posicionalidades e espacialidades. Ao rastreá-las, verifico suas implicações em conceitos como "identidade", "fronteira" e "nação".

As diversas formas de se vivenciar a imigração remetem ao argumento de Avtar Brah de que as diásporas constituem *espaços diferenciados, heterogêneos e contestados* (1996). Os personagens pertencem a um mundo cujas fronteiras se tornaram fluidas, onde o entrelaçamento de territórios e histórias se tornou inevitável, tal como sugere Edward Said (1995). Para mapear o processo pelo qual os personagens negociam a existência no novo ambiente e redesenham suas fronteiras culturais, comento sobre os registros, sentimentos e associações engendrados pela experiência diaspórica.

Este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, utilizo o conceito operacional de “fronteira”, baseando-me nas reflexões de Canclini, Anzaldúa, Gómez-Peña e outros, no intuito de mapear as contribuições das diversas culturas latinas que hoje constituem a minoria populacional mais expressiva nos Estados Unidos. Ao final desta parte, situo a autora Judith Ortiz Cofer no quadro dos escritores denominados *nuyoricans*.

No segundo capítulo, inspirada nas teorizações de Norma Klahn, traço as “geografias simbólicas” em *Silent Dancing*, discutindo a função do espaço na construção da memória e da identidade cultural.

No terceiro capítulo, em que me apóio no pensamento de Juan Flores, Homi Bhabha, Stuart Hall e Avta Brah, examino as representações da diáspora para elucidar outros momentos de consciência e crítica cultural da escritora *nuyoricana*. Ainda neste capítulo reflito, em especial, sobre a referência da autora à “esquizofrenia cultural” como condição resultante da experiência diaspórica, destacando nesta a função do gênero.

Na conclusão, retomo minhas próprias reflexões e, observando suas lacunas, busco apontar possíveis caminhos para futuras investigações.

CAPITULO 1

REDESENHANDO FRONTEIRAS: novos mapas da “latinidade” nos EUA

“I continually walk out of one culture and into another. Because I am in all cultures at the same time, alma entre dos mundos, tres, cuatro, *Me zumba la cabeza com todo lo contradictorio. Estoy norteada por todas las voces que me hablan simultaneamente*”.

(Gloria Anzaldúa)

1.1 - Pensando a fronteira

De acordo com o censo demográfico dos EUA, realizado em 2005, dos vários sujeitos migrantes presentes naquele país, os de origem latina, também denominados hispânicos, totalizavam mais de 30 milhões. Essa presença maciça pode ser observada em diversos locais do mapa norte-americano. O melhor exemplo é o sul da Flórida, onde o idioma espanhol disseminou-se tanto quanto o inglês. Miami é a cidade com a maior população latina dos EUA. Cerca de 35% de seus habitantes nasceram no Caribe, Cuba ou outras partes da América Latina. Nova York é outro centro aglutinador de “latinidades”, com comunidades que só falam espanhol, além de publicações (jornais e revistas) e redes de televisão que só transmitem programação nesse idioma.

Muitos teóricos, artistas e escritores de origem hispânica têm discutido o tema da fronteira. Entre eles, o filósofo e antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini (1997a), que a compreende como um espaço híbrido, em que as culturas transitam e se imbricam. Tratando especificamente da experiência dos povos de origem mexicana que vivem nos Estados Unidos, Canclini observa:

Dos dois lados dessa fronteira, os movimentos interculturais mostram sua face dolorosa: o subemprego e o desarraigamento de camponeses e indígenas que tiveram que sair de suas terras para sobreviver. Mas também está crescendo ali uma produção cultural muito dinâmica (...) (CANCLINI, 1997a, p.321).

Canclini associa a fronteira à experiência diaspórica contemporânea ou, nos termos de Gayatri Spivak (1996), à lógica de um “mundo transnacional”. Neste, a

ordem neoliberal econômica produz a disseminação das “sementes das nações em desenvolvimento” em novos locais onde, definitivamente, elas não encontram solo propício para se frutificar. O cruzamento de fronteiras, nessa perspectiva, se faz especialmente por razões econômicas, para prover o mercado de mão de obra desqualificada ou alimentar a rede da prostituição; e também por razões políticas, quando se busca fugir às perseguições em regimes políticos autoritários. Assim, o que antigamente se fazia como resultado de opressões diversas (guerras, escravidão ou trabalho semi-escravo) toma hoje a forma da migração ou da imigração para os Estados Unidos.

Numa outra perspectiva, o teatrólogo mexicano Guillermo Gómez-Peña concebe a fronteira como um espaço de convergência cultural, sugerindo que é neste local e através da arte que se negociam as diferenças culturais entre México e EUA, de maneira que possam conviver “driblando” os conflitos ali existentes:

En USA ya somos 45 millones de latinos post-nacionales (sin contar a los indocumentados que no aparecen en el censo) y estamos redefiniendo el corazón mismo de la cultura anglosajona, su lenguaje y su arte(...). El modelo binario "primer/tercer mundo" simplemente ya no funciona... En una era transfronteriza como la nuestra, urge la creación de una cartografía artística mas amplia y descentralizada. Hablo de un nuevo internacionalismo ex-centris que poco o nada tiene que ver con los mapas institucionales del "arte global," ni con las relaciones culturales entre los autonombrados "centres de poder" cultural. En los centres de poder simplemente se perfuma la obra artística, se etiqueta, se empaqueta y se vende. Son como delicatessens del arte. Pero la energía cultural y las nuevas ideas se generan en las fronteras, en los "hoyos negros" de occidente, en las "zonas del silencio" que escapan a los radares y escaners del "arte internacional." En este sentido, las conexiones ex centris entre digamos, Tijuana y la Gran Canaria; o Oaxaca y Los Ángeles,...estas conexiones tangenciales tienen mucho mas pertinencia que digamos la relación Londres-Nueva York. (BRITTO-JINORIO, s/d).

O pensamento de Gómez-Peña ilustra o tipo de intervenção resultante da presença maciça dos latino-americanos na cultura estadunidense. Mais do que um pensamento de resistência à opressão, tem-se aqui uma postura alternativa de enunciação feita a partir das margens da nação hegemônica. Assim como as populações negras, os latino-americanos estão demonstrando que as normas

estéticas não são estabelecidas universalmente por um sujeito transcendental, mas por sujeitos históricos excêntricos ou situados em diversos centros culturais.

Na contemporaneidade, romper limites implica a hibridização das culturas. A idéia é estabelecer uma nova relação de fronteiras a partir das misturas de formas e linguagens artísticas. Trata-se daquilo que Gómez-Peña chama de "fronteirização" – quando a migração e o resultante hibridismo de povos, culturas e realidades rasuram fronteiras regionais e nacionais – e o seu efeito: uma vida entre a desterritorialização e a reterritorialização, o local e o global, o físico e o virtual. A principal consequência desse mundo transnacional é a percepção das restrições e da ausência de limites do planeta e da humanidade; não a produção de homogeneidades, e sim a diversidade das culturas locais (ORTIZ, 1994).

Os artistas do *Pocha nostra*, companhia teatral dirigida por Gómez-Peña, por exemplo, são conhecidos por assumirem a condição de desterrados e por afirmarem a identidade híbrida e fragmentada, buscando com isso sensibilizar o público para uma outra finalidade da arte: a conscientização e a politização do ser humano. Dessa forma, Gómez-Peña sugere tornar-se necessário conviver com os "múltiplos repertórios de identidades" que a fronteira propicia. Como ele próprio afirma, o *chicanismo*, tido anteriormente como uma estratégia política, agora generalizada, responde em termos de uma atitude diante das misturas culturais das sociedades:

(...) Ser chicano en este siglo es poseer una identidad abierta, fluida, híbrida, que surge de la fricción de dos o más culturas y lenguajes. El chicano es un coyote, un trickster, un pirata. Ser chicano es ser un buen cruzador de fronteras; saber vivir entre dos o más culturas y saber negociarlas en la cotidianidad. Podemos decir que el chicanismo es un modelo muy útil para comprender nuestra condición transnacionalizada. (BRITTO-JINORIO,s/d).

As identidades de fronteira, segundo esta lógica móvel, se fazem como um processo contínuo. Pertencem tanto ao futuro quanto ao passado, nunca sendo algo que realmente exista fixo no tempo, na história ou na cultura. Embora venham de algum lugar e tenham sua própria história, as identidades de fronteira não se

encapsulam num passado essencializado, mas são sujeitas ao contínuo jogo da história, da cultura e do poder. Em suma, constroem-se no diálogo conflituoso com diversas forças atuantes.

A escritora “chicana”²⁰ Gloria Anzaldúa (1999) articula uma poderosa estética acompanhada de uma forma de interpretação política alternativa ao se colocar na fronteira de três tradições: a hispano-americana, a nahuatl e a anglo-americana. Como resultado de sua intervenção, cria-se um novo *lócus* de enunciação onde distintos tipos de conhecimento e expressões individuais e coletivas se abrem (MIGNOLO, 2003). Sua concepção de fronteira é ampla e implica o cruzamento de várias instâncias: étnicas, sexuais, nacionais, lingüísticas, de gêneros literários e culturais. A autora traz à tona, a partir de seu lugar de mulher mestiça e marginalizada, a possibilidade de se discutir a contribuição de escritoras chicanas na cultura norte-americana. Sua postura política rompeu com a noção de que havia diferenças apenas entre os gêneros (masculino e feminino), passando a problematizar as diferenças existentes entre as mulheres que vivem e escrevem em um mesmo espaço físico (os EUA) e sob o mesmo domínio cultural anglo-saxônico, como é também o caso das escritoras afro-descendentes e asiáticas. Anzaldúa revela que no meio social há subordinações que estão além da dicotomia de gêneros. A partir do conceito da “consciência mestiça”, busca livrar o sujeito-mulher das amarras que a rotulam e condenam à sua condição de subalternidade. A “nova mestiça” marca a diferença racial, social e cultural do sujeito fronteiro, apontando para um lugar ou para um “não-lugar” alternativo e de resistência.

O papel de Glória Anzaldúa no desenvolvimento de um pensamento latino nos EUA é de vital importância, uma vez que “forçou” a percepção de novas subalternidades no cenário cultural estadunidense e participou do movimento de

²⁰ O termo “chicano” é utilizado para se referir aos descendentes de mexicanos que vivem nos EUA. Para Elisabeth Martinez, as mulheres chicanas viveram primeiramente sob domínio espanhol, depois sob domínio mexicano e, a partir de 1848, têm vivido sob o imperialismo dos EUA. Segundo ela: today we can say that the chicana suffers from a triple oppression. She is oppressed by the forces of racism, imperialism and sexism. This can be said of all one – white women in the United State. Her oppression by the forces of racism and imperialism is similar to that endured by our men. Oppression by sexism, however, is hers alone.(MARTINEZ, 1997).

(re)definição das identidades não só das mulheres chicanas, como de outras “minorias”. Ao assumir sua condição de mulher lésbica chicana, a autora optou por um último “exílio” em relação a sua cultura, a partir do qual pode operar uma crítica radical aos valores patriarcais desta. A autora recorda a própria rebeldia e a luta pessoal empreendida para resistir à tirania cultural, determinada principalmente pelas forças patriarcais em atuação na cultura hispânica e na cultura anglo-saxônica. Estas deslocam as mulheres de seus locais privilegiados (como ocorreu com as divindades astecas) e as faz reféns de famílias tradicionais que apenas confirmam a instituição do imperialismo, do capitalismo e do patriarcado nos dois lados das fronteiras geopolíticas.

Através do que denomina “consciência mestiça”, a autora torna evidente a presença de uma forma de “colonialismo interno” que não somente escraviza a mulher latina radicada em um país ou outro, mas também a condena a negociar sua identidade no contínuo cruzar de fronteiras:

A fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite artificial. É um estado constante de transição. O proibido e o excluído são seus habitantes. Os mestiços vivem aqui...(ANZALDÚA, 1999, p. 25)²¹

A política denominada “consciência mestiça” funda-se em uma metodologia da história das Américas, que incentiva as chicanas a revisitarem as histórias e mitos de mulheres da era pré-colombiana. Observando como toda uma herança cultural foi sistematicamente apagada, Anzaldúa resiste à “colonização da memória” de que fala Mignolo (op.cit.) e busca reaver a centralidade das histórias e mitos femininos que a ideologia ocidental androcêntrica rasurou. Anzaldúa propõe, mas não se limita a desenvolver, uma teoria baseada numa política de gênero que reflita os papéis sociais das mulheres e o caráter emancipador de uma educação formal. Como afirma Sônia Saldívar-Hull (2000), seu projeto feminista está eivado de

²¹ The bordeland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here...

preocupação com o problema da classe social, o que será continuamente incluído em suas análises de gênero. De fato, para as feministas chicanas, as fronteiras entre raça, classe, sexualidade e gênero nunca se desfazem.

Muito mais do que simplesmente celebrar o hibridismo, o posicionamento da teórica *tejana* implica a articulação de uma consciência multi-facetada, que deve abandonar os dualismos típicos da razão iluminista, em favor de uma forma de pensamento baseada na ambigüidade, considerada a maneira mais adequada de abordar a complexidade da existência fronteiriça, onde múltiplos determinantes e ideologias atuam. O pensamento fronteiriço da mestiça é bem resumido no poema que serve de epígrafe a este capítulo, em que Anzaldúa reflete sobre os conflitos ideológicos que perpassam a habitante da fronteira.

As três perspectivas acima descritas, para além de reflexões sobre o viver nesse “terceiro espaço”, refletem posturas teóricas distintas, mas convergentes. Canclini admite a fronteira como “território movediço”, mas permeável, que permite o “fácil” cruzamento entre locais e culturas; além disso, aponta para a experiência do encontro direto com o outro, propiciado pelo cruzamento de fronteiras, como algo fundamental para o discernimento entre “o próprio e o alheio” (CANCLINI, 1997a). Gómez-Peña, oferecendo alternativas artísticas, propõe também a movimentação entre diversas identidades, denunciando as circunstâncias políticas e sociais que atuam sobre o sujeito fronteiriço. Dessa forma, tenta compreender a estrutura das trocas que se produzem entre artistas oriundos de diferentes espaços culturais. Já Glória Anzaldúa mostra, através de práticas discursivas, o lado doloroso e traiçoeiro de um viver na fronteira, cuja dinâmica implica múltiplas opressões e o controle sistemático das mulheres na cultura hispânica. Contudo, a fronteira em Anzaldúa se transforma em plataforma de lançamento para novas formulações de identidades complexas, que recusam todo fechamento.

Tanto Canclini, Gómez-Peña quanto Anzaldúa pensam a articulação das diferenças e a celebração das trocas; embora Anzaldúa descreva uma realidade brutal e desiludida a que os chicanos estão expostos diariamente nos EUA.

1.2 - *La Frontera Chicana*: as feridas abertas da nação

Segundo Sonia Torres, os latinos de origem mexicana, ou “chicanos”, constituem hoje presença maciça em diversas regiões do sudoeste norte-americano: *Imersos em duas culturas, com um pé nos EUA e outro no México, e o coração na fronteira, os chicanos olham para os dois lados, sem, contudo, pertencerem a nenhum dos dois.* (TORRES, 2001, p. 29)

A fronteira, como lugar onde habitam os chicanos, torna-se a grande metáfora do espaço ocupado tanto nos EUA quanto no México. Sua história remonta ao século XIX, quando os EUA, buscando consolidar sua hegemonia nas Américas, inicia uma política imperialista²². Tinham como meta a expansão populacional e territorial, o que os levou a comprar várias terras. Adquiriram a Louisiana da França, a Flórida da Espanha, o Óregon da Inglaterra e, em 1848, após vencerem a guerra contra o México, foi-lhes concedido um vasto território, sob amparo do Tratado de Guadalupe-Hidalgo, pelo qual o México reconhecia sua derrota e cedia aos EUA quase dois terços do trecho que compreende hoje os estados do Texas, Novo México, Arizona, Nevada, Utah, Califórnia e metade do Colorado (SCHILLING, 1989). Pelos termos do referido tratado, o vencedor assumiria as obrigações de indenizar os gastos com a guerra, bem como compensar o vencido em cerca de quinze milhões de dólares, além de garantir ao cidadão mexicano o direito de permanecer em suas terras. Os EUA, no entanto, não respeitaram os termos do tratado. Baniram os índios e os mexicanos do próprio território, e aqueles que resistiram e permaneceram foram fortemente discriminados. Isto se deu através da adoção de uma política de “abafamento” cultural, que inibia qualquer reação por

²² Durante o governo de James Monroe, no século XIX, estabeleceram-se alguns princípios de governo que ficou conhecido como a Doutrina Monroe, e que pode ser resumida na famosa frase “a América para os americanos”. A doutrina elaborada pelo presidente Monroe tinha como princípio descartar qualquer intervenção política de países europeus no continente americano, e em troca, os EUA afirmavam que também não participariam de nenhum assunto político relacionado à Europa. A Doutrina Monroe consolida a ideologia do Destino Manifesto que expressa a crença de que o povo dos Estados Unidos é eleito por Deus para comandar o mundo, e por isso o expansionismo americano é apenas o cumprimento da vontade divina. (Cf SCHILLING, 1989).

parte dos povos dominados. Estabeleceu-se a partir de então a prática de um discurso imperial que consistia em inferiorizar o indivíduo de descendência mexicana, mantendo-o sempre à margem da sociedade.

Mignolo (2003) observa que o ano de 1848 marcou um momento crucial para o imaginário americano. O Tratado de Guadalupe-Hidalgo, antes de concluir um conflito entre um império emergente e outro decadente, revelava-se um embate entre novas nações emergentes, inaugurando assim uma divisão entre a América anglo-saxônica e a América Latina. Essa divisão se aprofundaria em 1898, quando o istmo do Panamá passaria a ser disputado pelos Estados Unidos como local estratégico para seus interesses imperialistas, o que levou à intervenção em Cuba e Porto Rico, aproveitando movimentos tardios de independência destes países em relação ao Império Espanhol decadente. A fronteira que hoje divide a América Latina da América anglo-saxônica é interpretada por Mignolo como uma delimitação baseada em critérios étnicos e culturais:

Embora a parte da população hoje rotulada de “hispanica” ou latina nos Estados Unidos pudesse originar-se de qualquer lugar na América Latina ou na Espanha, o fato é que basicamente as relações imperiais entre os Estados Unidos, México, Porto Rico e Cuba estão todas no cerne histórico de um conflito étnico, independente do lugar de origem dos chamados “hispanicos” ou “latino/as”. Em outras palavras, no horizonte colonial da modernidade, 1848 e 1898 são momentos cruciais que turvaram a clara divisão entre a América Latina e a América anglo-saxônica, divisão que (conceitualmente) mantinha os povos em territórios específicos, atribuindo-lhes um conjunto de propriedades culturais fixas. (2003, p. 193-4)

Esse passado de conquista foi sistematicamente rasurado em favor de novos repertórios que pudessem, nos termos de Benedict Anderson, representar a nação imaginada. Para tanto, foi necessário o apagamento da memória histórica da “violência da origem”, relacionada à conquista do Oeste (que de fato não era um território vazio, mas um local habitado pelos povos de origem mexicana, com sua cultura, suas línguas, seus costumes, como evidenciam os nomes das cidades conquistadas: *Los Angeles, San Antonio, San Francisco* etc). Auto-denominando-se

“chicanos”, as populações de origem mexicana que habitam o sudeste dos Estados Unidos fazem hoje da fronteira o local estratégico de interrogação desse passado e de reconstrução/revalorização de sua cultura.

A convivência conflituosa entre as populações de descendência mexicana e estadunidense marca-se não apenas pela divisão sócio-econômica, mas também por questões étnicas, políticas e culturais. A fronteira que separa o México dos EUA é física e terrestre, sendo facilmente transposta. Contudo, para o sujeito que vive no limiar, essa transposição nunca é feita de forma tranqüila, pois o sentimento de rejeição perdura em ambos os lados. Assim, o *chicano* se situa em uma encruzilhada: não é considerado cidadão dos EUA, nem é mexicano por completo.

O termo “fronteira” representa, neste caso, mais que limites geográficos: também implica a idéia de permeabilidade e de “impureza”. A permeabilidade aqui se configura no trânsito entre México e EUA, uma vez que alguns cruzam diariamente a fronteira para trabalhar tanto de um lado quanto do outro. E nesse movimento, as culturas se hibridizam, gerando uma terceira, que guarda características das duas originárias. Nesse sentido, a “impureza” reina em ambos os lados.

1.3 - Cuba ou a fronteira como exílio

O segundo grupo que hoje compõe o cenário “latino” nos EUA é constituído pelos exilados cubanos, muitos dos quais aportaram naquele país ao final do século XIX. Após a Guerra dos Dez Anos²³, as relações de Cuba com os EUA se estreitaram, quando estes entram no conflito de independência sob o pretexto de que um de seus navios ancorados em Cuba havia sido atacado. Após a rápida vitória contra a Espanha, a ilha se transforma em protetorado dos EUA, graças a uma emenda na Constituição, a Emenda Platt, que garantia o direito de intervenção dos EUA na ilha caso seus interesses fossem ameaçados. A situação política da ilha

²³ Revolução cubana, liderada por Carlos Manuel de Céspedes em 1868, em que este declarou a independência de Cuba da Espanha, mas anexou a ilha aos EUA. (Cf. TORRES, 2001).

permanecia conturbada, pois Cuba, mesmo independente da Espanha, não se via livre das intervenções norte-americanas. Para a elite local, entretanto, a relação econômica estabelecida entre Cuba e EUA era favorável. Para esse grupo, o poder aquisitivo não havia sofrido qualquer abalo e muitos passaram a se beneficiar com a moeda estrangeira. Já para o resto da população cubana a situação era bem diferente. As massas continuavam a ser exploradas e privadas de seus direitos.

Nas décadas seguintes, tendo o controle completo da economia de Cuba, os norte-americanos investem na economia canavieira, em usinas e transportes, no setor de serviços e turismo, segundo os seus próprios interesses. Isso perdurou até 1933, quando Cuba iniciou um longo processo de emancipação, com golpes de estado e processos revolucionários que perduraram até 1959, ocasião em que Fidel Castro instituiu um regime ditatorial de orientação marxista que persiste até os dias de hoje.

Meio aos conflitos políticos que antecederam a Revolução Cubana, a ilha encontrava-se economicamente devastada, o que levou muitos empresários cubanos (donos de fábricas de charutos) a buscarem nos EUA a oportunidade de recuperação financeira. Com isso, muitos operários cubanos foram também atraídos para aquele país. Com o aumento da população cubana em solo estadunidense, foram surgindo outros meios de sobrevivência. Estabelecimentos comerciais, escolas, enfim uma certa estrutura foi se formando, enquanto os cubanos esperavam o dia de poderem regressar à ilha. Contudo, a subida de Fidel Castro ao poder em 1959 fez com que as esperanças de muitos cubanos ruíssem por terra.

Os embargos econômicos, financeiros e turísticos impostos a Cuba pelos EUA desde 1962 mantêm a ilha longe dos EUA, mas aqueles que imigraram monitoram a situação política de Cuba mesmo sabendo que para lá não poderão retornar. Visto que o país é dividido pelos *fidelistas* e a oposição, a fronteira a ser cruzada, neste caso, é primeiramente política e esta se mostra cada vez mais intransponível, uma vez que quem está fora é dado como traidor do governo e por isso estaria proibido de voltar. Por outro lado, quem está dentro da ilha não a

abandona por expressão de patriotismo, que os exilados também tomam por traição (TORRES, 2001).

Entretanto, este quadro já começou a mudar. Cuba tem demonstrado claramente que pretende se aproximar dos cubanos radicados no exterior. Esse desejo se traduz em medidas como aquela que começou a vigorar desde 2004, determinando que residentes no exterior não tenham mais que solicitar permissão de entrada no país podendo fazê-lo simplesmente com o passaporte habilitado. Diferentemente, a posição dos EUA impõe redução das visitas a Cuba por cubanos residentes em seu território. No atual direito, estes podem realizar apenas uma viagem à terra natal a cada três anos. E o único motivo válido para o deslocamento é a visita a parentes próximos, como avós, pais, filhos, netos e irmãos, sendo excluídos outros graus de parentesco. Hoje, vivem fora de Cuba aproximadamente um milhão e meio de cubanos, a maioria deles residente nos EUA.

A literatura cubana também tem se destacado no cenário literário dos EUA. Os principais temas abordados são relatos que refletem experiências de migrações e fugas da ilha de Cuba por razões políticas ou econômicas. A partir da década de 1980, alguns escritores de origem cubana se destacaram no cenário literário dos EUA, entre os quais encontram-se Oscar Hijuelos, Virgil Suárez e Cristina Garcia, cujo romance *Dreaming in Cuba*, tornou-se um *best seller* em 1992 (TORRES, op. cit.). A história aborda três gerações de mães cubanas vivendo nos EUA de distintas formas. Cada experiência relata a percepção da herança cultural deixada pela mãe como resultado da revolução cubana.

A fronteira entre Cuba e Estados Unidos caracteriza-se, portanto, pelo distanciamento político que isola ambos os territórios. No entanto, como mencionado anteriormente, pode-se igualmente atribuir essa divisão a um conflito de caráter étnico, resultante de reconfigurações econômicas, políticas e epistemológicas da “colonialidade do poder” que, emanadas dos Estados Unidos, substituem hoje o poder colonial europeu.

1.4 - Porto Rico: uma fronteira invisível

Também divide o título de “hispanico” na cultura estadunidense o grupo composto por cidadãos porto-riquenhos que para lá imigraram e seus descendentes. Porto Rico é uma ilha do Caribe que viveu sob o jugo da Espanha por quatro séculos, até sua ocupação pelos Estados Unidos em 1898. A administração colonial anglo-americana implantou ali o Inglês como língua oficial e transformou a ilha em produtora de açúcar e base militar, concedendo, em 1917, a cidadania estadunidense aos porto-riquenhos. Vários movimentos de resistência à dominação ocorreram neste período, até que em 1947 os EUA permitiram que os moradores da ilha elessem seu próprio representante para governador.

Em 1959, aprovou-se uma nova constituição que transformou o país em Estado Livre Associado, colocando nas mãos dos EUA os assuntos financeiros e a política externa do país. Em 1998, após um plebiscito em que os habitantes votaram sobre a transformação de Porto Rico no quinquagésimo primeiro estado dos EUA, prevaleceu a opinião de que o país permaneceria como território independente. Desde 1900, quando se instaurou a Lei Foraker, declarando Porto Rico território americano “não-incorporado”, estabeleceu-se um elo entre os dois países, o que possibilitou aos cidadãos porto-riquenhos o livre acesso ao território estadunidense, favorecidos pelo Decreto Jones que lhes concedia a cidadania naquele país. Quando em 1912, o Decreto Jones fez de todos os porto-riquenhos cidadãos americanos, declarava-se uma cidadania supostamente baseada na igualdade. Por esse prisma, a linha divisória entre a ilha e o continente deveria ser fluida, ou seja, os dois países poderiam ser um a extensão do outro, o que na realidade jamais se confirmou.

Em meados dos anos 1940, ao final da Segunda Guerra, surgiram programas que contribuíram para o crescimento da população latina nos EUA. A implementação de um Ato de Incentivo isentava de impostos as indústrias estadunidenses instaladas em Porto Rico e o programa denominado *Operação Bootstrap*, conjugado ao *programa Braceros* no México, enviou para os EUA mão-de-

obra barata, desqualificada e intermitente para as colheitas. Tais programas transformaram a economia da ilha de base agrícola em uma economia industrializada. Mas se, por um lado, o programa favoreceu o desenvolvimento econômico, por outro promoveu uma queda na oferta de trabalho local, levando muito porto-riquenho a deixar o país.

A maior parte da população porto-riquenha é composta por mestiços descendentes de espanhóis e de escravos africanos, sendo que cerca de 40% deles migraram para os EUA em busca de melhores condições de vida. Para isso, estariam dispostos a executar qualquer tipo de trabalho. O estatuto “colonial” de Porto Rico se confirma nesses dados. Além disso, seu status enquanto “nação” se mostra ambíguo, como constatou Jean Franco (1993) ao observar que Porto Rico é ao mesmo tempo “ilha e continente, colônia e nação”, uma comunidade ligada por uma língua não compartilhada por alguns de seus habitantes. Porto Rico, hoje, ostenta o status de Estado Livre Associado, regime que coloca nas mãos dos EUA os assuntos financeiros e a política exterior do país, estabelecendo uma nova forma de dependência e reforçando a tensão entre a ilha e o continente.

Não há uma fronteira terrestre separando os EUA de Porto Rico. Ambos são separados pelo oceano Atlântico, que os porto-riquenhos denominam *el charco*, hoje facilmente transponível. Mesmo não havendo obstáculos físicos que impeçam o livre trânsito entre os dois países graças à cidadania e ao uso da “ponte aérea”, persistem as fronteiras culturais e econômicas que restringem os direitos das populações porto-riquenhas à cidadania plena. A fronteira, a não fronteira ou até mesmo a “fronteira aérea” se constrói no movimento de migração circular, isto é, no trânsito entre as duas culturas, no *vá y vén* entre a ilha e o continente. Para o sujeito que vive entre as duas realidades, a margem é o seu lugar. Contudo, seguindo os passos dos afro-americanos e dos *chicanos* (com os quais se identificam) na luta por direitos civis, os “ricans” reagiram. Nos anos 60, os Young Lords, um partido composto por ex-membros de gangues e de egressos de prisões juvenis, passaram a exigir autonomia político-econômica para a comunidade porto-riquenha. Meio aos movimentos comunitários, à militância estudantil e ao ativismo de partidos como o

dos Young Lords, proclamou-se, entre o final dos anos 60 e o início dos anos 70, a morte dos estereótipos do porto-riquenho dócil, iniciando-se uma década de intensos protestos inspirados nas lutas dos afro-descendentes por direitos civis. A consciência política dessa geração resultava da experiência colonial, da migração passiva e das precárias condições de atuação no mercado internacional do trabalho. Provinha ainda da percepção de seu status político subalterno no seio da nação hegemônica, uma vez que podiam combater a seu favor em guerras como a do Vietnã, mesmo estando impedidos de votar para Presidente.

Assim como os *chicanos*, que criaram para si um território imaginário de identificação cultural (Aztlán), os ativistas políticos porto-riquenhos adotaram o termo *Borínquen*²⁴ como símbolo cultural e de resistência contra a política de assimilação à cultura estadunidense, ao mesmo tempo em que passaram a questionar o sonho americano de igualdade para todos.

Ao retornarem, literal ou figurativamente, para a ilha em busca de suas referências culturais, esses novos escritores e ativistas “borícuas” deparam-se freqüentemente com a dura realidade de que não mais pertencem a ela. Lá também enfrentam a discriminação, flagram-se falando um espanhol impuro e um inglês bem articulado capaz de deflagrar uma competição desleal no mercado de trabalho local. Só então percebem que não possuem um lugar legítimo ao qual pertencer.

No início do século, o número de porto-riquenhos nos EUA ainda era pequeno. Muitos dos que migraram eram escritores que fizeram do território adotado uma obsessão temática. A maioria de suas obras consistia de relatos de impressões e depoimentos sobre a experiência da expatriação. Entre os escritores desta primeira geração destaca-se Zeno Gandía, pioneiro na abordagem do tema da vida em Nova York, a migração e o exílio no início do século XX.²⁵ Em geral, o teor dessas

²⁴ Os nativos da tribo taína de Porto Rico chamavam a ilha de Borikén, que significava “Ilha de caranguejos” ou “buruquena”. Daí surgiu o gentílico “borícuas”. sinônimo de portoriquenho. Cf. www.prfaa.com.

²⁵ Sua obra inclui: *Crónicas de un mundo enfermo*: uma trilogia composta pelas seguintes obras: *La charca* (1894), *Guarduña* (1896) *El negocio* (1922). *Redentores* (1925), último romance de Gandía, é uma das primeiras obras porto-riquenhas a abordar o fenômeno da emigração aos EUA. (Cf. TORRES, op. cit.)

narrativas não se distinguiu daquele de outros grupos de imigrantes, que registravam as primeiras impressões sobre a nova cultura. Desse modo, um grande número de escritos autobiográficos surgiu na época. Embora a literatura porto-riquenha guardasse semelhança com outras literaturas de imigrantes, distinguiu-se destas em um ponto específico. Os porto-riquenhos que aportavam nos EUA tinham uma posição social pré-definida: vinham de um país periférico e ex-colônia. Dessa forma, eram vistos como subalternos e sua literatura era igualmente marginalizada (TORRES, op. cit.).

Com o crescente número de porto-riquenhos deixando o país, a ilha ficou dividida. Havia um Porto-Rico insular, representado pela elite local, e outro continental, representado pela população mais humilde, oriunda da área rural. A divisão por que passou a ilha acabou segmentando também a produção literária. Enquanto parte dela era feita por autores autóctones, a outra produção era feita por aqueles que já estavam fora da ilha. Essa divisão veio a marcar a diferença entre a cultura porto-riquenha local e a cultura “nuyorican” continental. Esta última guarda hoje muito pouca relação com a literatura produzida em Porto Rico e provavelmente por isso os escritores de origem portenha lançados nos EUA quase nunca alcançam notoriedade na ilha.

A primeira geração de escritores porto-riquenhos nos EUA floresceu entre os anos de 1950 e 1970, sendo representada por autores de origem insular, como Bernardo Vega e Jesus Colón. Notabilizou-se por seus depoimentos (*testimonios*) sobre a vida dos porto-riquenhos em Nova York, sendo seus escritos feitos sempre em espanhol padrão. As obras de Vega e Colón definiram, por assim dizer, uma tradição porto-riquenha em Nova York precursora de muitos escritores como René Marqués, Emílio Díaz Valcárcel, Pedro Juan Soto e José Luis González — os chamados *Quatros Cavaleiros do Apocalipse* — cujas preocupações estilísticas centravam-se sobre as estruturas e estratégias narrativas, e não propriamente no conteúdo em si. Diferenciavam-se neste sentido tanto de Vega quanto de Colón, mas mantinham a tradição dos depoimentos.

Já a segunda geração, denominada “nuyorican”, é contemporânea, de origem continental, da qual fazem parte autores que escrevem em inglês (uma vez que são nascidos ou criados nos Estados Unidos) e falam sobre o *vá y ven* entre culturas, assinalando os novos fluxos e trânsitos da pós-modernidade, assimetricamente globalizada. Para Torres, essa segunda geração compõe uma *geografia de resistência, freqüentemente de denúncia da discriminação cultural, lingüística e, sobretudo, racial sofrida pela comunidade hispânica de Nova York*. (op.cit., p. 163). Entre seus principais representantes encontram-se: Ana Lydia Vega, Tato Laviera, Willie Perdomo e Luiz Rafael Sánchez. Essa geração surge com a criação do Nuyorican Poets Café.²⁶

Retomando as reflexões de Miguel Algarín, Carmen Rivera, aponta que os nuyoricans buscaram uma nova linguagem capaz de exprimir as ações e a natureza da experiência daquele grupo:

Sua língua de “ritmos curtos manifesta a pressão implacável” que o nuyoriquenho enfrenta dia-após-dia. Eles abordam a linguagem da rua combinada com a batida da salsa para expressar em palavras os sentimentos “crus” experimentados pelo operário porto-riquenho (p. xvii)²⁷.

As obras desses escritores se voltam para a esfera pública da vida cotidiana. São retratos emocionais dos sons do dia-a-dia e dos cheiros das ruas no *El Barrio*. Retratam também, com um realismo contundente, a luta contra a pobreza e o desemprego, as drogas, a AIDS, o racismo e outros problemas sociais. A busca

²⁶ O *Nuyorican Poets Cafe* fundado em 1973, substituiu uma antiga sala no East Village de Nova York, situada no apartamento do professor, escritor e poeta Miguel Algarin, que logo se transformou em uma espécie de escola para os primeiros escritores de origem porto-riquenha. A maioria desses escritores havia crescido em Nova York e falava e escrevia em inglês e espanhol. Com o aumento do número de freqüentadores da sala, Algarin decidiu alugar um bar na East 6th Street chamado *The Sunshine Cafe* e o batizou de *Nuyorican Poets Café*. Grande parte dos escritores que o freqüentavam não tinham condições de publicar seus trabalhos, então se reuniam ali para ler ou declamar seus poemas. Marcadas pelas novas literaturas em *Spanglish*, as atividades deste local incluíam ainda leituras diárias de textos de autores de várias origens: hispanos, judeus, asiáticos e afro-descendentes. Esta confluência de culturas e idiomas chamou a atenção de críticos literários norte-americanos, o que em pouco tempo transformou este em um *point* cultural da cidade. Atualmente o *Nuyorican Poets Cafe* continua marcando tendências no meio cultural dos EUA, caracterizando-se como um espaço aberto a escritores de todas as nacionalidades.

²⁷ Theirs is the language of “short pulsating rhythms that manifest the unrelenting strain” that the Nuyorican endures day after day. They approach the street language combined with the beat of their *Salsa* music to utter the “raw” feelings of the Puerto Rican working class into words.

desses escritores pelo reconhecimento de sua produção no cenário literário estadunidense, além da legitimação do uso do *Spanglish* na defesa de uma identidade bicultural, influenciou profundamente as novas gerações de escritores e a cultura latina nos EUA.

Entre os principais representantes da escrita nuyorican, situa-se Tato Laviera. Nascido em Porto Rico, chegou a Nova York por volta de 1960. É escritor, poeta e dramaturgo e sua obra é comprometida com o desenvolvimento sócio-cultural dos porto-riquenhos em Nova York. Além disso, contribui oferecendo oficinas literárias na Rutgers e em outras universidades da costa leste dos EUA. Suas poesias e peças são celebrações lingüísticas e artísticas da cultura porto-riquenha e das tradições afro-caribenhas. Seus textos refletem as mudanças e transições que sua comunidade tem suportado desde o início da imigração. Laviera é conhecido no meio literário como o “cronista da vida do *El Barrio*”. Sua linguagem poética não sofre influência dos poetas tradicionais, pelo contrário, é fruto da cultura popular, da tradição oral dos porto-riquenhos e caribenhos que circulam por *El Barrio*. Em seu livro *Enclave*, por exemplo, Laviera faz uma espécie de homenagem aos porto-riquenhos que vivem em Nova York. Todos os poemas são batizados com nomes de pessoas que conviveram com o poeta.

Jorge Brandon²⁸

Poetry is an outcry, love, affection,
a sentiment, a feeling, an attitude,
a song.
It is internal gut expressing intimate
thoughts upon a moment's experience.
Poetry is the incessant beauty called
a person by an action that takes form.
The smell of sand in water digging moon
the loving smile.
Poetry is the moutain, the recital,
the reaction, the desire, to feel
right in wrong, to taste bitter
memory, to praise death, to mourn,
to call.

²⁸ Jorge Brandon: considerado o maior declamador do Nuyorican Poets Cafe, viveu nas ruas de Nova York até 1995, quando faleceu aos 90 anos. Cf. www.greenwood.com.

Poetry, oh, poetry,
 (...) (...) (...)

(LAVIERA, 1981, p. 11)

Como Laviera escreve em Inglês, espanhol e *Spanglish*, sua obra apresenta grande relevância para o estudo do biculturalismo e bilingüismo, além de examinar o significado de ser imigrante nos EUA.

Outro escritor que se destaca entre as novas vozes “nuyoriquenhas” é Willie Perdomo. Seu trabalho expressa a fusão da linguagem da rua e da academia. Em 2004 foi ganhador de um dos prestigiosos prêmios destinados a escritores marginais: o PEN *Beyond Margins* Award. Seus poemas descrevem a realidade crua das ruas, temperada com ritmos de salsa e hip-hop. Em sua primeira coletânea de poemas, intitulada *Where a Nickel Cost a Dime*, lançada em 1996, Perdomo traz rastros da vida do Harlem hispânico, onde foi criado. No poema intitulado “123rd Street Rap”, o poeta retrata a beleza ao mesmo tempo enigmática e perturbadora das ruas:

A day on 123rd Street goes a little something like this:
 Automatic bullets bounce off stoop steps
 It's about time to pay all my debts
 Church bells bong for drunken mourners
 Baby men growing on all the corners
 Money that ain't mine
 Sun that don't shine
 Trees that don't grow
 Wind that won't blow
 Drug posses ready to rumble
 Ceiling starting to crumble

(PERDOMO, 1996, p.15)

Luis Rafael Sánchez, mesmo não sendo “filho” direto do Nuyorican Poets Cafe, percorre o mesmo caminho daqueles que o são. Contista, romancista e dramaturgo, sua escrita busca expor e criticar, duramente, as condições sociais que os porto-riquenhos enfrentam nos EUA. A partir da publicação de seu romance *La Guaracha Del Macho Camacho* (1976), Sánchez se transformou em um dos escritores porto-riquenhos de maior destaque e difusão no exterior. Sua obra *La*

guagua aérea, de 1994, ganhou notoriedade por explorar o conceito de cultura bipolar e a questão da assimilação, bem como a oposição à cultura anglo-saxônica. A estória se passa durante um vôo noturno entre San Juan e Nova York, narrada por um dos passageiros que anuncia, logo de início, uma comoção geral no avião provocada pelo temor de uma turbulência aérea ou a possível presença de um seqüestrador. Entre rezas e pai-nossos, descobre-se que o tumulto fora causado pela simples presença de dois caranguejos que passeiam tranquilamente pelo corredor da nave. Meio às gargalhadas que se seguem só os gringos, que ocupam a primeira classe, permanecem impassíveis, o que dá ocasião para que os outros, os *de acá*, comecem a relatar as agruras sofridas nas mãos dos *yanquis*, no elevador, no trabalho, na universidade etc. Assim, a escrita de Sánchez, ao mesmo tempo em que registra a experiência do imigrante, enfoca o fluxo e o trânsito como dinâmica central da experiência porto-riquenha na contemporaneidade.

Os primeiros escritos autobiográficos produzidos pelos portenhos radicados nos EUA surgiram após os movimentos pelos direitos civis nos anos 1960. Contudo, ao final dos anos 1980, textos autobiográficos produzidos por mulheres começaram a despontar e se afirmaram particularmente a partir de 1990. A escrita masculina portenha priorizava tradicionalmente temas relacionados à violência, à pobreza e às dificuldades de se viver em guetos ou *barrios*. Não raro os personagens dessas tramas eram jovens impulsionados pelo desejo de alcançar sucesso, mas, sem oportunidades para tal, se envolvem com traficantes e drogas. Já a narrativa de autoria feminina tende a retratar a raça e a valorizar as tradições culturais (TORRES, op. cit.).

A escrita autobiográfica produzida por escritoras nuyorican, como a de escritoras chicanas, inaugura um estilo literário de difícil definição, uma vez que conjuga em um só corpo vários estilos: em prosa, verso, no formato de ensaio, romance, enfim marcando uma prática peculiar à escrita feminina de origem hispânica. Esta é também a forma eleita por Ortiz Cofer em *Silent Dancing*.

1.5 - Judith Ortiz Cofer e a escrita latina

Provenientes de culturas em que são oprimidas por tradições patriarcais ainda vivas mesmo na experiência da imigração, as mulheres imigrantes enfrentam os dualismos culturais, as tensões raciais e a subordinação feminina, além das dificuldades comuns de sobrevivência que seus grupos de origem experimentam no novo contexto (Brah, op. cit.) A consciência das múltiplas formas de opressão feminina tem caracterizado a obra das escritoras latinas nas últimas décadas, freqüentemente implicada em processos contraditórios. Para Nicholasa Mohr, profundas modificações têm marcado as experiências das mulheres porto-riquenhas em solo estadunidense, o que também tem se reflexido em sua expressão artística e cultural: *Nós não somos mais uma extensão do povo da ilha. Esta realidade tem sido amplamente incompreendida pelo porto-riquenho da ilha. Este novo mundo, que nós ainda estamos formando, é a fonte de nossa força e o berço de nosso futuro* (MOHR apud RIVERA 2002, p. xix)²⁹. Ao mesmo tempo em que buscam desmistificar os papéis e valores culturais, assim como os ícones produzidos pela ideologia patriarcal, subvertendo os limites das crenças culturais sobre a família, a sexualidade e o comportamento moral, essas escritoras tentam reafirmar sua herança cultural marginalizada como parte de um movimento mais amplo de revitalização étnica que mobiliza hoje as minorias nos Estados Unidos.

Em 1981, Ana Lydia Vega publicou em Porto Rico um conto intitulado “Pollito Chicken”, uma sátira que utiliza o Spanglish para criticar a liberação sexual da mulher “nuyorican”. Nicholasa Mohr, entre outras, rejeitaram o texto por sua linguagem ofensiva e estereótipos que nada tinham a ver com a realidade de milhares de porto-riquenhas radicadas em Nova York. O episódio serviu para mostrar o grau de auto-conscientização dessa geração de escritoras criadas na “guaga aérea” (ou ponte aérea). Ao explicar sua habilidade de contar histórias, Mohr admite que deve ter “beijado o pé de manga” (RIVERA, 2003). As latinas porto-riquenhas,

²⁹ We are no longer an island people. This reality has become increasingly incomprehensible to the Puerto Rican from the island. This new world, which we are still creating, is the source of our strength and the cradle of our future

na opinião de Rivera (op. cit.), são aquelas que provavelmente provaram desse fruto proibido e ao fazê-lo tornaram-se capazes de (re)criar novos mundos.

Entre as escritoras nuyoricans, podemos citar Esmeralda Santiago, em cujos textos pode-se encontrar uma visão caleidoscópica da dura vida da gente comum que vive tanto na ilha quanto em Nova York. Em seu famoso romance autobiográfico, *When I was Puerto Rican*, o tema da transformação da menina em mulher é motivo para uma reflexão sobre a problemática identidade feminina em uma cultura patriarcal.

Nicholasa Mohr está entre os principais nomes da escrita nuyoricana. Muitos de seus livros, escritos para o público infantil, focalizam a vida de garotas em seus anos de formação e sua relação com as mães. Este é o caso de *Nilda*, *Felita* e *Going Home*. Mesmo em outras obras, como *Rituals of Survival* em que as protagonistas são maduras, elas se deparam com o desafio de não repetir os erros de suas mães ou os modelos femininos de sua cultura, implicados em uma cultura de auto-sacrifício e subserviência.

Rosário Morales e sua filha, Aurora Levins Morales, situam-se na tradição das escritoras porto-riquenhas que exploram o tema da viagem pelos rios e canais das cidades, em busca de sobrevivência real e simbólica. Em *Getting Home Alive*, escrito em parceria, as fronteiras dos gêneros literários se desfazem ao passo em que o texto é preenchido por poemas, notas de jornais e ensaios poéticos de cunho autobiográfico, numa exploração romântica de uma política dos fluidos corporais e dos líquidos cotidianos (RIVERA, op. cit.).

Sandra Maria Esteves distingue-se de outras escritoras pela força e militância de sua voz. Suas obras rejeitam as imagens literárias tradicionais de colonização da ilha e a retórica popular de liberação, erguendo um grito de liberdade em ritmo de *congas*, *timbales* e bongôs. Participante do Nuyoricana Poets Café e do Teatro de Poesia Afro-caribenha, que ela dirigiu durante anos, Esteves publicou três coletâneas poéticas, nas quais inclui seus próprios desenhos. Sua voz precede as de Esmeralda Santiago, Rosário e Levin Morales, denunciando as formas de vida e as precárias condições de trabalho em Nova York.

A subversão dos estereótipos culturais e sexuais está presente na obra de Luz Maria Umpierre-Herrera. Assim como Sandra Maria Esteves, a autora é consciente da opressão “colonial” reinante na ilha e a opressão patriarcal que insiste em controlar o corpo da mulher. Seus poemas, inspirados em suas próprias experiências enquanto imigrante e lésbica, constituem um veemente protesto contra todas as instituições sociais tanto na cultura de origem quanto no contexto dos Estados Unidos (Op. cit.).

Judith Ortiz Cofer, por sua vez, é autora de textos que parecem celebrar o trânsito cultural, na medida em que são ambientados entre a cultura de seus ancestrais de Porto Rico, e a cultura estadunidense adotada. Criada no trânsito entre Hormigueros e Paterson, a autora capta em sua obra as imagens de um mundo familiar deixado para trás, que ela tenta reaver e evocar imaginariamente.

Em *Silent Dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood (1991)*, a autora retrata o ambiente multiétnico e os processos de hibridação envolvidos na construção da identidade de sujeitos transfronteiriços. Com sua escrita bilíngüe, explora a dualidade dos porto-riquenhos e as divergências contemporâneas criadas pela história contínua das relações coloniais da ilha. Além disso, a habilidade ao usar duas línguas e dois padrões de comportamento é também transferida às palavras. É dessa maneira que Cofer negocia sua própria voz na literatura, para transformar e criar significados e afirmar a identidade cultural porto-riquenha. Sua produção, tanto em prosa quanto em verso, contribui com aquela dos demais escritores latinos na formação de um bloco cultural que insiste em fazer parte da história dos EUA.

Peregrina (1985), seu primeiro livro de poesias publicado profissionalmente, foi vencedor do Riverstone International Poetry Competition. No entanto, seu romance mais aclamado é *The Line of the Sun*, publicado em 1989 e indicado para o prestigioso *Pulitzer Prize*. O livro conta a estória de porto-riquenhos na ilha e em Nova York através da vida de seu protagonista, Guzmán, de sua irmã Ramona, ambos criados na ilha, e da narradora, Marisol, a quem Ramona criou desde a idade de dois anos num conjunto habitacional em New Jersey. Nessa

história, Cofer deixa claro que, embora os porto-riquenhos façam formalmente parte dos EUA, migrar da ilha para o continente não é uma simples mudança de um estado para outro dentro do país. É, antes, uma mudança da colônia para a metrópole, quase como transferir-se para um país diferente e estrangeiro. Ramona faz o mesmo que muitos imigrantes estrangeiros poderiam fazer, ou seja, transfere para o continente a cultura popular e as práticas do povo de sua ilha. Estas servem para provê-la de um sentimento de pertença, de um modo de ligar-se à coletividade do conjunto habitacional (*El Building*), de proteger-se dos preconceitos e da exploração pela sociedade estadunidense. O romance chama atenção para as diferenças estabelecidas na relação de Ramona com a filha Marisol. Estas vão além das formas culturais adotadas por mãe e filha - diferenças de geração ou entre mulheres porto-riquenhas - e, daí, a firmarem seu sentimento de pertença nacional. Ramona, pertencendo ao Porto Rico de suas memórias, e Marisol, embora também porto-riquenha, só podem fundamentar esse sentimento de nacionalidade e o significado de sua cidadania estadunidense enquanto porto-riquenhas nos sinais e na linguagem da cultura urbana do bairro.

Cofer herdou das mulheres de sua família a arte de contar histórias. Seu primeiro contato com o mundo da imaginação e criatividade se deu, de fato, através dos *cuENTOS* que escutava na casa da avó. Neste sentido, a avó foi sua primeira professora. Entretanto, os textos de Ortiz Cofer constituem uma tradução desses casos, já que a autora escreve em inglês. Quando questionada a respeito da escolha do inglês como idioma literário, a autora justifica:

Eu realmente me ofendo com atitudes que cobram que se você se importa com a ilha você tem que escrever em espanhol. Não é minha culpa se 95% de minha educação foi em inglês e em escolas americanas(...). Então como eu posso escrever bem em espanhol quando o espanhol é minha segunda língua?? Quando eu digo que é minha segunda língua, quero dizer que o Inglês é a língua da instrução. Contudo, minha língua doméstica era o espanhol(...); Não consigo escrever um poema em espanhol uma vez que perdi minha intimidade com a língua e é preciso ter muita fluência na língua

para criar metáforas(...) Se eu pudesse, escreveria em espanhol.
(ACOSTA-BELEN, 1993)³⁰

Na obra aqui proposta para análise, *Cofer mapeia*, através de referências às espacialidades associadas a uma geografia pessoal e afetiva, tanto o sentido de pertencimento a uma terra de origem idealizada quanto a afiliação relacionada à negociação de novos espaços na cultura estrangeira. Nos próximos capítulos mapearei a construção dessas espacialidades, verificando através delas os processos de construção e negociação da identidade. Neste processo que desemboca na perspectiva coletiva, delinea-se ainda a relação hostil resultante do vínculo colonial existente entre Porto-Rico e os EUA. Ao retratar a vida no *barrio* ou no *El Building*, sua escrita denuncia a condição daqueles que estão desprovidos de reconhecimento sócio-político, os que ocupam o “espaço da invisibilidade” no meio social. Nas espacialidades associadas à vida coletiva, buscarei esclarecer como a identidade cultural, em busca de auto-afirmação, negocia sentidos.

³⁰ I really resent the prevalent attitude that if you really care about the Island you have to write in Spanish. It is not my fault that 95% of my education was in English in American schools (...).So, how can I write well in Spanish when Spanish is my second language?? When I say it is my second language it means that English is the language of my schooling. However, my home language was Spanish(...); I cannot write a poem in Spanish since I have lost my intimacy with the language and you have to be very fluent in a language to create metaphors (...) if I could, I would write in Spanish.

Capítulo 2

FRONTEIRAS DO EU: as geografias simbólicas da memória em *Silent Dancing*

*"When you leave you must remember to come back for the others(...).
You can't erase what you know. You can't forget who you are".
(Sandra Cisneros)*

2.1 - As Casas da Memória

Em *Silent Dancing* o espaço constitui a dimensão organizadora da memória, uma vez que ao invocar o passado, a autora reativa seus significados simbólicos associando-os a uma geografia social porto-riquenha.

A narrativa de Ortiz Cofer tem como ponto de partida a casa da avó materna (Mamá Pola), local de origem onde se inscrevem os dados da história familiar, onde as mulheres se reuniam para tomar *café con leche* e conversar assuntos sérios ou apenas contar casos. A protagonista confessa que a casa da avó é um espaço vital para todos os membros da família. Estão encerrados ali sua primeira noção de herança cultural, de afirmação identitária latina, além de outras aprendizagens e descobrimentos cruciais.

Seguindo a tradição dos fazendeiros italianos daquele lugar, a casa da avó era cercada não apenas por plantas, que eram divididas entre o jardim com muitas flores e o quintal com pelo menos uma mangueira, mas também por muito dinamismo e vivacidade; era um local colorido como tudo na ilha. Não era grande, mas possuía diversos quartos – que foram construídos de acordo com a chegada dos filhos: um total de oito. A imagem que a protagonista faz desse local evoca a figura de um caracol, que cresce e se movimenta vagarosamente, enquanto leva às costas a própria casa. Assim, a casa de Mamá Pola é algo “orgânico”, vivo, como a própria cultura de origem. Ela se converte em um ponto de referência ao qual a narradora pode sempre recorrer, mesmo que fora de Porto Rico, e que a mantém em contato com suas raízes:

A casa de minha avó é como um caracol compartimentado; tem muitos cômodos, mas não chega a ser uma mansão. Suas proporções são

*pequenas e seu design simples. É uma casa que cresceu organicamente conforme as necessidades de seus habitantes. Para todos nós da família é conhecida como la casa de mamá. É o local de nossa origem; o palco de nossas memórias e sonhos da vida na Ilha (SD, p.23)*³¹

Devido à distância física que a separa da ilha no presente da enunciação, a casa dos avós em Porto Rico oferece à narradora um espaço concreto a partir do qual pode reconstruir uma relação com a terra e a cultura de origem. Como ela mesma afirma, a casa da avó *fora construída para as crianças (SD, p. 52)*³² e isso significa que era um lugar privilegiado para se viver a infância.

Quase todos os cômodos guardam um significado especial para a protagonista de *Silent Dancing*. A sala de visitas havia sido construída seguindo as prescrições da dona da casa: era pequena, fresca, protegida do sol direto; a porta de entrada fora construída na lateral, de forma que para entrar era preciso dar uma pequena volta pelo jardim. O que impressionava a protagonista era a quantidade de cadeiras de balanço que havia no recinto, onde a avó, como uma rainha, contava seus casos, sendo a sua a cadeira mais entalhada.

A cozinha é outro espaço carregado de significado; local marcado pela constante presença feminina, onde as mulheres se reuniam no preparo das comidas típicas, tais como os *pasteles* e doces de coco, entre outros preparados em folhas de bananeira. A cozinha torna-se o ponto de referência para o registro dos hábitos alimentares e da culinária porto-riquenhas, constituindo um dos principais pilares da identidade cultural.

Havia ainda o cômodo considerado pela protagonista como o “coração da casa”: o quarto da avó:

(...) vejo o quarto dela como os aposentos de uma rainha onde uma pequena mulher figurava em grandeza, uma sala do trono com uma cama ao centro de quatro colunas maciças mais alta que a cabeça de uma criança. Foi sobre esta cama onde seus próprios filhos haviam nascido que seus netos menorzinhos podiam cochilar de tarde; era ali também que mamá se recolhia para se dispensar conselhos privados às suas filhas,

³¹ My grandmother's house is like a chambered nautilus; it has many rooms, yet it is not a mansion. Its proportions are small and its design simple. It is a house that has grown organically, according to the needs of its inhabitants. To all of us in the family it is known as *la casa de mamá*. It is the place of our origin; the stage for our memories and dreams of Island life.

³² Mamá's house — a place built for children...

sentando-se à beira da cama, olhando para baixo sobre quem quer que estivesse sentado na cadeira de balanço onde gerações de bebês haviam sido embalados. Para mim ela se parecia com uma sábia imperatriz recém saída dos contos de fadas que eu lia vorazmente (SD, p. 23-24)³³

Era o lugar onde aquela pequena mulher se revelava grande e imperava, mais que em qualquer outro cômodo. A quase sacralidade daquele espaço possivelmente se associa ao local de geração dos filhos, espécie de “útero” do grande corpo que constitui a casa – signo por excelência da feminilidade, associada à maternidade, à geração dos filhos, aos primeiros cuidados com a vida. A cama torna-se um elemento central nesse espaço. Representa o berço da vida, da família, visto que todos os filhos haviam nascido ali. Era o local onde os males dos netos eram curados ou os conselhos mais íntimos eram dados às filhas.

É interessante ressaltar que o quarto era propriedade exclusiva da avó – ou pelo menos assim se tornou depois que esta decidiu tornar-se “dona de seu próprio corpo” e alojar o marido em outro cômodo da casa. Desta forma, pôde ver-se finalmente livre do “peso” das sucessivas gravidezes e reassumir as rédeas da própria vida. Essa atitude mostra como a avó mantinha o controle sobre este espaço e sobre si mesma. Nele havia todos os símbolos de poder de *Mamá Póla*: os ingredientes para seus remédios caseiros – ela só recorria ao médico quando suas poções falhavam. Havia um cofre sempre trancado a sete chaves, dentro do qual ela afirmava ter um monstro, para evitar que as crianças nele mexessem. Na imaginação dos pequenos e, principalmente da protagonista, havia tesouros guardados naquele cofre e as crianças, mesmo amedrontadas, em um misto de desejo e horror, tentavam adivinhar o que havia dentro da caixa: *Meus primos tinham outras idéias do que ela mantinha naquela caixa forte: o segredo poderia ser dinheiro...*(SD, p. 24)³⁴.

Na verdade os tesouros da avó consistiam nas lembranças ali encerradas. O quarto reunia objetos que delineavam o perfil paradigmático da identidade latina da

³³ (...) I see her room as a queen’s chamber where a small woman loomed large, a throneroom with a massive four-poster bed in its center which stood taller than a child’s head. It was on this bed where her own children had been born that the smallest grandchildren were allowed to take naps in the afternoons; here too was where Mamá secluded herself to dispense private advice to her daughters, sitting on the edge of the bed, looking down at whoever sat on the rocker where generations of babies had been sung to sleep. To me she looked like a wise empress right out of the fairy tales I was addicted to reading.

³⁴ My cousins had other ideas as to what she kept in that wooden vault: its secret could be money...

avó, com suas imagens de santos, sua bíblia sobre a penteadeira e o rosário; o retrato de Jesus crucificado na parede acima da cama, pôsteres e fotos recebidos dos filhos e netos de passagem pelos os EUA. Esses *souvenirs* chegavam acompanhados de novos casos que iam se agregando ao repertório de *Mamá Póla*:

A cada ano mais coisas eram adicionadas, ao passo em que a família crescia e se dispersava, a cada objeto no quarto, se associava a uma história, um "caso" que Mamá concedia a qualquer um que tivesse o privilégio de passar um dia sozinho com ela.(SD, p.25)³⁵.

Ao rememorar o quarto e o clima de magia que o cercava, a protagonista retoma a imagem de acalento e aconchego da avó. Mesmo sendo rigorosa em seus ensinamentos, esta jamais negava o colo, nem a cama para os seus. O quarto era o refúgio para todos os males, sendo talvez a referência mais sólida de afeto e segurança para a protagonista, referência esta ligada à vertente feminina de seu legado cultural latino.

Havia também a casa dos avós paternos, outra referência da origem que pontua a diferença cultural no interior da própria cultura de origem. Se na casa de *Mamá Pola* a força feminina reinava, na casa de *Mamá Nanda* o poder patriarcal se fazia presente de modo contundente. A família paterna era de origem hispânica, o avô provinha de uma família de muitos títulos. Contudo, chegara à ilha sem dinheiro, pois havia sido deserdado em função de vícios: era alcoólatra e jogador. Além disso, o avô paterno era um homem violento e sempre ameaçava a mulher e seus filhos, caso comentassem sobre essa história. Diferentemente das histórias da casa dos avós maternos, que a protagonista ouvia em primeira mão, as histórias narradas pelos avós paternos eram relatadas por sua mãe, uma vez que a protagonista era ainda um bebê quando seus pais moraram com eles.

Segundo sua mãe, o clima da casa melhorou depois que o avô morreu em decorrência do alcoolismo. Oprimida, a avó paterna tinha poucos momentos de prazer. Além das idas à igreja, tinha o hábito de fumar. Entretanto, esta era uma prática clandestina e perigosa, pois só se podia saboreá-la escondida no fundo do

³⁵ Each year more items were added as the family grew and dispersed, and every object in the room had a story attached to it, a cuento which Mamá would bestow on anyone who received the privilege of a day alone with her.

quintal. Após a morte do marido, a avó rompe com o mito da eterna lealdade e com a expectativa de uma obediência cega à tradição de submissão feminina. Passou a comprar maços de cigarros e guardá-los no bolso do próprio avental, além de dividir essa liberdade com a filha Felícita e com a nora (a mãe da narradora). Desta forma, as três mulheres, agora “livres”, passavam as tardes fumando e conversando, enquanto esperavam pelo filho, irmão e marido - ou seja, o pai da narradora.

A história da família paterna é também, uma história de superação, um exemplo de sobrevivência em um lar cujas barreiras impostas pelo sistema patriarcal tornavam o ambiente hostil. A tia Felícita, por exemplo, tornou-se uma heroína nos relatos da família. Ao se divorciar em Nova York e retornar à ilha, sua terra natal católica e conservadora, tornou-se um escândalo para a sociedade local. Anos antes, havia fugido com o namorado negro após o pai ameaçar matá-lo, caso se aproximasse da casa novamente. Além disso, ao saber do romance clandestino de Felícita com o negro, espancava mulher e filha, trancando-as em seguida em casa. O resultado dessa violência foi uma ação de solidariedade por parte da vizinhança, que arrecadou dinheiro suficiente para a fuga do jovem casal. A moça só retornou para a ilha depois da morte do pai, que enquanto vivo nunca permitiu que a esposa tivesse qualquer notícia da filha.

Felícita não teve filhos e seu casamento também não logrou êxito. Sua volta à ilha foi perturbada pelo conservadorismo do povo. Não se sentia bem e chegava a ter insônia. Por isso, quando a cunhada – quase uma criança – ficou grávida, adotou-a juntamente com o bebê como se fosse uma filha. O cuidado era tanto, que Felícita chegou a dormir na mesma cama que a cunhada e dividir com ela a alegria dos primeiros movimentos do bebê ainda no ventre da mãe.

A casa dos avós paternos é rememorada quase que exclusivamente no campo emocional. Ali não há cômodos específicos, a protagonista percebe a casa em sua totalidade subjetiva. É, sobretudo, o legado patriarcal, o âmbito de mulheres que sofrem a opressão masculina e muito pouco podem fazer por si mesmas. Somando as duas famílias a protagonista recompõe a história de sua primeira infância, reavendo assim uma origem que, lembrando Foucault, se dá *em um fundo*

já começado (FOUCAULT, 1999, p. 456), ou seja, quando se pensa que a vida começa em um determinado ponto percebe-se, através das histórias, que seu começo é forjado sobre a história de muitas pessoas antes dela mesma. Assim, a origem, em Ortiz Cofer, é algo que sempre escapa ou ultrapassa sua própria vida, mostrando-se como um fundo incomensurável de onde as lembranças irrompem com a pujança de um nascedouro.

2.2 - A escola: repeat after me...

As recordações envolvem aspectos subjetivos do relacionamento do indivíduo não só no âmbito familiar, mas também em outros espaços. Neste caso, o ambiente escolar é também significativo para a protagonista. A escola não ficava distante da casa de *Mamá Póla* e fora batizada com o nome de um patriota porto-riquenho chamado *Ruiz Belvis*. Era pintada com as cores que a tornava propriedade do governo, assim como todas as salas de aula: *Isso se aplicava a tudo na ilha. Todas as coisas eram codificadas por cores, incluindo-se as crianças (...). Nós éramos um exército de anões em branco e marrom, levadas pela mão para nosso campo de batalha.*(SD, p. 51)³⁶. Tal descrição da origem “multicolorida” revela elementos utópicos que fazem da ilha uma paisagem edênica, onde imperam a ordem, a afetividade, a atmosfera de sonho e integração.

Ainda assim, os primeiros dias de escola na ilha a protagonista encarou com alguma resistência. Para ela era cruel ir para a escola e não participar dos cafés com leite da tarde na casa de *Mamá Pola*, nem poder ouvir suas histórias: *Eu queria continuar vivendo o sonho das tardes de verão...*(SD, p. 51)³⁷. A escola não era um lugar hostil, mas ali a heroína passava por um processo de adaptação que lhe causava certo desconforto, como é usual ocorrer com as crianças no início de sua fase escolar.

³⁶ This was true all over the Island. Everything was color-coded, including the children (...). We were a midget army in white and brown, led by the hand to our battleground.

³⁷ I wanted to continue living the dream of summer afternoons...

É importante ressaltar, contudo, que a incorporação de Porto Rico ao território estadunidense desde 1952 obrigou a ilha a se “americanizar”. Isso significava que, oficialmente, Porto Rico pertencia aos EUA e, como tal, teria que adotar o inglês como língua oficial – usado em documentos e ensinado nas escolas. Nesse processo, a questão da língua toma corpo nas primeiras experiências vividas pela protagonista na escola da ilha. O texto revela, com sutileza, que a imposição do inglês na escola se dava de forma abrupta: a ordem era repetir os termos estrangeiros após o professor, ainda que a criança não soubesse o que estava falando. Toda criança deveria aprender a outra língua como parte de seu processo de alfabetização, mesmo se houvesse resistência: (...) *A lógica por trás do sistema era que, embora as crianças não compreendessem as palavras em Inglês, elas se lembrassem dos ritmos (SD, p. 54)*³⁸.

Nessa política de assimilação, o que importava era a incorporação do inglês sobre o vocabulário hispânico. O domínio se dava apenas através da repetição das palavras até que os falantes pudessem responder automaticamente, independentemente da compreensão.

Os professores eram treinados para dar aulas em inglês e obrigavam as crianças a fazer adaptações absurdas: *As crianças eram forçadas a aceitar que o galo fazia cockadoodledoo, quando na verdade sabiam perfeitamente bem de ouvir seus próprios galos a cada manhã que em Porto Rico um galo fazia cocorocó (SD, p. 55)*.³⁹

Nessas passagens, Ortiz Cofer elabora com sutileza a crítica ao imperialismo norte-americano, mostrando como este procurava apagar ou encobrir a principal marca de identidade cultural porto-riquenha: sua língua. É relevante lembrar, contudo, que houve resistência por parte da população às investidas do governo de impor o inglês na ilha. Por isso, o domínio se concentrou nas escolas. A maioria das crianças não levava o idioma estrangeiro para casa. No âmbito familiar,

³⁸ (...) The logic behind this system was that, though the children did not understand the English words, they would remember the rhythms.

³⁹ The children were forced to accept that a rooster says *cockadoodledoo*, when they knew perfectly well from hearing their own roosters each morning that in Puerto Rico a rooster says *cocorocó*.

prevalecia a língua materna e a não mistura das línguas mostrava a resistência à língua do dominador.

Essa condição atingia a todos de forma diferente: a protagonista observava tais circunstâncias de um lugar privilegiado, pois como passava períodos nos EUA, não tinha problemas com o inglês. É com ironia que registra suas experiências com o idioma inglês. Seu pai, um falante fluente desta língua, usava-o toda vez que conversava com os filhos e os corrigia constantemente: (...) *não “jes” mas “y-es”. Y-es, sir* (SD, p. 53). Ao mesmo tempo, o assimilacionismo associado à figura paterna é sutilmente registrado na frase “yes, sir” ensinada pelo pai.

A narradora percebe que, por sua facilidade com a língua do dominador, se tornava a preferida da professora e com isso passa a desfrutar de um certo *status* ali. Na verdade, ela já se destacava aos olhos daquelas pessoas simples do povoado, pois seu pai, além de marinheiro dos EUA, tinha seu nome associado ao de uma família tradicional; moravam em Nova York, e não participavam da realidade dos “cidadãos de segunda classe”. Nessa posição, a protagonista percebe como as diferenças promovem o preconceito e o desfavorecimento do sujeito.

Entre as recordações da escola, está a de um menino negro de nome Lorenzo que também era esperto e aprendia com facilidade tudo o que lhe ensinavam. Gostava de apagar o quadro, cantava uma versão engraçada do hino à bandeira; era um menino brilhante, amável e talentoso. Por essa razão era também considerado um dos preferidos das professoras. Entretanto, a protagonista presenciou um fato que lhe abriu os olhos para as contradições de sua cultura de origem, ligadas à condição social e racial das pessoas. Percebe que o garoto se tornava objeto do preconceito por parte das mesmas professoras pelo fato de ser pobre e negro. Para mostrar ao superintendente que visitava a escola como os alunos estavam trabalhando bem com ambas as línguas, as professoras decidem colocar uma criança para saudá-lo e aos pais tanto em inglês quanto em espanhol. Pensaram em Lorenzo, mas como o garoto era pobre, uma das professoras pensou em lhe emprestar a roupa de primeira comunhão do filho. O belo gesto se transformou em piada diante do argumento da outra professora:

Ele é um negrinho engraçadinho, e feito um papagaio, consegue repetir tudo que a gente ensina. Mas a mãe dele não deve ter dinheiro para comprar um terno para ele.

Eu guardei o terno de Primeira Comunhão do Rafaelzinho; aposto que Lorenzo caberia nele. É branco com gravata borboleta – disse a outra professora.

Mas, Marisa – disse rindo a minha professora – nesse terno, Lorenzo ficaria igual a um mosquito afogado em um copo de leite. (SD, p. 58).

Mais tarde, ao relatar o fato à mãe e a protagonista ouve a explicação de que, *isso significava ser “diferente”, algo com o qual eu não precisava me preocupar* (SD, p. 58)⁴⁰. A diferença é, portanto, algo que se percebe no ambiente coletivo, uma realidade definida pela etnia e pela condição econômica que rotula, divide e separa as pessoas, privando-as da igualdade de direitos ou privilégios. Embora a palavra “preconceito” não fizesse parte do vocabulário da menina, este é o significado que se extrai desse primeiro relato ligado à sociabilidade na terra de origem. A paisagem edênica descrita no texto de Ortiz Cofer é assim relativizada, o que confere ao texto de Ortiz Cofer um caráter crítico e questionador. Esta idéia é reiterada no poema que conclui o ensaio “Lições Primárias”, o qual contém reflexões sobre a vida na escola durante os verões em Porto Rico:

Natal de 1961

Estamos passando o fim de ano com os parentes de Mamãe em Porto Rico. Vestida de anjo para a peça teatral na Escola San José, eu estou posando num vestido branco com asas de papel crepom para minha mãe – uma foto que ela enviará a meu pai que está no mar. Logo ele se perderá de nós por meses, preso em silêncio dentro do navio da Marinha, por engano e um jogo; A Baía dos Porcos, a Crise do Míssil. O pano de fundo que ela escolhe para mim é uma tapeçaria tropical: uma sebe de hibiscos, escarlate insistente sobre um campo verde. Na cópia revelada, as flores vão sangrar nas bordas de minha imagem fantasmagórica – um falso anjo sobreposto num falso éden, suspeito como as fotogravuras coloridas à mão da National Geographics durante os anos da guerra, mostrando “florestas verde-esmeralda e mares azul-anil” (SD, p.59)⁴¹.

⁴⁰ it meant being “different”, but that it wasn’t something I needed to worry about.

⁴¹ Christmas, 1961

2.3 - Sob os mangueirais

Silent Dancing tem como epígrafe a frase de Virginia Woolf retirada da obra *A room of one's own* (1985), afirmando que a escrita da mulher remete à mãe. (WOOLF, *op.cit.* p. 85)⁴². Entende-se aqui a escrita memorialística constituindo-se por influências, uma vez que no referido texto a autora inglesa discute a ligação entre as mulheres, a ficção e o desenvolvimento literário na escrita feminina. Neste sentido, Woolf faz referência não somente às mães biológicas, mas também às “mães literárias”. Em Woolf essas precursoras situam-se na literatura inglesa, como Fany Burney, Eliza Carter, as irmãs Brontë (Emily e Charlotte) e Jane Austen. Sobre essa questão, ela afirma que: (...) *Todas as mulheres reunidas deveriam derramar flores sobre o túmulo de Aphra Behn, pois foi ela quem lhes assegurou o direito de dizerem o que pensam (op.,cit. p.87).*

Em “Um Esboço do Passado”, Woolf aceita o fato de que, para escrever sobre si mesma, é necessário começar com a figura da própria mãe: *Mas se volto para minha mãe, como é difícil caracterizá-la como ela realmente era, imaginar o que ela estava pensando, colocar uma única frase em sua boca* (WOOLF, 1986., p. 102)⁴³. Desta forma, a autora reitera a ligação que ainda mantém com a presença invisível da mãe e como essa ligação influencia sua produção.

Ortiz Cofer adota estratégia semelhante e, ao recontar as histórias que ouviu quando criança, evoca as presenças femininas marcantes de sua infância: *Mamá* e sua mãe. A autora reconhece, na arte de contar histórias, sua herança cultural e nesse traço retorna à tradição matriarcal de contar histórias.

We are waiting out the year with Mother's relatives/ in Puerto Rico. Costumed as a angel for the play/ at La Escuela San José, I am posing/ in a white-sheet robe and tissue-paper wings/ form my mother – a photo she will send / to my father who be lost to us for months, / held in silence within his navy ship,/ by a mistake and a gamble:/ The Bay of Pigs, the Missile Crisis./ The background/ she chooses for me is a tropical tapestry: a hedge/ of hibiscus, insistent scarlet/ on a field of green. In the exposed print,/ the flowers will bleed at the edges/ of my ghostly shape - a fake angel/ superimposed on a fake Eden,/ as suspect as the hand –colored photogravures/ in National Geographics during the war years,/ showing “emerald forests and azure seas”.

⁴² A woman writing thinks back though her mothers. (Tradução de Vera Ribeiro.)

⁴³ But if I turn to my mother, how difficult it is to single her out as she really was; to imagine what she was thinking, to put a single sentence into her mouth.

Em uma entrevista a Edna Acosta Belén, Ortiz Cofer afirma seguir um ritual cultural, mas que o usa de forma enriquecedora e não como uma prisioneira, que pode expandir os casos ouvidos e assim seguir por caminhos diferentes: *Minha herança literária é não intelectual em seu início. (...) eu aprendi com essas mulheres o forte significado da imaginação. Para elas as histórias contadas tinham uma função* (ORTIZ COFER, 1993, p. 84)⁴⁴.

A autora resgata sua infância, retornando ao lugar onde se firma seu “universo ficcional”. Dessa forma, entendo que voltar aos momentos sob os mangueirais significa construir uma metanarrativa da própria história. Em outras palavras, Ortiz Cofer narra sua história dentro de uma história maior e inclui em seu relato outras pequenas histórias que fazem parte de seu próprio repertório. Sob a frondosa mangueira a autora resgata emoções e experiências, além de apontar este como o primeiro lugar em que o poder das palavras é sentido pela primeira vez: *Foi debaixo dos mangueirais que eu comecei a sentir o poder das palavras* (SD, p.76)⁴⁵.

A mangueira é uma planta tropical que depende dos climas quentes e chuvosos para se desenvolver e frutificar. Ao refletir sobre a árvore, a autora privilegia o lugar de sua infância que melhor capta o calor da ilha; calor não apenas referente ao clima, mas também ao convívio, ao relacionamento com os seus iguais; mangueira e infância, ambas desenvolvidas em um território simbólico associado à idéia de paraíso. É neste cenário que a protagonista também se recorda das tardes de verão passadas ouvindo os casos que instigariam sua criatividade mais tarde, ao voltar para o frio apartamento de New Jersey.

Em *Silent Dancing* a mangueira se torna metonímia de toda a paisagem recordada de Hormigueros. Localizava-se ao alto de uma colina, num terreno pertencente a uma das últimas refinarias de açúcar, conhecida como *La Central*, de propriedade norte-americana, que empregava a maioria dos homens da cidade. O texto registra com sutileza que, depois que essas indústrias chegaram à ilha, toda a paisagem local se descompõe. A protagonista se recorda de como o canavial

⁴⁴ my literary heritage is nonintellectual in its beginnings(...)I learned from these women's very strong sense of imagination. For them storytelling played a purpose.

⁴⁵ It was under that mango tree that I first began to feel the power of words.

contornava a rodovia que dava acesso à cidade, e como os trabalhadores sem camisa laboravam como formigas frenéticas sob o calor causticante do sol. Registra ainda que ouvira certa vez dizer que o trabalho desses homens era muito perigoso e que muitos já haviam perdido partes do corpo em acidentes de trabalho. A menina ficava absorta naquele balé sincronizado de cortar canas; visto do alto e através dos olhos de uma criança inocente dos interesses que nutrem a vida adulta. E é nesses momentos especificamente que a narrativa de Ortiz Cofer assume sua característica mais contundente de denúncia das condições precárias de trabalho a que eram submetidos os trabalhadores de sua terra de origem. Em contraste com o olhar pueril, pode-se depreender a exploração da cultura dominante e do capitalismo estadunidense:

Eu me distraía com o movimento sincronizado dos homens balançando seus facões nos campos. Eles estavam sem camisa e o suor fluía em suas costas. Banhados pela luz refletida das lâminas, aqueles trabalhadores se mexiam como num bailado. Eu me perguntava se eles ensaiavam como dançarinos para aperfeiçoar sua sincronicidade. Não me ocorria que aquela era uma “coreografia de sobrevivência” – uma medida de segurança – pois o movimento aleatório poderia causar perdas de dedos e membros. Ou, como ouvi uma das mulheres dizer certa vez, “ há partes do corpo nos campos de cana o bastante para formar um homem inteiro” (SD, p.77)⁴⁶

Para chegar até aos mangueirais bastava ir para o fundo do quintal de Mamá e atravessar a cerca de arame farpado que separava os dois terrenos. Era muito divertido para as crianças ver as mulheres ficar com os cabelos enrolados nos arames e praguejarem, enquanto passavam por entre os arames. Quando chegavam do outro lado, as crianças inventavam muitas brincadeiras enquanto as mulheres bordavam lençóis e fronhas ou conversavam. Nas recordações da protagonista há ainda o cheiro do açúcar queimado que impregnava o ar, vindo das refinarias; o cheiro dos limoeiros, além do gosto dos pedaços de cana e das mangas e goiabas colhidas no pé, que a avó cortava e distribuía para ela, o irmão e os primos: *a doçura*

⁴⁶ I was distracted by the hypnotizing motion of men swingin machetes in the fields. They were shirtless, and sweat poured in streams down their backs. Bathed in light reflected by their blades, these labores moved as on a balled stage. I wondered whether they practiced like dancers to perfect their synchronicity. It did not occur to me that theirs was “survival choreography” – merely a safety measure – for wild swinging could lead to lost fingers and limbs. Or, as I heard one of the women say once, “there are enough body parts in the cane fields to put one whole man together”

de uma goiaba madura não pode ser comparada a nada (S.D. p. 79)⁴⁷. Esses são alguns dos registros dos momentos de existência, inolvidáveis, que constituem também afirmações de uma cultura viva, ativa e aparentemente auto-suficiente, mesmo que recriada pelo viés utópico do olhar infantil da protagonista.

Embora fosse um lugar tranqüilo, a protagonista se recorda de que as mulheres não perdiam de vista suas “crias”. A avó, por exemplo, inspecionava as goiabas antes de permitir que fossem consumidas, e as meninas não podiam subir nas árvores com faziam os meninos: *algumas coisas eu desejava fazer, mas não era permitido: era muito perigoso (S.D.p.79)⁴⁸*. Mesmo sob vigilância, acidentes podiam acontecer como a queda sofrida pela protagonista de um balanço que o avô havia improvisado em um dos galhos da mangueira. A narradora se recorda da mãe desesperada, procurando ossos quebrados por todo o seu corpo e repetindo: *o que seu pai vai dizer? - ao que sua avó respondia: nada, se você não contar a ele (S.D., p. 81)⁴⁹*. Em uma cultura patriarcal, o cuidado com as crianças, assim como sua educação, é atividade exclusiva da mulher. Portanto, as mães normalmente respondiam por qualquer deslize neste sentido, sendo não raro repreendidas pelos maridos.

Na história humana, não se pode afirmar com precisão em que momento o primeiro grupo de pessoas se reuniu para ouvir histórias, muitas vezes fantásticas e capazes de atrair e prender a atenção de todos. Mas podemos afirmar que narrar é algo tão antigo quanto o próprio homem e que todos os povos, em todas as épocas cultivaram seus casos e histórias. De Sherazade aos narradores contemporâneos surge, no rastro da arte de contar histórias, o desejo de simplesmente entreter, ensinar, preservar a tradição, manter valores e costumes e explicar a História. Surge ainda da necessidade de adestramento, como acontece no seio de várias famílias latinas.

Na casa de *Mamá Póla*, inúmeras eram as histórias contadas como parábolas, dirigidas especificamente às moças da família. Além disso, a narração

⁴⁷ The sweetness of a ripe guava cannot be compared to anything else

⁴⁸ Something I always yearned to do, but was not allowed to: too dangerous.

⁴⁹ What will your father say (...); Nothing, if you don't tell him.

não se dava de forma aleatória, mas tinha sempre o intuito de promover a boa conduta das mulheres da família. Entre os vários “cuentos”, a história de *María la Loca* parece exemplar neste sentido. Narrar a história da jovem que fora abandonada no altar e enlouquecera era uma espécie de admoestação à tia adolescente da protagonista, que também estava noiva, embora *Mamá Pola* duvidasse da concretização do enlace. Enquanto a avó contava a história, a jovem noiva movia-se freneticamente na cadeira de balanço, estando bem claro que ela: (...) *parecia à beira das lágrimas. Ela sabia que a fábula era endereçada a ela* (SD, p. 20)⁵⁰.

Vemos assim que as histórias serviam à construção do gênero feminino na cultura de origem. Com seu simbolismo, garantiam o controle sobre a sexualidade feminina, uma vez que, como afirma a narradora: (...) *suas histórias ensinavam a cada uma de nós, minha prima e eu o que era ser uma mulher, mais especificamente, uma mulher porto-riquenha*. (SD, p. 14)⁵¹. Além disso, a identidade cultural porto-riquenha era afirmada através dos casos contados às mulheres da família, de tal forma a estabelecer os valores e comportamentos sociais desejáveis.

Dois histórias em particular (*Maria la Loca* e *Maria Sabida*) ouvidas por Ortiz Cofer quando criança foram importantes neste sentido. Foi através delas que a narradora construiu suas primeiras noções sobre comportamentos desejáveis, além de uma possível emancipação feminina, associada aqui ao poder da palavra. A capacidade de influenciar através das histórias contadas pelas mulheres de sua família, histórias que mais tarde Ortiz Cofer reconheceu, em entrevista a Rafael Ocasio, como *as bases para minha vida imaginativa* (1992, p. 43).

Nas duas histórias citadas destacam-se as personagens-títulos, duas mulheres do folclore local, que representavam os dois caminhos possíveis destinados à mulher porto-riquenha: se perder por amor ao aceitar o papel tradicional da mulher casadoira - *Maria la Loca* - ou desafiar regras ao rejeitar esse mesmo papel – como *Maria Sabida*. Na história de *Maria la Loca* interessava o fato de que suas estranhezas serviam como referências para a protagonista problematizar

⁵⁰ (...) *seemed on the verge of tears. She knew the fable was intended for her.*

⁵¹ (...) *their stories, teaching each other and my cousin and me what it was like to be a woman, more specifically, a Puerto Rican woman.*

questões sérias, tais como o amor não correspondido, a anulação do “eu” em detrimento do outro ou ainda o que seria “*ser normal*”.

Em contrapartida, *Maria Sabida* era o extremo oposto: a personagem representava a consciência da mulher forte, empreendedora e esperta, capaz de enfrentar adversidades e não ser vítima de um destino fatídico. Maria Sabida foi uma adolescente inteligente que desafiou e dominou o chefe sanguinário de um bando de ladrões que horrorizava o povoado em que morava. Primeiramente, ela o seduziu e depois se casou com ele, e ao ludibriá-lo em uma emboscada, a garota ganha sua admiração e a promessa de que não tentaria matá-la ou roubar novamente. Porém, como pessoa desconfiada e esperta, a moça dormia com um olho aberto e, assim, garantiu para si uma vida longa, sendo a partir de então conhecida por toda Espanha.

Com Maria Sabida, Ortiz Cofer aprendeu a reivindicar o “macho em si”, ou seja: *a arrogância para assumir que você pertence onde você escolhe ficar, que você é não inferior a ninguém , e que defenderá sua terra a qualquer custo.* (RIVERA, 2002, p.168)⁵².

Assim o assassino, o ladrão e o marido servem como metáforas para se discutir resistência e transgressão:

Maria Sabida tornou-se o modelo de “mulher dominante” usado por Mamá – a mulher que “dormia com um olho aberto” – cuja sabedoria ultrapassava os sentidos: do mundo natural e das experiências comuns. Sua principal virtude era, portanto, oposta à de Maria la Loca, aquela pobre garota que tudo deixara por amor, tornando-se vítima de seu próprio coração tolo (*SD*, p. 76)⁵³.

A figura masculina, nesta concepção, destrói a ambição, o sonho e o talento femininos. Não entendo essa referência como uma apologia contra o sexo masculino, pelo contrário, seria antes uma visão favorável ao feminino. A autora

⁵² The arrogance to assume that you belong where you choose to stand, that you are inferior to no one, and that you will defend your domain at whatever cost.

⁵³ Maria Sabida became the model Mamá used for the “prevailing woman” – the woman who “slept with one eye open” – whose wisdom was gleaned through the senses: from the natural world and from ordinary experiences. Her main virtue was by implication contrasted to María La Loca, that poor girl who gave it all up for love, becoming a victim of her own foolish heart.

utiliza esta figura como um emblema que nos alerta contra as ações patriarcais que podem minar a criatividade feminina.

Em seu artigo intitulado “A mulher que dormia com um olho aberto: notas sobre ser uma escritora”, Ortiz Cofer discorre sobre como as histórias mitológicas de Porto-Rico lhe deram confiança, coragem e criatividade em sua formação: *a mulher que dormia com um olho aberto intrigou-me como um possível modelo em meus anos de formação como artista* (1999, p. 03)⁵⁴. A personagem era uma mulher forte e através dela pôde fazer escolhas, fugir do destino tradicional das mulheres latinas e optar pela carreira de escritora:

O cruel e violento conto de Maria Sabida, que eu encontrei nas coleções folclóricas registradas a partir das narrativas orais mais antigas da virada do século, revelou para mim o conceito surpreendente de que uma mulher pode ter “macho” – aquela qualidade que os homens em certos países, inclusive minha ilha nativa, reivindicam como uma prerrogativa masculina. O termo “macho”, quando despido do [conceito de] gênero, para mim simplesmente significa a arrogância...(op. cit., p. 3-4).⁵⁵

Logo em seguida a autora esclarece que a qualidade de “macho” encontrada em Maria Sabida era a mesma de que ela precisava para reivindicar sua arte, isto é, o direito de escrever. Aqui, podemos estabelecer uma correlação entre a mulher “macho” de Ortiz Cofer e a “mujer de fuerza”, que Anzaldúa propõe:

Quando sinto que preciso de uma dose de “macho”, sigo uma voz de mulher, de Maria Sabida. (...). A mensagem de María Sabida pode ser inteiramente diferente para mim do que era para as gerações de mulheres que ouviam e contavam antigos casos. Como escritora, escolhi fazer dela meu *alter ego*, minha *comadre* (op. cit. p.04)⁵⁶.

⁵⁴ the woman who slept with one eye open intrigued me as a possible model in my formative years as a creative artist.

⁵⁵ The crude and violent tale of María Sabida which I have found in collections of folktales recorded from the oral tellings of old people at the turn of the century, revealed to me the amazing concept that a woman can have “macho” – that quality that men in certain countries, including my native island, have claimed as a male prerogative. The term “macho” when divested of gender, to me simply means the arrogance ...

⁵⁶ When I felt that I need a dose of “macho”, I follow a woman’s voice back to María Sabida(...) María Sabida’s message may be entirely different to me from what it was to the generations of women who heard and told the old tales. As a writer I choose to make her my alter ego, my *comadre*.

As horas de lazer passadas sob os mangueirais despertaram na autora o desejo de também ter o poder de contar histórias e, mais tarde, em um gesto de apropriação, pôde narrar sua própria versão dessas estórias. No ensaio “Tales on the mango tree”, sobressai a voz da narradora sobre a voz da avó: *e mais tarde, quando ia adquirindo mais confiança em minha própria habilidade, a voz contadora de histórias tornou-se minha própria voz* (SD, p. 85)⁵⁷.

Em sua versão da história de Maria Sabida, a protagonista utiliza elementos reconhecidos de sua infância. Por exemplo, Maria Sabida também tinha um irmão pequeno, a heroína gostava de goiabas e, um detalhe interessante, as goiabas ficavam no alto de uma colina, assim como a mangueira de sua infância: *Para me distrair, criava histórias sobre a garota mais esperta de todo Porto Rico* (SD, p. 82)⁵⁸, pois estava enfeitada por Maria Sabida.

O poema intitulado *Fulana* demonstra como a protagonista encontrou um canal através do qual essas prescrições ou modelos femininos emanados de sua cultura podiam ser registrados em sua própria voz. Nele, misturam-se elementos associados à figura de Maria Sabida e de Maria la Louca. O poema descreve uma menina esperta e destemida - como Maria Sabida. Mas é, ao mesmo tempo, romântica, quer se casar, gosta de se maquiar, de ouvir músicas que falam de amor – como Maria La Loca.

FULANA

Ela era a mulher sem nome.
 O vazio preenchido com Fulana na presença de crianças.
 Mas nós a conhecíamos – ela era a garota selvagem
 não nos deixavam brincar com ela,
 ela que gostava de pintar o rosto com as maquiagens de sua mãe
 ausente,
 e que sempre queria ser a “esposa”
 quando nós brincávamos de casinha. Ela se aborrecia
 com outras brincadeiras, preferia ligar o rádio alto
 para ouvir canções sobre mulheres e homens
 amando e brigando ao som de guitarras, maracas e tambores.

⁵⁷ And later, as I gained more confidence in my own ability, the voice telling the story became my own.

⁵⁸ To entertain myself, I would make up stories about the smartest girl in all Puerto Rico.

Ela queria ser uma dançarina no palco,
 vestida de nada mais que penas amarelas.
 E crescia descuidada como um pássaro,
 perdendo o contato com seu nome nos anos
 em que seu corpo já estava leve o suficiente para voar.
 Quando a gravidade começou a puxá-la para baixo
 para onde os animais da terra ruminam a rotina doméstica,
 ela se transformara em uma espécie diferente. Tinha virado *Fulana*
 a criatura que carregava as cicatrizes das próprias asas nas costas,
 cujo nome não podia ser mencionado
 na presença das menininhas impressionáveis
 que poderiam começar a imaginar os vãos,
 como seriam as casas de suas mães, os campos e os rios,
 e as escolas e as igrejas,
 vistos lá de cima. (SD. p. 86)⁵⁹.

No poema, Fulana é má influência para as outras meninas, razão pela qual seu nome é velado. Não denominá-la é não conceder-lhe uma identidade - de certo modo uma punição à suposta transgressora. Contudo, o poema é perpassado de fina ironia, pois Fulana é também um pseudônimo que remete ao tom das fofocas femininas, denotando o imperativo de apagamento do nome próprio da mulher libertária (ou libertina), condenada pela cultura patriarcal por não temer a própria sexualidade. Diante deste paradigma cultural repressor, Ortiz Cofer primeiro constrói o perfil da mulher convencional e depois denuncia o que está por trás dele: o temor cultural diante da mulher que assume viver seu próprio desejo e sua própria liberdade. Assim sendo, a poesia se converte em um canal de expressão da crítica cultural da autora aos pressupostos patriarcais da cultura porto-riquenha.

⁵⁹ FULANA: She was the woman with no nome. To blank filled in/ with Fulana in the presence of children. But we knew her — she was the wild girl/ we were not allowed to play with, who painted her face with her absent mother’s make-up,/and who always wanted to be “wife”/when we played house. She was bored with other games, preferred to turn the radio loud/ to songs about women and men/ loving and fighting to guitar, maracas, and drums./She wanted to be a dancer on the stage,/dressed in nothing but yellow feathers./ And she would grow up careless as a bird,/losing contact with her name during the years when her body was light enough to fly./ By the time gravity began to pull her down/ to where the land animals chewed the cud of domestic routine, she was a different species./ She had become *Fulana* the creature/ bearing the jagged scars of wings on her back,/ whose name should not be mentioned/ in the presence of impressionable little girls/ who might begin to wonder about flight,/ how the houses of their earth-bound mothers,/ the fields and rivers, and the schools and churches/ would look from above.

Através das recordações de Ortiz Cofer percebe-se que existe uma dimensão utópica nessa visão da origem, nessa cartografia simbólica dos momentos de existência associados à cultura latina, à experiência vivida em Porto Rico. Contudo, essa visão utópica não deixa de conter elementos da crítica cultural da autora, como comprova o poema intitulado “Fulana”. Restaria agora examinar como se delinea a geografia simbólica associada à experiência do cruzamento da fronteira. Trata-se de investigar, a seguir, como se (re)constroem simbolicamente os espaços da experiência da diáspora nos quais se imprimem os possíveis “momentos de existência” da autora.

CAPÍTULO 3

CRUZANDO FRONTEIRAS: as identidades diaspóricas em *Silent Dancing*

“Even as I dealt with the trauma of living childhood, I saw that “cultural schizophrenia” was undoing many others around me at different stages of their lives.”

(Judith Ortiz Cofer)

3.1 - Migração e transculturação

A leitura de *Silent Dancing* revela duas perspectivas do lembrar: a primeira delas inclui as recordações de Porto Rico; já a segunda localiza as experiências vividas nos EUA. Contudo essas referências não se dão de forma isolada ou desvinculada. Há visões de Porto Rico dentro das experiências ocorridas em Nova York, assim como há perspectivas de Nova York ou da cultura estadunidense nas recordações de Porto Rico. Na verdade, os “momentos” em *Silent Dancing* não se organizam de forma rigidamente cronológica: cada ensaio evoca fatos vividos na infância e na adolescência, num movimento contínuo de ir e vir. Esse movimento entre passado e presente ratifica a perspectiva da escrita memorialística e “pós-colonial” de Ortiz Cofer.

Para Juan Flores (1989), os *momentos de ida e volta* ao passado podem despertar a consciência nacional ou a consciência da nacionalidade. Ao pontuar o passado como chave da consciência de uma identidade nacional, este autor concorda com Benedict Anderson quando este, em *Nação e Consciência Nacional*, afirma que a identidade de um povo se estrutura basicamente em um jogo paradoxal de “lembrar e esquecer”, entre passado e presente: *Ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contestadoras e libertadoras de identificação cultural* (1989, p.226-227).

Acredito que, ao assumir sua herança de contar histórias, tal como apontado no capítulo anterior, Judith Ortiz Cofer reconhece e demonstra sua

consciência cultural, uma vez que, como sugere Sônia Torres (2001), contar histórias é um gesto peculiar à tradição latina. Contudo, esta não constitui a única estratégia de auto-afirmação identitária da autora: também a experiência da migração imprime novos desafios e negociações e, portanto, novas configurações à identidade cultural, que requerem maior explicitação.

Nos EUA a vida da narradora é descrita como uma odisséia, vivida entre dois mundos — o microcosmo porto-riquenho recriado no apartamento em Paterson pela mãe e o mundo da rua e da escola, onde a garota tenta sobreviver às vicissitudes da cultura adotada: *Eu vivia em um facsímile da casa de Porto Rico cuidadosamente construído por minha mãe. Todos os dias eu cruzava as fronteiras dos dois países* (SD, p.125)⁶⁰.

Em um ensaio seminal intitulado “Que assimilated, brother, yo soy assimilao: the structuring of Puerto Rican identity in the U.S.”, Juan Flores (1993) afirma que a migração dos latinos, em especial a experiência dos porto-riquenhos, caracteriza-se pelo fato de que estes buscam por comunidades de origem comum e aceitam o conceito de unidade que o grupo oferece. Isso equivale a dizer que existem várias “latinidades” ou que este conceito é heterogêneo. As afiliações entre as comunidades latinas heterogêneas tornam-se estratégicas para o enfrentamento das novas experiências em território norte-americano, buscando atenuar os conflitos encontrados na cultura de adoção. Mesmo que não rechacem completamente a cultura dominante, não chegam a propor ou aceitar uma coexistência “amigável” com esta. Ao refletir sobre a migração porto-riquenha, Flores conclui que o artista nuyoriquenho alcança a consciência de sua cultura após passar por quatro diferentes fases de transição, que ele denomina “momentos”, não necessariamente cronológicos ou evolutivos. Os *insights* de Juan Flores podem ser úteis na análise de alguns dos processos relacionados às novas afiliações e reconfigurações identitárias resultantes da diáspora, presentes em *Silent Dancing*.

⁶⁰ I lived in the carefully constructed facsimile of a Puerto Rico home my mother had created. Every day I crossed the border of two contries...

O primeiro momento é aquele do “aqui agora” em que o imigrante porto-riquenho percebe a hostilidade do novo ambiente. Antes de se submeter a qualquer processo de integração cultural, sente-se desorientado. Nesse tipo de percepção, as imagens desoladas se acumulam – edifícios depredados, filas de pensionistas, ruas deterioradas, noites fustigadas pelo frio, enfim, ambientes marcados pela percepção do abandono, da discriminação e da exclusão confrontam o sujeito em sua realidade cotidiana. Essas imagens e percepções são também aquelas que freqüentemente a mídia vai explorar. Um exemplo disso se encontra no filme “West Side Story”, que contribuiu para disseminar estereótipos de porto-riquenhos violentos vivendo em miséria cultural. Como assinala Flores, para muitos desses portenhos, o recurso à recriminação social constitui a única resposta que encontram para o que percebem ser a condição de exclusão em que vivem.

Como exemplo desse primeiro momento em *Silent Dancing*, citamos a chegada da família da protagonista ao *el building*. Esse momento é “mapeado” através da descrição do aspecto decrépito do lugar, onde a menina se sente abandonada e tomada por uma imensa tristeza e melancolia. A passagem a seguir ilustra essas sensações:

Minhas lembranças da vida em Paterson durante aqueles primeiros anos firmaram-se em tons de cinza. Talvez eu fosse jovem demais para entender as cores e detalhes vívidos ou para discernir entre o azul límpido do céu de inverno e os tons mais escuros das nuvens cheias de neve, mas aquela única cor domina todo o período. O prédio onde morávamos era cinza, as ruas eram cinza com lodo, nos primeiros poucos meses de minha vida lá...(*SD*, p. 87-88)⁶¹.

Essas primeiras impressões ganham um registro monocromático, reflexo da desolação sentida diante da perda das referências culturais multicoloridas associadas à origem. As primeiras experiências vividas na escola são registradas em termos das sensações evocadas pela imagem decrépita do prédio — que remetia à

⁶¹ My memories of life in Paterson during those first few years are in shades of gray. Maybe I was too young to absorb vivid colors and details, or to discriminate between the slate blue of the winter sky and the darker hues of the snow-bearing clouds, but the single color washes over the whole period. The building we lived in was gray, the streets were gray with slush the first few months of my life there...

amargura e ao confinamento dos asilos e presídios — compondo um quadro sombrio dos espaços reservados aos filhos de imigrantes.

A variedade étnica e lingüística, encontrada no espaço da escola, é também desconfortante, e por isso a protagonista se sente isolada, com seu falar hispânico em meio ao “Inglês à queima-roupa” que ouvia todos os dias: *Novamente eu era a criança em uma nuvem de silêncio, a única com quem se tinha que falar em linguagem de sinais como se ela [sic] fosse surda-muda* (SD, p.65)⁶².

O segundo momento descrito por Flores é aquele do encantamento, resultante da percepção das contradições entre “a aridez de Nova York e o vigor de Porto Rico”. Essa transição é sentida principalmente como experiência psicológica e espiritual, mais que geográfica. O que a anima é a convivência com a família e as reminiscências nostálgicas dos pais e avós. Como resultado disso, surgem imagens idealizadas e muitas vezes românticas de um Porto Rico edênico. Os contrastes observados entre os dois lugares têm um caráter metafórico ou emblemático e são expressos através de uma farta adjetivação que coloca em pólos opostos o local de origem e a terra adotada.

Apesar disso, a evocação de Porto Rico como uma terra paradisíaca não constitui um simples arcaísmo, mas uma resposta imaginativa e estética às condições adversas que o imigrante encontra em Nova York. Mais do que uma nova linguagem, o principal conteúdo deste segundo momento envolve a recuperação dos fundamentos nativos da cultura porto-riquenha. Flores descreve, nos seguintes termos, tal conteúdo:

O racismo encontrado nos EUA empurra o nuyorican precisamente em direção ao passado Taíno e Afro-Caribenho, que constitui o maior ponto de referência temático e recurso expressivo na cultura Porto-riquenha nos EUA. É o colonizado dentro da colônia com quem o nuyorican identifica seu real antepassado na tradição nacional, uma continuidade que é prontamente evidente em muitas

⁶² Once again I was the child in the cloud of silence, the one who had to be spoken to in sign language as if she were a deaf-mute.

músicas, poesia e arte, e em muitos aspectos da vida diária. (op. cit., p. 188-189)⁶³.

As recordações da origem, da vida na ilha, da convivência com a família, da infância, enfim, essa revisitação idealizada da cultura porto-riquenha empreendida pela autora de *Silent Dancing* é descrita por mim no capítulo anterior. Na leitura que faço da obra de Ortiz Cofer, suponho que as recordações constituem um momento essencial do processo de construção de uma consciência cultural da autora, como sugere Flores. Essas imagens idealizadas da origem são, na verdade, visões de uma cultura que é mais acolhedora, revelando um lugar onde a protagonista (assim como a autora, possivelmente) se sentia incluída, acolhida e protegida. Ao traçar a geografia simbólica da infância em Porto Rico, Ortiz Cofer assinala o valor afetivo de um pertencimento à cultura latina. Em outras palavras, ao reaver através da memória o lugar de origem, a autora reafirma os significados de sua identidade cultural portenha.

No terceiro momento, o porto-riquenho, depois de recuperar sua herança cultural, volta a perceber Nova York, passando a sentir-se parte de seu cenário urbano. Entretanto, busca agora novas perspectivas: *Olhando para Nova York, o nuyoriquenho vê Porto Rico ou no mínimo vislumbra a impressão de um outro mundo em relação com o qual estabeleceram-se conexões vitais* (FLORES, p. 189)⁶⁴. *Silent Dancing* assinala esse terceiro “momento” no registro feito pela autora das percepções do espaço que a cerca, como o bairro — uma extensão de Porto Rico — o que será detalhado mais adiante neste capítulo.

Já o quarto e último momento descrito por Juan Flores tem início ainda no terceiro, em que o porto-riquenho, ao projetar novamente o olhar sobre Nova York, amplia sua relação com outras etnias, o que culmina na redefinição de sua própria

⁶³ The racism encountered in the U.S. impels the Nuyorican even more resolutely toward the Taíno and Afro-Caribbean background, which constitutes the major thematic reference point and expressive resource in Puerto Rican culture in the U.S. It is the colonized within the colony whom the Nuyorican identify as their real forebears [sic] in the national tradition, a continuity which is readily evident in much of the music, poetry and art, and in many aspects of daily life

⁶⁴ Looking at New York, the Nuyorican sees Puerto Rico, or at least the glimmering imprint of another world to which vital connections have been struck.

identidade. Contudo, para este autor porto-riquenho, isso não caracteriza uma assimilação cultural, tratando-se somente de uma abertura que permite a aliança estratégica entre distintos grupos: *este crescer-junto é geralmente confundido por assimilação, mas a diferença é óbvia pois que não se dirige para a incorporação na cultura dominante* (FLORES, op.cit., p.192)⁶⁵. Segundo a perspectiva sociológica, a assimilação consiste em um processo pelo qual um grupo ou indivíduo, geralmente em posição inferior a outro grupo ou pessoa perde suas características culturais distintivas, sendo integrado ou absorvido pelo grupo predominante (BOUDON, 1990). Para Flores, a assimilação à cultura estadunidense não pode ser descrita de forma tão simplista, pois há certos fatores, como a desigualdade social e econômica, além das diferenças étnicas e culturais que dificultam esse processo. Flores observa ainda que, embora seja difícil falar em assimilação no contexto dos EUA devido às diferentes histórias de cada grupo, percebe-se que as culturas “menores” tendem a se aproximar. No jogo da assimilação, grupos étnicos diferentes se movimentam estabelecendo relações de consonância, deslocando seus conflitos e redefinindo suas identidades. A aparente afiliação entre os grupos de negros e de porto-riquenhos, por exemplo, deve-se às formas de discriminação que atingem ambas as comunidades. Os indivíduos nessas comunidades pertencem às camadas mais baixas da sociedade, são vítimas freqüentes de exploração e racismo e por isso parecem buscar a auto-proteção na unidade.

Em *Silent Dancing*, o terceiro e o quarto momentos ocorrem de forma semelhante, embora não idêntica ao que descreve Flores, pois a narradora registra a aproximação entre indivíduos excluídos, focalizando suas vicissitudes pessoais, sem propor uma aliança ou afiliação grupal entre eles. Há, no máximo, um reconhecimento da condição de exclusão compartilhada, uma solidariedade que estende o sentido de identidade. Há que se considerar aqui que a descrição de Flores dos momentos de afiliação entre negros e portenhos diz respeito a

⁶⁵ this growing-together is often mistaken for assimilation, but the difference is obvious in that it is directed toward incorporation into the dominant culture.

manifestações públicas de uma cultura popular vivida no espaço cotidiano da cidade: está presente nos ritmos musicais, na dança, na gíngua do andar e do falar.

A perspectiva de *Silent Dancing* incide sobre a vivência da criança, cujo mundo é circunscrito ao lar ou, quando muito, ao prédio onde vive, à escola e ao bairro. Sendo ainda restrito o convívio social ali retratado, o texto não contém registros de manifestações de uma cultura popular celebrada nos espaços públicos da cidade ou construída pelo viés da identificação entre grupos de indivíduos excluídos. Isso não significa, contudo, a ausência de alinhamentos solidários ou de novas configurações identitárias em *Silent Dancing*.

A experiência da diáspora produz em Ortiz Cofer momentos de auto-consciência, em que a escritora questiona sobre a condição do híbrido cultural. No momento em que aparentemente se coloca como expectadora de si mesma ou de sua cultura, a autora percebe que, embora pertença a Porto Rico, sua ligação à terra de origem está inexoravelmente condicionada pela experiência de ter deixado a ilha e passado a viver no seio de uma outra cultura, o que ela registra como sendo uma experiência de “esquizofrenia cultural”. Essa condição, que implica uma ruptura da identidade e uma dualidade cultural, é explorada exaustivamente por ela através das figuras da protagonista e de seus pais, assim como através dos “retratos” que vai compondo dos imigrantes com quem a garota convive em Paterson. Os efeitos da diáspora, qualificados como “esquizofrenia cultural”, constituem uma questão central que requer maior explicitação.

3.2 - O quente e o frio: identidades polares na diáspora

Como afirma Torres (2001), o processo de migração porto-riquenho marcado pelo *vaivém*, não garante ao indivíduo a sensação de pertencimento ao continente, embora este passe a ser seu lugar de moradia. Enquanto sujeito multifacetado que conjuga vestígios de sua cultura “original” com a “nova cultura” a narradora reflete sobre seu trânsito intercultural, fazendo do “hábito de movimento” um motivo para pensar a condição do híbrido cultural. Em seus momentos de

retrospecção, compreende que escolhera se tornar parte da sociedade anglo-saxônica ao mesmo tempo em que conservava sua identidade porto-riquenha. Compreende ainda que, embora tivesse recebido a herança porto-riquenha, tinha também se tornado profundamente diferente de seus pais.

Anos mais tarde e já estabelecida nos EUA, a narradora afirma que suas visitas à mãe na ilha ainda suscitavam questionamentos mútuos, apesar do bom relacionamento entre ambas:

Após seu retorno a Porto Rico, depois da morte de meu pai dez anos antes, ela se tornou totalmente “nativa”, reassumindo as tradições confortáveis de sua família ampliada e questionando todas as minhas decisões. A cada ano falávamos mais formalmente uma com a outra, e todo mês de Junho, ao final de meu ano letivo, ela me convidava para visitá-la na ilha — então eu podia ver por mim mesma o quanto eu estivera ausente (*SD*, p. 151)⁶⁶.

A autora resume desta forma a principal diferença entre as duas gerações de mulheres porto-riquenhas: aquela que representa a tradição resiste à integração ou à transculturação e a outra que vivencia o processo diaspórico como experiência dinâmica, que implica mudança e adaptação:

Essas peregrinações anuais para a cidade de minha mãe, onde eu também tinha nascido, mas que havia deixado cedo, simbolizavam para mim o conflito de culturas e de geração que ela e eu representávamos (...).

(...) Cresci no fluxo social dos anos sessenta em Nova Jersey, e embora fosse alimentada com uma dieta rigorosa de fantasias sobre a vida nos trópicos, eu me libertei dos planos [de minha mãe], ganhei uma bolsa de estudos para a universidade, casei-me com um homem que apoiou minha necessidade de trabalhar, de criar, de viajar e de experimentar a vida como um indivíduo (*SD*, p.151-152)⁶⁷.

⁶⁶ Since her return to Puerto Rico after my father's death ten year before, she had gone totally “native”, regressing into the comfortable traditions of her extended family and questioning all of my decisions. Each year we spoke more formally to each other, and each June, at the end of my teaching year, she would invite me to visit her on the Island — so I could see for myself how much I was missing out on.

⁶⁷ These yearly pilgrimages to my mother's town where I had been born also, but which I had left at an early age were for me symbolic of the clash of cultures and generations that she and I represent (...).

(...) I grew up in the social flux of the sixties in New Jersey, and although I was kept on a steady diet of fantasies about life in tropics, I liberated myself from her plans for me, got a scholarship to college, married a man who supported my need to work, to create, to travel and to experience life as an individual.

Em *Silent Dancing* a experiência diaspórica e a assimilação são apresentadas como processos repletos de nuances e diferenças. O texto deixa claro que a diáspora não é uma experiência igual para todos, não acontece de forma homogênea. É vivida de forma subjetiva, o que implica em não generalizar seus efeitos a todos os indivíduos em igual situação. Os conflitos que surgem em decorrência das mudanças provocadas pela diáspora alteram as regras de convívio interno: pertencer já não mais se conjuga apenas com o lugar, mas também com o grupo.

Na história familiar da protagonista, isso é observado quando, por exemplo, a mãe adota posições incisivas que dificultavam mais uma possível integração ao novo ambiente, ao contrário do que ocorre com o pai, que parecia adotar a nova cultura de forma acrítica. Para este, a vida nos EUA significava novas e melhores oportunidades para a família. Por isso, jamais pensava em retornar definitivamente para a ilha. Desde muito jovem, nutria admiração pela cultura norte-americana, a começar por seu comportamento diferenciado na escola, onde cantava o hino nacional norte-americano com devoção. Sua subserviência ao outro país ia desde o idioma que ele fazia questão de dominar com perfeição, além de exigir dos filhos essa mesma correção, até ser coroada com sua entrada nas forças armadas dos EUA, gesto supremo de obediência. O pai não escondia da família o desejo de ascensão social, cultural e econômico que o país dos seus sonhos oferecia.

Partindo da idéia de que o local de residência não é necessariamente o local de pertencimento, Paul Gilroy (2000) admite que a diáspora não representa uma forma de dispersão totalmente negativa, podendo ser vista como algo que *redefine a mecânica cultural e histórica do pertencimento* (p. 123). Assim, para esse autor, a diáspora pode romper com a seqüência entre os laços que justificam o lugar, a posição e a consciência e, conseqüentemente, pode romper com o poder que o território tem de determinar a identidade. O autor rejeita a idéia de uma identidade enraizada, supostamente autêntica, natural e estável. Para ele, as relações estabelecidas em decorrência da diáspora favorecem a formação de um circuito

comunicativo que extrapola as fronteiras étnicas do Estado-Nação, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais.

Em *Silent Dancing* observa-se que o território, a língua e a cultura de Porto Rico são transnacionais: estendendo-se até *el barrio* de New Jersey, onde o sentimento de pertença à ilha continua sendo afirmado. A importância do *el building* para o imigrante recém chegado se encerra na proteção que este lhe oferece, ao mesmo tempo em que deixa entrever os novos moldes culturais. Assim se reconhece o prédio como um ponto de transição estratégico para a família da narradora: trazendo segurança à mãe, enquanto, para o pai, era um mal necessário. O pai era um homem objetivo e sua ida para os EUA seguia seu desejo de assimilação, que ele traduzia na vontade de *ser uma peça que coubesse no quebra-cabeça americano* (SD, p.129).

O pai havia entrado para a Marinha aos dezoito anos, logo após o casamento. No início dos anos cinquenta, não havia boas perspectivas para os jovens trabalhadores de Porto Rico. As únicas saídas eram os canaviais da ilha ou as fábricas de Nova York. Dessa maneira, fazer parte da Marinha norte-americana era, de certa forma, o início da ascensão social. Quando a família se muda para Nova York, o pai deixa transparecer sua admiração pela nova terra, assumindo uma vida de renúncia para garantir a inserção própria e da sua família ao local, afinal aquela era a terra das possibilidades.

Um bom exemplo desse sacrifício é descrito quando ele tenta alugar o pequeno apartamento na Park Avenue, uma área nobre para seus padrões. Para fazê-lo, precisa passar a imagem do imigrante assimilado que usa o inglês corretamente, fala baixo e ainda ostenta um uniforme cujas insígnias demonstram sua aceitação cultural:

Aparentemente, meu pai tinha convencido o proprietário e seu irmão (...) que nós não éramos uma família porto-riquenha qualquer. A pele clara de meu pai e seu Inglês ultracorreto, junto com seu uniforme de marinheiro eram um bom argumento (SD, p. 63)⁶⁸.

⁶⁸ Apparently, my father had convinced him and his brother (...) that we were not the usual Puerto Rican family. My father's fair skin, his ultra-correct English, and his Navy uniform were a good argument.

Um fator que propicia a assimilação do pai é a tonalidade clara de sua pele, o que, de certa forma, abre certas oportunidades culturais e o coloca em ligeira vantagem em relação à mãe, uma pessoa que, ao primeiro olhar, “traia” sua latinidade. Por essa mesma razão, evitava levá-la quando saía à procura de uma nova casa: *minha mãe [com] sua beleza latina, seu cabelo preto grosso que chegava até a cintura, seu corpo voluptuoso que mesmo a roupa de inverno não poderia disfarçar, não seria nada mais que um obstáculo aos planos do meu pai* (SD, p. 64-65)⁶⁹.

A assimilação, como mostra o texto, é uma função não apenas da vontade do indivíduo ou das forças que sobre ele atuam, mas também de certas características ou marcadores identificados pelos outros como “positividades” ou não – neste caso, a pele clara é um fator que propicia a aceitação do pai na cultura de adoção.

A assimilação do pai envolve a imitação da cultura dominante. Como dito anteriormente, ele aperfeiçoa sua pronúncia de forma a criar a imagem de pertencimento que almeja. Negando sua origem, seus traços raciais e lingüísticos, ele pode ser o “outro”. Como mostrarei mais adiante, essa posição está relacionada também à história pessoal desse homem. O desejo de pertencer e ser aceito pela cultura estadunidense levam-no igualmente a adotar certos comportamentos próprios daquela cultura, como buscar lugares freqüentados por “brancos”. Quando não estava em serviço, gostava de levar a família para fazer compras e lanchar no centro da cidade, especialmente nas lojas de departamentos (como Penny’s, Sears e Woolworth’s), como faziam normalmente as famílias brancas norte-americanas.

O pai trazia no rosto um ar tristonho e seus hábitos taciturnos contrastavam com a vivacidade da esposa, sendo esses traços acentuados com o passar dos anos no mar: *suas ausências de casa pareciam ser muito difíceis tanto para ele quanto para nós. (...) Cada vez que voltava para casa parecia um homem*

⁶⁹ My mother, her Latin beauty, her thick black hair that hung to waist, her voluptuous body which even the winter clothes could not disguise, would have been nothing but a hindrance to my father’s plans.

*mais quieto (SD, p.128)*⁷⁰. O conflito do pai, gerado pela negação de sua origem, é comentado por Ortiz Cofer em entrevista a Raphael Ocasio, nos seguintes termos: *Meu pai jamais conseguiu resolver o fato de que somente poderia ser feliz na ilha, mas precisava estar nos EUA para assegurar o futuro de seus filhos. Ele morreu sem resolver isso. Já eu trazia a ilha comigo (1992, p.48)*⁷¹.

Na verdade, a história pessoal desse homem constitui um drama marcado por silêncios e rejeições. Primeiramente, fora rejeitado pelo pai por ter a pele clara – o que, provavelmente, apontava-o como fruto de alguma aventura extraconjugal da mãe. Vivia sob constante ameaça de violência do pai alcoólatra. A presença paterna ameaçadora parece tê-lo perseguido por toda a vida, a ponto de fazê-lo “fugir” para o mar e não sentir saudades de seu passado. Assim, vê-se outra grande diferença entre os pais da narradora: o pai nunca falava do passado. Essa negação estaria ainda associada à decadência de sua família, algo em torno do qual pairava uma nuvem de silêncio.

Para obter a aceitação da cultura anglo-saxônica dominante era preciso pagar um preço alto. Era necessário anular suas referências culturais de origem para adotar os valores e os ideais da outra cultura. Além disso, essa opção acirrou o processo de auto-rejeição que sempre carregou consigo. Era um sentimento tão forte que a filha, ainda pequena, chega a perceber que *ele não se olhava no espelho (SD, p.129)*. Isso se deve talvez por medo ou vergonha: medo de não ser o homem branco anglo-saxão que almejava ser ou simplesmente vergonha de ser o que era: um latino. Reconhecer a própria imagem no espelho requereria a auto-aceitação, uma experiência perturbadora, fonte de ansiedade e conflito, pois implicaria a consciência da diferença cultural e a não completude da própria identidade. Na figura do pai, a esquizofrenia cultural é representada, portanto, como auto-apagamento da

⁷⁰ His absences from home seemed to be harder on him than on us.(...) Each time he came home he was a quieter man.

⁷¹ My father could never resolve the fact that he could only be happy on the island but needed to be in the United States to ensure that his children had a future. He died without resolving that. I just brought the island with me" .

identidade, provocado pela anulação da própria identidade e pelo desejo não apenas de emular o outro, mas de *tornar-se* o outro.

Em contrapartida, para a mãe da narradora, viver no estrangeiro era como estar em permanente exílio: diante desta experiência ela se fecha, não se dispondo sequer a aprender o inglês. Igualmente, sair do *barrio* representava o abandono de parte significativa de sua herança cultural, referência à qual ela se apegava com tenacidade. Embora tivesse acompanhado o marido aos EUA, sempre mantinha acesa a esperança de um dia voltar para a casa de *Mamá*. A resistência à cultura adotada é representada em sua tentativa ferrenha de preservar sua “latinidade” e proteger-se da possibilidade de negociar sua alteridade. Em função disso, fazia de seu apartamento o micro-universo de um Porto Rico imaginado e cultuado: *minha mãe carregava a idéia de Porto-Rico na cabeça como uma manta que usava para ir à missa aos domingos (SD, p.127)*⁷². Sem esquecer de sua terra natal, trazia-a sempre viva consigo.

Enquanto o pai estimulava a assimilação da família à nova cultura, a mãe se mostrava impermeável à influência estrangeira: não aprendeu o inglês e sempre que o marido estava fora a trabalho visitava o comércio do *barrio*, onde podia se sentir em casa, falar espanhol e se alegrar com o cheiro das mesmas mercadorias vendidas na ilha ou então ir com os filhos para Porto-Rico até o retorno do marido. Um fato interessante é que, no imaginário cultural do pai, a convivência com as mulheres de sua cultura de origem não era algo bom para a esposa. Para não desobedecer a ordem patriarcal, a esposa persistia, em suas ausências, convivendo com seus conterrâneos, sempre alegando para si mesma que “somente ia às compras” no *La Tienda, El Bazar, La Bodega e La Botanica*.

Analisando os desejos e os medos dos pais e considerando suas personalidades, a narradora faz uma analogia da polaridade pai/mãe com os sentimentos de frio/calor, associando-os respectivamente aos EUA e Porto Rico:

⁷² My mother carried the island of Puerto Rico over her head like the mantilla she wore to church on Sunday.

Todas as vezes que ele [o pai] ia para a Europa por seis meses, nós voltávamos com mamãe para a casa de sua mãe; próximo ao seu retorno ao Brooklyn Yard, ele nos enviava um telegrama, e nós voltávamos. Frio/quente, Inglês/Espanhol; esta era a nossa vida (*SD*, p.129)⁷³.

No espaço doméstico há, portanto, um entrelaçamento de experiências que encerram a complexidade da diáspora e do cruzamento de fronteiras culturais: de um lado, o pai – símbolo do assimilacionismo acrítico que leva ao apagamento da identidade cultural; do outro, a mãe – símbolo do fechamento cultural, da opacidade que a petrifica na tradição associada a um local de origem, onde repousam os valores genuínos, eternos e puros da cultura. No intervalo entre ambos situa-se a filha e protagonista da história, que representa não uma solução conciliatória, mas uma terceira alternativa para a identidade cultural na diáspora. Sendo ela uma imigrante que vive entre sua cultura de origem e a cultura adotada, está ao mesmo tempo dentro e fora de ambas e se “localiza” num espaço liminar marcado pelos conflitos das diferenças, rejeitando tanto o apego ferrenho às tradições culturais da mãe como a assimilação acrítica da cultura do outro representada pelo comportamento do pai. Em outras palavras, a posição da filha é uma posição que nada tem de “conciliadora”, nem pode ser vista como uma síntese dialética entre o bem e o mal, o positivo e o negativo, ou, usando a metáfora da própria autora, o frio e o quente. Sua identidade se define no jogo que adota como estratégia a mobilidade e a fluidez, o que lhe atribui a capacidade de habitar ambas as culturas, sem pertencer plenamente a qualquer uma delas. Sem sacrificar seu legado cultural latino, nem a contribuição de sua experiência estadunidense, e ao mesmo tempo sem fronteiras ou fixações rígidas a qualquer herança, a protagonista simboliza o dinamismo e a flexibilidade, que potencializam sua experiência cultural.

⁷³ Every time he went to Europe for six months, we went back with Mother to her mother's casa; upon his return to Brooklyn Yard, he would wire us, and we would come back. Cold/hot, English/Spanish; that was our life.

3.3 - *Diáspora e gênero*

A noção de “terceiro espaço”, acima referida, pode ser conjugada à idéia de um “espaço diaspórico”, como afirma Avtar Brah (1998) em *Cartographies of Diáspora*. Para essa autora, “diáspora”, “fronteira” e “localização” são conceitos que oferecem um arcabouço teórico necessário para se questionar movimentos de pessoas, culturas e identidades na contemporaneidade. Para a autora, “fronteira” é uma construção arbitrária que sugere uma divisão territorial do “eu” e do “outro”, dos que pertencem e dos que não pertencem. Já o termo “localização” perturba a noção de pertencimento, de lar, por estar diretamente ligado a uma idéia de fronteira também móvel e arbitrária. É nesse “espaço diaspórico” que habitam os sujeitos migrantes, aqueles que vivem nas fronteiras da exclusão e da inclusão, do pertencimento e da alteridade. As resumidas definições acima concorrem para afirmar que a identidade é plural e está sempre em processo de negociação. Dessa forma Brah faz eco ao conceito de Stuart Hall de que a identidade nunca é unificada ou estável; pelo contrário, se constitui num processo contínuo e inesgotável. Diante das distintas identidades originadas no âmbito familiar de *Silent Dancing*, é possível questionar o que definiu essas diferenças ou como elas se constituíram.

A maioria dos estudos sobre migração segue o legado da história que retrata a vida dos indivíduos do sexo masculino como a norma, e acabam por omitir a presença feminina, ou apenas a focalizam orientados por valores tradicionais e patriarcais, registrando a história das mulheres diaspóricas apenas como esposas de imigrantes (COLLING, 1997). Desse modo, percebe-se que o relato da trajetória de mulheres imigrantes esteve sujeito a interpretações e representações que prescrevem valores diferentes ao feminino e ao masculino. Nessas trajetórias é necessário dirigir o olhar aos desafios impostos pela imigração à vida das mulheres, revelando os diferentes efeitos produzidos no percurso de vida de homens e mulheres decorrentes da experiência migratória.

Adotando o conceito de gênero como uma categoria construída por perspectivas sociais, históricas e culturais, isto é, como imagens prescritas pela sociedade de como homens e mulheres devem ser – tal como sugerem Judith Butler

(1999) e Brah (op. cit.), é possível afirmar que o comportamento seja influenciado pelo contexto social e que os papéis de gênero não são estáticos, mas mudam conforme as necessidades da sociedade, levando as pessoas a interagir de acordo com as prescrições do que é apropriado para homens e mulheres.

As crenças culturais sobre como homens e mulheres devem se comportar dividem os papéis em tradicionais e liberais. A visão cultural tradicional atribui um maior exercício de poder ao masculino, sendo que se espera das mulheres o reconhecimento dessa autoridade e a submissão a ela. Isso condiciona as mulheres ao espaço privado, ao cuidado dos filhos e do lar, sendo reforçadas nelas as características relativas à expressão do afeto e do amor. Esta é a visão cultural da mãe da protagonista em *Silent Dancing*.

Por outro lado, os papéis de gênero liberais prezam pela igualdade na divisão das responsabilidades domésticas e financeiras entre mulheres e homens e encorajam o desenvolvimento da carreira e dos talentos das mulheres. Esta é a visão de mundo da protagonista, que, diferentemente de sua mãe, concilia suas atribuições maternas com a realização profissional. O conflito gerado por essas visões de gênero distintas é ilustrado na passagem abaixo:

Meu problema com minha mãe surge quando eu e ela tentamos definir e traduzir palavras chaves para ambas de nós, palavras tais como “mulher” e mãe. Eu também tenho uma filha, e uma profissão exigente como professora e escritora. Minha mãe se casou adolescente e passou uma vida isolada de total devoção a suas obrigações de mãe. Tal como Penélope, ela estava sempre esperando, esperando, esperando, pelo retorno de seu marinheiro, pelo retorno a sua terra de origem (SD, p. 152)⁷⁴.

Na variação por gênero, o comportamento do sujeito diaspórico em relação à origem cultural divide-se em duas formas distintas: espera-se da mulher a preservação da identidade cultural e do homem a aquisição de novos valores. No processo de interação, percebe-se que as mulheres latinas lançam mão de

⁷⁴ My trouble with Mother comes when she and I try to define and translate key words for both of us, words such as “woman” and “mother”. I have a daughter too, as well as a demanding profession as a teacher and writer. My mother got married as a teenager and led a life of isolation and total devotion to her duties as mother. As a Penelope-like wife, she was always waiting, waiting, waiting, for the return of her sailor, for the return to her native land.

estratégias de enfrentamento do preconceito na nova cultura, estabelecendo laços de apoio com outras latinas — como faz a mãe da protagonista de *Silent Dancing* ao comprar em *tiendas* do bairro — enquanto os homens latinos são estimulados a transpor os obstáculos culturais a partir da assimilação da cultura dominante, como faz o pai da narradora.

A fase da adolescência é um período de difícil adaptação para a protagonista, mas é também um momento de grandes e importantes vivências devido às alterações causadas por vários níveis de desafios e problemas cujas resoluções irão marcar sua vida futura. É a fase da “crise de identidade” influenciada principalmente por dois fatores: o desejo de encontrar uma orientação para a vida que não traia as suas aspirações e valores, mas que seja consistente com o que a sociedade espera de si; e a necessidade de construir uma identidade que exprima uma autonomia e independência em relação aos pais, sem romper a ligação com a família.

No penúltimo ano de transição entre a ilha e o continente, a protagonista experimenta tomar a iniciativa amorosa. Uma noite em Porto Rico, certa de que ninguém a estava vendo, atrai um garoto desejado para um lugar mais escuro, mas quando lhe oferece os lábios para ser beijada, o rapaz foge e ela não o vê mais pela vizinhança. Este episódio mostra que a protagonista, na adolescência, já não apresenta o comportamento de submissão, recato e passividade femininas prescritos por sua cultura de origem, mas o pretendente, que não cruzou fronteiras culturais, ainda se comporta segundo os padrões tradicionais. Podemos pensar que, através desse exemplo, a autora esteja pontuando os limites e restrições que a cultura latina impõe à mulher, possivelmente vendo na “transculturação” um ganho cultural para esta. É interessante observar, contudo, que a experiência diaspórica não determinará de forma consistente para homens e mulheres a ruptura com os padrões de gênero aprendidos da cultura de origem.

Em *Silent Dancing*, o primo criado em Paterson, um jovem porto-riquenho supostamente “transculturado”, deseja tomar como esposa uma moça porto-riquenha não “americanizada”. Ao se tornar parte da sociedade estadunidense, o rapaz

preserva certos padrões de gênero da cultura latina. O casamento pretendido com uma porto-riquenha ainda não assimilada é almejado no intuito de manter o poder tradicionalmente instituído nas mãos do homem, algo de que o rapaz não abre mão no processo de negociação cultural. Ao compararmos o comportamento da protagonista com o de seu primo em relação à escolha de seus objetos amorosos, verificamos que, na perspectiva da diáspora latina, a cultura do gênero é algo de que as mulheres, por serem oprimidas, abrem mão mais prontamente que os homens. É a própria mãe da narradora, ela mesma fiel às tradições, quem atenta para este fato.

No ensaio intitulado “Silent Dancing”, a narradora descreve um vídeo de família que ela, aparentemente, assiste anos depois junto com a mãe. A câmera focaliza três mulheres sentadas em um canto da sala — a mãe da protagonista, uma prima de dezoito anos e uma pretendente de seu primo. Cada uma dessas mulheres representa uma possibilidade no processo de acomodação cultural da imigrante latina: a noiva recém chegada traduz a idéia da pureza feminina associada à origem, mas a insegurança, visível em sua linguagem corporal, indica a ansiedade diante de um futuro visto como incerto, sinalizando, portanto, a precariedade desse modelo. A prima, que cresceu em Paterson e é americanizada, constitui o protótipo da estrangeira assimilada, que rejeita os padrões de sua cultura de origem. Ela é também o modelo da mulher latina que se “perde” na nova cultura, dada a educação repressiva que recebeu. Já a mãe representa a mulher tradicional que se fecha à influência da cultura estrangeira.

Ao comentar sobre esse filme de família que mostra a jovem porto-riquenha recém-chegada aos EUA, a fala da mãe deixa entrever as marcas do gênero feminino na diáspora:

Olhe, ela baixa os olhos quando supõe que a câmera se aproxima dela. Garotas decentes nunca te olham diretamente nos olhos(...). Ela será uma boa esposa para seu primo (...), mas se ele esperar muito, ela será corrompida pela cidade, como foi sua prima ali (SD, p. 95-96)⁷⁵.

⁷⁵ “See, she lowers her eyes as she approaches the camera like she’s supposed to. Decent girls never look you directly in the face.(...)She will make a good wife for your cousin.(...) but if he waits too long, she will be corrupted by the city, just like your cousin there”.

O olhar da narradora registra ainda nesse filme a postura patriarcal e rígida da cultura latina nos pequenos detalhes: os homens bebiam rum da marca *Palo Viejo* e ao jogarem dominó não permitiam a participação das mulheres. Contudo, esses homens eram também sentimentais, como registra a narradora ao ver um homem chorar: *a primeira vez que vi um homem grande chorar foi na festa de Ano Novo. Ele se lembrou da mãe por causa do cheiro da cozinha (SD, p.94)*⁷⁶. A saudade que resulta no choro aponta uma cultura profundamente afetiva, que não é perdida, mas abafada pela escolha de se viver fora da terra de origem. E quando é possível revivê-la — nos alimentos, nas bebidas, enfim nos cheiros familiares que reativam metonimicamente a memória — o homem latino expressa o desejo de rever a terra e os entes queridos que ficaram para trás.

O estranhamento da narradora ao rever o filme de família se dá a partir do momento em que observa o comportamento da noiva e ouve a mãe dizer que a moça era “a mulher perfeita para um porto-riquenho”. Isso se ela se casasse rápido, antes que fosse contaminada, pois ainda possuía *la mancha*, uma marca da origem descrita nos seguintes termos:

(...) literalmente a mácula: a marca do novo imigrante — algo relacionado à postura, à voz ou à conduta modesta, deixando óbvio para qualquer um que aquela pessoa havia acabado de chegar ao continente (SD, p. 90)⁷⁷.

A moça trazia em seus gestos traços da repressão em que viviam as mulheres porto-riquenhas. Desde muito jovens deviam seguir as regras impostas pela cultura e caso burlassem essas regras, podiam ser punidas. As moças bem comportadas, ao serem cortejadas, não podiam olhar diretamente nos olhos de seu pretendente, pois corriam o risco de serem rejeitadas. Assim se justifica o comportamento da jovem recém-chegada que desvia timidamente os olhos da câmera, prova de que a decência e o recato feminino são atributos valorizados na cultura latina. Nesse detalhe sutil de gestualidade imprimem-se as marcas que diferenciam as moças “autenticamente” porto-riquenhas das assimiladas. Estas, no

⁷⁶ The first time I saw a grown man cry was at a New Year’s Eve Party. He had been reminded of his mother by the smell in the kitchen.

⁷⁷ “la mancha” literally the stain: the mark of the new immigrant — something about the posture, the voice, or the humble demeanor making it obvious to everyone that that person has just arrived on the mainland.

contexto estadunidense, confrontam seus valores culturais de origem e revisam esses valores. Reposicionam-se culturalmente segundo suas escolhas individuais e adotam, em certas ocasiões, os padrões de gênero da cultura de adoção, pois percebem os limites rígidos da cultura androcêntrica de Porto Rico. Nos EUA, elas adquirem controle sobre si mesmas, disputam espaço com os homens no mercado de trabalho, liberando-se mais facilmente das amarras patriarcais. Já as mulheres latinas supostamente “autênticas”, como a mãe da protagonista ou a pretendente recém-chegada, apegam-se à tradição oferecendo a segurança de uma estrutura familiar que localiza a mulher na esfera privada, onde se limitam ao exercício de atividades relacionadas à afetividade e à sobrevivência, sem ameaçar a hegemonia masculina.

O trágico destino da prima relaciona-se a seu comportamento considerado “devasso” pelos seus, resultante do contágio com a cultura anglo-saxônica. Seu desastre pessoal está mais relacionado, contudo, à punição que lhe é dada e que torna seu comportamento exemplar para as conterrâneas que tentassem se desvencilhar das tradições de gênero da cultura porto-riquenha. Depois de se envolver com um professor americano casado, engravidar e abortar, a moça que tanto almejava a liberdade é mandada de volta para um lugarejo de Porto Rico distante da civilização, onde passa a ser chamada de “la gringa”. Assim, a mulher latina “liberada” é vista como “rebelde” e submetida ao controle final pelo degredo, tornando-se objeto estigmatizado em sua cultura de origem.

Os exemplos acima ilustram a centralidade da categoria gênero na diáspora e demonstram as diferentes posicionalidades a ele relacionadas no texto de Ortiz Cofer.

3.4 - A diáspora e as figurações da “latinidade”

O termo imigrante é carregado de conotação negativa na cultura norte-americana e ao ser associado ao determinante “latino” adquire conotações

pejorativas adicionais: pobre, desqualificado para o trabalho e atrasado. Quando o indivíduo é inserido em uma categoria identitária baseada em atributos supostamente fixos, como os supracitados, para controlar seu acesso a seus direitos na sociedade é encerrado então em um quadro de estereotipia.

Para melhor discutir o estereótipo do latino imigrante é necessário refletir antes sobre a dominação colonial (ou imperialista) e a relação entre poder e prazer, que se entende caracterizar essa situação. A maneira como os estereótipos definem a construção do outro no pensamento colonial pode ser pensada conforme propõe Bhabha (2001). Para o teórico indiano, a construção do outro colonial se apóia na articulação de sujeitos diversos de diferenciação racial e sexual, através de discursos que buscam fixar os sentidos e eliminar o outro. Verifica-se, com isso, o quanto o discurso do dominador, em sua estratégia estereotípica de identificação e de conhecimento, reduz o sujeito colonizado. O estereótipo é, para Bhabha, um mecanismo pelo qual o outro é representado como invariável e previsível. O estereótipo é também um modo ambivalente de construir o outro⁷⁸:

O estereótipo (...) no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes — o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura. (...) — uma mímica grotesca ou uma “duplicação” que ameaça dividir a alma e a pele não diferenciada, completa, do ego (BHABHA, 2003, p.117).

Para o autor indiano, isso representa a atitude do sujeito colonial (ou, para os propósitos deste estudo, a cultura anglo-saxônica dominante) em relação ao outro (em nosso caso, o latino), que não significaria a simples recusa de uma diferença,

⁷⁸ Ambivalência é um dos termos mais freqüentes na obra crítica de Homi Bhabha, tomado originalmente da teoria psicanalítica de Freud. Bhabha sustenta que o discurso colonial é ambivalente porque — como havia sugerido Frantz Fanon — o outro, o nativo, é ao mesmo tempo objeto de desprezo e de desejo. A ambivalência seria, neste caso, um processo simultâneo de negação e de identificação com o outro. Fanon (1979) observa que o colonizado — em seu caso, o negro das Antilhas — se constrói a si mesmo através das representações do colonizador, a partir da imagem do homem branco e dos livros dos brancos. Descreve também as fantasias do negro de branquear-se magicamente, de assimilar-se ao colonizador e, sobretudo, de possuir seus bens, sua mulher e ocupar seu lugar. Partindo desse ponto de vista, associa-se também o desejo do colonizador de se espelhar e perceber-se partindo do lugar do nativo, porque esse ponto de vista o engrandece, dando-lhe a idéia de poder. A identidade colonial seria, para Fanon, uma identidade ambivalente que contém, ao mesmo tempo, medo e desejo, ou, talvez agressividade e narcisismo. A recusa e a negociação são fatores constituintes da ambivalência, já que todo ato de negação constitui um reconhecimento parcial da alteridade que se nega — que pode ser também um objeto de desejo.

mas um não reconhecimento e uma negação da alteridade que, simultaneamente, o atrai e repele. Para explicar melhor esta aparente contradição entre atração e rejeição no discurso colonial, Bhabha recorre à noção freudiana de fetichismo, propondo-a como modelo teórico que permitiria entender e explicar o estereótipo⁷⁹.

No caso dos sujeitos latinos inseridos na cultura anglo-americana dominante, a imagem do latino é construída tendo como base as características culturais, étnicas ou raciais dadas como marcas de inferioridade; então todos os indivíduos identificados com este grupo são tratados de forma semelhante, com exceção daqueles que possuem atributos que lhes permitam “provar” que são exemplares distintos do conjunto. E é esse o comportamento que o pai da protagonista de *Silent Dancing* adota: primeiro procura um lugar longe do bairro para morar com a família. Depois, tenta se desvincular da imagem que o ligava à figura do latino porto-riquenho, valendo-se dos atributos físicos que o distinguiam de seu grupo de origem — uma vez que possuía pele clara como um europeu.

A mudança da família para os EUA começa com a chegada do pai a Paterson, onde já vivia um parente seu. Ali, aluga um pequeno apartamento onde a família ficaria temporariamente. O local reúne uma forte comunidade porto-riquenha em uma região marginalizada de Nova York. Ali se localiza também o *el building*, uma espécie de conjunto habitacional, também conhecido como *bairro vertical*, que serve de reduto para os porto-riquenhos que chegam a Nova Jersey. É, contudo, um protótipo de Porto Rico. Seus inquilinos estão ancorados psicologicamente à ilha e

⁷⁹ Convém recordar, a este propósito, que Freud havia utilizado o termo fetichismo para se referir a casos em que o objeto sexual que podia ser chamado de “normal” é substituído por outro que mantém algum tipo de semelhança ou contigüidade com o primeiro. Pode ser, por exemplo, uma parte do corpo ou um objeto inanimado relacionado com alguém ou um objeto relacionado ao sexo do indivíduo. Bhabha então relaciona a noção de fetiche com o estereótipo colonial. Afirma que, em primeiro lugar, o estereótipo é estruturalmente igual ao fetiche freudiano, porque ambos unem o estranho e o perturbador (o sexual ou racial) com o familiar e o aceitável (o fetiche ou o estereótipo). Neste sentido, o estereótipo colonial seria como o fetiche, isto é, uma fixação que se equilibra entre o prazer e o medo. Em segundo lugar, observa que o fetiche e o estereótipo mantêm uma analogia funcional, já que o estereótipo colonial também representaria a diferença (por exemplo, de raça ou de cultura) como uma fonte de ansiedade. Deste modo, o medo que suscita a diferença racial teria um funcionamento análogo ao do medo que sugere a diferença sexual e tanto o estereótipo como o fetiche seriam o instrumento que normaliza essa diferença. Na argumentação de Bhabha, o estereótipo substitui o medo do sujeito colonial relacionado à perda da “pureza” racial ou da superioridade cultural. Deste modo, igual ao fetiche, o estereótipo colonial proporciona ao sujeito uma sensação tranquilizadora de poder e controle. (Cf. Bhabha, op. cit.)

por isso tentam reproduzir a geografia espacial e sensorial da terra de origem através das cores fortes das decorações que utilizam em suas residências, da culinária porto-riquenha com seus cheiros e temperos pungentes, e das músicas típicas, ouvidas em alto som.

A vizinhança do bairro, no texto de Ortiz Cofer, é composta de diversos outros grupos minoritários, tais como os italianos, irlandeses e judeus. O bairro é, portanto, espaço transnacional no interior dos EUA, mas relegado à periferia do sistema, o que demonstra a existência de fronteiras simbólicas no cerne da nação. Ao reunir os diversos agrupamentos étnicos em espaços distintos, o bairro proporciona certa proteção a seus moradores contra as hostilidades da terra estrangeira. Ao mesmo tempo, ao delimitar-se o espaço de convivência dos estrangeiros àquele espaço específico, a convivência entre estranhos é desestimulada, o que propicia a discriminação e a exclusão social dos que ali vivem. Como todo lugar considerado “gueto” está desprovido do reconhecimento sócio-político, seus habitantes acabam ocupando o “espaço da invisibilidade” no meio social.

Zigmunt Bauman, examinando as configurações espaciais que caracterizam a vida na pós-modernidade, cita Lévi-Strauss, que propôs a existência de duas estratégias utilizadas historicamente para enfrentar a alteridade. A primeira delas é denominada antropeômica e a outra, antropofágica. Segundo o antropólogo francês:

A primeira estratégia consiste em “vomitar”, cuspir os outros vistos como incuravelmente estranhos e alheios: impedir o contato físico, o diálogo, a interação social e todas as variedades de *commercium*, comensalidade e *connubium*. As variantes extremas da estratégia “êmica” são hoje, como sempre, o encarceramento, a deportação e o assassinato. As formas elevadas, “refinadas” (modernizadas) da estratégia “êmica” são a separação espacial, os guetos urbanos, o acesso seletivo a espaços e o impedimento seletivo a seu uso. (BAUMAN, 2001, p. 118).

O bairro, como exemplo arquitetônico da estratégia “êmica”, responde também ao desafio de enfrentar a chance de encontrar estranhos, que, como afirma Bauman, é a *característica constitutiva da vida urbana* (op. cit., p. 119) nos dias de hoje.

Na leitura que faço do texto de Ortiz Cofer, a representação da relação hostil resultante do vínculo colonial entre Porto Rico e os EUA é transferida para o espaço do bairro, pois nele paira a crença colonialista e racista da superioridade dos EUA sobre os outros países e, conseqüentemente, do homem branco sobre o homem de cor. Uma evidência disso é encontrada na passagem em que o pai da narradora procura um apartamento para alugar numa região antes dominada por judeus e depois “invadida” por latinos:

“É cubano?” o homem perguntou a meu pai, apontando o dedo para a etiqueta com seu nome no uniforme da Marinha — embora meu pai tivesse a pele clara e o cabelo castanho claro de seus ancestrais do norte da Espanha e nosso nome fosse tão comum em Porto Rico como Johnson é nos EUA.

“Não”, meu pai respondeu passando o dedo diante dos olhos irritados do adversário: “Sou porto-riquenho”.

“Mesma merda”. E a porta se fechou. (SD, p. 89)⁸⁰.

A passagem acima demonstra que as relações assimétricas estabelecidas entre os EUA e Porto Rico não se restringem ao outro lado do oceano: são facilmente transplantadas para o território estadunidense. A estereotipia aqui ilustrada no discurso do americano constitui o mecanismo mais forte de fechamento ao outro.

Mary Louise Pratt (1999) utiliza o termo “zona de contato” ou “fronteiras coloniais” para definir o espaço onde povos diferentes e distantes entram em contato e estabelecem relações contínuas, em geral envolvendo condições de coerção, desigualdade extrema e conflitos persistentes. Transpondo esse conceito para a realidade dos porto-riquenhos que vivem no *el building*, tem-se a representação de uma moderna história colonial. A forma moderna de colonização à qual me refiro é aquela que está desvinculada do fator territorial: o sujeito porto-riquenho em Nova Jersey estaria isolado em sua condição de imigrante, vivendo confinado ao espaço “ênico” do bairro sem possibilidades de integração à sociedade *mainstream*. Trabalha como operário em fábricas e o que ganha é insuficiente para se manter; e

⁸⁰ “You Cuban?” the man had asked my father, pointing a finger at his name tag on the Navy uniform — even though my father had the fair skin and light brown hair of his northern Spanish family background and our name is as common in Puerto Rico as Johnson is in the U.S./ “No”, my father had answered looking past the finger into his adversary’s angry eyes “I’m Puerto Rican.”/ “Same shit”. And the door closed.

não desfruta de qualquer conforto ou direito. Contudo, os encontros culturais são inevitáveis e freqüentemente marcados pelo preconceito e pelo conflito, como ilustra a passagem acima.

Em *Silent Dancing* a narradora traça um panorama da rotina de sua vizinhança, demonstrando que elementos básicos em uma residência estadunidense constituíam artigos de luxo para o imigrante portenho, como era o caso do aparelho de tv e do aquecedor de ambiente que zunia, assustando a menina, acostumada a uma casa feita para uma única família em Porto Rico. Ao ser acordada à noite pelo ruído dos canos, imaginava se tratar de uma presença inumana na casa ou, como ela própria descreve, *um dragão dormindo na entrada da minha infância* (SD, p.88)⁸¹.

Considero como novas formas de colonização atitudes que preservam todo tipo de opressão, preconceito, exploração e desigualdade que modernamente acompanham o sujeito desterrado nas grandes cidades. Evidência dessa condição surge em *Silent Dancing* através da descrição feita pela narradora das incursões de seu pai pelo bairro à procura de um apartamento para morar com a família:

...parecia que Papai havia aprendido algumas lições dolorosas sobre preconceito enquanto procurava por um apartamento em Paterson. Não muitos anos mais tarde eu ouvi quanta resistência ele havia enfrentado com os proprietários que estavam apavorados com o influxo de latinos na vizinhança que tinha sido judia por algumas gerações (SD, p. 88)⁸².

Essa condição é abordada por Sonia Torres, que comenta sobre as dificuldades de acomodação enfrentadas pelos porto-riquenhos desde que a primeira leva de imigrantes portenhos aportou nos EUA no início do século XX:

Sistematicamente incompreendidos por sua "cultura de origem", os porto-riquenhos radicados nos EUA constroem uma narrativa urbana marcada pela rejeição e pelo choque de culturas, refletindo a condição dupla de cidadãos coloniais (TORRES, 2001, p.93).

⁸¹ The dragon sleeping at the entrance of my childhood.

⁸² It seems that Father had learned some painful lessons about prejudice while searching for an apartment in Paterson. Not until years later did I hear how much resistance he had encountered with landlords who were panicking at the influx of Latinos into a neighborhood that had been Jewish for a couple of generations.

Além da dificuldade imposta pelo idioma inglês falado na escola, descrita anteriormente, a narradora menciona as diferenças decorrentes da classe social, que reforçavam ainda mais a exclusão da menina. Embora desfrutasse de uma situação financeira melhor que a do restante dos moradores do bairro, sua família não pertencia à classe média. Tinha consciência de que os porto-riquenhos recebiam as piores qualificações, sendo freqüentemente vistos como exploradores, viciados em drogas e delinqüentes juvenis. Ao perceber que a rejeição por parte dos colegas de classe era resultante também dessa estereotipia, pensava que não seria convidada a ir à casa de ninguém. Tal fato leva a menina a buscar consolo nos livros, como forma de obter a atenção e aprovação dos professores. Sentia-se envergonhada de os colegas saberem que, assim como os demais porto-riquenhos, sua família morava em um local abandonado pelos imigrantes europeus (principalmente os italianos e irlandeses). Até o prédio onde funcionava a escola era herança dos fundadores daquele bairro, os quais, mesmo não estando mais ali, deixaram o imóvel e a igreja católica. Desta forma, a narradora reconstrói, na geografia de Nova York e no mapa arquitetônico de seus prédios públicos, uma história das exclusões associada aos movimentos diaspóricos de diferentes populações que se sucedem não apenas no tempo, mas também nos espaços “hierarquizados” da cidade.

Mesmo sendo a protagonista uma criança, no ambiente escolar não deixa de se sentir excluída, num grupo formado essencialmente por descendentes de europeus. Embora esses grupos também fossem classificados como imigrantes, sua origem européia os tornava mais próximos dos supostos “donos” da casa. Para os porto-riquenhos, contudo, isso não acontecia, uma vez que ser “americano” era algo mais complexo que uma simples questão de local de nascimento. Estigmatizados pela origem “hispanica” e também pela relação colônia-colonizador estabelecida entre os Estados Unidos e a ilha, os portenhos vivenciam outro paradoxo cultural, pois é evidente que os EUA é o lugar onde moram, contudo não o seu lugar de origem. O conflito gerado pela diferença étnica e lingüística e o preconceito contra a cultura latina em geral dificultam a sensação de pertencimento aos EUA, apesar das garantias fornecidas pelos acordos políticos estabelecidos historicamente.

Se para aqueles que chegam já adultos à nova terra o processo de assimilação é uma tarefa difícil, pois seus valores e opiniões estão bem enraizados, para os mais jovens o processo gera ansiedade e insegurança. No caso da narradora de *Silent Dancing*, que afirma “cruzar fronteiras todos os dias”, a experiência diaspórica impõe enormes desafios. Frente a isso, a menina, desenvolve a habilidade de “traduzir” culturalmente as experiências vivenciadas entre sua casa hispânica e o mundo lá fora:

Uma vez que meu pai ficava fora por longo período de tempo, minha jovem mãe e eu desenvolvemos um relacionamento simbiótico forte, sendo que meu papel era interpretar e filtrar o mundo para ela. Eu sabia, desde a tenra idade, que poderia ter que encarar o proprietário, os médicos, os balconistas e outros “estranhos” de cujos serviços nós precisaríamos na ausência de meu pai (*SD*, p. 103)⁸³.

Essa tarefa é associada imagetivamente pela narradora à figura do camaleão, metáfora da identidade dinâmica e mutável que se adapta de acordo com o contexto. Vale lembrar, contudo, que essa metáfora nada tem de ingênua, não podendo ser confundida com a idéia de fusão ou dissolução no meio ambiente, que sugeriria uma adaptação passiva. É antes uma “camuflagem”.

No discurso científico, camuflagem consiste em uma adaptação morfológica que oferece a certas espécies melhores condições de defesa ou de ataque em ambientes hostis. Para tanto, o sujeito assume a cor predominante no ambiente ou assume uma forma que se confunde com as coisas ao redor, manifestando desta forma um dinamismo em favor da própria sobrevivência. A camuflagem é ainda uma arma fundamental em qualquer tipo de “combate”. O objetivo é confundir a percepção do oponente a ponto de este não ter certeza sobre suas diferenças nem das diferenças do outro. Trata-se, portanto, de uma capacidade de “simulação” ou “atuação” em que assume as características superficiais ou aparentes do outro e do meio ambiente, enquanto preserva ou mascara as

⁸³ Since my father was away for long periods of time, my young mother and I had developed a strong symbiotic relationship, with me playing the part of interpreter and buffer to the world for her. I knew at an early age that I would be the one to face landlords, doctors, store clerks, and other “strangers” whose services we needed in my father’s absence.

características próprias. A forma mais clássica de camuflagem é aquela em que o animal assume a coloração predominante no meio ambiente, como faz o camaleão⁸⁴.

Nessa perspectiva, a narradora trabalha com as diferenças baseadas no ambiente hostil da cultura adotada, cenário onde se via obrigada a atuar como intérprete de sua mãe, tendo que assumir a fala sem sotaque e dominar a lógica dos costumes e hábitos da outra cultura. Esse esforço implica a habilidade de negociação e um conhecimento cultural de ambas as culturas, o que confere à protagonista a capacidade de transitar e traduzir entre ambas.

No espaço cultural intervalar onde se situa, a protagonista pode ser vista como o próprio sujeito “traduzido” de que fala Salman Rushdie em *Imaginary Homelands: Tendo sido criados entre dois mundos, nós somos homens traduzidos. Supõe-se normalmente que algo sempre se perde na tradução. Eu me prendo obstinadamente à noção de que algo pode ser ganho* (RUSHDIE, 1996, p. 900)⁸⁵. O escritor paquistanês afirma que o imigrante, tradicionalmente, sofre uma tripla ruptura: perde seu lugar, sua língua de origem e sua cultura. No entanto, isso não condiciona exatamente uma desvantagem, pelo contrário, algo também pode ser ganho nesse processo.

As raízes, o idioma e as normas sociais constituem pilares da identidade cultural, que são colocados em suspensão e nesse processo a narradora se vê diante da necessidade de encontrar novos modos de auto-definição e auto-descrição. Assim, com os espaços parecendo menos rígidos, ela pode se movimentar entre interior e exterior; circular dentro e fora de sua cultura e passar do âmbito privado para o público. Estar “entre” não quer dizer ser uma coisa ou outra, mas quer dizer ser temporariamente uma coisa e outra em certas situações, ou então nem uma coisa nem outra. Situada então nesse “entrelugar”, a narradora assume literalmente o papel de tradutora, principalmente para a mãe, que dificilmente se integrava ao novo ambiente cultural.

⁸⁴ Cf. Silva Junior; Sasson e Sanches, 1993.

⁸⁵ Having been borne across the world, we are translated men, it is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling obstinately to the notion that can also be gained.

A situação peculiar da criança na diáspora nos permitir fazer uma aproximação entre tradução e transculturação. Segundo Fernando Ortiz (op.cit.), a transculturação não consiste apenas em adquirir uma cultura distinta, mas em transmitir também a cultura precedente. Relaciona-se à transformação de padrões culturais locais a partir da adoção de novos padrões vindos através das fronteiras culturais em encontros interculturais. É a transformação de padrões que provém do elemento externo. É exatamente isso o que ocorre com a narradora. Ao deparar-se com informações multiculturais, ela tenta negociar sua identidade híbrida e transculturada seja em casa ou na relação com o mundo lá fora; esforçando-se assim para sobreviver meio à multiplicidade de códigos e mensagens culturais que a circundam.

3.5 - Máscaras e manchas: a dança silenciosa da memória

No ensaio intitulado “The Looking-Glass Shame”, a protagonista retoma uma passagem de Virginia Woolf em *Moments of Being*, onde a autora inglesa descreve um sonho assustador que tivera quando adolescente. No sonho, Woolf se contempla no espelho e de repente vê algo se movendo detrás de seus ombros: era um rosto horrível que nunca pudera esquecer. Woolf relata ainda que havia sido molestada por seu meio-irmão mais velho, exatamente em frente a um espelho que ficava no corredor. Para Freud, o sonho retorna ou descarrega aquilo que foi capturado anteriormente. Na fase formativa, o sujeito reconhece sua imagem no espelho, contudo ela se apresenta como o “outro”.

No ensaio intitulado “Silent Dancing”, a protagonista descreve um filme antigo em que a família comemora o fim de ano na casa de um tio. A utilização do filme como recurso da memória se torna um poderoso artifício no texto de Ortiz Cofer, capaz de organizar e recriar as vozes silenciadas de seu passado, o que possibilita a reflexão sobre a condição do imigrante. Este se torna, portanto, um meio pelo qual a comunidade porto-riquenha, comumente situada fora dos registros

oficiais e, portanto, da representação, pode ser lembrada. Em seu silêncio, a película fixa num tempo-espaço definido pelas imagens esquecidas as histórias não contadas e os modos de ser de uma cultura que foi se modificando com o tempo. Ao rever as imagens de seu passado, a narradora registra as marcas da latinidade porto-riquenha que unia seus familiares e se imprimiam em toda parte, desde as cores fortes presentes nas paredes da sala e nas mobílias, nos móveis cobertos com plásticos transparentes, “uma decoração típica de imigrantes”, até o vermelho predominante nas roupas que vestiam.

As cenas do filme mostram homens e mulheres que se exibem perante a câmera, que o olhar retrospectivo da protagonista capta no esforço de refletir sobre a própria identidade. Ao reler essas representações, sob o filtro da experiência diaspórica, pode então observar a identidade porto-riquenha agora como “alteridade”. Este é também um momento de auto-consciência intensa, gerada no âmbito da convivência íntima com a família e os amigos, que promove a revalorização da cultura de origem, num gesto que difere daqueles estágios descritos por Juan Flores, uma vez que aqui são determinados pela perspectiva “intimista” do olhar de Ortiz Cofer.

A imagem que chama a atenção da narradora no filme é a *performance* de seus conterrâneos diante da câmera, aparentemente atendendo ao pedido do cinegrafista para que todos dançassem. É interessante observar que a narradora compara tal *performance* ao ato sexual, sendo, portanto, uma espécie de “cena primária”⁸⁶. Ao observar a referida cena, a narradora adulta sente-se desconfortável e afirma que ver aquilo era como observar alguém “fazendo sexo”. Acredito que seu

⁸⁶ Freud (1952), no famoso caso do Menino dos Lobos, se refere à cena primária como aquela em que um filho de um ano e meio observa os pais em *coitus a tergo* (coito por trás) onde ele percebe fascinado a satisfação da mãe — portanto um momento traumático, constituído pelo sujeito imobilizado na fixidez do olhar. O tempo passa, e algum tempo depois o menino, agora com quatro anos, sonha com uma única cena: a janela de seu quarto se abre, deixando ver, na árvore de noqueira logo em frente, cinco lobos (seis ou sete, diz inicialmente), que ele desenha e mostra a Freud. Nessa representação os lobos estavam imóveis, e o menino acorda evidentemente aterrorizado. Freud faz uma conexão entre a cena primária — que não causou nenhum terror imediato — e o sonho, este sim fonte de terror e angústia. O interessante nessa construção é que o terror só aparece no tempo do sonho, no tempo da imagem produzida pelo sujeito, ou pelo sonho produzido, e não no tempo da cena primária, onde não existia ainda um espaço psíquico. É, porém, a cena que cria, a partir da realidade da castração, uma espécie de escavação abstrata, virtual, que Freud chamou de *espaço psíquico*. (Op.cit, p. 45/46).

estranhamento é resultante da reativação de recordações relacionadas às primeiras emoções da experiência diaspórica – o que é referido em outro momento da narrativa como “esquizofrenia cultural” e que só pelo olhar retrospectivo pode adquirir essa significação.

O termo “la mancha”, usado para se referir à garota recém-chegada de Porto-Rico (como alguém que ainda preserva características típicas da cultura de origem) constitui um marcador cuja ausência qualifica as mulheres que perdem a suposta pureza cultural porto-riquenha, assumindo um sentido ambíguo. Em outras palavras, para os porto-riquenhos “la mancha” significava preservar a pureza, contudo, o termo também sugere uma “contaminação” cultural ou a impureza como é provável que a protagonista compreendesse. Em seu caso, a necessidade de sobrevivência no novo ambiente cultural impôs a tarefa de negociar comportamentos e valores culturais, o que culminou na revisão ou re-significação dos valores e visões de mundo de sua cultura de origem. Ao mesmo tempo, ela reconhece que jamais poderá se integrar plenamente à cultura adotada. Assim, a polaridade: puro x impuro se torna para ela algo problemático, uma vez que não se localiza em nenhuma das duas categorias culturais. Sua “visão estereoscópica” faz com que veja, criticamente, as duas culturas com as quais convive, sem se integrar plenamente a qualquer uma delas. Disso resulta a ambivalência cultural que ela traduz como “esquizofrenia cultural”.

No referido filme de família, a memória registra algo que no passado configurava-se como familiar, mas que a distância temporal e espacial foi apagando – não apenas a terra de origem, mas um modo específico de ser, de se comportar e de viver. Neste sentido, recordar é reviver brevemente os códigos culturais e reconhecer que a perda cultural (neste caso uma espécie de “castração”) é algo inevitável⁸⁷. E é justamente a angústia gerada por essa situação o que provoca o seu retorno sob a forma das figuras fantasmáticas do sonho.

⁸⁷ Segundo Freud, nos primeiros momentos da infância, meninos e meninas acreditam que todos os seres humanos são ou deviam ser providos de pênis. No momento subsequente “descobrem” que o mundo se divide entre homens e mulheres, seres com pênis e seres sem pênis. Essa descoberta não é propriamente uma novidade, já que meninos e meninas terão tido oportunidades anteriores a esta para perceber que eram diferentes. A

Entre elas está o tio alcoólatra, que dança ao final da fila, com seu “rosto de borracha”. A narradora afirma que, quando se “estica esse rosto de borracha”, ou seja, quando se revela o que está por trás da máscara, pode-se ver o rosto de seu pai e também o seu próprio rosto. Isso diz respeito à herança cultural, àquilo que se pode ou não mudar na identidade cultural. A família inteira está contida nesse rosto ancestral e único, que parece repetir-se no semblante de seus descendentes. A um primeiro olhar, essa referência sugere a inevitável presença de traços culturais ou uma essência que assume um aspecto fantasmático – no rosto do pai, do tio e da própria narradora. Entretanto, o “rosto de borracha” converte a identidade em uma máscara, sugerindo um artifício que a diáspora impõe a essas pessoas como forma de compensar a perda cultural. Como tal, as máscaras podem aprisionar — como aconteceu com o pai da narradora, que passou a vida inteira sonhando em ser um cidadão estadunidense ou com o tio que foi morto devido ao alcoolismo. Semelhantemente, as mulheres porto-riquenhas logo perdem a “mancha” e a ausência desse traço cultural denunciava sua assimilação à cultura anglo-saxônica.

Homi Bhabha utiliza o termo *unhomeliness* para descrever a sensação de não-pertencimento do imigrante na terra adotada, como uma característica presente tanto nos textos pós-coloniais quanto nos de autoria feminina. Para o autor, o *momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política* (BHABHA, 2003 p.32). Estar estranho ao lar [*unhomed*] difere do estar sem lar [*homeless*] e, de forma semelhante, difere do sentir-se “estranho” [*unhomely*]. Podemos relacionar assim o momento de estranheza descrito na cena acima referida, resultante da ambivalência da diáspora, cujo efeito a narradora qualifica como “esquizofrenia cultural”. Na abordagem teórica de Bhabha, os sujeitos “fora de lugar” articulam suas diferenças culturais fornecendo subsídios para elaborar estratégias particulares — singulares ou coletivas — de interpretar identidades nos diferentes territórios em que se

diferença está na interpretação dada pelas meninas ao fato de que alguma coisa falta. No entanto, o que angustia não é a constatação de que falta algo às mulheres e que pode vir a faltar aos homens. A angústia provém da compreensão de antigas perdas que retornam à luz de um novo e intensificado sentimento de perda. Essa angústia, Freud denominou castração. (FREUD, 1987).

encontram. Em novos territórios, os sujeitos migrantes revalorizam os lugares que podem ser identificados como o lugar de onde se vem, onde se trabalha ou o lugar onde se mora, não sendo estes necessariamente os lugares de nascimento ou de origem.

Em *Silent Dancing*, os rostos familiares retornam como rostos distorcidos que se projetam na direção da protagonista durante os sonhos recorrentes que produzem nela um desconforto. Como no espelho de Woolf, eles ameaçam pela falta de identificação. Numa outra perspectiva, podemos afirmar que, em ambas as autoras, o sonho é revelador de momentos cruciais de renovação ou aprendizagem, pois como declara a narradora de *Silent Dancing*, esse processo *é intensificado quando se vive simultaneamente em duas culturas (SD. p.124)*.

Bhabha recorre ao termo “estranho” para captar o sentimento que se apodera do imigrante, levando-o a ver o lar ou seus familiares com terror. Entretanto, esse momento funciona como um rito de iniciação, pois o sujeito se abre, a partir daí, para novas possibilidades: neste espaço liminar algo *novo começar a se fazer presente* (op.cit., p. 24). Isto se materializa ao final do ensaio, quando a protagonista de *Silent Dancing* declara que seus sonhos, na verdade, a obrigavam a ouvir aquilo que estava sendo silenciado: as vozes da sua história, da sua ancestralidade, da sua herança cultural, que estavam sendo reprimidas: *Eu, também, tenho que ouvir o que os mortos e esquecidos falam em meus sonhos. Aqueles que ainda fazem parte de minha vida permanecem silenciosos, dançando em círculos (SD, p.98)⁸⁸*.

3.6 - Os Outros: novas alianças na diáspora

Os rostos distorcidos do sonho recorrente da narradora contrastam com a representação clara das personagens da vida real que ela encontra no prédio ou nas ruas do *barrio*. Com suas faces distorcidas, os familiares são convertidos em

⁸⁸ I, too, have to hear the dead and the forgotten speak in my dream. Those who are still part of my life remain silent, going around in their dance.

estranhos no sonho da narradora. Mas as simpatias da narradora, as novas identificações da menina, são estendidas aos imigrantes de outras origens latinas, estranhos com os quais ela tem uma convivência passageira. No ensaio intitulado “Some of the characters”, a narradora exhibe uma galeria de personagens que representam os “deslocados”, aqueles que estão presos à margem ou em trânsito, pelas quais a diáspora fala fortemente. Personagens como Vida e sua família de refugiados do Chile; a porto-riquenha Providência com seus muitos filhos e o italiano Salvatore.

No prefácio de *Silent Dancing*, Ortiz Cofer declara que para a preservação de algumas pessoas recordadas ela trocaria seus nomes, o que nos permite questionar a veracidade desses nomes e atribuir-lhes um valor simbólico ou alegórico. “Vida” que em hebraico significa “bem amada” é uma personagem que não se realiza no amor; entretanto, ela representa a energia existencial e o dinamismo do imigrante. “Providência”, cujo nome deriva do latim *prudencia*, ou seja a *suprema sabedoria com que Deus conduz todas as coisas*, designa ironicamente a mulher “promíscua” para os padrões tradicionais da cultura latina. Contudo, este é um ser humano admirável para a narradora criança, que a via como a expressão da bondade divina. Já Salvatore, o jovem homossexual, é aquele que, tal como Cristo, salva a família da narradora em um momento de crise. Ironicamente, Salvatore, em sua homossexualidade, encarna o ideal de humanidade que possivelmente a narradora deseja contrapor ao modelo machista que predomina na cultura e no imaginário latino-americanos.

Como a maioria dos imigrantes, Vida buscava o sucesso nos EUA: sonhava em ser estrela de cinema e em sua ingenuidade achava que, para chegar a Hollywood, ter beleza e juventude bastavam. Porém, sua realidade era bem outra. A família, composta por uma irmã casada, o filho recém-nascido desta e a avó, além dela própria, dividia um pequeno apartamento no bairro. Em sua ingenuidade, Vida se deixa seduzir pelos homens que prometem ajudá-la a realizar seus sonhos. Por esse detalhe, a protagonista demonstra que Vida não era simplesmente uma pobre

vítima, mas alguém que sabia transformar as poucas chances que tinha em oportunidades.

Apesar disso, seu destino não foi a exceção da regra que rege a vida da maioria dos imigrantes. Desiludida, Vida termina trabalhando em uma fábrica como costureira — fato comum na vida das mulheres imigrantes nos EUA. Como normalmente não dominam o idioma e também se encontram em situação ilegal, as ocupações que encontram são geralmente aquelas desprezadas pelas mulheres nativas: babás, trabalhos domésticos ou como operárias em fábricas que exploram sua juventude e saúde. Na figura de Vida, a autora questiona também a fórmula do sucesso pessoal propagada na cultura estadunidense. “To make America” se torna, no caso de Vida, a capacidade de sobreviver num ambiente hostil, onde poucas chances são dadas ao imigrante latino. Em vista disso, o pequeno sucesso de Vida pode ser revalorizado como um grande empreendimento de vida. O máximo que chega a obter é o título de beleza da paróquia. Sendo assim, a autora a vê como uma sobrevivente, reafirmando o sentido de seu nome como aquela que consegue preservar a energia existencial, apesar de tudo.

Providência é uma lembrança apenas visual, pois a narradora não tivera propriamente um contato com ela, já que sua conduta era considerada imoral pela vizinhança. Pensionista e sustentando sozinha os filhos, Providência parecia ter um problema mental: *era desconectada da realidade* (SD. p 112)⁸⁹. Mesmo assim, não recebia qualquer simpatia dos vizinhos, nem cuidados médicos. E além de tudo era sexualmente explorada pelos homens que freqüentavam seu apartamento. Apesar da situação de extrema precariedade da personagem, a protagonista nutria por ela uma certa admiração, por ter se recusado a viver em conformidade com os padrões sociais. Assim como Vida, Providência é uma “mulher de força” que não representa a pureza nem a submissão e talvez por isso tenha constituído um importante “contra-modelo” para a narradora em sua infância. Ironicamente, ao recordá-la, a narradora a compara a uma santa. Era uma “madona”, uma mãe carinhosa que leva os filhos para brincar em um parque freqüentado por indivíduos desocupados:

⁸⁹ Providencia was disconnected from reality.

Providência sentava-se entre eles trazendo um calmo sorriso de Nossa Senhora e olhava seus filhos brincarem. Ela parecia não ser afetada pela degradação humana que a cercava. Talvez estivesse verdadeiramente possuída pelo espírito de calma; seu rosto trazia normalmente um sorriso beatífico que eu costumava ver no semblante de Maria e outras santas nas pinturas religiosas...(SD, p.112)⁹⁰.

Através dos olhos da narradora, Providência é alçada ao status de santa, mesmo sendo o protótipo da mulher devassa para os padrões culturais porto-riquenhos. A posição da mulher latina dentro de sua própria comunidade geralmente depende do fato de ela se submeter aos limites impostos pela cultura patriarcal. Quando foge desse quadro, a mulher rompe com a idéia romantizada de unidade doméstica em que a figura masculina domina. Nessa visão, também dominada pela concepção religiosa, resta à mulher o papel de “anjo da casa”, aquela que, segundo Virginia Woolf, eternamente se nega em prol da satisfação ou do desejo dos outros. Em *Silent Dancing*, essa visão da mulher-santa é ironizada na figura da jovem “pura” em sua devassidão. O olhar estereoscópico da autora novamente registra as limitações da cultura latina e “joga” com seus significados fixos de forma a construir um comentário irônico sobre sua lógica sempre polarizada e excludente.

Outro expatriado que participa dessa galeria particular é o italiano Salvatore. Homossexual e gerente do prédio onde a narradora e sua família moram, ele se transforma no melhor amigo da família quando o pai da protagonista se ausenta durante a “crise do míssil cubano”. Em contraste com Salvatore, o tio Hérrnan, que chegou ao prédio pedindo asilo, se envolve em toda a sorte de problemas, até que abandona a todos.

Salvatore é o personagem que melhor representa a marginalidade do imigrante latino. Por ser homossexual e de origem italiana, sofre uma dupla discriminação. Contudo, esse fato é aqui tratado de forma solidária, pois assim como a mulher, o homossexual sofre a opressão do machismo na cultura latino-americana. Na verdade, o preconceito de gênero lança os homossexuais e as prostitutas no

⁹⁰ Providencia sat among them wearing a calm madona smile and watching her children play. She seemed unaffected by the human degradation around her. Perhaps she was truly possessed of spiritual calm; her face usually wore the beatific smile I was used to seeing on the visage of Mary and other female saints in religious painting...

patamar mais desfavorecido da escala social. Por essa mesma razão, Ortiz Cofer dirige a esses excluídos do sistema a sua atenção e a sua solidariedade.

Na sociedade latina porto-riquenha a homossexualidade é vista como algo que ameaça a ordem social heterossexual, centrada na figura da família. Além disso, essa condição contraria a estrutura familiar claramente definida, os valores e os papéis de gênero tradicionais que resguardam para o homem heterossexual a prerrogativa de atuar como pai e protetor da família. Numa inversão irônica, a autora situa Salvatore como aquele que cuida da família da narradora na ausência do pai e é capaz de desempenhar muito bem o papel de “homem da casa” num momento de necessidade.

Os exemplos acima demonstram também que Ortiz Cofer trabalha com categorias de identidade que não se restringem a uma latinidade porto-riquenha. Suas alianças estratégicas se estendem a outras etnias latinas e se estabelecem sob a forma de uma empatia em relação aos desfavorecidos do Terceiro Mundo – aqueles que, por sua condição de gênero, sua opção sexual e sua nacionalidade são mantidos sistematicamente “nas margens” do Primeiro Mundo. E num gesto que busca novas afiliações políticas, capazes de reforçar o sentido de uma “latinidade”, a autora justapõe as duras realidades da existência material dessas subalternidades latinas aos “mágicos” momentos de alegria e aos sonhos que estas pessoas são capazes de criar ao redor de si mesmas ou à sua capacidade de construir a seu redor estruturas “organizadoras” de apoio aos outros, sem receber em troca o reconhecimento ou o respeito que merecem. São figuras de invisibilidade social com os quais a autora constrói “alinhamentos” ou afiliações, expandindo os limites e o sentido de uma “latinidade” na direção de uma humanidade sem fronteiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tudo na história humana tem suas raízes na terra...”
(Edward Said)

O homem tem sua origem na terra e nela está guardada sua identificação. Então como se reconhecer em terras não mais suas, descaracterizadas pela ação de outras culturas? E como se isolar reconhecendo traços de sua cultura em espaço alheio? Como respeitar os limites que separam uma terra da outra, se esses limites já não são identificáveis? Deslocamento, diáspora, desterritorialização, migração. São os males que afligem e também o privilégio de que goza o homem globalizado. As palavras de Edward Said ratificam acima aquilo que desejou o presente trabalho: refletir sobre o conceito de cultura e identidade relacionadas ao sujeito e o lugar que ele ocupa, uma vez que as questões aqui focadas estão permeadas pela noção do (não) pertencimento.

Embora não se tenha discutido a pós-modernidade neste trabalho, é inevitável que a questão da inconsistência seja, ainda que sutilmente, tocada; as novas configurações identitárias que figuram no texto de Judith Ortiz Cofer, as novas afiliações que resultam dos processos de imigração e da intersecção de culturas, são por sua vez resultados da fluidez do mundo pós-moderno. Minha proposta foi de mostrar, nesta dissertação, como estruturas fixas de lugar e identidade são transformadas em noções fluidas determinadas pela diáspora na escrita de Ortiz Cofer.

Silent Dancing serviu de plataforma para uma reflexão sobre a noção de “fronteira” e diáspora por vezes ancorados às teorizações de Glória Anzaldúa, Stuart Hall, Gayatri Spivak e Avtar Brah, o que me permitiu constatar que no texto de Ortiz Cofer as imagens que reconfiguram as identidades participam de um jogo que simula os movimentos das identidades sempre em trânsito e que essas novas configurações perturbam a noção unívoca da “nação” de Primeiro Mundo, modificando o mapa dos EUA, pois este passa a agregar em um único espaço, diversas culturas nacionais oriundas do Terceiro Mundo.

Os personagens de Ortiz Cofer ilustram as transformações sofridas pelo sujeito diaspórico também no que diz respeito aos papéis de gênero. Percebe-se

uma descentralização desta questão na ordem estabelecida da cultura latina; na nova cultura, as mulheres da segunda geração de porto-riquenhos já experimentam a liberdade e rompem com alguns aspectos da tradição. Judith Ortiz Cofer é um exemplo da “geração assimilada”, mas não “acrítica”, como se pode depreender da crítica que ela dirige a ambas as culturas de sua formação. Nos diversos exemplos que ilustram a inserção da mãe no contexto diaspórico, ou de personagens menores, como Vida e Esperanza, observa-se o papel (nunca homogêneo) das mulheres nesse contexto sócio-cultural a ratificar a idéia de que o gênero é elemento diferenciador da nova diáspora, como sugere Sandra Almeida (2006).

Em *Silent Dancing*, os espaços se convertem em “lugares da memória” capazes de traduzir a experiência da identidade latina. Ao me referir aos “lugares da memória” não me reporto aos locais onde a memória se cristaliza e refugia, como os museus, os arquivos públicos ou os monumentos, tal como teoriza Pierre Nora (1984). Na acepção que escolho dar à expressão “lugares da memória”, apenas indico as geografias ou espacialidades onde as identidades encontram uma fixação simbólica que, por sua relevância, se transformam em lugares privilegiados do rememorar. Dessa forma, os espaços rememorados remetem a protagonista ao seu lugar de infância, que também pode ser considerado como seu lugar de origem.

Neste trabalho procurei mostrar que o processo de imigração realça ainda uma relação de subalternidade entre os EUA e Porto-Rico, visto que o cidadão porto-riquenho nos Estados Unidos enfrenta a discriminação, a hostilidade e é obrigado a perceber sua diferença como algo negativo, em contraste com a cultura anglo-saxônica que o aprisiona em estereótipos.

Muito há ainda para se explorar em *Silent Dancing*. Há por exemplo o gênero memorialístico utilizado pela autora, que Norma Klahn (2003) qualifica como “ficção autobiográfica”, gênero híbrido, que resiste às classificações rígidas da teoria literária e que melhor descreve a escolha de Ortiz Cofer. A autobiografia é o gênero que mais expressa a produção literária latino-americana desde o final do século XX até a atualidade. Segundo Klahn (op.cit.) a escrita do eu de autoria

feminina latina forma hoje um *corpus* variado e extremamente rico cuja continuidade e ruptura nos permite avaliar as contribuições específicas feitas pelas autoras às representações literárias e vividas. Neste caso, concordamos que através da escrita do “eu”, as autoras latinas vêem a possibilidade de se tornar ativas no âmbito individual e comunitário, de afirmar suas personalidades e enfrentar suas realidades.

Uma outra questão interessante ainda por abordar diz respeito ao estatuto da verdade que permeia toda a narrativa de *Silent Dancing*. Como as situações rememoradas indicam uma visão relativa dos fatos, uma vez que a narradora e sua mãe não concordam em algumas lembranças, cabe questionar o estatuto de verdade do recordado; e a quem pertence essa verdade. É uma questão interessante no que tange à questão da recepção, podendo assim o leitor de *Silent Dancing* participar de um outro “lugar”, o lugar “relativo” que a escrita da memória ou o registro do passado implica.

Com *Silent Dancing* pude verificar por fim que, para o imigrante latino, o espaço ocupado não constitui o elemento definidor de sua identidade. Esta se constrói, como sugere Hall, em “rotas” assumidas num processo contínuo de negociação entre mundos ou no cruzamento de fronteiras culturais. Enquanto demarcações territoriais, essas fronteiras se tornam fluidas uma vez que por vezes mudam de posição (como acontece com os cubanos), podem também ser esticadas (como acontece com os porto-riquenhos) ou ainda ser reduzidas (como no caso dos mexicanos). Nas situações aqui analisadas verifiquei que as fronteiras podem dividir – como ocorre entre a família porto-riquenha e a sociedade *mainstream estadunidense* - e ao mesmo tempo aproximar realidades e culturas diversas – como acontece entre os imigrantes de diferentes procedências latinas. As fronteiras que dividem têm aqui diversos nomes: o racismo, a discriminação de gênero e de opção sexual, a diferença de classe social ou a língua falada. Fronteiras que podem ser rompidas ou não. As rupturas de fronteiras se dão pela identificação com o diferente, sustentada na percepção de uma condição de desprivilegio e “desposseção” compartilhada.

A riqueza da diáspora se traduz, ao olhar de Ortiz Cofer, não tanto pelo que se ganha com o cruzamento de fronteiras, mas especialmente com o que se perde. “To grow rich in dispossession” (enriquecer-se com a despossessão) é aquilo que acompanha o “hábito do movimento” ao qual o sujeito diaspórico é impelido em sua odisséia diária de transpor limites, sendo aquilo que torna sua existência mais significativa. A “crônica” dessa condição nos é descrita de forma exemplar num poema de *Silent Dancing* com o qual escolho concluir, sem contudo desejar “fechar”, esta breve reflexão:

O Hábito de Movimento

Alimentados na letargia dos trópicos,
a vida nômade não nos atendeu a princípio.
Sentimo-nos como balões vermelhos soltos
sobre o amplo céu desta nova terra.
Aos poucos perdemos a vontade de conexão
e deixamos de colecionar qualquer coisa que pesasse mais que um
desejo.
Pegávamos o que podíamos dos livros emprestados
de templos gregos ou buracos nas paredes da cidade
devolvendo-os quase intactos.

Carregávamos a idéia de lar em nossas costas
de casa em casa, sem nunca ficar
tempo suficiente para aprender o caminho secreto de pau
e pedra, e sempre o olhar fixo
de janelas não descortinadas atrás de nós
como os olhos de mortos não velados.
Com o tempo nos tornamos ricos em despossessão
gordos de experiências.
Ao nos aproximarmos dos outros sem tocá-los,
nosso hábito de movimento nos mantinha seguros
como um trem em movimento — nada podia nos tocar (SD, p.138)⁷⁷.

⁷⁷ The Habit of Movement - [Nurtured in the lethargy of the tropics / the nomadic life did not suit us at first / We felt like red balloons set adrift / over the wide sky of this new land. / Little by little we lost our will to connect / and stopped collecting anything heavier to carry than a wish./ We took what we could from books borrowed / in Greek temples, or holes in the city walls / returning them hardly handled. / We bore the idea of home on our backs / from house to house, never staying / long enough to learn the secret ways of wood / and stone, and always the blank stare / of undraped windows behind us / like the eyes of the unmourned dead./ In time we grew rich in dispossession / and fat with experience./ As we approached but did not touch others,/ our habit of movement kept us safe / like a train in motion — / nothing could touch us.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA-BELEN, Edna. An Interview with Judith Ortiz Cofer. *Melus*, vol. 18 n. 3, pg. 84, outono, 1993.
- ALMEIDA, Sandra. “A nova diáspora”. In.: Cavalcanti, Ildney et al. *Da mulher às mulheres*. Maceió: Ed. UFAL, 2006, p. 191-199.
- ANDERSON, Alan B. Diaspora and Exile: A Canadian and Comparative Perspective. *International Journal of Canadian Studies*. n.18, p.4 – 30, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origins and spread of nationalism*. London : Verso, 1991.
- ANZALDÚA, Gloria. Atravesando Fronteras — Crossing Borders. In.: *Bordelands/ la frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999, p. 23-120.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOUDON, Raymond. *Dicionário Crítico de Sociologia*. Ed. Ática, 1990.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of the Diáspora*. London: Taylor & Francis, 1996.
- BRITTO-JINORIO, Orlando. An Interview with Guillermo Gómez-Peña. In.: *La Jornada*, s/d, p.48.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997a.
- CLIFFORD, James. Diáspora. In.: *Cultural Anthropology*, n. 9, vol.3, p.302 – 338.
- COLLING, Ana Maria. A construção do sujeito político mulher “subversiva”. *Contexto & Educação*, Ijuí: v.9, n. 36, p.16-23. out./nov.1994.
- CUNHA, Jurema Alcides. *Dicionário de termos de psicanálise de Freud*. Porto Alegre: Globo, 1975.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FLORES, Juan. *From Bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and latino identity*. New York: Columbia University Press, 2000.

FLORES, Juan. *Divided borders: essays on Puerto Rican identity*. Houston: Arte Público Press, 1993.

FLORES, Juan. Back down these mean streets: introducing Nicholasa Mohr and Louis Reyes Rivera. *Revista Chicano-Riqueña*, n. 8, v. 2, p. 51-57, primavera, 1980.

FOUCAULT, Michel. O recuo e o retorno da origem. In.: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.453-463.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997a.

GILROY, Paul. Diaspora as a social ecology of identification. In.: *Against Race: Imaging Political Culture beyond the Color Line*. Cambridge : Harvard University Press, 2000. p.123-133.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Border culture: a process of negotiation toward utopia. *Línea Quebrada*, v. 1, p.1-16,1986.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Liv Sovic (Org.) Trad. Adelaine LaGuardia et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro : DP&A, 2001.

HOBSBAWN, Eric. Todo povo tem história. In.: *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, p.185-195, 1998.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Trad. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

KLAHN, Norma. (Re)mapeos literários: deslocamentos autobiográficos de escritoras chicanas. *Debate Feminista*. Año 13, vol. 25, p. 321-358, abril 2002.

KLAHN, Norma. Literary (re)mapping: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers. in.: *Chicana Feminisms: a critical reader*. Arredondo, G. et al (editors). Durham e London, Duke University Press, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros de nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTINEZ, Elizabeth. La chicana. In.: *Chicana Feminist Thought*. Alma M. Garcia. Ed.: Routledge. 1997, p.32-34.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Souza. Belo Horizonte : UFMG, 2003.

MOLLOY, Sylvia. Vale o Escrito a Escrita Autobiográfica na América Hispânica. Trad. Antônio Carlos G. dos Santos. Capecó: Argos, 2004.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In : *Revista Projeto História*. PUC-SP, São Paulo, n.10,1993.

OCASIO, Raphael. Puerto Rican Literature in Georgia? An Interview with Judith Ortiz Cofer. *The Kenyon Review*, vol. 14 , n. 4, pg. 43, outono, 1992.

ORTIZ COFER, Judith. *Silent Dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood*. Houston: Arte Publico Press, 1990.

ORTIZ COFER, Judith. The woman who slept with one eye open: Notes on being a writer. In.: *Sleeping with one eye open: women writers and the art of survival*. Ed.: University of Georgia Press, 1999, p.3-12,

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

ORTIZ Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. Diversidade Cultural e Cosmopolitismo. *Rev. de Cultura e Política: Lua Nova*. n. 47, p.73 - 89, 1999.

PERDOMO, Willie. *Where a Nickel Coasts a Dime*. Nova York /Londres: W. W. Norton & Company, 1996.

PRATT, Mary Louise. "A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco". In *Travessia*. Florianópolis : Ed. UFSC, n. 38, p. 7-29, janeiro-junho, 1999.

RIVERA, Carmen. *Kissing the mango tree: Puerto Rican women rewriting American literature*. Texas: Arte Público Press, 2003.

RUSHDIE, Salman *Imaginary Homelands*. New York : Penguin, 1992.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York : Alfred Knopf, 1993.

SCHILLING, Voltaire. *EUA X América Latina: as etapas da dominação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

SILVA JUNIOR, César da et al. *Ciências, entendendo a natureza*. São Paulo: Saraiva, 1993.

SPIVAK, Gayatri. Diasporas old and new: women in the transnational world. *Textual Practice*. n. 10, v. 2, 1996, p. 245-269.

TORRES, Sonia. *Nosotros in USA: literatura, etnografía e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VEGA, Ana Lydia; Filippi, Carmem Lugo. *Vírgenes y mártires*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1994, p.73-80.

WOOLF, Virginia. Um esboço do passado. In.: *Momentos de Existência*. Trad. Paula Maria Rosa. Nova Fronteira, 1986.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER Max. Conceito de Iluminismo. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 89-116.

BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. In: Fernandez Moreno, César. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972., p. 363.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 57-74.

BERMAN, Marshal. Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização. In.: *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986, p.85-125.

BERGSON, Henri (1859-1941). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, (Org) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992, p. 177-203.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOSI, Ecléa. A substância social da memória. In: *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 183-191.

CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

CANDELARIA, Cordelia. Letting La Llorona go, or, re/ reading History's 'tender mercies'. In.: GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús Hernández; FOSTER, David William. *Chicano Literature: an anthology in Spanish, English, and Caló*. New York / London : Garland Publishing, 1997, p. 93-100.

CHEMANE, Roland (Org.). *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CISNEROS, Sandra. *The house on mango street*. New York: Vintage Contemporaries, 1991.

CUNHA, Jurema Alcides. *Dicionário de termos de psicanálise de Freud*. Porto Alegre: Globo, 1975.

EAGLETON, Terry. A psicanálise. In: *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 131-167.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Identidade como Diáspora. In.: *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 142- 185.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Os pensadores*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978, falta página

GUNEW, Sneja. Authenticity and the writing cure: reading some migrant women's writing. In.: SHERIDAN, Susan. *Feminist Cultural Criticism*. London: Verso, 1988.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

HULL, Sonia Saldívar. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. University Of California Press, 2000, p.27–103.

LACAN, Jacques. *Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise* (seminário XI, 1963-64). Trad. Juan David Nasio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1980.

LE GOFF, Jacques; Nora, Pierre (Dir.). *Historia: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LIMA, Luiz Costa. A autobiografia como gênero. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, falta páginas.

MAGNABOSCO, Maria Madalena. As (des)corporificações do eu nas fronteiras do exílio. In.: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) *Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, falta páginas.

MIRANDA, Walter Melo. Auto(bio)grafar. In.: *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. p. 25 – 41.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ORTIZ, Renato. Diversidade Cultural e Cosmopolitismo. *Rev. de Cultura e Política: Lua Nova*, n. 47, p.73-89, 1999.

RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*. Sandra G. T. Vasconcelos (Org.). São Paulo: EDUSP, 2001.

REIS, Livia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Orgs). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 465-487.

RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *As confissões*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

SANTIAGO, Silviano. Leitor e Cidadania. In.: *Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p.168-193.

SANTO AGOSTINHO. *As Confissões*. São Paulo: Marin Claret, s/d.

SILVA JUNIOR, César da; SASSON, Sezar SANCHES, Paulo Sergio B.. *Ciências, entendendo a natureza*. São Paulo: Saraiva, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak?. In: Bill Ashcroft et al. (eds.) *The Postcolonial Studies Reader*. New York : Routledge, 1995, p.24-8.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SITES CONSULTADOS

Sobre Judith Ortiz Cofer

<www.voices.cla.umn.edu/vg/Bios>
<www.virtualboricua.org>
<www.poets.org/jocof/>
Acesso em: 14/06/2007

Sobre Guillermo Gómez-Peña

<www.pochanostra.com/>
<www.esferapublica.org>
Acesso em: 20/05/2007

Sobre Luiz Rafael Sanchez

<www.esferapublica.org>
<www.epdlp.com/>
Acesso em: 30/05/2007

Sobre Willie Perdomo

<www.nba.com>
<www.nortonpoets.com/perdomo.htm>
Acesso em: 14/06/2007.

Sobre Porto Rico

Puerto Rico Federal Affairs Administration:
[www.prfaa.com/about pr](http://www.prfaa.com/about_pr)
Acesso em: 20/06/2007

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)