

Virna Lúcia Coutinho Schmitz

***DE CAMALEÃO CULTURAL A DRAGÃO TRANSCULTURAL:
uma leitura de *Silent dancing* de Judith Ortiz Cofer***

Juiz de Fora

2008

Virna Lúcia Coutinho Schmitz

DE CAMALEÃO CULTURAL A DRAGÃO TRANSCULTURAL:

uma leitura de *Silent dancing*, de Judith Ortiz Cofer

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2008

Virna Lúcia Coutinho Schmitz

DE CAMALEÃO CULTURAL A DRAGÃO TRANSCULTURAL:
uma leitura de *Silent dancing*, de Judith Ortiz Cofer

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Márcia de Almeida – CPF: 514.917.026-72

Orientadora e Presidente – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Castellões de Oliveira – CPF: 425.053.646-72

Examinadora – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. William V. Redmond – CPF: 018.021.432-20

Membro Externo – Centro de Ensino Superior

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Juiz de Fora
Juiz de Fora, 09 de junho de 2008

Dedico este trabalho aos meus filhos, Clara e David, pela paciência e pelo apoio que sempre me deram, provavelmente, ainda, sem entenderem a importância deste momento em minha vida. Ao meu marido, Marcelo, pelo amor, paciência e apoio imprescindíveis na realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª. Márcia de Almeida, por me conduzir em cada etapa desta pesquisa com extrema dedicação, competência e, principalmente, paciência. Se hoje estou aqui, devo muito a ela, que soube entender a força do tempo como agente de transformação.

À irmã e professora Drª. Verônica Lucy Coutinho Lage, pelo incentivo que sempre me deu em fazer o curso de mestrado.

À professora Drª. Maria Luíza Scher Pereira, por sua presença sempre questionadora e instigante em minhas reflexões.

À Profª. Drª. Nancy Campi de Castro, pelos textos e reflexões que iniciaram meu trabalho.

À professora Dra. Neuza Salim Miranda, pelos textos indicados.

À professora Drª. Maria Clara Castellões de Oliveira, pelo incentivo e também por participar desta banca.

Ao professor Dr. William Redmond Valentine, por participar desta banca.

Aos professores do mestrado em Letras da UFJF, por possibilitarem meu crescimento acadêmico.

À minha mãe, pelos carinho e ombro amigo.

Ao meu marido, pelo silêncio, às vezes, tão necessário em momentos críticos.

Aos meus filhos, pela compreensão tão inocente.

Ao meu amigo Casey Frid, pelo livro que contém o ensaio que foi o embrião deste trabalho.

Ao meu sobrinho Victor Coutinho Lage, pelos textos indicados.

Às Mestres e companheiras Renata e Miriam, por me ajudarem todas as vezes que precisei.

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada...

CLARICE LISPECTOR

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura de *Silent dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood*, de Judith Ortiz Cofer, e investiga, principalmente, o percurso de formação identitária da narradora: de uma subjetividade em trânsito entre duas culturas, a porto-riquenha e a estadunidense, ao desenvolvimento de uma identidade transcultural. Ele tematiza a transformação da escritora de “camaleão cultural” em “dragão transcultural”. O estudo inclui, ainda, considerações sobre o gênero memorialístico e o imbricamento das línguas inglesa e espanhola presente no livro, além de realizar uma análise da pertinência da mistura de textos narrativos e poemas que se constata no livro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Porto Rico. EUA. Fragmentação. Transculturalismo.

ABSTRACT

This thesis proposes a reading of *Silent dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood*, by Judith Ortiz Cofer, and aims at investigating the process of its narrator's identity, a bicultural subject shuttling between Puerto Rico and the United States of America, which develops into a transcultural identity. Besides examining the narrator's transformation from a "cultural chameleon" into a "transcultural dragon", the research analyzes its autobiographical aspect, the overlapping of the English and Spanish languages and also the mixture of narratives and poems present in the book.

KEY WORDS: Literature. Puerto Rico. USA. Fragmentation. Transculturalism

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 ASPECTOS HISTÓRICOS | 12 |
| 1.1 Porto Rico | 12 |
| 1.2 Judith Ortiz Cofer | 14 |
| 2 O ENTRELAÇAMENTO DE ENSAIOS E POEMAS | 16 |
| 2.1 Os ensaios | 16 |
| 2.2 Os poemas | 22 |
| 3 LÍNGUA | 33 |
| 3.1 O silêncio fala | 46 |
| 3.2 A subversão da linguagem: Espanglês – uma alternativa lingüística | 54 |
| 4 AUTOBIOGRAFIA | 59 |
| 5 TRANSCULTURALISMO | 72 |
| 5.1 A metáfora do espelho: reflexos do passado e do presente | 75 |
| 5.2 Camaleão cultural | 82 |
| 5.3 Influências sobre sua identidade transcultural | 91 |
| 5.3.1 A avó | 94 |
| 5.3.2 A mãe | 104 |
| 5.3.3 Vida | 109 |
| 5.3.4 O pai | 113 |
| 5.4 O nascimento do dragão transcultural | 115 |
| 5.4.1 Assumindo o dragão | 123 |
| CONCLUSÃO | 127 |
| BIBLIOGRAFIA | 129 |

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro contato com *Silent dancing* não foi através do livro escrito por Judith Ortiz Cofer (1990) cujo título é o mesmo, mas através do ensaio *Silent dancing*, que se encontra na coletânea *The Best American Essays of 1990*, organizada por Robert Atwan (1998). Nesse ensaio, percebemos como a narrativa e a mistura lingüística em Cofer formam uma combinação onde a língua é muito mais do que instrumento, é o elemento transmissor de valores de uma cultura comunicados ao leitor.

Um ano depois de termos lido o ensaio, já no curso de Mestrado em Teoria da Literatura, percebemos que os textos trabalhados em sala de aula falavam da literatura periférica na qual se encontrava *Silent dancing*. A partir daí, vimos que os ensaios de Cofer nos possibilitavam levantar questões sobre a identidade cultural, trazendo certas escolhas lingüísticas que constituíam um diferencial na produção dessa escritora.

Ao apresentar um dos trabalhos finais do primeiro ano à professora Maria Luíza Scher Pereira sobre o ensaio *Silent dancing*, esta mostrou interesse pela obra de Cofer e, através do contato com a autora, tivemos acesso a cinco de seus livros: *The Line of The Sun* (1989), *The meaning of Consuelo* (2003), *An Island like you* (1995), *The Latin Deli* (1993) e *Silent dancing* (1990).

Depois de havermos trabalhado com a análise de *The Line of the Sun* (1989) em um dos estudos de conclusão de curso, escolhemos *Silent dancing*, o livro, como o *corpus* da dissertação de mestrado, por justamente vir ao encontro das questões que nos interessavam.

A leitura de *Silent dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood* (1990) despertou-nos para reflexões até então novas e modificou o enfoque do trabalho feito anteriormente, no qual havíamos estudado somente o ensaio. Em *Silent dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood*, Cofer descreve a sua trajetória em direção a uma identidade transcultural habitada por personagens que surgem durante toda a narrativa. Tais personagens ora se revelam de carne e osso, ora revelam vozes do passado que insistem em se fazer presentes, como se sua lembrança do passado fosse um resgate dos momentos esquecidos, que trazem consigo renovação e transformação.

Assim, na leitura de *Silent dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood* procuramos investigar como Cofer constrói sua narradora como um indivíduo que passa por um processo de desenvolvimento e aquisição de uma identidade transcultural, não restrita a uma identidade que abarca somente os EUA e Porto Rico. Nossa hipótese é que no

trânsito entre essas duas geografias, a narradora entra em contato com culturas múltiplas que passam a fazer parte de sua identidade, ou seja, vários elementos propiciam a transformação do “camaleão cultural” no “dragão transcultural”. A essa hipótese, juntamos a própria estrutura interna da obra, ou seja, a opção por uma narrativa autobiográfica escrita em inglês, mas “contaminada” pela língua espanhola em toda sua extensão, e caracterizada, peculiarmente, pela fragmentação na escolha do entrelaçamento de ensaios e poemas.

No primeiro capítulo, sucintamente, contextualizaremos historicamente Porto Rico no que diz respeito a sua posição em face aos EUA e, ainda, apresentamos alguns dados sobre a vida e a produção de Judith Ortiz Cofer.

No segundo capítulo, o trabalho volta-se para a forma. Em outras palavras, no recorte do tempo da memória onde o passado é focado com um olhar do presente, estudaremos o imbricamento entre ensaios e poemas e as implicações de tal processo. Iniciaremos, a partir da leitura de *O ensaio como forma* (1986), de Theodor Adorno, uma investigação sobre o gênero do ensaio, sua origem e transformações a partir de Montaigne até os dias atuais, para depois analisarmos o papel da poesia na obra de Cofer sob o viés de Luís Costa Lima, em *A metamorfose do silêncio* (1974). Também será utilizada a leitura de *A História da loucura* (1978), de Michel Foucault, na análise da temática dos poemas, no que diz respeito à segregação dos indivíduos na sociedade

Como dissemos, o aspecto lingüístico nos textos de Judith Cofer parece-nos ser fundamental no conjunto de sua produção. Portanto, utilizaremos, no capítulo terceiro, as análises de Maurício Gnerre em seu livro *Língua, Escrita e Poder* (1994), acerca da língua, assim como a leitura sobre o silêncio, de Luiz Costa Lima (1974), no que tange à língua como veículo de transmissão de valores e também sua utilização para construir representações identitárias dentro da literatura.

No quarto capítulo, abordaremos a questão da autobiografia, numa discussão que privilegia a relação do espaço e da memória. Faremos uma explanação de como a autora busca explicar sua obra como um trabalho de ficção que, por remeter à História, traz em si mesma memória e tempo. Veremos que, a partir da memória, presente e passado se entrelaçam.

Já no quinto capítulo, acompanharemos Cofer na trajetória de sua narradora e seu processo de adaptação com relação às diferentes exigências que se apresentam em seu caminho, tendo o silêncio e a observação como seus aliados dentro da nova realidade que ela vivencia. Em um segundo momento, ainda no quinto capítulo, poderemos observar uma narradora que se arrisca mais, que se mostra mais audaciosa em usar de sua experiência do

contacto com as mais diversas etnias, representadas nas personagens que cruzam seu caminho, para finalmente chegar à formação de sua identidade transcultural em *Silent dancing*.

Esperamos, através da investigação das representações e criações de Cofer, analisar a presença do subalterno na sociedade ocidental e demonstrar como a literatura pode ser a arte da renovação de representações e de si própria.

1 ASPECTOS HISTÓRICOS

Silent dancing evoca e compara dois topos: Porto Rico e EUA, o que nos leva a investigar a história porto-riquenha e a considerar a inusitada situação da ilha em relação aos Estados Unidos. A menor e a mais oriental das ilhas antilhanas, Porto Rico, cuja capital é San Juan, é um estado livre associado aos Estados Unidos. Sua economia é baseada na agricultura tropical e a indústria se limita à fabricação de vidro e cerâmica, sendo o comércio quase que exclusivamente com os EUA.

Judith Ortiz Cofer se destaca entre os mais notáveis escritores porto-riquenhos que escrevem em inglês. Seu trabalho reflete tendências múltiplas e é associado ao que é freqüentemente denominado “literatura de minoria”, incluindo uma abordagem crítica com relação à cultura porto-riquenha e a sua influência nas cidades estadunidenses onde se encontra a maioria dos imigrantes porto-riquenhos. Sua narrativa se apresenta em um mosaico de poemas, contos e ensaios.

1.1 Porto Rico

A ilha de Porto Rico antes de ser descoberta por Cristóvão Colombo, em 1493, era habitada somente por indígenas que haviam partido da bacia amazônica seiscentos anos antes da conquista espanhola. Em 1505, o rei da Espanha concedeu autorização a Vicente Yáñez Pinzón para explorar e povoar a ilha, mas a concessão prescreveu por falta de iniciativa. Em 1508, Juan Ponce de León fundou a primeira povoação espanhola denominada Porto Rico, por ordem do rei Fernando, o Católico. Os nativos começaram então a receber educação católica e foram facilmente dominados pelos espanhóis.

A ilha não prosperou, devido ao constante ataque dos índios das ilhas vizinhas e dos piratas franceses, espanhóis e alemães. Durante a segunda metade do século XVI, os espanhóis reforçaram a defesa da ilha para torná-la base militar. Enquanto a parte costeira recebia todo o apoio da Espanha, graças a sua posição estratégica, o interior permanecia praticamente abandonado, com os camponeses explorando com dificuldade suas pequenas terras.

Na primeira metade do século XIX, a ilha desfrutou dois períodos de relativa liberdade política, quando foi declarada não mais província espanhola, mas um estado espanhol. Devido a essa nova posição sociopolítica, Porto Rico se viu prejudicado, sendo governado de acordo com legislação especial. Durante trinta anos, a colônia aguardou tal legislação. A opinião pública se dividia em liberais, que queriam o retorno ao *status* de província espanhola, em conservadores, que defendiam a situação reinante, e uma minoria que ansiava pela emancipação total.

Com a abdicação da rainha Isabel II e o estabelecimento da primeira república espanhola, a escravidão foi abolida e os habitantes da ilha sofreram mais uma repressão violenta sobre outro movimento que tentava estabelecer um autogoverno. Tal fato fez surgir uma aliança entre dois partidos: o partido Unionista, que defendia a autonomia, e o Partido Liberal Espanhol.

Por ocasião da declaração da guerra entre Espanha e EUA (21 de abril de 1898), Porto Rico já não dispunha da mesma defesa militar de um século antes e, em 25 de julho de 1898, os estadunidenses desembarcaram na ilha, sendo confrontados por uma resistência débil. Em outubro, começaram as negociações de paz, e, a 13 de outubro, os EUA exigiram a entrega da ilha. No dia 18, hasteou-se a bandeira norte-americana, e o general John R. Brooke tornou-se governador militar. Porto Rico foi entregue oficialmente aos EUA por um tratado assinado em Paris (10 de dezembro de 1898, ratificado pelo senado estadunidense a 6 de fevereiro de 1899).

A ocupação militar perdurou até maio de 1900, quando o congresso dos EUA, pelo *Foraker Act* (Decreto Foraker), transferiu o encargo governamental para a área civil da administração. Essa lei orgânica foi, posteriormente, modificada, como consequência da reação porto-riquenha, permitindo-se participação ativa dos porto-riquenhos na esfera do governo estadunidense. Em 2 de março de 1917, houve um novo decreto orgânico *Jones Act* (Decreto Jones), transformando Porto Rico em território norte-estadunidense (organizado, mas não incorporado), concedendo, assim, cidadania norte-americana a todos que desejavam. Não obstante, os postos-chaves da ilha ainda eram decididos por indicação presidencial estadunidense. Apesar de todo o progresso perceptível na abertura de estradas e incremento das obras públicas e de saneamento básico, a população se viu em posição desfavorável devido ao abandono da cultura de produtos de subsistência, criando-se, assim, uma total dependência da importação de produtos essenciais que anteriormente produzia.

Em 1950, o governo norte-estadunidense ofereceu a oportunidade a Porto Rico de estabelecer uma constituição, desde que suas leis não se chocassem com os dispositivos da

constituição norte-americana. Em 1952 foi estabelecido o *Commonwealth of Puerto Rico*, e em 1953 as Nações Unidas consideraram Porto Rico como “Estado Livre Associado voluntariamente aos EUA.” (PORTO RICO, 2008).

Em setembro de 1967, pela primeira vez, os porto-riquenhos foram convocados a escolher um estatuto para a ilha. As opções eram independência total, integração aos EUA como o quinquagésimo primeiro estado norte-estadunidense ou continuidade como Estado Livre Associado. Venceu a terceira opção. Em abril de 2006, outra vez convocados a optarem dentre essas condições, os porto-riquenhos decidiram que a ilha permaneceria na mesma situação política.

1.2 Judith Ortiz Cofer

Nas últimas décadas, testemunhamos historiadores e críticos engajados em redefinir a experiência literária com o intuito de reconhecerem e integrarem as vozes múltiplas, ainda negligenciadas, das culturas de minoria. Visando a uma reconceitualização e à abertura do cânone, assim como propondo novas abordagens críticas quanto ao lugar da escritura e suas implicações políticas e intelectuais, o discurso das minorias apresenta abordagens multifacetadas para entender a opressão e a articulação de vários níveis de marginalização e subordinação encontradas na produção cultural desses grupos. A escritura da porto-riquenha Judith Ortiz Cofer permite observar que assuntos como gênero, etnia, cultura e classe podem se entrelaçar, expandindo os termos dentro dos quais os grupos marginalizados constroem suas identidades.

Judith Ortiz Cofer é uma das escritoras latinas que narra sua história no trânsito entre a cultura porto-riquenha de seus pais e ancestrais e as culturas com as quais se depara nos EUA. Poeta e ensaísta (1952 -) recebeu prêmios da literatura americana como *The Pushcart Prize* (1990) e *The Anisfield-Wolf* (1993), além de ter sido indicada para o *Pulitzer Prize* (1989) pelo seu primeiro romance *The Line of the Sun*. Atualmente, leciona na Universidade da Geórgia.

Nascida em Hormingueros, Porto Rico, filha mais velha de um casal que lutava por uma vida melhor, mudou-se para os Estados Unidos, devido ao engajamento paterno na marinha americana. Em constantes idas e vindas entre Porto Rico e EUA, o contato com

línguas e culturas diversas teve um forte impacto sobre a autora que se define como uma “aluna eterna” (MELUS, 1993)

Judith Ortiz ocupa hoje uma posição relevante em relação a seus conterrâneos escritores, tendo publicações em universidades e no mercado literário. Com a publicação de seu primeiro romance, *The Line of the Sun* (1989), a literatura porto-riquenha começou a ser reconhecida também fora dos ciclos literários das cidades dominadas pelos porto-riquenhos, como Nova York e Chicago. Além disso, *The Line of the Sun*, foi traduzido para o espanhol, sendo a primeira vez que um trabalho em tradução de uma escritora porto-riquenha, filha da diáspora hispânica, obteve publicação pela renomada editora da Universidade da Geórgia.

Mas sua fama, no entanto, começou antes disso, com uma longa série de publicações de poesia e contos que apareciam em periódicos independentes, sendo publicados por pequenas editoras. Dentre eles citamos: *Peregrina* (poemas) (1986), *Terms of Survival* (Termos de Sobrevivência) (1987), *The Line of The Sun* (A Linha do Sol) (1989), *Silent dancing* (Dança Silenciosa) (1990), *The Latin Deli: prose and poetry* (1993), *An island like you: stories of the Barrio* (Uma ilha como você: histórias do bairro) (1995), *The year of our revolution: new and selected stories and poems* (O Ano de nossa revolução: novos poemas e histórias selecionados) (1998), *Sleeping with one eye open: women writers and the art of Survival* (Dormindo com um olho aberto: escritoras mulheres e a arte da sobrevivência) (1999), *Woman in front of the sun: on becoming a writer* (Mulheres em frente ao sol: tornando-se uma escritora) (2000), *The meaning of Consuelo: a novel* (O significado de Consuelo: um romance) (2003), *Riding low on the streets of Gold* (2004), *Call me Maria* (Me chame de Maria) (2004). Parte dessa vasta produção, seus contos, poemas e ensaios mais conhecidos se encontram na coletânea *Silent dancing: A partial remembrance of a Puerto Rican childhood* (Uma lembrança parcial de uma infância porto-riquenha) (1991), objeto de pesquisa deste trabalho.

2 O ENTRELAÇAMENTO DE ENSAIOS E POEMAS

Silent dancing (1990) é apresentado sob a forma de ensaios e poemas que não seguem uma ordem cronológica, linear ou lógica, e que são independentes entre si. Ou seja, pode-se abrir o livro em qualquer página e ler um fragmento sem que isto prejudique a compreensão e a recepção estética da obra por parte do leitor. Os temas abordados são os mais diversos possíveis, transitando entre tempo, religião, preconceito, silêncio, angústia etc., caracterizando uma obra caleidoscópica, como uma espécie de espelho do mundo. Há, contudo, uma harmonia entre eles, uma polifonia semelhante à do conjunto de sonoridades musicais.

Assim, neste capítulo, pretendemos demonstrar como Cofer, além da temática, utiliza recursos, mais especificamente na forma de entrelaçamento de ensaios e poemas, para reforçar o que pensamos ser o fio condutor de *Silent dancing*, e o que vem a ser a principal questão por nós levantada: o questionamento de identidades engessadas, dogmas religiosos e contratos sociais, provando-os precários e, a partir daí, passando à apresentação de alternativas como processos contínuos de (re)criação, na formação da identidade do sujeito transcultural.

2.1 Os ensaios

Arriscamos a dizer que a forma ensaística presente em *Silent dancing* não é casual, pois, lado a lado, ensaios e poemas, dois gêneros literários, espelham aquilo que caracteriza *Silent dancing* como um exercício do ato de testar e de experimentar, sem que se tenha a pretensão de se esgotar o tema, e sem que se tenha a certeza do resultado final. A própria autora confirma essa avaliação, quando diz “[...] a palavra espanhola para ensaio, *ensayo*, adequa-se melhor ao que eu quero dizer – ela pode significar ‘um ensaio,’ um exercício ou uma prática” (COFER, 1990, p. 12, tradução nossa)¹.

Na introdução da coletânea onde o ensaio *Silent dancing* foi publicado, encontramos uma tentativa de descrição do que vem a ser o ensaio. A descrição feita por Atwan começa

¹ “[...] The Spanish word for essay, *ensayo*, suits my meaning here better-it can mean ‘a rehearsal’, an exercise or practice.”

assim: “Uma discussão relativamente curta em prosa de um assunto restrito [...]”² (1998, p.1, tradução nossa), no entanto, continua assim: “devido à grande aplicação do termo, não se pode chegar a uma definição satisfatória, nem fazer uma ‘classificação’ aceitável de todos os tipos de ensaio.” (ATWAN, 1998, p. 1, tradução nossa)³.

Outra definição pode ser encontrada em Montaigne (apud ATWAN, 1998) que, impaciente com a filosofia formal e com a pesquisa acadêmica, começou a experimentar um novo tipo de prosa e descobriu uma forma de criar um discurso mais flexível e pessoal. Ao perceber que seus esforços não se encaixavam em nenhuma categoria convencional – seus textos não eram nem cartas, nem memórias, nem tratados – ele simplesmente fez uso do termo *essais* (tentativa, experimentação, teste) do francês, e o termo ensaio, que usamos hoje, foi incorporado ao meio literário.

Ao adotar uma palavra simples para descrever seu empenho em criar algo novo e escrever sobre assuntos da vida cotidiana, Montaigne (apud ATWAN, 1998) chamou atenção para o caráter informal do ensaio, aproximando do leitor comum esse gênero literário. No entanto, em seus ensaios, ao mesmo tempo em que escrevia sobre a vida cotidiana, o filósofo também explorava o extraordinário, o bizarro, desmistificando e questionando dogmas e verdades estabelecidas pela linguagem filosófica. Ao abordarem um assunto, os ensaios de Montaigne, segundo Atwan (1998), são pessoais, experimentais, digressivos e totalmente assistêmicos.

Devido a esse caráter pessoal, mais tarde o ensaio de Montaigne (apud ATWAN, 1998) tornou-se, para muitos escritores, o único tipo de ensaio que poderia ser considerado uma forma literária. Essa experimentação ampliou-se de tal modo que o ensaio permitiu aos ensaístas desfrutarem de uma liberdade em escolher seus temas, personagens, organização e ponto de vista, enquanto transitavam entre as exigências literárias e os fatos observados sem, no entanto, caírem na armadilha de escreverem um artigo jornalístico.

Na década de 60 e 70 do século XX, de acordo com Atwan (1998), houve um declínio na qualidade literária do ensaio estadunidense, pois enquanto T. S. Elliot e Eugene O’Neill estavam transformando radicalmente a ficção, a poesia e o drama, o ensaio estadunidense, ao invés de tentar acompanhar essa transformação das formas literárias, manteve seu estilo descompromissado, contentando-se em, simplesmente, tentar explicar aqueles que se transformavam, ou seja, a ficção, a poesia e o drama, tornando-se sinônimo de crítica literária.

² “A moderately brief prose discussion of a restricted topic [...]”

³ “Because of the wide application of the term, no satisfactory definition can be arrived at; nor can a wholly acceptable ‘classification’ of essay types be made.”

Além disso, os ensaios eram vistos como textos escolares que os professores obrigavam seus alunos a lerem, vistos como textos escritos sobre literatura e não como literatura. E.B.White, um dos maiores ensaístas estadunidense, adverte, ironicamente, àqueles que pretendem seguir o caminho da literatura: “[...] escritores de olho no Prêmio Nobel ou outros ‘trunfos terrenos’ deveriam escrever romances, poemas ou peças teatrais.” (ATWAN, 1998, p. 6, tradução nossa)⁴

Não obstante, desde E.B.White, segundo Atwan (1998), o ensaio mudou dramaticamente. Hoje, ele parece competir de igual para igual com a ficção e a poesia em termos de realização artística. Não está mais hesitante quanto ao uso de metáforas, simbologia e imagens, entrelaçando-as num complexo mosaico que se torna sua forma.

Como mencionamos, os ensaios resistem a conceituações e classificações fechadas. Até mesmo sua definição no dicionário parece nos dar uma idéia de que tudo pode ser escrito em um ensaio: “Ensaio: prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade.” (HOUAISS, 2001 p. 1158)

Segundo Atwan (1998), ao ser muito mais do que a classificação feita por alguns críticos como “cartas”, esse gênero textual não pode ser caracterizado por homogeneidade. Na verdade, a sua dinâmica e a própria diversidade de assuntos são suas características mais relevantes. Elas unem uma multiplicidade de vozes que exigem experiências e emoções verdadeiras e um sentido de urgência em resistir à invasão da artificialidade e da padronização, seja social, cultural ou acadêmica. As vozes que surgem atualmente, embora surpreendentemente diversas, constituem uma coletividade que busca satisfazer uma necessidade humana fundamental – a necessidade de autenticidade. Isso se torna ainda mais evidente no ensaio memorialístico, pois, não existe material “inadequado” que não se possa escrever, já que esse tipo de ensaio carrega fronteiras entre vida e arte, verdadeiro e fictício, prosa e poesia, mundo e indivíduo, masculino e feminino, presente e passado, que se tornam nebulosas, com elementos intrinsecamente misturados.

Ainda segundo Atwan(1998), atualmente, o ensaio se renova com entusiasmo, incorporando, através de sua flexibilidade e versatilidade, uma gama de estilos e sujeitos mais diversos. Está mais íntimo, menos polido, menos relaxado e mais engajado em confrontar questões sociais urgentes, correndo riscos maiores. Hoje, tantos textos estão sob a classificação de ensaio – entrevistas, comentários políticos, revisões, reportagens, artigos

⁴ “[...] writers who have their eyes on a Nobel Prize or ‘other earthly triumphs’, had best write a novel, a poem, or a play.”

científicos, artigos acadêmicos e colunas de jornais – que fica praticamente impossível para os leitores obter qualquer impressão consistente e clara do que vem a ser um ensaio, permitindo que tal forma literária se beneficie de uma de suas mais notáveis características: sua diversidade.

Ao contar uma história, o ensaísta, simultaneamente, experimenta e exercita-se na escrita, moldando-a a sua maneira. Corroborando essa idéia, Adorno (1986) usa as palavras de Max Bense, em seu texto “O Ensaio como forma”, que diz ser o próprio ensaísta quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova e reflete sobre ele, atacando-o de diversos lados, colocando, em palavras, tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante a escrita. Como ensaísta, Cofer reforça as palavras de Adorno (1986) no prefácio de *Silent dancing* ao afirmar:

Eu queria que os ensaios fossem não somente histórias familiares, mas também explorações criativas de um território conhecido. Eu queria trilhar de volta, através de cenas baseadas nos meus “momentos da vida”, as origens da minha imaginação criativa. Como escritora, sou, como a maioria dos artistas, interessada na gênese das idéias. (COFER, 1990, p. 12, tradução nossa)⁵

Tal escolha, se assim podemos dizer, não poderia ser mais adequada ao que vem a ser justamente o caráter “provisório” que o ensaio revela possuir, insurgindo contra modelos organizacionais que reduzem a escrita a uma forma única. Ao revelar seu desejo de que seus ensaios sejam explorações criativas de um território conhecido, Cofer não está, inocentemente, entusiasmada em jogar simplesmente com a forma, mas em revelar, em *Silent dancing*, uma estrutura alternativa das possíveis tentativas de uma forma, que possa representar o caráter multifacetado de um objeto em constante processo de refeitura. Assim, Cofer faz emergir a opacidade do objeto, resultando no desvelamento de aspectos presentes, não vistos anteriormente, compartilhando a visão de Adorno (1986), segundo o qual o ensaio quer polarizar o opaco dos objetos, ele quer desabrochar forças aí latentes.

Podemos encontrar tal conceito também nas palavras de Montaigne:

Um leitor atento descobre amiúde nos escritos alheios perfeições diferentes das que o autor pensou ter alcançado, e assim enriquece o sentido e a forma da obra. Li em Tito Lívio cem coisas que outros não perceberam, e Plutarco leu outras cem que eu não vi e talvez diversas das que concebeu o autor.

⁵ “I wanted the essays to be, not just family history, but also creative explorations of known territory. I wanted to trace back through scenes based on my ‘moments of being’ the origins of my creative imagination. As a writer, I am, like most artists, interested in the genesis of ideas.”

(apud LOPES, 2006, p. 6)

Um outro traço marcante do gênero ensaístico é o fato de serem em sua grande maioria escritos em primeira pessoa. Mas Cofer vai além, pois, ao fazer uso de tal recurso, além de provocar certa intimidade entre autor e leitor, coloca em seus textos aquilo que é uma forte característica do ensaio atual: ela não só escreve “em primeira pessoa” como também “sobre a primeira pessoa” do singular. Concordando com Montaigne (apud ATWAN, 1998), que afirma ser o ensaio um veículo literário perfeito para a automanifestação e para o autodescobrimento, Cofer apresenta-se em toda a sua complexidade individual e variedade humana, tentando descobrir em si o que é singular. A autora se automanifesta e descobre, em sua situação sociopolítica inusitada, algo em comum com a forma ensaística.

Nas palavras de Adorno (1986), o ensaio se conscientiza quanto à não-identidade; é radical no não-radicalismo, revela sua abstenção diante de qualquer redução a um princípio, e acentua o parcial diante do total, revelando seu caráter fragmentário. Ao explorar suas relações pessoais, suas identidades individuais e sua herança étnica, Cofer, ao invés de glorificar a origem, como algo primordial, relaciona os pedaços de sua trajetória entre Porto Rico e Estados Unidos. Sua origem e identidade se tornam seu objeto de reflexão, o que, conseqüentemente instaura a dúvida, fazendo emergir a descontinuidade e observação do indivíduo em suas mais diversas manifestações, o que se pode notar, de forma singular, na mistura descontínua de ensaios e poemas em *Silent dancing*.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, ao trazer como subtítulo de *Silent dancing* “*a partial remembrance of a childhood*” (Dança Silenciosa: uma lembrança parcial de uma infância porto-riquenha), Cofer retoma conceitos trabalhados tanto por Adorno (1986) como por Montaigne (apud ATWAN, 1998) de que a lembrança “parcial” da infância é, em última análise, algo pessoal, termo usado por Montaigne para classificar o tom de intimidade e sinceridade em seus textos. Podemos dizer que tanto Cofer como Montaigne sabem que as raízes da palavra “pessoal” estão fincadas na palavra *personalis*, que vem de *persona*, cujo significado é máscara ou *dramatis persona*, em latim, aquilo que esconde insinuações e implica dissimulação e atuação.

A partir daí, consciente da complexidade da palavra “eu”, Cofer utiliza tal recurso como uma estratégia que não possibilita o questionamento da veracidade dos fatos, e cria uma história envolvente e verdadeira desse “eu” que narra sua história. Sua habilidade de escritora, sua credibilidade, sua estética e sua exatidão permitem-na ser, ao mesmo tempo, a pessoa e a *persona*, a pessoa real e uma construção literária, equilibrando-se nessa indefinição, onde o

escritor conta uma história, empregando técnicas ficcionais ou poéticas, mantendo um pé dentro e outro fora da literatura “imaginativa”.

Em *Silent dancing*, Cofer consegue subverter a estética da forma duplamente: primeiro, ao escrever um relato de infância que é uma coletânea de ensaios, e, segundo, ao entremeá-lo com poemas, muitas vezes, dando continuidade ao ensaio anterior em outro mais adiante. Essa descontinuidade, condição essencial do ensaio, segundo Adorno (1986), remete-nos a outras palavras do autor que afirma ser inerente ao ensaio a sua própria relativização, pois ele precisa comportar-se de tal modo como se, a todo instante, pudesse interromper-se. O ensaísta pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua. Desse modo o ensaio encontra a unidade através de rupturas, e não à medida que as escamoteia.

Tal entrelaçar na obra de Cofer nos leva a crer que as palavras presentes em seus ensaios têm seu significado ampliado nos poemas. A preocupação contínua de automanifestar-se e descobrir-se através da escrita, que se amplia nos poemas, comprova a teoria de Adorno: “a silenciosa docilidade do curso dos pensamentos do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior do que a do pensamento discursivo, pois o ensaio não procede, como aquele, de modo cego e automatizado, mas, a todo momento, precisa refletir sobre si mesmo” (ADORNO, 1986, p. 185).

Cofer, além de apalpar, exercitar-se e refletir em seus ensaios, retoma, mais adiante, tal reflexão em seus poemas, e, a partir dessas rupturas, da descontinuidade e da fragmentação, subverte a forma romanesca, não simplesmente degenerando-a, mas tentando, permanentemente, uma forma outra, que através da relação em mosaico entre os ensaios, e entre os ensaios com os poemas, multiplica e confirma sua proposta, transformando o que há de casual e isolado na obra em uma totalidade. Essa concepção é compartilhada por Adorno em suas palavras

[...] o ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente. Ele corrige o que há de casual e isolado de suas intuições à medida que, no seu próprio percurso ou em seu relacionamento de mosaico com outros ensaios, elas se multipliquem, confirmem, limitem; não por uma abstração que delas retira os marcos referenciais. (ADORNO, 1986, p. 180)

A partir daí, Cofer, ao invés de produzir algo científico ou acadêmico, aproxima-se de certa autonomia estética em *Silent dancing*, insurgindo-se contra um formato único ao experimentar constantemente, não deixando que formas vigentes lhe prescrevam o âmbito de sua competência. Seja pela diversidade de conteúdo nos ensaios e nos poemas, seja pela

forma dinâmica com que eles se inter-relacionam, a autora abala a crença na forma única e denuncia que gêneros literários supostamente pré-definidos são passíveis também de recriações, tais como as construções identitárias dos personagens de *Silent dancing*, que não deixam de incluir a sua própria.

2.2 Os poemas

O que delicia o poeta-camaleão é aquilo que escandaliza o filósofo virtuoso. “*What shocks the virtuous philosopher, delights the camaleon poet*” O que Keats queria dizer com a expressão *camaleon poet*? Será que se referia ao híbrido de poeta e filósofo? Ou à versatilidade da própria poesia como pensamento filosófico? [...] Já em outro momento, Luiz Costa Lima se refere ao poeta-camaleão (ou do filósofo-camaleão), ao dizer: “os grandes escritores podem dar a impressão de serem filósofos porque poesia – no sentido amplo do termo – e filosofia habitam terras vizinhas: são formas de pensar o mundo e não de operacionalizar o domínio de certo objeto”. (BERNARDO, 2002)

Percebemos que, falar da poesia de Judith Ortiz Cofer não é tarefa fácil, pois se trata de uma autora que questiona a noção tradicional de gênero literário. Sua poesia transborda o leito do verso e irrompe o território de uma prosa narrativa invadida também pelas formas da escritura ensaística. Além disso, a poesia de Cofer não advém de simples inspiração, “arte de descrever em versos”, segundo Houaiss (2001, p. 2246), mas de um esforço em encontrar o termo exato, a rima perfeita, na amplificação do que foi dito em seus ensaios. Assim, com o objetivo de entender o papel da poesia no entrelaçar desta com os ensaios, fomos aos poemas e buscamos em Foucault, em *A História da loucura*, e em Luiz Costa Lima, em *A metamorfose do silêncio*, ajuda para esse grande desafio. Além disso, recorreremos a duas entrevistas concedidas pela autora onde encontramos comentários sobre a poesia em seus textos. Em uma delas ela diz: “Sinto que se consigo escrever um poema com êxito, estaria fazendo algo que equivaleria a dar três cambalhotas perfeitas” (apud MCQUADE, 2005, tradução nossa)⁶.

Para a escritora, na poesia encontra-se a essência da língua, o que mostra que esse gênero é muito exigente em auto-disciplina, já que no poema, cada palavra conta muito. Em outra entrevista, ela acrescenta: “cada palavra pesa uma tonelada” (apud MELUS, 1993, tradução nossa)⁷. A partir dessa afirmação, acreditamos que a poesia em sua obra seja uma elaboração econômica da língua, que se torna muito poderosa, e também um reconhecimento

⁶ “*I feel that if I can write a poem that succeeds, I am doing something tantamount to turning three perfect somersaults*”.

⁷ “*Every word weighs a ton*”

do rigor específico do gênero. “Se eu quero fazer algo o mais compacto e poderoso possível, então eu sei que o único veículo é a poesia.” (apud MELUS, 1993, tradução nossa)⁸ O que nos leva a concluir que falar poeticamente para Cofer é medir. Nos poemas de *Silent dancing*, isso se faz notar em cada escolha de cada palavra. Segundo Cofer

Acho que o poder da livre associação, uma ferramenta usada na análise, está disponível ao poeta, ou às pessoas que lêem poesia. Você experimenta associações com a língua que te levam a lugares inesperados. Alguns poemas já me revelaram coisas que eu não sabia que estavam em meu cérebro. Já conversei com alguns poetas e eles me disseram que ao estar profundamente envolvido em tentar chegar à essência das palavras, e é isso que um poema faz, você se abre para novas formas de significados. Por isso que um poema bom é sempre verdadeiro, mesmo que não seja a verdade real, factual. Para mim, escrever um poema é um exercício e uma experiência particularmente importante e intensa. (apud MCQUADE, 2005, tradução nossa)⁹

Cofer procura na palavra uma medida que resuma uma dimensão, fazendo apelo às nuances que possam vir instaurar o identificar humano. Ou seja, a autora transborda do individual para o universal no poema, e assim faz com que o leitor encontre em seus versos algum aspecto de uma dimensão humana maior. Ao mesmo tempo em que inclui, se assim podemos afirmar, todos os indivíduos através dessa dimensão maior, também lhes diz algo em particular.

Cofer utiliza uma técnica e um léxico diversificados. Encontra a métrica e a rima desejadas para produzir seus versos, transpondo para o papel seus sentimentos sob vários aspectos. Alguns poemas possuem grande sensualidade, captando o sentido de erotismo quando falam da mulher; já em outros, a autora fala de fatos reais com tal profundidade que servem como ensinamentos para quem os lê, às vezes, encerrando lições de vida. Como ponto forte de sua escrita, no nosso entender, estão aqueles poemas em que faz denúncias e revelações, onde consegue transmitir sua revolta contra acontecimentos históricos e situações sociais, revelando aspectos das construções presentes nos ensaios. Cofer resgata os segredos mais profundos de suas memórias, experimentando associações com a língua que transporta as palavras a significados inesperados em seus poemas.

⁸ “if I want to make something as compact and powerful as possible, then I know that the only medium is poetry.”

⁹ “I think that the power of free-association, a tool used in analysis, is available to the poet, or people who read poetry. You experience associations with language that lead you to some unexpected places. I have had poems reveal some things to me that I didn't know I had in my brain. I have talked to other poets about this and they say that when you are deeply involved in trying to get to the essence of words-and that's what a poem does-it does open up new ways of meaning. That's why a good poem is always true, even if it's not factual. For me, writing a poem is a particularly intense and important exercise and experience.”

No presente trabalho, iremos analisar alguns dos entrelaçamentos entre os ensaios e poemas a título de exemplificação, já que essa relação de amplificação e suplementação dos ensaios nos poemas é recorrente em toda a extensão de *Silent dancing*.

O primeiro poema no livro de Cofer, “A mulher que foi deixada no altar” (The woman who was left at the altar), dialoga com o ensaio Casa, em espanhol. Em Casa, a narradora é a adolescente de doze anos que finge estar absorta em suas leituras, mas, que, na verdade, é a ouvinte silenciosa atenta à história que *Mamá* narra sobre *Maria la Loca*. A narradora se interessa pela figura dessa mulher estranha e excêntrica do povoado. Assim como *Maria la Loca*, outras personagens que representam o não enquadramento dentro do padrão estabelecido dentro da comunidade irão povoar *Silent dancing* em toda a sua extensão. E será sempre com elas que a narradora irá, sob algum aspecto, identificar-se, retomando, assim, o imbricamento universal e individual presente em seus poemas, buscando descobrir outras nuances dessas personagens. Em determinado momento, Cofer escreve “*María la Loca* me interessava, assim como todas as figuras excêntricas e os ‘loucos’ do pueblo” (1990, p. 17, tradução nossa)¹⁰.

Enquanto que, no ensaio, os desejos mais íntimos dos personagens aparecem quase de uma forma velada no poema, a autora transforma o espaço poético em lugar para suplementação da construção presente naquele. Ela nos revela *Maria la Loca*, representação do louco, do desviado, do deslocado da comunidade de uma forma diversa. Devido ao fato de haver mantido relações sexuais antes do casamento, *Maria* quebra as regras religiosas da comunidade. Mas, por não suportar o peso das conseqüências da transgressão, torna-se objeto do discurso da tradição, servindo de tela de projeção para a sombra do inconsciente coletivo da comunidade que não transgride as mesmas regras. No poema, o silêncio e as lacunas deixados por Cofer instauram o questionamento do leitor sobre a possibilidade de *Maria la Loca* ter se tornado esse algo diferente se não houvesse se deixado enclausurar pela construção da comunidade que lhe prescrevera uma identidade. Eis *Maria la Loca* no poema:

¹⁰ “*María la Loca* interested me, as did all the eccentrics and “crazies” of our pueblo.”

Ela chama sua sombra de Juan,
sempre olhando pra trás ao andar.
Ela tornou-se gorda, seios imensos
como reservatórios. Um dia, abriu a blusa
dentro da igreja para mostrar à cidade silenciosa
A mãe farta que poderia ter sido.
(COFER, 1990, p. 22, tradução nossa).¹¹

Observamos que *Maria la Loca* foi isolada do grupo social e rotulada de louca devido à transgressão das “leis” da sociedade. No entanto, o leitor, perante a figura apresentada no poema, se interroga se no momento do ato de transgressão isso lhe fazia sentido, se era o que ela acreditava lhe trazer a felicidade, ou seja, se ser verdadeiro implicava em agir contrariamente às regras impostas.

Segundo Michel Foucault “O alienado perdeu inteiramente sua verdade” (1987, p. 389). Para Foucault, como estratégia de padronização da sociedade, retira-se a loucura do *status* de aventura racional para o encerramento numa quase-objetividade da mesma. *Maria la Loca* não se enquadra aos padrões exigidos da mulher dentro da comunidade em que vive e representa um perigo ao discurso dominante dessa sociedade que não prevê espaço para a expressão da diferença. Tornando-se louca, enquadra-se, então, na definição foucaultiana do sujeito que se perde de sua essência e deixa que lhe imponham um silêncio, “Quando se falar agora de um homem louco, será designado aquele que abandonou a terra de sua verdade imediata, e que se perdeu, pois o homem é separado de sua verdade e exilado num ambiente em que ele mesmo se perde” (FOUCAULT, 1987 p. 377). Foucault acrescenta “é nessa sociedade alienada que a insanidade se exilou e ficou em silêncio” (1987 p. 104). No poema, lemos: “Ela não fala com ninguém. Cães seguem / o cheiro de sangue a ser derramado. Famigerados, / em seus olhos amarelos e famintos ela vê o rosto dele.” (COFER, 1990, p. 22, tradução nossa)¹².

Naquela comunidade, Maria recebe uma avaliação negativa porque teria se entregado ao desejo, ao instinto e ao pecado. É, então, atormentada pelos cães que a seguem pelas ruas da cidade e pela sombra de Juan, supostamente seu noivo. Por outro lado Maria, se apresenta como uma possibilidade para a narradora de escapar à domesticação pelos valores e pelos símbolos tradicionais. Em sua desordem, Maria fascina a narradora que revela, na poesia, sua

¹¹ “She calls her shadow Juan, / looking back often as she walks. / She has grown fat, breasts huge / as reservoirs. She once opened her blouse/ in church to show the silent town / what a plentiful mother she could be.”

¹² “She doesn't speak to anyone. / Dogs follow / the scent of blood to be shed. In their hungry, / yellow eyes she sees his face.”

riqueza na escuridão. Essa figura feminina, através do silêncio, abre fendas no reino do discurso, aparentemente coeso da comunidade, e faz emergir as contradições humanas presentes naquele ambiente. Maria la Loca é o elemento necessário e importante para o surgimento do questionamento e, a partir daí, do novo, no que tange à escolha de caminhos alternativos por parte da narradora e, conseqüentemente, dos lugares que terá que ocupar resultantes de suas escolhas.

A poesia em *Cofer* é a morada do sujeito que existe nesse mundo da diferença, considerada, pelo discurso dominante, loucura. No poema “Mulher que foi deixada no altar” Maria deixa, então, de ser o vazio tomado pela loucura, definido pela sociedade, e torna-se uma representação rica em ensinamentos para a narradora.

Ainda em *A História da loucura*, Michel Foucault esclarece-nos que a loucura veio ocupar o lugar que pertencia à hanseníase no imaginário renascentista, a loucura é a continuação, ou seja, um novo motivo para rituais de exclusão e purificação moral. A loucura perde a classificação medieval de assombração para se tornar fato, sendo os loucos considerados uma espécie social distanciada da norma, devendo ser afastados. O louco, que antes convivia lado a lado com a sociedade, deixa de vagar, deixa a peregrinação que perturba a ordem social. É trancafiado em asilos. A excomunhão da loucura da sociedade separa-a definitivamente da razão, ela perde sua individualidade ao ser encerrada. Nas palavras de Foucault: “O gesto que aprisiona não é mais simples: também ele tem significações políticas, sociais e religiosas, econômicas e morais” (FOUCAULT, 1987, p. 53).

Luiz Costa Lima, em *A metamorfose do silêncio* (1974), escreve sobre a mesma obra de Foucault mostrando-nos que ao advento das relações capitalistas correspondera o enclausuramento do louco, em cuja órbita entrava todo aquele que não se enquadrasse no padrão de normalidade, comunitariamente estabelecido. O termo “loucura” passava a se aplicar a toda conduta de desvio, fosse de ordem ética, religiosa ou econômica.

Segundo Lima, o poeta, como homem, estava também sob o véu da lei, e representava certa ameaça para as regras da sociedade em que vivia, correndo sério risco de clausura, tal como o louco. A sociedade soube conter tal ameaça, aplaudindo os textos poéticos, pois causavam efeitos que a mesma sociedade não encontrava em textos dentro da norma, contanto que não representassem uma potência ameaçadora de mudanças, ou seja, contanto que compactuassem com a normalidade do não-poético. Em suma, a poética do desvio exercia um fecundo compromisso: a poesia era permitida, de certo modo estimulada, contanto que poetas e analistas partilhassem da mesma convicção quanto à “normalidade” do não-poético, ou seja, da sociedade.

Poderíamos, assim, ler o poema “*The woman who was left at the altar*”, com a presença dessa imagem, considerada louca pelos membros da comunidade do vilarejo, como uma homenagem de abertura em *Silent dancing* a todos os poetas considerados loucos – grupo que inclui a própria autora de *Silent dancing* na condição de poeta que é – ao longo dos séculos, por justamente saírem de uma norma padrão estabelecida por um grupo social dominante. Mas além dessa homenagem universal, vemos a poesia de Cofer como o espaço da quebra tanto das construções de gênero como da interpretação única de significado.

No primeiro caso, já há quebra na construção de gênero na personagem do avô *Papá*, como o inverso da construção latina do macho. Enquanto *Mamá*, avó materna da narradora, fora aquela que mostrara à narradora a força de caráter, *Papá*, seu avô materno, na sua condição de poeta, fora seu mentor no aprendizado da gentileza e da arte das palavras. Apesar de ser pedreiro e pintor, *Papá* sempre, em suas horas vagas, dedicava-se aos poemas, fato que irritava *Mamá*, pois ele era o oposto do padrão de marido que as mulheres porto-riquenhas estavam acostumadas a ter.

Ela (*Mamá*) o considerava um “caso perdido”, um rótulo que ela colocava em qualquer membro da família cuja garra e energia não se equiparavam às dela. Ela nunca mudou de idéia a respeito do fato de Papá escrever poesia, o que ela acreditava ser a desgraça de meu avô, aquilo que o impedia de fazer a fortuna [...] (COFER, 1990, p. 31, tradução nossa)¹³

Será *Papá* aquele que irá abrir para a neta o território das múltiplas interpretações das palavras na poesia, que não estabelecem uma relação de um a um, mas relações múltiplas de significados dentro dos ensaios, dos ensaios com os poemas e dentro do universo do poema, onde as palavras adquirem significados suplementares.

Luiz Costa Lima, em seu ensaio *A poética da denotação* (1974), escreve sobre a linguagem poética e a pluralidade de significados presentes no gênero. Lima acrescenta ao seu estudo sobre o par poesia – conotação as palavras de Bally “nenhuma combinação de signos explícitos, onde tudo se desenrole sem reticências na linha do discurso, jamais poderá ser expressiva: a expressividade sempre ataca e altera, ainda que minimamente, o valor lingüístico; de algum modo o desloca [...]”. Assim, a vontade de clareza, perseguida pela comunicação humana, a exigir que “a um signo dado não correspondesse mais que uma

¹³ “*She considered him a "hopeless case," a label she attached to any family member whose drive and energy did not match her own. She never changed her mind about his poetry writing, which she believed was Papá's perdition, the thing that kept him from making a fortune [...]*”

significação e que, inversamente, uma idéia não se traduzisse mais que com um signo se radicalizada, anularia a expressividade.” (apud LIMA, 1974, p. 5)

Enquanto que, nos ensaios, a narradora parece observar os personagens um pouco à espreita, nos poemas, ela parece fazer uma análise psicológica dos mesmos, ampliando o que já, dissimuladamente, delineara-se nos ensaios. Mas o que ressalta na poesia da escritora é a pluralidade de significados que ela exige que algumas palavras presentes nos ensaios adquiram no poema. Dessa forma, no diálogo entre o ensaio “*More Room*”(Mais Espaço) e o poema “*Claims*” (Reivindicações) , a narradora distancia-se da representação da casa da avó materna e constrói outros sentidos, e, assim, lemos:

Ela havia carregado oito filhos,
três haviam afundado em seu ventre, *náufragos*,
ela os chamava, bebês naufragados,
afogados em suas águas negras.
(COFER, 1990, p. 29, tradução nossa)¹⁴

Palavras como corpo, quarto, filhos, gravidez ampliam seu significado. O corpo feminino, em estado gravídico, não se revela mais líquido e amnioticamente amorfo, como um mar onde explode a vida ou um espaço em que se cria a substância, mas um mar revolto, afundando bebês que são agora navios naufragados em águas negras uterinas, um corpo que também revela sua vontade própria.

Ainda segundo Lima (1974), apesar da diversidade de abordagens, no interior do binômio denotação-conotação, nota-se que dentro da relação entre a poesia e o par mencionado, existe uma unanimidade que sustenta a equivalência entre a poesia e conotação. Esse binômio caracteriza-se pelas seguintes funções: a função comunicativa ou uso congelado da linguagem – com exigência de clareza – corresponderia ao uso *nocional* da linguagem e a função expressiva ou uso da linguagem sob os efeitos do desvio, fonte da linguagem poética – acompanhada da inevitável polissemia – corresponderia ao uso *afetivo*. Se substituirmos polissemia por conotação, reiteramos então a mencionada equivalência: “Poesia: conotação” (LIMA, 1974, p. 5). Junto a isso, o autor acrescenta que, seja pela intervenção da expressividade criada pelo afetivo, seja pelo efeito da deformação da frase congelada, em ambos os casos o que se privilegia é o desvio e o que se inferioriza é a norma. Como todo desvio só é concebível a partir de um falante, que então se contrapõe à fala usual do coletivo,

¹⁴ “*She'd carried eight children, / three had sunk in her belly, naufragos, / she called them, shipwrecked babies / drowned in her black waters.*”

podemos dizer que o desvio está intimamente ligado ao indivíduo em contraposição à norma da comunidade, portanto a poesia estaria na posição de ser um elogio à individualidade.

As palavras de Lima estabelecem uma relação esclarecedora do binômio, como também nos fazem atentar para um outro aspecto. Lima chama atenção para o fato de não nos deixarmos levar pela crença daqueles que afirmam que a poesia não passa de um modo “diferente” de se dizer a mesma coisa que já existe no discurso da norma, e daí, a poesia passa a ser confundida somente com conotação, perdendo o seu valor denotativo, como se somente sugerisse algo e não dissesse algo. Tal crença segundo Lima seria um equívoco.

Como resultado desse aprendizado, retomamos alguns poemas de *Silent dancing* que, apesar de possuírem os mesmos títulos de alguns dos ensaios, não repetem seu conteúdo. Cofer, na condição de poetisa, mobiliza seus poemas para resgatar a ausência presente nos ensaios, corroborando as palavras de Lima, em desacordo com aqueles que confundem poesia somente com conotação. Lima afirma que:

[...] o poeta prevê os vazios do discurso e através da superposição do eixo da seleção sobre o eixo da combinação, transforma-os em manifestos sintagmáticos, ou membros implícitos dos sintagmáticos, produzindo um efeito de beleza, concedendo ao objeto um valor enigmático, que esconde o entredito que não se expressa, não somente sentido pelo leitor como também pelo autor. O poema é o limite da linguagem, no sentido de ter como peculiaridade a tensão estabelecida entre a busca de a tudo converter em formas de dito e a geração, por efeito deste mesmo esforço, de novas camadas do não dito. (LIMA, 1974, p. 9)

Cofer tem a capacidade de desmontar as construções identitárias de maneira que se possa descobrir as articulações estabelecidas, e resgatar peculiarmente a ausência de outras partes do sujeito. Através da resignificação das palavras e do silêncio, transforma seus poemas em manifestações que suscitam no leitor uma tensão entre ver na forma o que foi dito e buscar também, na forma, o que não foi dito. Com relação ao que afirmamos, trazemos algumas palavras de Cofer: “Eu gosto de citar Emily Dickinson: ‘Conte toda a verdade, mas conte-a dissimuladamente’” (apud MELUS, 1993, tradução nossa)¹⁵. Em sua poesia, encontramos o espaço aberto para acolher o inesperado e seu dizer, que Cofer entrega, através da escrita, ao seu leitor.

No poema, já citado, *Claims* (Reivindicações), abre-se a possibilidade de, a partir da denotação presente na prosa na narrativa anterior, *More Room* (Mais Espaço), se chegar, através da suplementação de significado, à conotação de que nos fala Lima (1974). O ensaio

¹⁵ “I like to quote Emily Dickinson: ‘Tell all the truth but tell it slant’”.

More Room (Mais Espaço) narra que *Mamá* tinha um modo peculiar de anunciar ao marido que estava grávida de novo: ela lhe dizia que ele precisava construir mais um quarto. Num último anúncio, após já ter tido oito filhos, *Mamá* esclarece a *Papá*, quando a construção está pronta, que aquele quarto seria para ele. Essa é a maneira que ela encontra para evitar uma nova gravidez. De modo suplementar, no poema *Claims* (Reivindicações), lemos:

Ela reivindicou o direito
de dormir sozinha, de ser dona
de suas noites, de nunca mais
ter que suportar o peso do sexo,
[...] Agora como o mar,
ela está reivindicando seu território de volta.
(COFER, 1990, p. 29, tradução nossa.)¹⁶

Assim, além do significado que a palavra *room* possui no ensaio, lugar onde Papá encontra-se agora confinado durante as noites, à luz do poema *Claims* (Reivindicações), *room* se desdobra em uma representação espacial que estabelece limites e que remarca territórios uma vez invadidos. A partir desses exemplos, vemos que os poemas exigem uma atenção em relação ao léxico escolhido pela autora no sentido de sempre se ter uma leitura multifacetada, que necessariamente observa o par denotação-conotação, transcendendo à matéria do papel escrito para tentar assim entender a mensagem da autora no que tange a outros significados das palavras.

Ainda no poema *Claims* (Reivindicações), desfaz-se a imagem de mãe comparada à Virgem Maria, pura, boa e servil, como prevê a tradição judaico-cristã, e revela-se uma imagem sombria da palavra mãe. É como se, metaforicamente, caísse o véu com o qual a sociedade ocidental vela a função de mãe. Cofer ao suplementar a concepção de mãe, está também, sublinearmente, questionando a sociedade na qual essa conceituação está inserida. No entanto, na trajetória de seus poemas, percebe-se que eles tomam o rumo do silêncio, deixando sempre o final em aberto para que outras descobertas sejam feitas pelo leitor. A autora opta pela possibilidade da criação na linguagem, conservando uma relação tensa e polissêmica entre os conteúdos da realidade do mundo e dos indivíduos.

Em *Claims* (Reivindicações), o eu lírico vê a representação de *Mamá* costurada por aquele véu, que se transforma em uma tenda de beduínos, e que, ao mesmo tempo em que abriga muitos membros familiares, se encontra, no entanto, no deserto. *Mamá* perde a representação mítica de deusa da natureza em seu ciclo protetor, alimentador e gerador, do

¹⁶ “*She had claimed the right / to sleep alone, to own / her nights, to never bear / the weight of sex again, nor to accept [...] Now like the sea, / she is claiming back her territory.*”

ensaio *More Room* (Mais Espaço), e se torna mais sombria, egoísta, solitária, enfim, mais real. A *Mamá* do poema apresenta um caráter psicológico mais profundo do que na narrativa, revelando outras facetas de sua construção.

Como vemos, a linguagem poética interpretativa de Cofer situa-se em um nível capaz de revelar uma experiência ontológica do sujeito. Podemos dizer que o foco de sentido vai além dos acontecimentos e das experiências das coisas. Ao interpretar suas personagens em seus poemas, ela faz eclodir, surgir e vir à luz aquilo que foi silenciado, mas que faz parte de cada indivíduo e que sentimos querer emergir nos ensaios.

Em última análise, a clausura do sujeito como casca comportamental espessa e dura que começara a rachar-se nos ensaios rompe-se de vez nos poemas. Num processo de mudança e de suplementação, a autora desloca as estruturas e processos centrais das sociedades em sua poesia. Logo, podemos mencionar que a crise da construção identitária torna-se explícita nos poemas. As identidades estão descentradas e fragmentadas, o indivíduo no poema apresenta-se diverso daquela identidade unificada e estável construída por um outro. Na medida em que os vocábulos multiplicam na significação e representação, surgem desconcertantes e múltiplas identidades ocultas.

Nos poemas em *Silent dancing* entramos em contato com a manifestação de personagens do mundo e a autora nos abre para a escuta das verdades e sentidos desses sujeitos em sua poesia. Falar da poesia de Cofer é para nós falar da morada do indivíduo, enquanto ser existente no mundo. O poeta experimenta a linguagem como mundo, como manifestação da diferença, da alteridade, por isso pressupomos que Cofer, como poetisa, caracteriza-se pela vontade de ser livre, ou seja, mais aberta e preparada para aceitar as contradições, os conflitos e a diferença.

Finalmente, ao ser entrevistada por Edna Acost-Belen que lhe pergunta se, como escritora, apesar de escrever vários gêneros, se considera primeiramente uma poetisa, Cofer responde:

Eu gostaria de reconsiderar essa afirmação porque a poesia para mim é tão (desculpe a palavra) sagrada que não ousa me chamar de poeta com P maiúsculo. Digamos que eu me considere uma eterna aluna do ofício e da arte da poesia? Somente algumas poucas pessoas conseguem morrer e ter estas palavras gravadas na lápide: “Aqui jaz um poeta”. Eu não conheço muitas pessoas trabalhando com poesia agora. Talvez alguns poucos cujo trabalho me encanta com sua beleza e poder. Se continuo escrevendo poemas é porque isso me permite trabalhar as palavras de certa forma. Nos dias em que consigo escrever um poema me sinto poderosa de um modo que não me sinto quando escrevo qualquer outra coisa. Eu nunca vou desistir de

escrever poesia porque ainda espero conseguir escrever aquele poema que irá sobreviver à minha morte. (apud MELUS, 1993, tradução nossa)¹⁷

¹⁷ *"I would like to edit that statement, because poetry to me is so (excuse the word) sacred that I don't dare call myself a poet with a capital P. Shall we say that I consider myself an eternal student of the craft and art of poetry? Only a few people can die having this etched in stone: "This Was a Poet." I don't know many of them working now. Maybe a few whose work continually delights me with its beauty and power. I keep writing poems because they give me the permission to work with words in any way. On the days I write an acceptable poem I feel powerful in a way I don't when I've written anything else. I'll never give up writing poetry because I'm still hoping to write that one poem that will outlast me."*

3 LÍNGUA

Neste capítulo, iremos nos deslocar da temática do espaço doméstico para o ambiente escolar que também revela-se de extrema importância na formação de identidades, mais precisamente no percurso da narradora de *Silent dancing*. Saindo de “casa”, nossa narradora, carregando já um aprendizado do mundo familiar, irá ter seu primeiro contato com o mundo exterior através da escola. Será nesse novo ambiente que terá a oportunidade de confrontar-se com uma realidade diversa daquela da intimidade da família. Dentro dessa realidade nova, o conhecimento da língua como instrumento de comunicação, e muitas vezes de poder, torna-se um fator importante.

Na leitura de *Silent dancing* percebemos que em ambas as escolas frequentadas pela narradora de Cofer, tanto em Porto Rico como nos EUA, o valor político da escola pública universal e gratuita está presente. De fato, segundo Maurício Gnerre (1994), em seu livro intitulado *Linguagem, escrita e poder*, nas democracias ocidentais a educação tem sido um objetivo das políticas governamentais e, muitas vezes, os países em desenvolvimento colocam a meta da alfabetização como condição de cidadania entre as suas mais altas prioridades.

O binômio política e língua se constitui em uma relação na qual o segundo termo influencia diretamente a educação e a manutenção das culturas nacionais dominantes em uma realidade multiétnica. Na realidade porto-riquenha, sob o domínio estadunidense, deparamo-nos com o embate de duas culturas e com o conflito entre as duas línguas, o inglês e o espanhol, no processo de alfabetização na ilha. Nesse contexto, observamos como, no debate sobre o bilingüismo e a educação multicultural, a língua aparece de modo simbólico como sendo a ponta visível do *iceberg*, refletindo conflitos mais profundos de ordem política e econômica.

A narrativa de Cofer tematiza as conseqüências lingüísticas da realidade histórico-cultural da ilha. Em *Silent dancing*, a língua é o instrumento através do qual a narradora compreende a si mesma e a dualidade dos mundos em que vive. As definições desses mundos são subprodutos da maneira como ela interpreta e cria seu arsenal lingüístico, isto é, como vive nesses dois mundos lingüisticamente criados.

A partir dessa observação, fomos levados a procurar textos que elucidassem as lacunas deixadas por Cofer com relação à colonização lingüística de Porto Rico, tendo como principal objetivo conhecer com mais profundidade a história desse processo.

Partimos do ensaio “*English and Colonialism in Puerto Rico*” (A língua inglesa e o colonialismo em Porto Rico), cuja versão final foi escrita por John J. Attinasi, resultado de várias discussões e rascunhos feitos pelos membros do *Centro de Estudios Puertorriqueños* (Centro de Estudos Porto-riquenhos) da *City University de New York*, que está em uníssono justamente com o espaço cultural em que se encontra *Silent dancing*. O texto de Attinasi (1992) serviu como embasamento teórico histórico-político para que pudéssemos, então, destacar a interferência e implicações da língua espanhola em *Silent dancing*.

Em 1898, os Estados Unidos, já de posse da ilha entregue pelo governo espanhol, estabeleceram uma política econômica dentro da qual Porto Rico desempenhava uma série de papéis advindos dessa relação economicamente desequilibrada. Além de servir como base militar em relação ao Caribe e à América Latina, Porto Rico tornou-se um lugar para a expansão industrial e o investimento econômico estadunidense, mercado para produtos primários e excedentes da agricultura, assim como provedor de trabalho braçal.

O governo estadunidense tinha como um de seus principais objetivos americanizar suas novas posses, no sentido cultural e educacional. Medidas severas foram a base para a política adotada durante vários anos em Porto Rico. As diferentes realidades culturais, os princípios pedagógicos e os direitos políticos foram negligenciados em nome da criação de uma colônia cujo povo falasse inglês e que fosse leal aos Estados Unidos.

Por vários anos, o governo estadunidense teve total controle sobre o *apparatus* do estado de Porto Rico através do *Foraker Act* (Decreto Foraker), de 1900, quando o inglês foi institucionalizado como a língua de instrução primária em todas as matérias nas escolas. Mas, apesar de tais medidas, a tentativa de transformar a população de Porto Rico em falantes da língua inglesa falhou, e o espanhol foi mantido como a língua vernácula nos níveis primários, passando a ser exigido o inglês apenas nos níveis secundários. Na verdade, nenhum administrador, é necessário recordar, sempre escolhido pelo governo estadunidense, foi capaz de manter o inglês como a única língua de instrução nas escolas. Todas as administrações tiveram que reestruturar os sistemas educacionais e mudar as políticas, tentando superar a resistência do povo porto-riquenho.

No entanto, em 1901, foi feita uma nova tentativa de instaurar o inglês nos níveis primários. Sendo a “americanização” de Porto Rico o principal objetivo dentro desse processo, professores e supervisores *estadunidenses* desembarcaram na ilha, empunhando a bandeira de uma nova política: o aparente bilingüismo benevolente, mas que, na verdade, instituiu o inglês como língua oficial, vetando, assim, qualquer outra política administrativa

que pudesse vir contra tal propósito. Tanto que, em 1912, em documento oficial, foi declarado que 98% das crianças porto-riquenhas recebiam educação em inglês.

Tal proposta educacional perdurou durante alguns anos em Porto Rico, sendo resgatada por Cofer décadas depois, em *Primary lessons* (Lições Primárias), um dos ensaios de *Silent dancing* mais significativos em relação à língua como instrumento de poder.

A importância desse ensaio repousa no fato de que, no entrelaçar dos dois gêneros, *Primary lessons* (Lições Primárias) pode ser lido como a expansão do poema que o precede, *Quinceañera*, que se inicia com um rito de passagem da infância da narradora, que deixa o ambiente familiar para entrar no mundo exterior. Dentre os vários expedientes presentes no poema, ao qual retornaremos mais adiante, escolhemos destacar aqui a forma como os cabelos da menina são trançados e presos, numa alusão à domesticação e perda da liberdade. Ela está sendo preparada para uma nova fase da vida, para preencher expectativas pré-definidas tanto pela sua família quanto pelo grupo do qual irá fazer parte. “Esse dia”, presente no poema, se amplia e se revela, posteriormente no ensaio, como seu primeiro dia na escola. No poema temos: “Coloco a mão debaixo da saia e sinto a anágua de cetim comprada para esse dia” (COFER, 1990, p. 50, tradução nossa)¹⁸; e no ensaio lemos: “no primeiro dia de aula minha mãe me levou a *La Escuela Segundo Ruiz Belvis*”(COFER, 1990, p. 50-51, tradução nossa)¹⁹.

O título *Primary lessons* (Lições Primárias) traz em si, fortemente definida, a idéia do aprendizado que terá de ser adquirido pela narradora para cumprir seu papel nessa rede de lugares marcados dentro da comunidade em que vive. Além da presença dos cabelos, que são torcidos, nesse momento são os uniformes duros e engomados e as cores neutras as imagens metafóricas do engessamento e padronização que encobrem a diferença.

Tudo era codificado por cores, incluindo as crianças, que usavam uniformes do primário até o ensino médio. Éramos um exército de anões vestidos de branco e marrom, levados pela mão ao nosso campo de batalha. Praticamente de toda casa em nosso *barrio*, saía um uniforme super bem engomado e passado, preenchido pelas criaturas selvagens que havíamos nos tornado em nossas corridas desvairadas sob o sol de verão. (COFER, 1990, p. 51, tradução nossa)²⁰

¹⁸ “I reach under my skirt to feel a satin slip bought for this day.”

¹⁹ “My mother walked me to my first day at school at *La Escuela Segundo Ruiz Belvis*.”

²⁰ “Everything was color-coded, including the children, who wore uniforms from first through twelfth grade. We were a midget army in white and brown, led by the hand to our battleground. From practically every house in our *barrio* emerged a crisply ironed uniform inhabited by the savage creatures we had become over a summer of running wild in the sun.”

O “exército em miniatura” de Cofer vem ao encontro do que alguns estudiosos têm argumentado sobre a alfabetização: um processo que também poderia ser visto como um instrumento de escravização, como meio de controle social para fazer dos indivíduos bons cidadãos, trabalhadores produtivos e, por que não, se necessário, soldados obedientes.

Segundo Mauricio Gnerre:

Processos que são considerados “democráticos” e libertadores, tais como as campanhas de alfabetização, de aumento das oportunidades e dos recursos educacionais, estão muitas vezes conjugados com processos de padronização da língua, que são menos obviamente democráticos e “libertadores”. A chave da unidade profunda destes processos é a função, que eles vão assumindo, de instrumentos para aumentar o controle do Estado sobre faixas menos controláveis da população. (GNERRE, 1994, p. 29)

No caso da relação entre Porto Rico e Estados Unidos, o processo de alfabetização como forma de penetração cultural, conjugado com a padronização dos indivíduos, torna-se mais agravante devido ao fato de ser em uma segunda língua, o inglês, e pela possibilidade da intenção, por parte do governo estadunidense, de controlar todas as faixas da população, produzindo “soldados obedientes” não apenas metaforicamente. Além disso, entendemos que as contínuas e intensas investidas do governo estadunidense para transformar os porto-riquenhos em falantes da língua inglesa, algumas aqui apresentadas, poderiam ser um dos principais instrumentos usados para perpetuar a presença daqueles em Porto Rico, até mesmo quando a dominação americana viesse a acabar, objetivando uma padronização cultural e a hierarquização social, e evitando, assim, possíveis manifestações que viessem contra tal propósito. Com relação a isso, destacamos as palavras de Gnerre:

Passar forçosamente as pessoas através do túnel da educação formal significa fornecer a elas alguns parâmetros para reconhecer as posições sociais e fornecer um mapa da estratificação social com alguns diacríticos relevantes para o reconhecimento de quem é quem: um instrumento a mais para medir a desigualdade social. Neste sentido também a educação é parte de um processo que visa a produzir cidadãos mais “eficientes”, isto é mais produtivos, mais funcionais ao Estado burocrático moderno, abertos para sistemas padronizados de comunicação e prontos para interagir na sociedade. (GNERRE, 1994, p. 30)

Na exigência do uso do uniforme, no código das cores e no modo como os alunos encaminham-se para a escola, “criaturas selvagens que preenchem os uniformes”,²¹

²¹ *“uniform inhabited by the savage creatures”*

(COFER,1990, p. 51) presenciamos o início do processo de silenciamento das múltiplas identidades e da imposição de uma padronização sob o prisma do sistema educacional.

A princípio, em sua inocência pueril, a narradora pensa estar perdendo somente a liberdade da infância, quando, na verdade, ao adentrar a escola, não são apenas os cabelos trançados os meios pelos quais tentarão engessá-la. Os esforços dos professores se voltarão para tornar invisível um dos aspectos que mais caracterizam o sujeito: sua língua. Ao encontrar-se nesse contexto, Cofer, num primeiro momento, percebe a necessidade de aprender a silenciar-se como a melhor tática de adaptação ao que lhe é imposto:

Mas, é claro que o que eu temia não era a língua, mas a perda de liberdade. Na escola, não tinha mais brincadeiras, nem histórias, somente lições. Ninguém se importava se eu não entendia uma palavra ou que eu seria proibida de criar minhas próprias definições. Eu teria que aprender o silêncio. Eu teria que manter minha imaginação selvagem sob controle. Sentindo-me trancada em meu duro uniforme todo engomado, eu tinha uma vaga noção do que era aquilo. Acho que a maioria das crianças, intuitivamente, sente a perda da liberdade da infância no primeiro dia de escola. (COFER, 1990, p. 53, tradução nossa)²².

As palavras “eu tinha uma vaga noção do que era aquilo” aparecem no início do ensaio, no nosso entender, como indício de que algo mais irá emergir ou irá tornar-se consciente. A narradora não imagina o que está por trás dessa perda da liberdade da infância, no entanto, através do percurso da escrita de *Lições Primárias*, as verdadeiras lições começam a tomar forma e a fazer sentido. O aprendizado da narradora é muito mais do que números e letras, é o aprendizado da sobrevivência através do fator lingüístico.

Em *Lições Primárias*, Cofer usa o ambiente escolar para criar imagens com relação à língua, que se tornam cada vez mais intensas, na medida em que a narradora é exposta aos métodos de ensino em Porto Rico. A partir desse ensaio, a volta ao passado da narradora adquire uma luz crítica sobre o que lhe foi imposto, luz que denuncia e discute a situação cultural e educacional de Porto Rico. A partir de sua posição de escritora-crítica, expõe a imposição lingüística do inglês aos porto-riquenhos por parte do governo estadunidense, seu resultado ineficaz na política educacional, e nos apresenta *Silent dancing* como o resultado de um aprendizado que poderá contribuir com o processo de recriação de novas relações entre as duas línguas.

²² “But, of course, what I feared was not language, but loss of freedom. At school there would be no playing, no stories, only lessons. It would not matter if I did not understand a word, and I would not be allowed to make up my own definitions. I would have to learn silence. I would have to keep my wild imagination in check. Feeling locked into my stiffly starched uniform, I only sensed all this. I guess most children can intuit their loss of childhood's freedom on that first day of school.”

Com relação ao que pensamos ser sua primeira intenção, ou seja, explicitar as tentativas de os EUA de imporem sua língua nas colônias, apresentamos alguns fatos relativos ao sistema educacional na ilha. Em 1913, devido à resistência dos porto-riquenhos, o processo educacional transformou-se em uma nova política: o espanhol voltou a ser a língua de instrução da primeira à quarta série. E, em 1915, um projeto de lei propôs que o espanhol fosse a língua obrigatória de instrução e de todos os processos jurídicos. Esse período viveu grandes momentos de tensão, ocasionando inúmeros conflitos sociais, culminando com uma greve estudantil em protesto à expulsão de um aluno do Grupo Central, que recolhia assinaturas de apoio ao projeto. A greve terminou com a criação de uma escola particular, onde a única língua a ser usada seria o espanhol.

Na primeira metade do século XX, pessoas envolvidas com a educação porto-riquenha, como José Padin, superintendente das escolas porto-riquenhas, elaboraram abordagens politicamente sensíveis, que enfatizavam os pontos comuns entre as duas línguas, como também suas divergências, objetivando, assim, um diálogo comparativo entre elas. No entanto, tais abordagens foram logo rejeitadas pelo Departamento de Educação dos EUA, o que veio a transformar o processo lingüístico em Porto Rico em um colonialismo lingüístico ineficiente, que não incluía a participação ativa nem o envolvimento dos membros das comunidades nos processos de discussão e de elaboração de materiais básicos para a alfabetização, acarretando a imposição da língua inglesa através de leis.

Décadas depois, Cofer apresenta ao leitor dois momentos cronologicamente distintos, evidenciando o fracasso da política educacional que se arrastou por quase um século em Porto Rico. O primeiro momento nos coloca diante da experiência paterna: “Meu pai começava seu dia na escola fazendo continência à bandeira dos Estados Unidos e cantando ‘America’ e ‘The Star-Spangled Banner’ mecanicamente, sem entender uma palavra do que estava dizendo” (COFER, 1990, p. 54, tradução nossa)²³. E, aproximadamente três décadas mais tarde, sua própria experiência nos mostra que, provavelmente, tal situação continuava a mesma:

Nossa primeira aula foi inglês. Em Porto Rico, toda criança tem que fazer doze anos de inglês para poder se formar. É a lei. No tempo de escola de meus pais, todas as matérias eram dadas em inglês. O Departamento de Educação dos estados Unidos especificou que, como um território *estadunidense*, a ilha tinha que ser “americanizada”, e para desempenhar tal tarefa, era necessário que a língua espanhola fosse substituída em uma

²³ “My father began his school day by saluting the flag of the United States and singing ‘America’ and ‘The Star-Spangled banner’ by rote, without understanding a word of what he was saying.”

geração através do ensino de inglês em todas as escolas. (COFER, 1990, p. 54, tradução nossa)²⁴.

No primeiro momento, quando narra que o pai cantava e fazia continência à bandeira, de forma mecânica, sem compreender o que estava dizendo, Cofer ilumina acontecimentos passados que, agora, criticamente, transformam-se em uma transmissão do saber da língua inglesa descontextualizada e sem nenhum sentido funcional para os porto-riquenhos. Já no segundo, mostra, através da pequena sentença “É a lei.”, o que aprendemos, em nosso trabalho arqueológico de escavação histórica de Porto Rico, ser o caminho escolhido pelo governo estadunidense perante o fracasso dos métodos usados para a implantação do sistema educacional no país.

Em pesquisa feita sobre Porto Rico (ATTINASI, 1992), tomamos conhecimento de que esse plano de ação do governo estadunidense fez com que surgissem movimentos que refletiam a insatisfação do povo porto-riquenho. O Massacre do Rio Piedras, por exemplo, em 1935, ocorreu devido a uma polêmica jornalística sobre a língua de instrução. Vidas foram perdidas, levando a um período de grande repressão em Porto Rico. Apesar disso, a resistência manteve-se, resultando em outro massacre, o Massacre de Ponce, em 1937.

Mesmo assim, a crença no inglês como a única língua de alfabetização fundamental para que os povos conquistados passassem a ser instruídos e civilizados domina de tal forma o governo estadunidense que os porto-riquenhos deparam-se com a decisão do presidente Franklin Roosevelt de que Porto Rico é um território cuja língua deve ser o inglês. Ele escreve para seu administrador José M. Gallardo ressaltando: “Os porto-riquenhos vivem uma circunstância histórica inigualável que os trouxe a benção da cidadania estadunidense ao se tornarem bilíngües”. E, mais adiante: “o bilingüismo só será conseguido se o ensino do inglês, em todo sistema educacional insular, for feito de uma vez por todas, com vigor, propósito e devoção, e fazendo com que entendam que o inglês é a língua oficial do nosso país”. (CRAWFORD, 1992, p. 66-7)

Arriscaríamos a dizer que Cofer revela que aquilo que estava por trás desse bilingüismo não era somente substituir a língua espanhola pela língua inglesa, mas sim dar uma nova identidade às populações conquistadas, “com vigor, propósito e devoção”, como se ali houvesse um vazio que desejasse submeter-se a um preenchimento necessário. Esse

²⁴ “Our first lesson was English. In Puerto Rico, every child has to take twelve years of English to graduate from school. It is the law. In my parents’ schooldays, all subjects were taught in English. The U.S. Department of Education had specified that as a U.S. territory, the Island had to be “Americanized,” and to accomplish this task, it was necessary for the Spanish language to be replaced in one generation through the teaching of English in all schools.”

processo seria, então, uma espécie de rito de passagem que reduziria a diferença entre os “outros”, no caso os porto-riquenhos, fossem eles crianças ou adultos, e “nós”, os estadunidenses, construindo um sujeito à sua imagem e semelhança, como se os porto-riquenhos fossem seres amorfos aos quais, sumariamente, pudesse ser atribuído o desejo de falar inglês.

Cofer mostra, no fragmento que se segue, que, ao tentar impor novas práticas aos porto-riquenhos, dando-lhes uma nova “cara”, esquece-se que ali existe um rosto, uma língua e uma história, que essa nova “cara” transforma-se em uma caricatura no “uniforme engomado” no qual não se encaixa. A narradora de *Silent dancing* encontra-se em meio a essa luta lingüística, e Cofer, resgatando antigas tradições, usa da imagem simbólica do calçar das sandálias como reveladora do processo de escravização política, lingüística e econômica que foi imposto ao povo porto-riquenho. Uma metáfora fortemente ideológica na qual a figura social do professor, peça-chave do processo seletivo da escola do governo “democrático” moderno, é apresentada como a de cumpridor de uma “missão”, quase que sagrada, do ensino:

Essa professora usava sapatos pretos de salto alto com seu “uniforme padrão”. Eu me lembro desse detalhe porque quando estávamos todos sentados em fila, ela chamava uma das meninas e apontava para o fim da sala onde havia algumas prateleiras. Ela pedia para que a menina trouxesse uma caixa de sapato que estava na prateleira de baixo. Então, quando a menina colocava a caixa em suas mãos, ela fazia algo incomum: mandava que a menina se ajoelhasse perante seus pés, lhe tirasse os sapatos de bico fino e salto alto e lhe calçasse o par de chinelos de cetim que estava dentro da caixa. Ela disse à turma que todo mundo iria ter a chance de calçá-la, se nós nos comportássemos bem em sala. Embora confusa sobre o prêmio, logo me vi envolvida na competição em trazer os chinelos para *La Mrs* de manhã. As crianças brigavam por tal privilégio. (COFER, 1990. p. 54, tradução nossa)²⁵

Apesar de as lutas sociais ocorridas em Porto Rico terem resultado em mais repressão por parte do governo *estadunidense*, sacrificando as vidas daqueles que mais lutavam para a manutenção da cultura e da identidade locais, essas não foram em vão. Tendo aprendido, através da experiência paterna e também da própria, percebemos como Cofer recusa as armas como forma de resistência à imposição da cultura estadunidense, mas não desiste da luta. Usa

²⁵ “This teacher wore black high heels with her ‘standard issue’. I remember this detail because when we were all seated in rows she called on one little girl and pointed to the back of the room where there were shelves. She told the girl to bring her a shoebox from the bottom shelf. Then, when the box had been placed in her hands, she did something unusual. She had the little girl kneel at her feet and take the pointy high heels off her feet and replace them with a pair of satin slippers from the shoe box. She told the group that every one of us would have a chance to do this if we behaved in her class. Though confused about the prize, I soon felt caught up in the competition to bring *La Mrs*. her slippers in the morning. Children fought over the privilege.”

de outro recurso, mais sutil, mais sublinear para denunciar e minar o discurso dominante: a ironia. A partir de Lições Primárias, a ironia intensifica-se em diversos níveis nas narrativas, mostrando-se surpreendente e reveladora de questionamentos e sentimentos humanos os mais diversos e imprevisíveis, passíveis, senão de aceitação, pelo menos de uma pausa para serem colocados sob a ótica da reflexão.

E poderia nos despertar uma outra indagação: por que escolheu a autora a ironia para tais propósitos? Intrigados pela incidência de tal recurso lingüístico, recorreremos à definição de ironia que, etimologicamente, significa falar o contrário do que se pensa, falar duplo e dúbio. Uma fala onde a verdade não tem centro. Segundo Bérqson (2004), a oposição mais geral seria talvez entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser. Nesse ponto, o estudioso estabelece que a transposição entre o real e o ideal pode ser feita através do humor e da ironia. A segunda, que nos interessa no presente trabalho, consistiria em “poder-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é”. (BÉRGSON, 2004, p. 95)

Na passagem que se segue, percebemos, em *Silent dancing*, que o revelar da ineficácia do sistema educacional adotado em Porto Rico é denunciado na ironia das palavras da narradora. Cofer, mais de sessenta anos depois do início do processo de americanização em Porto Rico, desequilibra o centro da verdade única, mantida por aqueles que impunham os métodos de ensino, através dos olhos da narradora-aluna. Revelando a artificialidade e ineficiência da educação nas escolas em Porto Rico, a narradora de Cofer retrata a educação imposta aos alunos como um sistema patético, que todos fingem acreditar que funciona.

Eu ouvi falar da confusão causada pelo uso de uma cartilha do á-bê-cê, onde os sons dos animais eram escritos. As crianças eram forçadas a aceitar que o galo fazia *cockadoodledoo*, quando, na verdade, elas sabiam perfeitamente bem que, ao ouvir todas as manhãs seus galos em Porto Rico, eles faziam *cocorocó*. Até o vocabulário de seus bichinhos de estimação foi modificado; ainda se ouvem contar histórias de espantar, como por exemplo, quando um menino de primeira série chegou em casa e tentou ensinar seu cachorro a falar inglês. A política de assimilação falhou na ilha. Os professores aderiam a tal política no papel, substituindo seus materiais por textos, mas ninguém falava inglês em casa. Com o tempo, o programa foi reduzido para uma aula de inglês por dia [...] (COFER, 1990, p. 55, tradução nossa)²⁶

²⁶ “I have heard about the confusion caused by the use of a primer in which the sounds of animals were featured. 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*. Even the vocabulary of their pets_ was changed; there are still family stories circulating about the bewilderment of a first-grader coming home to try to teach his dog to speak in English. The policy of assimilation by immersion failed on the Island. Teachers adhered to it on paper, substituting their own materials for the texts, but no one took their English at home. In due time, the program was minimized to the one class in English per day [...]”

Cofer utiliza a língua como representação de uma luta que não é só lingüística, e seu sentido crítico apresenta situações, como a que segue, que retratam a total inadequação do sistema educacional. Em nossa pesquisa sobre a educação em Porto Rico, encontramos um fato que reforça sua ineficiência e coloca o próprio Departamento de Educação *Estadunidense* em difícil situação, não sendo capaz nem mesmo de sustentar as palavras de seu presidente na citação na página 39. Em um estudo feito pela Universidade Columbia em 1925, foi constatado que 80% dos porto-riquenhos saíam da escola sem terem atingido um padrão lingüístico suficiente nem no espanhol nem no inglês. (CRAWFORD, 1992, p. 66). Voltando a *Silent dancing*:

[...] eu sentei na turma da primeira série da professora *La Mrs.*
 Pegos de surpresa, ela estava de pé, bem lá na frente e começou a cantar em inglês para os alunos:
 “Pollito – Chicken
 Gallina – Hen
 Lápiz – Pencil
 Y Pluma – Pen.”
 (COFER, 1990, p.55, tradução nossa)²⁷

“Repitam depois de mim: Pollito – Chicken,” ela comandava a turma em seu inglês fortemente marcado pelo sotaque que só eu entendia, já que eu era a única criança na sala que já havia sido exposta à língua inglesa. Mas eu também ficava em silêncio, como os outros. De nada adiantava fazer ondas com as mãos ou tentar se fazer notar. Pacientemente, *La Mrs.* cantava e gesticulava para que nós participássemos. Em algum momento, nós devemos ter percebido que essa rotina ridícula iria se estender pelo resto do dia se não “repetíssemos depois dela”. Não era culpa dela o fato de que as regras que ela deveria seguir no manual do professor diziam que o inglês tinha que ser ensinado em inglês, e que ela não poderia traduzir, mas simplesmente repetir a lição em inglês até quando as crianças “começassem a responder” mais ou menos “inconscientemente.” Esse foi um dos vestígios do regime seguido por seus antecessores na geração anterior. Até hoje, eu consigo repetir “Pollito – Chicken” inconscientemente, sem parar uma só vez para visualizar pintinhos, galinhas, lápis ou canetas.” (COFER, 1990 p. 56)²⁸

²⁷ “ [...] I took my seat in *La Mrs.*'s first grade class.

Catching us all by surprise, she stood very straight and tall in front of us and began to sing in English: 'Pollito – Chicken / Gallina – Hen / Lápiz – Pencil'”

²⁸ “‘Repeat after me, children: Pollito-Chicken,’ she commanded in her heavily accented English that only I understood, being the only child in the room who had ever been exposed to the language. But I too remained silent. No use making waves, or showing off. Patiently, *La Mrs.* sang her song and gestured for us to join in. At some point it must have dawned on the class that this silly routine was likely to go on all day if we did not ‘repeat after her.’ It was not her fault that she had to follow the rule in her teacher’s manual stating that she must teach English in English, and that she must not translate, but merely repeat her lesson in English until the children ‘begin to respond’ more or less ‘unconsciously.’ This was one of the vestiges of the regimen followed by her predecessors in the last generation. To this day I can recite ‘Pollito – Chicken’ mindlessly, never once pausing to visualize chicks, hens, pencils, or pens.”

No fragmento acima, gostaríamos de destacar dois fatores: o primeiro de ordem metodológica. Deparamos-nos aqui com uma operação que, na sua essência, pode ser lida nesses termos: comunica-se aos porto-riquenhos que a língua espanhola pode transmitir os mesmos conteúdos que a língua inglesa, como um espelhamento; comunica-se então que a distância entre o conquistado e o conquistador não é tão grande e que, conseqüentemente, também os porto-riquenhos podem chegar a ser algo melhor, semelhante àquilo que os estadunidenses são, inculcando assim, no povo conquistado, a idéia de sua inferioridade.

O segundo é de ordem estratégica. Na citação, o silêncio dos alunos é uma forma de mostrar sua rejeição ao que lhes é imposto, daí o silêncio da narradora poderia ser lido, nesse momento, nas palavras de Luiz Costa Lima que afirma ser o silêncio uma forma de fala, e o autor completa, a respeito da situação brasileira:

Não estaríamos dizendo que nosso caminho metamorfoseia o silêncio, i.e., o resgata de sua anterior não-articulação, convertendo-o agora em fala? Em vez de pretensão, gostaríamos que o leitor aí visse uma simples ambição: a de contribuir para que se tire o discurso literário do fundo das cavernas, onde se sujeita à manipulação das pitonisas. Ou será que o complexo colonial carregado [...] nos impede de aceitar que possamos ser outra coisa senão repetidores do que foi lá fora pronunciado? (LIMA, 1974, p.2)

Apesar de realidades diferentes, sua afirmativa também poderia ser mobilizada em relação à situação vivida pelos porto-riquenhos. O silêncio na narradora de Cofer seria, então, uma forma de resistência, que deixa um espaço vazio através do qual se faz uma enunciação. Além do silêncio, a falsa obediência dos alunos é mais outro recurso de resistência adotado na tentativa de mostrar que a injunção da língua inglesa não funcionava, e que havia uma forte rejeição à nova “cara” que lhes estava sendo imposta.

Ao recortar esse momento, Cofer expõe os dois lados do processo educacional: aquele representado pela professora, que determina o ensino do inglês através de leis, ridicularizado na sua posição superior por acreditar que os porto-riquenhos, em sua suposta condição inferior, desejam aprender a língua e que necessitam de métodos de ensino que só reforçam o ridículo da descontextualização do ensino em Porto Rico; o outro, representado pelos alunos, que, perante tal determinação, aprendem a criar estratégias para lidar com a situação que lhes é impingida.

A narradora nos mostra suas primeiras lições desse aprendizado testemunhado em *Silent dancing*. O “vestígio do regime seguido por seus antecessores” nos faz concluir que, por várias gerações, não houve nenhuma tentativa por parte daqueles que alfabetizavam as

crianças porto-riquenhas de ajustarem-se ao contexto da ilha, o que, por outro lado, fez com que os alunos encontrassem uma forma, o silêncio, para expressarem seu desacordo com a situação.

O resultado da ineficiência do sistema educacional e do começo do domínio político do Partido Popular Democrático, em 1944, provocou mudanças e fez com que se procurasse, no modelo de José Padin, superintendente das escolas, um recurso para tentar solucionar tais dificuldades. No mesmo ano, o inglês passou a ser ensinado como uma segunda língua, e, em 1945, o espanhol foi reinstituído nas escolas. Em 1948, já tendo o posto de comissário da educação ficado vago por dois anos, o presidente Truman declara o espanhol como língua oficial de instrução em Porto Rico.

Pensamos ser o insucesso das tentativas de implantar a língua inglesa em Porto Rico o resultado de alguns fatores, tais como a descontextualização do ensino da língua, a forte resistência do povo e o erro do governo estadunidense em considerar os porto-riquenhos um grupo de selvagens, cuja língua não passava somente de uma representação de palavras. Tal consideração está retratada nas palavras do superintendente estadunidense responsável pelo sistema educacional de Porto Rico ao escrever sobre os problemas da língua porto-riquenha:

Sua língua é um *patois* quase incompreensível pelos nativos de Barcelona e Madrid. Não possui literatura e tem pouco valor como um meio intelectual. Provavelmente será quase tão fácil fazer esse povo esquecer seu *patois* e aprender a língua inglesa como também ensiná-los a língua elegante de Castilha. Podemos antecipar que haverá resistência à introdução ao sistema educacional *estadunidense* e à língua inglesa somente por uma minoria intelectual porto-riquenha, educada na Europa e imbuída com os ideais europeus de educação e de governo. (CRAWFORD, 1992, p. 64)

Esse tipo de abordagem realiza, talvez, o tipo mais sutil de dominação que seria a de convencer os dominados de que sua língua é “pobre”, “feia” e “selvagem” e de que seria melhor deixarem-na de vez, em favor da outra língua, se realmente quiserem civilizar-se e progredir.

No início da segunda metade do século XX, iniciou-se, na ilha, o desenvolvimento industrial e os porto-riquenhos, acostumados com sistemas de ensino rudimentares, viram-se fascinados com a tecnologia que acompanhava os métodos audiovisuais, desenvolvidos nas prósperas universidades estadunidense. Sem desistir de fazer do inglês a língua mais falada em Porto Rico, o governo estadunidense deu todo o apoio técnico, pedagógico e financeiro à língua inglesa, assumindo que a continuidade do espanhol seria feita oral e gratuitamente nas casas e nas ruas da colônia. Nas palavras de Pauline M. Roja, diretora do programa de inglês

no Departamento de Educação, “Educação custa dinheiro; a melhor educação disponível irá necessitar de fundos extras. No entanto, vocês podem ter certeza de que, do dinheiro utilizado em Porto Rico, hoje, para a educação pública, o inglês está recebendo mais do que sua cota.” (apud CRAWFORD, 1992, p. 69).

Poderíamos também pensar que tal estratégia por parte do governo estadunidense, de silenciamento da língua ali presente, seria um passo decisivo para que a população, na sua maioria agrária, portanto fortemente vinculada à cultura oral, abandonasse valores e modos de comportamento “pré-industrial”. Assim, se tornaria mais disponível para processos de industrialização e cooperaria de forma ativa no processo de expansão do progresso industrial estadunidense. Além disso, com relação ao uso tecnológico para o ensino do inglês em Porto Rico, percebemos que, muitas vezes, tal recurso enfatiza tanto os meios usados para tal propósito, que aqueles que recebem instrução passam a identificá-los com o conhecimento por eles comunicado, podendo tornar-se insensíveis ao conteúdo transmitido. Como consequência dessa estratégia da supervalorização de métodos modernos de aprendizagem, reforçou-se uma “verdade” que começava a surgir: a de que educação de qualidade significava ensino na língua inglesa.

O valor da língua inglesa começou, então, a ser claramente apreciado e a construção do aparato mítico-ideológico em torno do inglês, como língua de “cultura”, foi um grande empenho do governo estadunidense em Porto Rico. A partir daí, nos anos 60, criaram-se escolas particulares, onde o inglês seria a única língua de instrução. Mais tarde, declarada língua estrangeira em Porto Rico, a língua inglesa passou a receber todo tipo de ajuda financeira dos programas de Educação de Defesa Nacional. De 1945 a 1980, o ingresso de alunos em idade escolar nas escolas particulares passou de 4.1% a 25% da população. Perante tal fato, como lidar com uma situação em que defender a cultura nacional implica estar fora do véu dos benefícios da cultura do poder?

A negação da língua espanhola e da cultura porto-riquenha e a aquisição da língua inglesa parecem ser, a princípio, o único caminho para superar a condição social inferior de ser porto-riquenho. O engajamento de seu pai na marinha estadunidense corrobora tal visão e, no nosso entender, é resultado de uma violenta persuasão que acua os povos diante de uma escolha impossível: ou afastam-se da sua cultura e imitam a cultura alheia, usufruindo dos benefícios que a sua própria não oferece, ou afastam-se cada vez mais da modernidade. Poderíamos pensar que essa persuasão se baseia na crença, aparentemente inabalável, dos dominadores em suas técnicas e princípios – mesmo os mais desnaturados – que não deixa ao

dominado outra escolha senão a adoção em bloco de tudo, com o repúdio de toda a sua história e de toda a sua cultura anterior.

Em um incisivo esforço, seu pai, marcado por uma sofrida experiência, lembra-lhe de que somente através da língua inglesa ela será capaz de beneficiar-se da outra cultura. Isso nos impele a pensar que o silêncio, para seu pai, pode ser lido, em *Silent dancing*, como um silenciamento da língua espanhola e da adoção do inglês como único meio de dar voz aos filhos.

3.1 O silêncio fala

Uma das questões mais instigantes de *Silent dancing* é a combinação presente em seu título. Assim como sua narradora, o título encontra-se nesse cruzamento de opostos que se relacionam. Ao mesmo tempo em que a palavra *Silent* nos remete a algo estático e à ausência de ruído, a palavra *Dancing* nos remete ao movimento, à presença de ruído, mais especificamente, à música. Com esses dois elementos opostos entrelaçados, sentimos, então, a necessidade de pesquisar sobre o primeiro elemento dessa combinação e encontramos nas palavras de Luiz Costa Lima aquilo que possibilitou o início do nosso estudo sobre o silêncio: “[...] começamos a refletir sobre a problemática do silêncio, entendido como uma não-linguagem, que circunda o círculo da linguagem, temporariamente configurada, não se confundindo, pois, com o ato de calar, que à sua maneira, é um modo da fala” (LIMA, 1974, p. 2). Percebemos que o aprendizado da língua espanhola pela narradora de Cofer sofre temporariamente um silenciamento, imposto principalmente pela figura paterna, como se houvesse, naquele momento, a necessidade de um espaço para que uma outra língua, no caso a inglesa, se instaurasse nela. Esse fato funciona como uma tentativa de apagamento, como dito anteriormente, de uma das principais marcas que um indivíduo tem de sua identidade.

É interessante notar que Cofer pontua a língua como principal característica de identificação de uma cultura em várias passagens em *Silent dancing*. O pai da narradora procura de várias maneiras apagar sua própria identidade objetivando aproximar-se do ideal de povo civilizado, que, dentro do contexto de *Silent dancing*, resume-se ao povo estadunidense: “A pele clara de meu pai, seu inglês ultra-correto e seu uniforme da marinha eram um bom argumento” (COFER, 1990, p. 63). Tal desejo de silenciar a língua espanhola nos filhos poderia ser lido, num primeiro momento, também como um resultado da dolorosa

experiência do preconceito lingüístico vivenciado por ele, que conseqüentemente provoca a rejeição da língua materna como tentativa de livrar-se daquilo que lhe causa sofrimento:

Parece que meu pai havia aprendido algumas lições dolorosas sobre preconceito enquanto procurava um apartamento em Paterson. Foi somente anos mais tarde que eu soube da resistência que ele havia enfrentado com os proprietários em pânico com o fluxo de latinos no bairro que havia sido de judeus durante algumas gerações. (COFER, 1990, p. 88, tradução nossa)²⁹

Ao caminharmos um pouco mais, observamos que essa rejeição poderia ser entendida também como uma vontade de alcançar algo maior, como uma busca de superar uma inferioridade que o fator lingüístico reforçaria. Tal sentimento de inferioridade resulta no extermínio da sua cultura original (no caso do pai da narradora, a porto-riquenha) e na crença de que a língua inglesa seria o único parâmetro lingüístico de civilização.

Todavia, não podemos ingenuamente acreditar que o simples fato de falar a língua inglesa será o bastante para abrir as pesadas portas dos benefícios da cultura americana. Falar, aqui, envolve algo mais. Compreende a inserção no sistema lingüístico da língua inglesa, ou seja, usar da sintaxe, da morfologia, pronunciar as palavras “corretamente”, como desejado pelo pai da narradora, mas também prevê outras atitudes, como, por exemplo, adequar a postura do corpo, a direção do olhar etc., pois, conforme Gnerre,

As regras que governam a produção apropriada dos atos de linguagem levam em conta as relações sociais entre o falante e o ouvinte. Todo ser humano tem que agir verbalmente de acordo com tais regras, isto é, tem que ‘saber’ quando pode falar e quando não pode e o que lhe é permitido falar e como falar. (GNERRE, 1994, p. 6)

Tudo isso entra, na realidade, no “julgamento” pelo qual seus filhos terão que passar, mas nada é explicitamente mencionado, não está escrito nos livros. É necessário que o aprendizado se dê através de alguma forma de internalização, com o intuito final de obter a igualdade com o nível privilegiado do modo de ser estadunidense. É o que notamos nessa passagem em *Silent dancing*: “Mas ele fez tudo para que nossa assimilação não fosse dolorosa. Eu ainda consigo me lembrar de meu pai carregando uma árvore de Natal escada

²⁹ “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.”

acima até o apartamento, deixando um cheiro de pinheiro no ar.” (COFER, 1990, p. 91, tradução nossa).³⁰

Segundo Franz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, “Falar é poder usar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de uma ou outra língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (FANON, 1983, p. 17). Na citação “Nosso pai falava inglês conosco o tanto quanto possível, e constantemente corrigia minha pronúncia – não é “jes” mas “yes”. Eu dizia, Y-es, sir.” (COFER, 1990, p. 53)³¹, pensamos que seu pai está convencido de que o acesso ao mundo da cultura dominante estará disponível para os filhos a partir do momento em que eles assimilarem o mundo e a cultura do outro, processo esse que somente pode ser explicitado através da língua. Ele também crê que todo brilho que interferências estrangeiras possam trazer à língua inglesa precisa ser extirpado, ou melhor, silenciado, insistentemente, através de um rígido ensino. Seu pai acredita, pela própria experiência, que a língua será o principal elemento pelo qual seus filhos serão observados, julgados e, provavelmente, ridicularizados.

Da mesma forma, segundo Maurício Gnerre,

Os cidadãos, apesar de declarados iguais perante a lei, são, na realidade, discriminados já na base do mesmo código em que a lei é redigida. A maioria dos cidadãos não tem acesso ao código, ou às vezes, tem uma possibilidade reduzida de acesso, constituída pela escola e pela “norma pedagógica” ali ensinada. Apesar de fazer parte da experiência de cada um, o fato de as pessoas serem discriminadas pela maneira como falam é um fenômeno que se pode verificar no mundo todo. (GNERRE, 1994, p. 10)

A tentativa de apagamento do mundo porto-riquenho por parte do pai da narradora é feita vigorosamente através do silenciamento da língua materna. Sob ordens rígidas do pai, a família vive na América em um lugar habitado por sons, não por palavras. O *Lógos*, a Palavra Criadora, é substituído pelos gritos ou pela presença do ruído do chacoalhar dos canos, entendido, aqui, também como um elemento silenciador que abafa a língua espanhola no ambiente familiar. Ou seja, percebe-se que, devido a tal ruído, os membros da família “desligam-se”, isolando-se no silêncio.

Como uma de suas investidas culturais, o pai da narradora lhes compra uma televisão. Em primeiro lugar, entendemos a televisão, aqui, como um símbolo de *status* para a família em relação à comunidade porto-riquenha onde está inserida e um fator de diferenciação em

³⁰ “But he did his best to make our “assimilation” painless. I can still see him carrying a Christmas tree up several flights of stairs to our apartment, leaving a trail of aromatic pine.”

³¹ “Our father spoke to us in English. As much as possible, and he corrected my pronunciation constantly – not ‘jes’ but ‘yes.’ Y-es, sir.”

comparação com os outros habitantes do bairro, trabalhadores sem acesso àquele tipo de “luxo”. Em segundo lugar, a televisão traz em si um outro valor, um valor agregado, que é a possibilidade de aquisição da cultura do outro, no caso a estadunidense. A compra do televisor pode ser analisada como uma tentativa de atingir uma igualdade em termos de posse de bens em relação ao outro, no caso, o cidadão estadunidense. Por trás dessa aquisição material, e da constante tentativa de adquirir a língua inglesa, está o desejo de adquirir o mundo que essa língua abrange e que através dela se exprime.

Nosso maior luxo no El Building foi ter nossa própria televisão. Deve ter sido resultado do sentimento de culpa que papai sentiu devido ao isolamento que nos havia imposto, mas nós fomos uma das primeiras famílias no bairro que tiveram televisão. (COFER, 1990, p. 91-2, tradução nossa)³²

Em outra passagem, Cofer nos coloca também diante do poder da televisão de uma maneira crítica, revelando os programas que toda a população residente nos EUA assistia. Apesar de as regras do jogo publicitário terem mudado muito nos últimos 50 anos, e de sabermos existirem hoje programas e canais que levam em consideração a multiplicidade étnica da população americana, Cofer explicita a massificação a que foram expostas as minorias também por meio de programas que simplesmente ignoravam outras realidades diferentes daquela que entrava em suas casas, na maioria das vezes, com permissão e orgulho daqueles que, na verdade, sofriam esse mecanismo de incentivo à despossessão de si mesmo, objetivando a padronização das diferenças:

Eu amava todas as séries de família, e ao ingressar na escola no primeiro ano eu já sabia desenhar um mapa da classe média estadunidense como exemplificado pelas vidas dos personagens nos programas “Father Knows Best,” (Papai Sabe Tudo), “The Donna Reed Show” (O espetáculo de Donna Reed), “Leave it to the Beaver” (Deixe por conta do Castor), “My three sons” (Meus três filhos) e (meu preferido) “Bachelor Father” (Papai Solteiro), onde John Forsythe trata sua filha adotiva como uma princesa porque era rico e tinha um garoto chinês, seu empregado, que fazia tudo para ele. (COFER, 1990, p. 92, tradução nossa)³³

É igualmente importante destacar as implicações lingüísticas da compra do televisor, pois será através da televisão que a narradora, em seu isolamento, entrará em contato com o

³² “Our greatest luxury in El Building was having our own television set. It must have been a result of Father’s guilt feelings over the isolation he had imposed on us, but we were one of the first families in the barrio to have one.”

³³ “I loved all the family series, and by the time I started first grade in school, I could have drawn a map of Middle America as exemplified by the lives of characters in “Father Knows Best,” “The Donna Reed Show,” “Leave It to Beaver,” “My Three Sons,” and (my favorite) “Bachelor Father,” where John Forsythe treated his adopted teenage daughter like a princess because he was rich and had a Chinese houseboy to do everything for him.”

mundo da língua inglesa antes de ingressar na escola. A partir dos programas *estadunidenses*, ela começará a construir seu conhecimento sobre esse novo lugar, sobre esse povo, seus costumes e as peculiaridades do inglês.

Através desse contato, então, a narradora de Cofer tomará conhecimento do que virá a ser seu trunfo decisivo: o domínio da nova língua. Ela começará a notar as variações lingüísticas conseqüentes da diferença cultural, o que fará parte de um gradual aprendizado com implicações mais profundas futuramente.

[...] ela comprava pasta de dente Colgate e sabonete Palmolive. (o *e* final é pronunciado em ambas as palavras em espanhol, e durante muitos anos eu pensei que fossem fabricados na ilha. Eu me lembro da minha surpresa ao ouvir pela primeira vez numa propaganda da pasta de dente na televisão onde Colgate rimava com o passado do verbo eat, “ate”). (COFER, 1990, p. 91, tradução nossa)³⁴

Nessa mesma linha de argumentação, Mauricio Gnerre (1994) fala sobre a língua no que diz respeito à “norma pedagógica” ensinada na escola. O autor afirma que a função central da norma lingüística é social, mas, ao mesmo tempo que tem um valor comunicativo, visto que ela também exclui da comunicação as pessoas da comunidade lingüística externa ao grupo que usa a norma padrão e, por outro lado, tem a função de reafirmar a identidade dos integrantes do grupo reduzido que tem acesso ao aprendizado da norma.

A narradora de Cofer presenciou essa exclusão lingüística, que Gnerre comenta, tanto na figura paterna, que traz a contragosto, na comunicação em inglês, as marcas do estrangeirismo, como também em sua mãe, que se recusara a aprender a segunda língua. Com relação à figura materna, em uma passagem em *Silent dancing*, a narradora percebe como a falta de domínio da língua pode se tornar um obstáculo que impede a comunicação. Com efeito, após seis meses sem notícias do pai, a narradora tem que servir de mediadora para a mãe na busca de informações. Aqui a narradora já tem uma capacitação lingüística que lhe possibilita tomar decisões de alcance individual e familiar, uma habilidade que compreende noções úteis da língua para a sobrevivência diária nos EUA:

Os seis meses isolados em um navio nas costas de Cuba – incapaz de comunicar-se conosco, apreensivo por nossas vidas e pelo mundo – o haviam fechado em si mesmo. Ele havia envelhecido, e eu também havia mudado enquanto esperava notícias do meu pai, ouvindo o presidente falar

³⁴ “[...] she bought Colgate toothpaste and Palmolive soap. (The final *e* is pronounced in both those products in Spanish, and for many years I believed that they were manufactured on the Island. I remember my surprise at first hearing a commercial on television for the toothpaste in which Colgate rhymed with ‘ate.’)”

sobre “a ameaça ao mundo livre” na tela cheia de chuviscos da nossa televisão, implorando a estranhos que me ouvissem, uma criança porto-riquenha magricela; levando minha mãe de sala em sala: “Onde está meu pai, o marido dela? Onde ele está?” (COFER, 1990, p. 121, tradução nossa)³⁵

Por outro lado, em relação ao pai, notamos que ele tentava apagar as marcas de sua origem porto-riquenha a fim de sair da posição subalterna que o fator lingüístico lhe impunha. Porém o seu silenciamento presente nesse fragmento pode ser interpretado como o apagamento de parte de sua identidade. Ao esforçar-se em silenciar a língua original como também sua cultura, características marcantes da identidade de um indivíduo, o pai da narradora parece perder as principais referências individuais, torna-se triste e calado. Ele se afasta da família, vínculo com seu passado na ilha, e também da marinha, a ponte que pensara ser o meio para deixar de ser porto-riquenho.

No poema “*Christmas, 1961*”, a narradora observa certa mudança em seu pai que gradativamente afasta-se e fecha-se em seu silêncio. A escolha pelo apagamento da língua espanhola para que a língua inglesa se instaurasse nele, na esperança de tornar-se igual ao outro, resulta em um vazio preenchido pela dor; percebemos que seu pai encontra-se preso nessa alternativa que pensa ser a única para a si próprio. Nas palavras que seguem, observamos que a alternativa única que recusa outras pode ser lida na metáfora do navio da marinha estadunidense que isola seu pai no silêncio. “Logo ele estará longe de nós por vários meses, preso no silêncio de seu navio da marinha” (COFER, 1990. p. 59, tradução nossa)³⁶. Essa escolha radical, que mutila seu pai, será uma das possibilidades que se apresentam diante da narradora ao lado de duas outras, como o exemplo de sua mãe, ou seja, a recusa da língua inglesa, ou uma outra opção: o bilingüismo produtivo.

Dentro desse emaranhado de possibilidades que se desdobram em seu percurso, tanto o espanhol quanto o inglês já começam a manifestar-se em pé de igualdade. O espanhol é a língua materna e a capacidade de “escutar a televisão em inglês” aparece como resultado das lições aprendidas pela narradora nesse transitar entre as duas culturas. De tal forma que, de volta a Porto Rico, a narradora, contraditoriamente, argumenta, em espanhol, que não sabe a língua espanhola:

³⁵ “*The six months isolated on a ship circling Cuba-unable to communicate with us, frightened for our lives and for the world-had locked him inside himself. He had grown old. And I too had changed while waiting to know about my father, listening to the President speak about the “threat to the free world” from the grainy screen of our T.V.; pleading with strangers to listen to me, a skinny Puerto Rican child; taking my mother from office to office: “Where is my father, her husband? Where is he?”*”

³⁶ “*Soon he will be lost to us for months, held in silence within his navy ship*”

“Não é justo, não é justo. Eu não posso ir à escola aqui, eu não falo espanhol”. Foi meu último argumento, e não funcionou de jeito nenhum já que eu estava gritando minha recusa na língua que eu alegava não falar. Só eu sabia o que eu queria dizer quando dizia, em espanhol, que eu não falava espanhol. Eu tinha passado o início da minha infância nos Estados Unidos, onde tinha vivido em uma bolha criada pelos meus pais porto-riquenhos em uma casa onde duas culturas e línguas tornaram-se uma. Eu aprendi a escutar a televisão em inglês com um ouvido, enquanto com o outro, ouvia meu pai e minha mãe falando espanhol. (COFER, 1990, p. 52, tradução nossa)³⁷

Por outro lado, em relação ao aprendizado da língua inglesa, vimos que, em Lições Primárias, Cofer utiliza a imagem metafórica das crianças que são “criaturas selvagens” enfiadas dentro dos uniformes, como construções identitárias que neutralizam as cores da diferença transformando-se em um “exército em miniatura”. Como uma série de lições a serem apre(nde)ndidas, no ensaio seguinte, *One More Lesson*) Mais uma lição, essa imagem de *Silent dancing* desdobra-se na construção do prédio da escola para os imigrantes nos EUA. A narradora se vê diante de uma situação semelhante à paterna onde irá entrar num mundo de silenciamento de sua origem para tornar-se uma criança americana. Aqui as imagens tornam-se muito intensas e Cofer chega a utilizar os termos “prisão” e “hospício”, que poderíamos ler, respectivamente, como engessamento e despersonalização do sujeito numa relação de causa e consequência:

O prédio da escola não era uma visão receptiva para alguém acostumado com cores brilhantes e a vivacidade da arquitetura tropical. O prédio parecia funcional. Poderia ter sido uma prisão, um hospício, ou somente o que justamente era: uma escola urbana para filhos de imigrantes, construído para tolerar as ondas de mudanças, gerações após gerações. (COFER, 1990, p. 65, tradução nossa)³⁸

Em Mais uma Lição, a narradora depara-se outra vez com uma situação lingüística muito semelhante àquela ocorrida em Porto Rico, e nós, leitores, novamente, encontramos-nos perante as duas faces da questão. De um lado, a narradora encontra-se dentro de uma sala de aula, refugiando-se no silêncio como o único meio disponível para enfrentar a dificuldade da língua; e do outro, encontra-se a diferença, representada pelas crianças que julgam o silêncio

³⁷ “‘It’s not fair, it’s not fair. I can’t go to school here. I don’t speak Spanish.’ It was my final argument, and it failed miserably because I was shouting my defiance in the language I claimed not to speak. Only I knew what I meant by saying in Spanish that I did not speak Spanish. I had spent my early childhood in the U.S. where I lived in a bubble created by my Puerto Rican parents in a home where two cultures and languages became one. I learned to listen to the English from the television with one ear while I heard my mother and father speaking in Spanish with the other.”

³⁸ “The school building was not a welcoming sight for someone used to the bright colors and airiness of tropical architecture. The building looked functional. It could have been a prison, an asylum, or just what it was an urban school for the children of immigrants, built to withstand waves of change, generation by generation.”

da colega como uma deficiência física. Na sutileza das palavras da narradora, Cofer nos revela como o julgamento do outro, ao ser feito apressadamente e à distância, pode ser cruel e equivocado:

Embora eu tivesse aprendido um pouco de inglês em casa durante meus primeiros anos em Paterson, eu o havia deixado adormecido no fundo da minha memória enquanto aprendia espanhol em Porto Rico. Mais uma vez, eu era a criança envolta numa nuvem de silêncio, aquela com a qual tinham que falar através de sinais como se ela fosse surda-muda. Algumas crianças até aumentavam a voz ao falarem comigo como se eu tivesse problema de audição. (COFER, 1990, p. 65, tradução nossa)³⁹

Diante das lições da experiência paterna e das suas próprias vivências na escola, a narradora de *Silent dancing* percebe que a escolha pelo silêncio pode transformá-la. Compreende, agora, que não será o silenciamento da cultura de origem que fará com que se beneficie da outra cultura, e sim o fato de transitar entre a cultura dominada, a porto-riquenha, e a cultura do dominador, a estadunidense. Opta, então, por um caminho diverso de seu pai. Presente em sua experiência lingüística, o silêncio da narradora de *Silent dancing* é de um outro tipo, próximo ao que Lima diz que “circunda o círculo da linguagem” (LIMA, 1974, p. 2). Dessa forma, a opção pelo silêncio, mais que uma inabilidade ou recusa, parece-nos uma maneira de preparar-se para a sua escolha futura, um amadurecimento que requer tempo.

Nas linhas seguintes, conhecemos as traições sofridas pela narradora, percebemos seu preparo e adaptação a esse novo território estrangeiro e presenciamos como, através dessas lições, ela começa a construir um “arsenal” para sua sobrevivência nessa guerra, quando, coincidentemente machucada por um livro, percebe que ali dentro está a semente que germinará e que irá tornar-se sua principal “arma”, a língua:

Ela rabiscou alguma coisa no quadro negro e foi para a outra sala. Eu estava apertada para ir ao banheiro e perguntei ao Júlio, o menino porto-riquenho que sentava atrás de mim, o que eu deveria fazer para que ela me deixasse sair. Ele me disse que a senhora D. tinha escrito no quadro que nós poderíamos sair simplesmente escrevendo nosso nome no quadro abaixo do rabisco. Eu levantei da carteira e andei em direção à frente da sala quando me bateram na cabeça com um livro. Assustada e machucada, eu virei esperando encontrar um dos capetas da minha turma, mas dei de cara com a senhora D.. Eu me lembro da sua cara de brava, de seus dedos me puxando

³⁹ “*Though I had learned some English at home during my first years in Paterson, I had let it recede deep into my memory while learning Spanish in Puerto Rico. 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. Some of the children even raised their voices when they spoke to me, as if I had trouble hearing.*”

pelo braço e me colocando de volta na carteira e de sua voz sibilante me dizendo coisas incompreensíveis. Finalmente, alguém explicou para ela que eu era nova na turma e que não falava inglês. Eu também me lembro como de repente sua expressão facial mudou de raiva para ansiedade. Mas eu não a perdoei por ter me batido com aquele livro de caligrafia de capa dura. Com certeza eu reconheceria aquele livro hoje. Foi só depois de muitos anos que eu deixei de odiá-la por não ter entendido que eu havia sido traída por um colega, e pela minha inabilidade em entender seu aviso no quadro. Eu, instintivamente, entendi então que a língua é a única arma que uma criança tem contra o poder absoluto dos adultos.

Eu comecei a formar meu arsenal de palavras tornando-me uma leitora insaciável de livros. (COFER, 1990, p. 66, tradução nossa)⁴⁰

Cofer nos mostra, através desta escolha da narradora, como um indivíduo pode transformar uma experiência dolorosa em aprendizado, usando essa experiência para transpor dificuldades e, futuramente, transformando-a em sabedoria perante a vida.

3.2 A subversão da linguagem: Espanglês – uma alternativa lingüística

No processo de leitura de *Silent dancing*, podemos perceber que a narradora torna-se bilíngüe, o que, paulatinamente, passa a ser um privilégio que possibilita o acesso aos benefícios de ambas as línguas. Estamos, então, perante o que John Attinasi, no livro *Language Loyalties: A Source Book on the Official English Controversy* (Lealdades Lingüísticas: Um livro fonte sobre a controvérsia do inglês oficial) (1992), (da Universidade de Chicago), chama de bilingüismo verdadeiro.

Segundo Attinasi, milhões de porto-riquenhos, durante o curso da relação Porto Rico e Estados Unidos, foram impelidos a mudarem para outras cidades, tanto dentro da própria ilha como também para os Estados Unidos. A comunidade porto-riquenha nos Estados Unidos foi

⁴⁰ “She scribbled something on the chalkboard and went to her own room. I felt a pressing need to use the bathroom and asked Julio, the Puerto Rican boy who sat behind me, what I had to do to be excused. He said that Mrs. D. had written on the board that we could be excused by simply writing our names under the sign. I got up from my desk and started for the front of the room when I was struck on the head hard with a book. Startled and hurt, I turned around expecting to find one of the bad boys in my class, but it was Mrs. D. I faced. I remember her angry face, her fingers on my arms pulling me back to my desk, and her voice saying incomprehensible things to me in a hissing tone. Someone finally explained to her that I was new, that I did not speak English. I also remember how suddenly her face changed from anger to anxiety. But I did not forgive her for hitting me with that hard-cover spelling book. Yes, I would recognize that book even now. It was not until years later that I stopped hating that teacher for not understanding that I had been betrayed by a classmate, and by my inability to read her warning on the board. I instinctively understood then that language is the only weapon a child has against the absolute power of adults. I quickly built up my arsenal of words by becoming an insatiable reader of books.”

formada a partir da situação sociopolítica da ilha, e também devido à forte expansão econômica do imperialismo *estadunidense*. Como resultado da intensa migração populacional e da interação lingüística, existe hoje uma comunidade bilíngüe em espanhol e em inglês em diferentes camadas sociais, como também atitudes diversas com relação ao uso das duas línguas.

Para Crawford (apud ATTINASI, 1992), o bilingüismo multifuncional, no caso de Porto Rico, parece ser a melhor saída para o dilema entre tentar defender a cultura nacional e adequar-se à nova realidade, já que permite estar ligado à família e à cultura tradicional porto-riquenha, como também facilita o acesso aos recursos econômicos que a língua inglesa oferece, sem considerar o inglês e a americanização como o único meio possível de sobrevivência e de identificação. Attinasi (1992), no artigo *English and Colonialism in Puerto Rico*, afirma que, em pesquisa feita com alunos tanto das escolas públicas quanto das escolas particulares, com relação à língua inglesa, revelou-se um dado curioso referente à relação entre população, língua e identidade nacional. Dois terços afirmaram a necessidade do contato com a língua inglesa no sentido de usarem-na como um instrumento político, intelectual e econômico, sem, no entanto, sentirem que seus sentimentos de identidade nacional tivessem sido ameaçados ou transformados por tal contato. Parece que os porto-riquenhos criaram uma barreira ou estabeleceram limites de quanto e quando sua segunda língua iria fazer parte de suas identidades.

Em *Silent dancing*, percebemos que às características físicas e às tradições, fatores de diferenciação, que já transformam a narradora em uma garota estranha, vem somar-se o elemento lingüístico, pois, ao falar inglês, a narradora tinha sotaque espanhol e, ao falar espanhol, era chamada de *gringa*. Porém, essa bagagem lingüística pode ser positiva e permitir à narradora viver nos dois mundos, ou seja, viver a dualidade:

Como uma pirralha cujo pai havia se engajado na marinha americana, vivendo entre Nova Jersey e o povoado, eu era vista como uma menina esquisita pelas outras crianças que zombavam do meu sotaque duplo: um sotaque espanhol quando eu falava inglês; e, quando falava espanhol, me diziam que eu parecia uma “*gringa*”. O fato de sermos de fora já havia transformado tanto meu irmão quanto eu em **camaleões culturais**, desenvolvendo desde cedo a habilidade de nos misturar com a multidão, de sentar e ler silenciosamente em um prédio de cinco andares dia após dia enquanto estivesse muito frio para brincar na rua. (COFER, 1990, p.17, grifo nosso)⁴¹

⁴¹ “As a Navy brat, shuttling between New Jersey and the pueblo, I was constantly made to feel like an oddball by my peers, who made fun of my two-way accent: a Spanish accent when I spoke English; and, when I spoke Spanish, I was told that I sounded like a “*Gringa*.” Being the outsiders had already turned my brother and me

A narradora sabe que, ao mesmo tempo em que o fator lingüístico faz com que seja considerada “esquisita”, esse mesmo dado pode vir a ser o que lhe facultará o livre trânsito por esses dois mundos. Assim, é possível transformar sua condição inusitada em uma alternativa de mobilidade e adaptação às diversas situações. De fato, a necessidade de adaptação faz com que ela e seu irmão aprendam a tornarem-se camaleões culturais, e ambos tornam-se leitores ávidos, parece que se armando e se preparando para o que está por vir.

Podemos pensar o bilingüismo verdadeiro como a capacidade de entender e usar os recursos das duas línguas, como também o acesso aos bens intelectuais e culturais oferecidos. Sendo assim, as vantagens desses recursos podem ser enormes: não só porque as línguas permitem a formação de um acervo cultural, mas também porque oferecem uma série de instrumentos para agir sobre a linguagem e pensar sobre ela, sobre o mundo e sobre o próprio sujeito.

Segundo Gnerre, tal situação pode resultar em contribuições e transformações culturais significativas. Para o autor, quando entendemos o porquê do alcance de certas línguas a posições de proeminência e autoridade nas sociedades, no caso contemporâneo do inglês, começamos a abandonar nossos preconceitos com respeito a outras línguas e a procurar uma alternativa à compreensão superficial do domínio da língua inglesa como única forma de ascensão econômica e social.

Ecos do bilingüismo adquirido pela narradora estão presentes em todo o livro, no qual não há uma página sequer em que não apareçam expressões e/ou vocábulos em espanhol inseridos ao *corpus* em inglês. Algumas vezes, termos em espanhol são precedidos de artigos ou pronomes em inglês, como, por exemplo, “*The Botega*” (p. 104), “*your prima*” (p. 96) ou “*some café con leche*” (p. 51). O contrário também acontece, como em: “*El Building*” (p. 63), “*El doctor*” (p. 24), “*La Mrs.*” (p. 53) ou “*El Mister*” (p. 56). Outras vezes, há uma mistura de estruturas gramaticais das duas línguas, como podemos perceber em : “*Mamá`s house*” (p. 14), “*Mamá`cuentos*” (p. 142) e “*Sí, mami, I`ll come straight home from school*” (p. 64). Finalmente, nota-se o caso de expressões da língua espanhola seguidas de suas traduções para o inglês ou vice-versa, por exemplo, em: “*És la pura verdad, she says. “Nothing but the truth*” (p. 165), “*one moment, un momento, nada más, Hija*”(p. 164) e “*mosca em um vaso de leche, a fly in a glass of milk*” (p. 58), o que vem mostrar como a autora subverte, de certa forma, o uso prevalente da língua inglesa.

Essa recorrência da presença de elementos da língua espanhola no texto leva-nos a crer que, mais do que motivado pelas memórias da narradora e associado à “língua da diversão, dos tempos das brincadeiras de verão” (COFER, 1990, p. 52, tradução nossa)⁴², o espanhol tenha sido propositalmente acionado com o objetivo de propor a convivência das duas línguas e das duas culturas. Mais do que uma herança lingüística, que é consequência do resgate memorialístico da infância, a penetração lingüística do espanhol no inglês gera uma nova relação entre as duas línguas e transpõe a fragmentação estéril. Assim, de forma sutil, mas significativa, Cofer busca a interação dessas duas culturas. Além disso, embora ela não use a língua espanhola na mesma proporção que o inglês, devemos observar que parece querer mostrar, através do elemento lingüístico, sua habilidade em navegar entre diferentes línguas, como se mostrasse, na verdade, a sua capacidade para lutar, crescer e então lidar com essa variedade de culturas que nela habitam.

Silent dancing poderia, então, ser o resultado do processo de construção de uma linguagem, que adquire sentido dentro do contexto multicultural no qual aparece. Da relação conflituosa entre as duas línguas, na qual o espanhol ora se presta como resistência à imposição do inglês ora como denúncia daquela situação, *Silent dancing* poderia ser considerado uma exploração de possibilidades, pois estamos diante de uma escritora que experimenta na língua, no transitar entre culturas e no uso das palavras, uma tentativa bem sucedida de mescla lingüística.

Vemos que Cofer usa a linguagem de uma forma produtiva, procurando novas soluções para problemas e desafios recorrentes, entrelaça as duas línguas num ato fecundo, contamina o conceito único da língua inglesa como instrumento de educação de qualidade, com a língua “das brincadeiras de verão” e coloca a língua dos migrantes, o espanhol, como elemento importante para a compreensão de um texto dentro daquele universo.

Cofer percorre o caminho lingüístico, muito distante do inglês falado na Inglaterra ou mesmo no senado estadunidense, entrelaçando essa língua com a língua espanhola, o que deixa transparecer sua subversão lingüística. *Silent dancing* abre, assim, espaço para a alteridade cultural e para a diferença, e talvez aponte um dos caminhos para uma linguagem que venha a aproximar-se do percurso das minorias.

De certa forma, Cofer aproxima-se do conceito de literatura menor desenvolvido por Deleuze e Guattari que, refletindo sobre os judeus tchecos que escrevem em alemão, faz-nos lembrar a autora porto-riquenha e sua subversão:

⁴² “It was the language of fun, of summertime games”

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a servir? Problema dos imigrados, e, sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 30)

Em *Silent dancing*, a porto-riquenha com cidadania estadunidense consegue fazer das polaridades, da divisão binária entre menor e maior, uma combinação onde a totalidade do encontro das duas línguas brilhe. A tecitura de *Silent dancing* revela o processo de recriação da linguagem pelo migrante, cuja língua acaba por tornar-se uma colcha de retalhos que costura silêncios, discursos entrecortados e frases que misturam palavras carregadas de significados dos dois idiomas. A língua de *Silent dancing* revela-se um mosaico que reflete um espectro das mais variadas cores e que traz, na voz da narradora, a experiência do imbricamento de duas culturas.

4 AUTOBIOGRAFIA

O mundo revelado em *Silent dancing* é o mundo que Cofer constrói, porém, embora a autora classifique seu texto como de ficção, ela remete ao mundo da realidade que viveu. Parece então estarmos diante de um paradoxo, já que, nas palavras da própria autora,

Eu não estou interessada em simplesmente enlatar lembranças [...] nem tenho como objetivo registrar fatos públicos ou histórias pessoais (na verdade, já que a maioria das personagens nesses ensaios é baseada em pessoas verdadeiras e vivas, e em lugares reais, eu mudei nomes, locais e etc., todas as vezes que achei necessário para que suas identidades fossem preservadas). Então, qual o propósito de chamar esta coleção de não-ficção ou de memórias? Por que não chamá-la simplesmente de ficção? (COFER, 1990, p. 13, tradução nossa)⁴³

Como vemos, mesmo reconhecendo que retrata “histórias pessoais” de pessoas verdadeiras, a autora defende que sua obra seja classificada como ficção. Sabemos que a ficção se abastece da realidade e alcança novos universos, particulares e próprios da criação artística, muitas vezes mais verossímeis e confortáveis do que esse mundo dito “real”. Também sabemos que a ficção oferece muito mais certezas que a própria realidade. Ao lermos *Silent dancing*, tomamos ciência do que se passa nas relações entre os personagens; sabemos o que pensam, como agem, aquilo de que gostam, suas escolhas, seus segredos.

A proposta da escritora nos oferece todos os confortos de uma verdade inquestionável – verdade da ficção – queremos dizer, ou, nas palavras de Cofer, “verdade da arte” (COFER, 1990, p. 12), embora ela admita que suas lembranças estariam na gênese de sua obra:

[...] a memória para mim é o “ponto de partida”; eu não sou, na minha poesia e na ficção, uma escrava da memória. Eu gosto de acreditar que o poema ou uma história contem a “verdade” da arte, muito mais do que a verdade factual e histórica à qual o jornalista, sociólogo, cientista – a maioria do resto do mundo – têm que se prender. A arte me dá esta liberdade. (COFER, 1990, p. 12, tradução nossa)⁴⁴

⁴³ “I am not interested in merely “canning” memories [...] neither is it meant to be a record of public events and personal histories (in fact, since most of the characters in these essays are based on actual, living persons and real places, whenever I felt that it was necessary to protect their identities, I changed names, locations, etc.). Then, what is the purpose of calling this collection non-fiction or a memoir? Why not just call it fiction?”

⁴⁴ “[...] memory for me is the ‘jumping off’ point; I am not, in my poetry and my fiction writing, a slave to memory. I like to believe that the poem or story contains the ‘truth’ of art rather than the factual, historical truth that the journalist, sociologist, scientist – most of the rest of the world – must adhere to. Art gives me that freedom.”

Assim, em *Silent dancing*, as experiências que Cofer compartilha são tiradas da vida real, embora literariamente elaboradas. O que a autora pretende, pensamos nós, é atenuar as regras que ligam esse texto às referências reais. Embora se alimentando da realidade, a autora teme que *Silent dancing*, repleto de construções inovadoras e essencialmente questionador, seja desvalorizado por certa parte da crítica literária que ainda vê o gênero autobiográfico como uma expressão menor.

Em *Silent dancing* notamos, também, uma interface com a literatura de testemunho: a narradora é uma pessoa real dentro de uma realidade contextualizada, que não nos revela, em nenhum momento da narrativa, seu nome, deixando um vazio que poderia sugerir a coincidência de personagem, narradora e autora. Essa coincidência tríplice seria um elemento decisivo para identificar textos autobiográficos (LEJEUNE, 1975, p. 18) que pertencem à contemporânea literatura de testemunho.

Beverly (1996) chama de testemunho um romance em primeira pessoa com um narrador que pode ser o próprio protagonista ou uma testemunha dos fatos narrados, cujo tema é geralmente uma experiência de vida significativa. O testemunho, segundo o autor, sempre existiu nas margens da literatura, representando sujeitos – a criança, o nativo, a mulher, o insano, o criminoso, o proletariado – excluídos da representação autorizada. Tal definição está próxima à opinião de Barbara Harlow (apud BEVERLY, 1996, p. 25) que classifica testemunho como a “literatura de resistência” (tradução nossa)⁴⁵. Beverly completa que o que interessa para o narrador não é a vida de um herói problemático, e sim, a situação social problemática de um coletivo que o narrador também vive ou da qual é expectador.

Essa presença de caráter coletivo, mencionado por Beverly, faz dos sujeitos de testemunho, muitas vezes, alvos de críticas que afirmam serem sujeitos “sem rosto” (1996, p. 29, tradução nossa)⁴⁶, facilmente apoderados por aqueles que têm voz. No entanto, deve-se observar que o testemunho constitui uma afirmação do sujeito individual, de seu processo de crescimento e de sua transformação individual dentro de um grupo marcado pela opressão e marginalização.

Ao contar sua história particular, Cofer narra “para o”, “em atenção ao”, e “no lugar do” coletivo porto-riquenho (BEVERLY, 1989, p. 27). Os acontecimentos vividos pelo grupo ou comunidade na América, no caso a comunidade hispânica, são também as transformações da vida da narradora que faz parte desse grupo minoritário.

⁴⁵ “Resistance literature”.

⁴⁶ “facelessness”

Silent dancing coloca o leitor no mundo da comunidade hispânica e promove uma ampliação da sua percepção da realidade através do entrelaçar de vivências diferentes, fazendo com que surja o intercâmbio de experiências mencionado por Walter Benjamin, em *O narrador* – quando afirma: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198) – e uma possibilidade maior de reconhecimento das fronteiras do mundo do outro. Em *Silent dancing*, Cofer absorve o leitor em uma poética extremamente realista e, ao mesmo tempo artificiosa, fazendo com que ele saia da sua própria história e se torne cúmplice dos fatos narrados, levando-o a refletir sobre as questões levantadas no texto.

Cofer escava sua infância habitada por uma grande gama de personagens, retomando tais construções, definidas por tempos verbais como *simple past* (pretérito perfeito) e *used to* (pretérito imperfeito) e entrelaça-as com outros tempos verbais como o *simple present* (presente simples) e *present continuous* (presente contínuo), transformando-as em sujeitos a serem descobertos, remetendo-nos, nessa mistura dos tempos verbais, à idéia de um “sendo” de sujeitos em construção. Essa prática, segundo Linda Hutcheon, seria uma tendência do pós-modernismo que não quer reconstituir um sujeito, pois não há sujeito no passado, o que há é uma subjetividade, algumas das etapas do sujeito em processo (HUTCHEON, 1991, p. 118). Dessa forma, o que Cofer pretende fazer é uma reavaliação crítica, um diálogo com o passado.

Ao confrontar e contestar o passado, “colocando-o frente a frente com o presente, onde um é julgado à luz do outro” (HUTCHEON, 1991, p. 118), Cofer re-significa-o, recriando sujeitos, identidades representadas por um discurso que vem de cima, imposto a partir de outro alguém ou de outro lugar. Pensamos que para a autora não há como se acreditar em uma representação sólida, imutável do sujeito que se identifica perfeitamente com imagens construídas por outro ou, até mesmo, por ele próprio. Não há um sujeito pronto, e sim, um sujeito que sempre deixará de se completar em algum momento passado, e que irá resgatar, em algum momento presente ou futuro, essa incompletude.

Para a narradora, entender os fatos de sua infância não é entender a mesma verdade de quando se viveu o momento, já que mesmo essa verdade petrificada no passado não está acima de suspeitas, ou segundo Walter Benjamin, cuja presença encontramos no texto de Beverly, “até mesmo os mortos não estão a salvo” (apud BEVERLY, 1996, p. 277, tradução nossa)⁴⁷, ou seja, mesmo a memória do passado é conjuntural, relativa e perecível, dependente

⁴⁷ “*Even the dead are not safe.*”

da prática. Em *Silent dancing*, os olhos da narradora juntam os pedaços das lembranças da infância de Cofer, e tentam entender, por meio de suas narrativas, uma situação social que ela vive muitos anos depois daquele momento resgatado.

Cofer começa, através do próprio título, a mostrar que esse silêncio imposto em suas memórias, pode ser modificado. Adquirindo feições de mortos-vivos, indefinidos e embaçados, as imagens de seu passado querem lhe dizer algo, e, ao ouvi-lo, Cofer não relata simplesmente acontecimentos passados, o que transformaria, erroneamente, o testemunho em texto ingênuo, contradizendo o que John Beverly escreve: “A análise de um texto de testemunho é interminável e resiste em ser somente o espelho que reflete nossas suposições narcisistas do que ele próprio deveria ser” (BEVERLY, 1995, p. 269). Complexo, o testemunho de Cofer quer ver por detrás desse espelho sobre o qual John Beverly escreve. No texto de Cofer surgem indagações que se desdobram em uma narrativa crítica. *Silent dancing* é um texto de testemunho que torna visível tanto os problemas enfrentados pelos porto-riquenhos em Porto Rico sob o domínio dos Estados Unidos quanto os problemas enfrentados pela comunidade hispânica na América.

Cofer envolve o leitor em um desejo de se afirmar e se transformar, ligado a um grupo ou classe social marcado pela marginalização, opressão e luta (BEVERLY, 1989, p. 26-7). Ou seja, a experiência coletiva não se reduz a uma única história. Na verdade, representa um grupo social.

As levas de estrangeiros ávidos em fugir de sua condição sócioeconômica, que foram para os Estados Unidos da América, na tentativa de agregarem-se ao *American way of life*, mostrada na propaganda do milagre econômico estadunidense, estão em *Silent dancing*, como também a outra face da realidade sócioeconômica de exclusão não mostrado na propaganda, o preconceito e a tendência ao nivelamento e à massificação das etnias que lutam pelo seu reconhecimento. Eis um trecho do ensaio *Silent Dancing*:

- Você é cubano? perguntou ao meu pai apontando para a etiqueta com o nome dele, embora meu pai tivesse pele clara e cabelo castanho claro de seus descendentes espanhóis do norte, apesar de o nome Ortiz ser tão comum em Porto Rico como Johnson é nos Estados Unidos.
- Não, meu pai respondeu olhando para o dedo e depois nos olhos coléricos de seu adversário.-Eu sou porto-riquenho.
- A mesma merda. E a porta se fechou. (COFER, 1990, p. 89, tradução nossa)⁴⁸

⁴⁸ “‘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 D.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.”

Ainda no âmbito do texto de Beverly (1995), Spivak leva-nos a ampliar um pouco mais nossa visão crítica do conceito de subalternidade, colocando-nos diante de outro aspecto: é preciso estar igualmente ciente da heterogeneidade do sujeito subalterno e, talvez, até das hierarquias dentro da própria classe subalterna (BEVERLY, 1995). Em *Silent dancing*, a autora também prevê essa hierarquia mencionada por Spivak, quando a narradora observa que, dentro do próprio mundo das minorias, existe uma “classificação” de níveis de subalternidade, peculiarmente definidas. Na citação abaixo, estamos perante essa hierarquia no espaço geográfico da ilha de Porto Rico, onde os porto-riquenhos encontram-se em posição privilegiada com relação aos negros.

No recreio, um dia, eu voltei para a sala vazia para pegar alguma coisa, minha caneca? Cinco centavos para comprar alguma coisa pra beber no quiosque? Eu não me lembro. Mas eu me lembro de minha professora conversando com uma outra professora. Eu me lembro porque era algo que me dizia respeito, e porque eu queria lembrar para mais tarde pedir a minha mãe que me explicasse.

– Ele é um *negrito* engraçado e, como um papagaio, pode repetir qualquer coisa que lhe ensinam. Mas sua mãe não vai ter dinheiro para lhe comprar um terninho.

– Eu guardei o terninho de primeira comunhão do Rafaelito. Aposto que cabe no Lourenzo. É branco e vem junto uma gravata borboleta, disse a outra professora.

– Mas Marisa, disse rindo minha professora, naquele terno, Lourenzo vai parecer uma mosca afogada em um copo de leite. Ambas riram. [...]

Eu perguntei a minha mãe o que queria dizer ser “mosca em un vaso de leche”, “uma mosca em um copo de leite”. Ela riu da imagem, explicando que aquilo significava ser “diferente” e que não era nada que eu precisasse me preocupar. (COFER, 1990, p. 58, tradução nossa)⁴⁹

Mesmo em outra realidade, a da escola que a narradora freqüenta nos EUA, nota-se uma sintonia com outras minorias, quando, então, vozes se unem na esperança de uma transformação. No poema *Schoolyard Magic* (A Magia do Pátio da Escola), estamos em uma escola estadunidense onde poderíamos ler as imagens como se a narradora se desprendesse

⁴⁹ “At recess one day, I came back to the empty classroom to get something, my cup? My nickel for a drink from the kioskman? I don’t remember. But I remember the conversation my teacher was having with another teacher. I remember because it concerned me, and because I memorized it so that I could ask my mother to explain what it meant.

‘He is a funny negrito, and, like a parrot, he can repeat anything you teach him. But his Mamá must not have the money to buy him a suit.’

‘I kept Rafaelito’s First Communion suit; I bet Lorenzo could fit in it. It’s white with a bow-tie,’ the other teacher said.

‘But, Marisa,’ laughed my teacher, ‘in that suit, Lorenzo would look like a fly drowned in a glass of milk.’

Both women laughed. [...] I had asked my mother what it meant to be a ‘mosca en un vaso de leche,’ a fly in a glass of milk. She had laughed at the image, explaining that it meant being ‘different,’ but that it wasn’t something I needed to worry about.”

das “dobras do inverno” de suas roupas compradas na *Penny’s e Sears*, aqui metaforicamente usadas como um enrijecimento já presente no rígido inverno da América do Norte. Exilada da ilha de Porto Rico, Cofer se identifica com a situação semelhante à dos negros exilados da África. Latinos e negros, agora lado a lado, são dois grupos de minoria representados no paralelismo do número 11, dentro do território da escola estadunidense. As reivindicações dos negros tornam-se sua, o barulho das cordas que as meninas negras pulam transforma-se nas palmas da narradora que esquentam suas mãos e derretem o enregelar da indiferença. Seus olhos agora enxergam além das roupas coloridas das meninas negras, transformadas em flores e pássaros exóticos das regiões dos trópicos, numa referência ao processo de desterritorialização imposto tanto aos negros trazidos da África quanto aos migrantes latinos, magnetizados pelo milagre econômico *estadunidense*.

Encostada na cerca de corrente da escola pública número 11,
minha carne se racha no vento cortante de um dia de dezembro,
escondida dentro de minhas roupas, olho as meninas negras
pulando corda tão rápido e quente que minha própria pele responde. Casacos
vermelhos, verdes, xadrezes balões que estufam sobre longos caules de
pernas, são flores exóticas, pássaros. [...] Deixo que meu sangue responda ao clamor de sua canção,
tiro minhas mãos de dentro de minhas roupas,
e bato palmas, minhas mãos ficam vermelhas,
e minha voz une-se à delas,
canto, canto alto, mais alto que jamais ousei cantar.
(COFER, 1990, p. 67, tradução nossa)⁵⁰

Ao se firmar essa identificação, Cofer une sua voz porto-riquenha à voz dos negros, permitindo assim que a narradora sem nome se reflita em várias outras personagens, tornando um sujeito multifacetado, e criando um efeito multiplicador. Ao mesmo tempo, a autobiografia traz essa indefinição de fronteiras entre personagem, narradora e autora, propiciando ao leitor a sensação de estar experimentando outro real muitas vezes desconhecido por ele.

Sua voz se multiplica na voz da narradora e na das inúmeras personagens em *Silent dancing* que denunciam o fracasso da linguagem nas construções identitárias. Essa apresentação multifacetada intercalada com a ruptura dos silêncios é o meio através do qual

⁵⁰ “*Leaning on the chainlink fence of P.S. no. 11, / my flesh cracking in the bitter breeze of a December day, / I burrow deep into my clothes and watch the black girls / jump rope so fast and hot my own skin responds. / Red, green, tartan coats balloon up around / long stem legs, making them exotic flowers and birds. [...] As I let my blood answer the summons of their song, / drawing my hands free from all my folds, / I clap until my palms turn red, / joining my voice to theirs, / Rising higher than I ever dared.*”

Cofer busca expressar seu inconformismo. Seu texto possui uma força movimentadora que narra o aspecto mais sedutor das coisas para logo em seguida apresentar, sublinearmente, a outra face da moeda, o lado obscuro, aquilo que não foi dito. Somado a isso, Cofer usa do recurso de deixar lacunas que fazem com que o leitor tenha espaço para refletir, sendo assim chamado à cumplicidade com os questionamentos da autora.

O silêncio de Cofer é articulado no sentido de convocar o leitor a se questionar diante das construções de identidades manifestadas na linguagem. Com essa estratégia, a autora tenta mostrar o que está por trás das palavras. Através do próprio pensamento, tenta se despir dos valores culturais e morais impostos pela sociedade e se libertar. É justamente através do silêncio, da ampliação da linguagem, que a autora consegue se expressar. Entre palavras e silêncio, imagens e sensações, a sua narrativa alcança o ápice da representatividade de um processo que visa a um autoconhecimento, permitindo vir à tona aquilo que foi reprimido.

Silent dancing promove, no plano textual, vazios a serem preenchidos pelo leitor no ato da interpretação. Esses vazios são as forças contraditórias da narrativa em constante embate, deixando no leitor uma sensação de uma leitura que possui um sentido de incompletude. Ora, sendo a obra literária um mundo de ficções intencionalmente criadas através da palavra escrita, já que o caráter das proposições na obra literária é o imaginário, segundo Newton (2005), essas proposições criam um mundo fictício, submetido à intenção de seu criador e à “concretização” dessa intenção, que se complementa no processo de percepção do leitor capaz de construir um sentido para a obra, fazendo com que essa interação com o texto resulte em tomada de consciência de sua inserção em sociedade.

Isso não significa, contudo, que, no texto, já se encontra um sentido fechado. Pelo contrário, é justamente porque o leitor se depara com a ausência de uma resolução, com visões de mundo diferenciadas e não resolvidas, que ele se vê impulsionado a pensar sua inserção social, em face de tal vazio. Segundo Newton, o leitor vai ativar as pluralidades do texto, nas mais variadas personagens, fazendo com que proliferem significados e significantes; isso implica uma postura ativa por parte do leitor, para que ele amplie as aberturas de significados, ou seja, sem lhes atribuir uma significação única (NEWTON, 2005).

A escolha de Cofer de usar da narrativa em primeira pessoa, pode ser um recurso muito mais perspicaz do que supomos à primeira vista. Temos a sensação de uma bem dosada exposição dessa narradora/confessora, mas, ao contrário, essa narrativa não explicita a imagem de sua narradora; ela, antes de tudo, torna-a mais implícita às imagens que formamos como espectadores e receptores. É, estrategicamente, no escuro e no duvidoso desse relato

que ela melhor se impõe, tornando o discurso mais evidente. A narradora de *Silent dancing* não somente *conta*, ela *fala*, e ao tomar pra si o enunciado, tira o peso da relação Cofer / narradora e estabelece a relação da qual nos fala Todorov (1968, p. 47): “No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia”. Falar de si próprio significa não ser mais “si próprio”.

A partir daí, Cofer goza de uma maior liberdade de criação, o que também permite que, desse imbricamento de autor, narrador e personagens, onde fatos reais se misturam com a ficção, surja um processo de construção e reconhecimento da condição de um indivíduo transcultural com o qual a autora se identifica. As diversas camadas de um sujeito vindo à tona na escrita fazem parte desse processo de construção de uma história de vida. A narradora, em muitas situações, depara-se com um sujeito no qual ela não se reconhece, uma mulher que lhe parece uma estranha.

As palavras “esquisita” ou “estranha” começam a aparecer repetidamente em *Silent dancing*, justamente quando a narradora entra em contato com a sociedade fora de *El Building*, prédio onde morava quando sua família estava nos EUA. Isso nos leva a pensar que é através desse contato externo que a narradora tem a possibilidade de escapar das expectativas da comunidade porto-riquenha, e ter acesso ao seu “eu” mais íntimo, com aquilo de mais secreto, que manifesta uma sinceridade singular através da “estranha” que não mais se enquadra nas representações exigidas dela.

Segundo Margaret Atwood, a escritora canadense do livro *Negociando com os Mortos*, o escritor pode assumir várias identidades: “Todos os escritores são duplos, pela mesma razão que você nunca vai de fato conhecer o autor do livro que você acabou de ler. Muito tempo já se passou... e a pessoa que escreveu o livro é agora uma pessoa diferente” (2002, p. 37, tradução nossa)⁵¹.

Através desse “duplo”, Cofer permite esse trançar de realidade factual e ficção. Ao revelar tais camadas expostas pela escrita autobiográfica, ela se permite, aos poucos, assumir novas identidades e transformar-se em um outro sujeito. Enquanto no início de *Silent dancing* a identidade da narradora é amorfa, paulatinamente presenciamos o processo de questionamento da construção de um “eu” que esperam que ela seja e de outro “eu”, que caminha para aquilo que ela deseja ser, no caso em questão, o sujeito transcultural. A escrita de Cofer nos parece confundir, propositadamente, a linha de definição entre a autobiografia e um quadro de denúncia das representações sociais e culturais. Em entrevista com Pauline

⁵¹ “All writers are double, for the simple reason that you can never actually meet the author of the book you have just read. Too much time has elapsed...and the person who wrote the book is now a different person.”

Newton, Cofer admite que “toda arte séria é política,” mas também afirma que tem “uma necessidade de contar uma história” (NEWTON, 2005, p. 156, tradução nossa)⁵².

Essa interseção complexa entre a escrita de uma história particular e da narrativa de situações sociais e políticas, como também de uma narradora que se define como uma personagem fictícia em uma autobiografia, é a forma como Cofer, cuidadosamente, manipula e organiza suas histórias, seus poemas de ficção, seus ensaios e seus poemas pessoais ao construir um sujeito que, ao mesmo tempo, já tem uma história definida, se considerarmos que a narradora é Cofer, mas que também permite uma construção de uma outra história.

Como resultado, a dialética entre Cofer narradora e a “estranha”, imbricadas na experiência migratória, demonstra a dificuldade em separar as camadas de identidade do sujeito, permitindo, assim, que a narradora cruze e recruze fronteiras, sejam elas culturais, de gênero ou sociais. Poderíamos dizer que, em *Silent dancing*, Cofer busca descobrir essa “estranha” através da escrita.

Hall e Morgan (apud NEWTON, 2005) argumentam que esse processo de narrar uma história pessoal não é algo linear, e completam:

Para o sujeito marginal, o ato de “se autonarrar” não é percebido como um processo de simples transcrição, da reprodução fiel de um “*self*” que supostamente existe antes de todo o discurso. Para esse sujeito, a autobiografia tende a ser a participação em discursos múltiplos que estabelecem e reestabelecem esse “*self*”. É por definição uma atividade de revisão, já que reinscreve uma subjetividade prescrita em um outro registro, interferindo na construção social de identidade para criar de certa forma um *self* diferente. A noção de autobiografia de ficção parece ser mais congênita ao sujeito marginal, pois implica um reconhecimento de que o *self* é sob certo aspecto[...] uma ficção e uma liberdade correlativa em empenhar-se em se autoinventar, sem levar em consideração padrões externos de verdade ou autenticidade. Essa liberdade não é por definição revolucionária: poderia estar ligada à construção de um *self* mais coerente com os valores de uma cultura dominante[...] .Mas com certeza sugere que a escrita de uma autobiografia de ficção envolve mais, ao invés de menos, a arte de escrever e criar do que a escrita de outros tipos de ficção. (HALL e MORGAN apud NEWTON, 2005, p. 15, tradução nossa)⁵³

⁵² “Every serious art is political” “I have a need to tell a story.”

⁵³ “For the marginal subject, the act of ‘writing oneself’ is unlikely to be perceived as a process of simple transcription, the faithful replication of a “*self*” presumed to exist prior to all discourse. For such a subject, self-writing tends to be participation in the multiple discourses that establish and reestablish this ‘*self*’. It is by definition a revisionary activity, inasmuch as it reinscribes a prescribed subjectivity in another register, intervening in the social construction of identity to bring a somewhat different self into being. The notion of fictional self-writing seems in ways even more congenial to the marginal subject, in that it implies an acknowledgement that the self is always to some extent...a fiction and a correlative freedom to engage in self-invention without regard for the external standards of truth or authenticity. Such freedom is not by definition revolutionary: it could entail constructing a self more consonant with the values of the dominant culture....But it

Como um sujeito marginal migrante de uma ilha, Cofer transita entre diversas perspectivas a fim de se representar na escrita dentro da cultura dominante americana, resultando em contínuas revisões das identidades das personagens, de sua própria e de seu “eu”.

Esse processo de “lembrar-se” através da escrita é o meio pelo qual Cofer procura expressar ou manter uma ligação com sua terra de origem e também entender como fazer a transição para a cultura americana. Embora ciente da liberdade que a escrita lhe confere em alterar lembranças ou fatos, a autora parece querer transmitir a experiência migratória de uma porto-riquenha. A escrita permite-lhe criar sua própria identidade, seu próprio mundo, e sua própria definição, mas também permite que suas experiências, como uma migrante porto-riquenha nos EUA sejam mais reconhecidas, mais pronunciadas, e que a sua experiência da alteridade resulte em um despertar de consciências por parte dos leitores. Dessa forma, o leitor está também sujeito aos efeitos históricos, identificando-se ou identificando certos elementos culturais no texto.

Em determinado momento Cofer diz: “Eu queria mostrar como os fatos na minha vida tinham influenciado minha ficção, mas que não eram sempre uma transcrição histórica dos fatos autobiográficos. Eram uma exploração das possibilidades,” e acrescenta “As únicas coisas de que me sinto segura em alterar são as emoções, e ações humanas e as palavras humanas. Eu não mudo a história” (COFER apud NEWTON, 2005, p. 155 e 159, tradução nossa)⁵⁴. Dessa forma, ela parece sugerir que escrever não seria necessariamente um ato político, mas um ato “de sobrevivência,” com a intenção de descrever uma experiência migratória que cria uma conexão ou solidariedade com outros imigrantes de outras etnias, gêneros ou locais.

Ao afirmar que não sabe quanto de *Silent dancing* era resgatado de seu inconsciente e quanto era simples criação ou até mesmo quanto era o que realmente se lembrava, no nosso entender, Cofer parece demonstrar que, efetivamente, aquilo que importa não é o fato real em si, e sim o significado e o impacto da narrativa da experiência de uma mulher migrante nos EUA. *Silent dancing* revela a influência sobre a identidade da narradora de figuras intrigantes da família, incluindo a avó materna, o pai, alguns vizinhos, como também os cidadãos

does suggests that the writing of fictional autobiography involves more, rather than less, artistry and artifice than the writing of other kinds of fiction.”

⁵⁴ “[...] so I wanted to show how events in my life had influenced my fiction, but were not always a historical transcription of autobiographical events. They were an exploration of possibilities.” e “The only things I feel free to change are emotions human actions, and human words. I do not change history”.

estadunidenses ricos e brancos que viviam na ilha. *Silent dancing* retrata o processo de desenvolvimento da narradora e das personagens como migrantes, às vezes protegidos pela família, e às vezes marginalizados nos EUA.

As relações, observadas e discutidas em *Silent dancing*, da narradora com os colegas de escola, com os modelos de papéis femininos em contos de fada e com os homens porto-riquenhos e estadunidenses, fazem dessas figuras influentes algo significativo no processo contínuo de criação de identidades, tanto da narradora quanto das próprias personagens. Essa habilidade de Cofer em, ao mesmo tempo, usar sua própria voz através de um duplo, a narradora, ou através das personagens de *Silent dancing*, permite-lhe revelar refrações oblíquas que um migrante encara ao examinar identidades mutantes ou aspectos culturais diversos que advêm das experiências desses grupos.

Os modelos, ou seja, as personagens que cruzam seu caminho, gradualmente a fazem entender a necessidade de aceitar que ela é parte desse grupo. Esses modelos não são as mulheres no *barrio* ou na escola, mas as mulheres das histórias que ela constrói a partir das histórias da avó, dos indivíduos que fazem parte de sua história pessoal. Simultaneamente, ao usar personagens fictícios e não fictícios, objetivando fazer da experiência migratória mais do que uma história de denúncia, a narradora embaralha as noções de consciência de etnia e de cruzamento cultural, que se espelha no arranjo de poemas e ensaios dentro de *Silent dancing*, como também nos personagens fictícios adolescentes que ora parecem ser duplos da narradora, delicadamente velados, e ora nos dão a certeza de ser Judith Ortiz Cofer quem nos fala através da narradora. Embora a Cofer-narradora insista que o fato de esses personagens serem fictícios ou não não seja tão importante quanto fazer de sua história algo com um significado completo e convincente, esse recurso sugere as camadas infinitas que o texto autobiográfico possui, apesar de, em nenhum momento no livro, Cofer afirmar que *Silent dancing* é sua autobiografia. Junto a isso, os personagens fictícios compõem os vários modelos de indivíduos transculturais que tiveram êxito ou não. Ao usar suas habilidades criativas, Cofer parece querer decifrar e transmitir o sentido de mundo em *Silent dancing*, em toda a sua variedade de diferenças.

A imaginação é um outro elemento essencial a *Silent dancing*. O mundo imaginário enriquece e aprofunda a obra de ficção, acentua o valor estético desse tipo de texto. A intenção e a atenção voltam-se totalmente para dentro do próprio texto e levam o leitor a encontrar planos mais profundos, revelações virtuais de verdades também virtuais, imanentes à própria narrativa ficcional. Revelações que não devem, necessariamente, confundir o leitor com qualquer tipo de referência direta com a realidade, uma vez que são dotadas de total

individualidade e singularidade de situações, ambientes e personagens, apesar da verossimilhança inerente ao texto. Cofer afirma que “eu me deparei com a possibilidade de ver o passado como principalmente uma criação da imaginação, embora existam fatos que se pode pesquisar e confirmar.” (1990, p. 12, tradução nossa)⁵⁵.

Uma obra difícil de ser catalogada, *Silent dancing* rompe com os modelos tradicionais de autobiografia, apresentando uma problemática de caráter existencial e totalmente inovadora, dentro de um estilo solto e fragmentário. Além disso, a mistura de gêneros em *Silent dancing* quebra a noção fechada de autobiografia como um gênero separado que tem que ser diferenciado da ficção.

Esse arranjo de *Silent dancing* trouxe alguns problemas para a autora, segundo ela própria, em encontrar uma editora para a publicação. Fato que também reforça a idéia de seu caráter múltiplo, fazendo dessa obra um livro diferente dos outros que se encontram sob a categoria de autobiográfico.

O fato de a distinção entre ensaio pessoal e história pessoal não estar muito clara para o leitor parece ser o que faz de *Silent dancing* um livro que mostra como os eventos na vida da narradora têm influência em sua narrativa ficcional, não significando que tais eventos sejam uma transcrição histórica dos fatos autobiográficos da autora.

Finalmente, parece-nos que Cofer escreveu uma confissão poético-existencial em prosa e poesia. *Silent dancing* é um desfile de imagens multifacetadas do mundo. Nada escapa à autora: nem a força da sobrevivência em *They Say* (Dizem), nem as meninas negras em suas roupas coloridas como flores e pássaros em *Schoolyard Magic* (Magia do Pátio da Escola), nem a máscara da morte em seu tio vivo em *Silent dancing* (Dança silenciosa). A autora utiliza as palavras como representação de suas sensações e cria um texto pulsante, vivo e gritante. Gritante, mas silencioso. Sua narrativa atinge a mudez através do grito que denuncia; atravessa as palavras e consegue alcançar o que está por trás delas, por trás do próprio pensamento: o proibido, e, portanto, o indizível. O que se sente e se vive, mas não se fala. Vive-se, e passa-se esse viver para o outro, essa cumplicidade silenciosa e reconfortante. Cofer faz vir à tona o proibido: sim, somos indefesos diante da liberdade solitária conquistada e do terror da morte, mas podemos nos salvar através do ato da escrita, porque, para ela, escrever é a única forma de libertação, a única forma possível de vida. *Silent dancing* aponta

⁵⁵ “I faced the possibility that the past is mainly a creation of the imagination also, although there are facts one can research and confirm.”

para esse movimento incessante da escrita. Ou seja, o livro acaba ali, mas deixa os efeitos por ele provocados.

A aliança entre ficção e realidade está feita; uma é indissociável da outra. O que antes parecia difuso e nebuloso torna-se claro aos olhos dos leitores. A própria Cofer afirma “Eu quero ir além da cor, quero ir além da língua” (2005, p. 16, tradução nossa)⁵⁶. A cumplicidade com o leitor é inevitável e muito mais íntima, uma vez que existem, aparentemente, em *Silent dancing*, referências autobiográficas e uma infinidade de sensações e impressões passadas de forma errática.

⁵⁶ “*I want to get past the color, get past the language.*”

5 TRANSCULTURALISMO

Nos últimos anos, a situação dos imigrantes, tanto nos EUA quanto em alguns países europeus, tem sido manchetes nos jornais. Grupos de imigrantes em protesto às condições enfrentadas são exemplos de como esse é um assunto que se tornou parte do cotidiano. Como consequência de ditaduras, guerras e pobreza aguda na segunda metade do século XX, refugiados de Cuba, México, assim como de países da Ásia, viram nos EUA uma possível alternativa para melhores oportunidades de vida. Diante dessa nova população, começaram a surgir, dentro do governo dos EUA, programas visando a uma adaptação a essa nova realidade do país.

Os indivíduos que deixaram suas terras e se mudaram para os EUA, na segunda metade do século XX, almejavam estabelecer e articular suas posições como imigrantes, procurando uma nova vida para si mesmos e para a família. Tais acontecimentos fomentaram o surgimento de uma literatura de imigrantes, com um caráter muito diferente daquela surgida devido à imigração de indivíduos europeus para os EUA durante a Segunda Guerra Mundial. Surgiu uma nova explosão de ficção e memórias, uma geração de escritores abriu novas possibilidades para a literatura nesse confronto de indivíduos com a realidade estadunidense. Em um artigo publicado no jornal *The New York Times*, a autora Susan Sachs comenta: “[...] em um surgimento novo de memórias e ficção de imigrantes, uma geração de escritores está arando um campo fértil onde os novos que chegam encontram o Novo Mundo [...]” (2000, tradução nossa)⁵⁷

Dentro dessa nova realidade, a mulher imigrante se vê diante de uma sociedade onde as diferenças sociais entre homens e mulheres parecem menos marcadas que na maioria de seus países de origem. E, apesar das dificuldades enfrentadas em adaptarem-se às exigências desse novo lugar, sentem que podem almejar e alcançar posições sociais diferentes daquelas que alcançariam caso permanecessem em sua terra natal. Muitas escritoras, ao passarem por esse processo de adaptação, trazem para o mercado literário suas experiências migratórias, que podem ser consideradas um fator de inovação na literatura de testemunho. E Susan Sachs acrescenta: “o lamento da mulher mais jovem – que afirma que tornar-se americana é mais

⁵⁷ “[...]in a fresh burst of immigration fiction and memoirs, a generation of writers is plowing the fertile field where the new arrival meets the New World [...].”

complicado para o imigrante de hoje do que, simplesmente, aprender a língua e abraçar os costumes – reverbera através da literatura moderna.” (2000, tradução nossa)⁵⁸

As vantagens oferecidas pelos EUA encorajaram o deslocamento de um grande número de mulheres que, ainda hoje, tendem a serem divididas, basicamente, em duas categorias. De um lado estão as mulheres casadas, que são donas de casa, e, raramente afastando-se do lar, geralmente não aprendem inglês e, por isso, não sofrem uma assimilação cultural tanto quanto seus maridos ou seus filhos. De outro lado estão as filhas dessas mulheres, que freqüentam as escolas americanas, trabalham muitas vezes em serviços domésticos nos EUA e interagem com a sociedade americana.

Cofer chegou aos EUA no início dos anos 50 e, pelo que podemos constatar em *Silent dancing*, durante vários anos foi construindo sua posição social e econômica nessa nova sociedade, freqüentando as escolas e universidades americanas. De forma análoga, Cofer também passou vários anos construindo sua posição dentro da sociedade americana.

No entanto, embora Cofer tenha alcançado o sucesso através da literatura, não se pode, ingenuamente, acreditar que os EUA, incondicionalmente, estejam sempre abertos e sejam provedores de oportunidades para os imigrantes. A recessão mundial, manchete nos jornais em todo o mundo, durante os anos 60 e 70 do séc. XX, também foi um dos motivos para o grande fluxo de imigrantes que viram, na ida para os EUA, uma forma de fugir de tal processo. Além disso, a globalização, a demanda do aumento de exportação e fazendeiros a procura de trabalhadores de baixo salário poderiam ser considerados fatores que levaram muitos a se aventurarem por lá. A exploração do trabalho, influenciada ou não pela grande oferta de mão de obra estrangeira, muito contribuiu para a precária situação dos migrantes, que ainda hoje persiste.

A migração para os EUA, durante aquelas décadas, para muitos parece ter sido orquestrada por ações diretas dos interesses do próprio país, incluindo o governo, empresas privadas, e corporações. Sem dúvida, o tráfico de indivíduos, situações injustas de emprego e condições econômicas subumanas são somente alguns dos assuntos envolvidos no processo de imigração. Além do fator econômico, os acontecimentos acima mencionados também contribuíram para esse fluxo de indivíduos.

Nesse painel constituído de várias etnias, o caso de Porto Rico poderia ser definido como um *status* nacional inusitado, pois seus habitantes não podem votar para presidente dos

⁵⁸ “The younger woman’s lament – that becoming American is more complicated for today’s immigrants than just learning the language and embracing the customs – reverberates through the modern literature.”

EUA, mas podem migrar da ilha para lá sem vistos, sendo Porto Rico considerado um estado *estadunidense*. A partir daí, tal situação nos exige distinguir um migrante de um imigrante, já que faremos uso constante do primeiro termo. Consideraremos “migrante” alguém que pode mudar de uma comunidade para outra, tal como de Porto Rico para EUA sem a necessidade de vistos ou documentos de permissão de entrada no país. Por outro lado, adotaremos o termo “imigrante” para alguém que precisa de visto para migrar de um país para outro. Além dessa situação ambígua, a pobreza crítica dos porto-riquenhos, que não são, estritamente falando, imigrantes, também muito contribuiu para empurrar indivíduos a procurarem uma outra, nem sempre melhor, condição de vida nos EUA.

A experiência de Cofer como parte desse grupo é de grande interesse por justamente trazer o conhecimento imediato da terra de origem, junto com as diferenças sociais que confronta ao começar o processo de se tornar multicultural. Suas experiências pessoais na ilha, personificadas na narradora de *Silent dancing*, não se apagam, marcando assim seu *status* de migrante, mas também não constituem um obstáculo à construção de uma cultura própria, derivada de outras.

Já a experiência das novas gerações de “migrantes” nascidos nos EUA, cujas raízes não estão “fisicamente” fincadas no país de origem, indivíduos que não tiveram uma experiência pessoal na terra natal, muda completamente a visão de origem, pois o conhecimento sobre esse aspecto se dá, na maioria, através de relatos familiares que trazem esse lugar diferente até eles.

A experiência de Cofer como testemunha “ocular” se presta como um exemplo poderoso e verdadeiro dos fatos e dos medos do que pode vir a acontecer devido a sua condição de migrante. Ela não nasceu nos EUA, e sua mente foi, primeiramente, formada num mundo nacional e culturalmente diferente. Tendo passado os primeiros anos de vida em Porto Rico, ao chegar nos EUA, no início dos anos 50, trouxe consigo lembranças, idéias, conceitos e estilos de vida da sua terra natal, começando, então, a se misturar com o *American way of life*. E, através de suas personagens, retrata a experiência migratória porto-riquenha e examina a difícil evolução de sua identidade na transição da terra natal insular para os EUA. Nascida em Porto Rico, e tendo migrado para os EUA na infância, Cofer, em *Silent dancing*, faz refletir o desenvolvimento de identidades variadas e mutáveis, devido a várias situações encontradas pelas personagens, tanto dentro da contemporaneidade dos EUA como dentro da comunidade porto-riquenha, mesmo depois de já terem se integrado na sociedade americana.

5.1 A metáfora do espelho: reflexos do passado e do presente

Silent dancing é uma coletânea de poemas e ensaios que segue a mesma linha de memórias do livro, também de Cofer, *The Line of The Sun* (1989). Em *Silent dancing*, a completa assimilação em outra cultura e em seus costumes, às vezes, parece ser, para a narradora, amedrontadora e totalmente impossível – mesmo quando seu desejo de se deixar assimilar parece ser intenso. Suas lutas não são tão simples como somente sair de um “Velho Mundo” e assimilar um “Novo Mundo”. Na verdade, no nosso entender, esse processo se caracteriza por um ajuste complexo e profundamente conflituoso entre o Velho e o Novo.

Pretendemos, assim como Cofer, “ir além da cor, ir além da língua” (apud NEWTON, 2005, p. 16, tradução nossa)⁵⁹ sem apagar as múltiplas diferenças, e elucidar, através das personagens, os costumes e os diversos ângulos das identidades que aparecem em *Silent dancing*, visto que a narrativa é habitada não somente por porto-riquenhos como também por diferentes grupos culturais. Essa consciência maior da multietnicidade da atual nação americana quebra qualquer tentativa de se criar binarismos, tais como *estadunidenses* versus porto-riquenhos, e avança para uma constante transformação das sociedades multiétnicas.

Em referência a outra construção cultural cruzada, Salman Rushdie (apud NEWTON, 2005, p. 11), afirma que os escritores indiano-asiáticos esforçam-se em deixar refletir, em sua escrita, sua terra natal, mas se tornam “espelhos quebrados”, uma metáfora que sugere a impossibilidade de voltar a ser um indivíduo que goza de um sentimento de completude, devido ao contato com as diferenças. Partindo dessa figura de linguagem, arriscamos dizer que a narradora de *Silent dancing* não sofre desse sentimento de perda ou de um desejo de reivindicar algo que foi quebrado, ou mesmo uma tentativa de olhar para trás e deixar que somente o passado se reflita em sua escrita. O que pensamos ser seu maior desejo é a necessidade de interpretar o que, nesse instante, está perante seus olhos, nesse novo lugar. Ela quer entender o reflexo do passado imbricado com o presente. Se os escritores para Rushdie olham para “espelhos quebrados”, então, a narradora é um sujeito entre dois espelhos, sendo um o reflexo do sujeito do passado, que está em sua terra natal, Porto Rico, e o outro o reflexo do sujeito presente, que está nos EUA, que, ao estarem frente a frente, criam imagens diferentes e infinitas desse mesmo sujeito.

⁵⁹ “get past the color, get past the language”

Muitos dos porto-riquenho-*estadunidenses*, ou afro-*estadunidenses*, ou mexicano-*estadunidenses*, ou os chamados *estadunidenses* “hifenados”, como se auto-define Meri Nana-Ama Danquah (apud NEWTON, 2005, p. xviii) – uma imigrante americana de Gana – ainda vivem em culturas isoladas, ou em enclaves dentro do EUA, agarrando-se às diferenças socioculturais como única forma de referência dentro desse Novo Mundo. Suas identidades hifenadas ainda estão em processo de formação.

Alguns teóricos tais como Lisa Lowe (1991), Homi Bhabba (1994), Paul Heike (1999) e Lynn Mário de Souza (2004), entre outros, chamam essa mistura de “hibridismo”, embora cada um defina o termo de forma diferente, levando-nos a acreditar que a concepção do termo seja suscetível de variação.

Lynn Mário Menezes de Souza entende o papel chave de Bhabba ao definir e configurar hibridismo em detalhes no livro *O Local da Cultura*, argumentando que “o enfoque de Bhabba era entender o que estava realmente em jogo nesse confronto: se eram as linguagens usadas para representar os sujeitos ou se era o que se entendia por sujeito – isto é, *a questão da construção da identidade*.” (SOUZA, 2004, p. 114).

Em *Silent dancing*, Cofer nos coloca perante construções do migrante lado a lado a um silêncio que sublinearmente traz uma realidade existente fora da linguagem, uma estratégia que à primeira vista parece reprimir, mas que, na verdade, deixa lacunas que questionam, e acabam, paulatinamente, quebrando a própria construção presente no livro, transformando o sujeito unitário, centrado, fixo e estável (SOUZA, 2004) em algo a que Cofer faz referência logo no prefácio de *Silent dancing*, em um sujeito “em progresso” (1990, p. 13). Souza (2004, p. 120) acrescenta que, por justamente estarem presentes no texto, aparentemente “mudos”, tais silêncios articulados chamam atenção para aquilo que está emudecido, resultando na leitura dos mesmos.

A partir da leitura desses silêncios, surge um deslocamento entre o enunciado e a enunciação que, segundo Bhabba (apud SOUZA, 2004), é o espaço onde todas as afirmativas e sistemas culturais são construídos. Bhabba (apud SOUZA, 2004, p. 119) denomina esse espaço de “Terceiro espaço de enunciação” onde toda a gama contraditória e conflitante de elementos lingüísticos e culturais interage e constitui o *hibridismo*.

Mas, na nossa discussão, acreditamos que Cofer transite entre culturas e costumes múltiplos, sendo já alguns aspectos construídos a partir de mais de duas culturas, se considerarmos que tanto a cultura porto-riquenha quanto a americana já trazem em si misturas de outras culturas anteriores, fazendo com que esse imbricamento de culturas diferentes exija uma concepção constantemente mutável.

Lisa Lowe, no livro *Heterogeneidade, Hibridismo, Multiplicidade: fazendo diferenças asiáticas e americanas* (1991), reconhece que as diferenças entre as culturas e identidades são tão numerosas e complexas que recusam qualquer concepção estática ou binária de etnia, substituindo as noções de identidade por multiplicidade. Além disso, é importante também atentarmos para que não amontoemos diversos tipos de grupos étnicos e vistamos um “uniforme” nessa construção, como se formasse um grupo unificado, reduzindo tudo a *hibridismo*.

Em nossa concepção, qualquer “troca”, seja política, social, cultural, relativa aos migrantes não resulta em uma “troca” igual e equilibrada de relações de poderes das partes envolvidas. Lowe (1991) também nos alerta para o perigo do uso do termo “troca” ao chamar atenção para os vários cruzamentos que se tornam processos complicados, sendo um deles o “hibridismo cultural”. Sobre esse, ela argumenta que a cultura dominante – a dos Estados Unidos – já é em si “instável e aberta”, tendo já sofrido trocas ou cruzamentos anteriores. Daí, como aceitar agrupar todas as minorias e classificá-las como “homogêneas” (LOWE, 1991, p. 28), ou em outras palavras, defini-las na representação híbrida. Tal questionamento reforça nosso argumento de que, no caso de Cofer, o hibridismo cultural não pode ser considerado a mistura de somente duas raças ou culturas, produzindo um “terceiro espaço”. Cofer transita por culturas e etnias diversas, sofrendo trocas em todo seu percurso.

Em nossa leitura de *Silent dancing*, vimos que, para cada grupo migrante, assuntos relacionados à etnia afetam profundamente o modo como tais migrantes de cor interagem com a sociedade estadunidense, que se compreende na sua maioria de anglo-europeus e de descendentes de africanos, e, dentro de cada grupo, temos histórias pessoais que, muitas vezes, seguem caminhos diferentes. Portanto, no caso dos porto-riquenhos, a história migratória, pessoal, social e cultural de cada um dentro desse grupo não se funde com a de outras personagens nem com a de outros grupos migratórios, pois fazer isso seria o mesmo que querer contar os diferentes ângulos oblíquos entre dois espelhos frente a frente.

Já Paul Heike nos alerta para outro aspecto que se mostra também um obstáculo para utilizarmos o conceito de hibridismo na discussão da obra de Cofer. Ao argumentar sobre a personagem Clare no livro de Michelle Cliff *No Telephone to Heaven* (Não há telefone para o céu), Paul Heike discute que, “sendo incapaz de reproduzir, (Clare) parece seguir o destino do ‘verdadeiro híbrido’”, e acrescenta ao definir a situação de Clare: “‘nas classificações biológicas’[...] hibridismo descreve a prole de um cruzamento: o resultado desse cruzamento é, caracteristicamente, a inabilidade de reproduzir” (apud NEWTON, 2005, p. 5). Arriscamos dizer que Cofer sabe dessa limitação do termo e de sua caracterização biológica, mostrando,

em algumas passagens em *Silent dancing*, não ser essa a sua escolha, como ela mesma defende, quando afirma: “eu quero ir além da cor, além da língua.” (apud NEWTON, 2005, p. 16, tradução nossa)⁶⁰

Em vários momentos, a narradora depara-se com exemplos do hibridismo biológico sobre o qual nos fala Paul Heike (apud NEWTON, 1999). No ensaio, cujo título é o mesmo do livro, a narradora assiste a um filme de família com sua mãe, quando vê uma mulher. Pede para que a mãe lhe diga quem é a tal mulher, mas a mãe finge não ouvir o pedido da filha, porque justamente tal mulher está fora dos padrões femininos porto-riquenhos. A mãe começa, então, a lhe descrever uma prima que representa a mulher porto-riquenha ideal para a comunidade, cuja caracterização poderia resumir-se em uma palavra: humildade, que, na verdade, poderia ser lida como submissão:

A moça com a mancha verde no vestido de noiva é *La Novia* – acabou de chegar da ilha. Olhe, ela abaixa os olhos ao aproximar-se da câmera como se deve fazer. Garotas decentes nunca olham para você nos olhos. *Humilde*, humilde, uma moça deve expressar humildade em tudo que faz. Ela vai dar uma boa esposa para seu primo. Ele teve muita sorte em tê-la encontrado poucas semanas depois de ela ter chegado aqui. Se se casarem logo, ela irá dar uma boa esposa bem no estilo porto-riquenho; mas se ele esperar muito, ela será corrompida pela cidade exatamente como aquela sua prima ali. (COFER, 1990, p. 95-6, tradução nossa)⁶¹

A narradora, nesse momento do livro, é Cofer jovem, ainda na rebeldia da adolescência, que se recusa a se enquadrar nos moldes da comunidade da ilha e insiste em posicionar-se contra sua cultura de origem. Nessa passagem, já se mostra consciente das intenções da mãe que, assim como a avó, apresenta-lhe a prima como o padrão de mulher porto-riquenha que esperam que ela também adote. As palavras que seguem são o pensamento da Cofer jovem, enquanto ouve a mãe falar sobre a prima-padrão.

Ela está falando isso pra mim. Eu faço o que quero. Não estou morando em uma ilha primitiva qualquer. O que elas querem? Que eu use uma *mantilla* preta na cabeça e vá à missa todo dia? Eu não. Eu sou uma mulher americana e vou fazer o que bem entender. Eu sei datilografar mais rápido do que qualquer um na minha sala em Central High, e vou ser secretária de um advogado quando me formar. Passo por americana em qualquer lugar – eu já passei – bem, pelo menos por italiana. Eu nunca falo espanhol em

⁶⁰ “I want to get past the color, get past the language.”

⁶¹ “The young girl with the green stain on her wedding dress is *La Novia*—just up from the island. See, she lowers her eyes as she approaches the camera like she's supposed to. Decent girls never look you directly in the face. *Humilde*, humble, a girl should express humility in all her actions. She will make a good wife for your cousin. He should consider himself lucky to have met her only weeks after she arrived here. If he marries her quickly, she will make him a good Puerto Rican-style wife; but if he waits too long, she will be corrupted by the city, just like your cousin there.”

público. Eu odeio estas festas, mas o vestido dela, eu queria. Sou muito melhor do que essas *humildes*. Minha vida vai ser diferente. Tenho um namorado *estadunidense*. Ele é mais velho e tem carro. Meus pais não sabem, mas saio às escondidas à noite para me encontrar com ele. Se nós nos casarmos, até meu nome será *estadunidense*. Eu odeio arroz com feijão. É isso que faz estas mulheres ficarem gordas. (COFER, 1990, p. 96, tradução nossa)⁶².

Cofer coloca-nos diante do confronto entre culturas e a rejeição do velho perante o novo, como um dos momentos do processo da narradora, apontando aí para o que Bhabba define como “uma construção de identidade de um sujeito *em direção a um Outro* externo” (apud SOUZA, 2004, p. 120) e que Souza (2004) acredita ser a base para a construção da identidade que é constituída pela relação desse desejo para *com o lugar do Outro*. O que percebemos é que a narradora almeja ser uma americana, apesar de saber que suas marcas, a cor da pele, a textura do cabelo, o sotaque, dificilmente lhe possibilitarão assumir o lugar do outro.

Mais uma vez, a narrativa é interrompida, só que agora pelas vozes do passado. A voz de uma de suas tias ecoa do passado como uma revelação oracular, trazendo os momentos velados e proibidos. Essa voz representa o não-dito, aquilo que não se deixa silenciar, possibilitando que, a partir daí, a narradora possa resgatar o passado, entendê-lo e, assim, quem sabe, modificar o presente, e conseqüentemente, o futuro:

[...] Eu sou aquela amasiada com o seu tio avô – aquela que ele abandonou na ilha para casar com a mãe da sua prima. Não fui convidada para esta festa, mas eu vim de qualquer jeito. Eu vim para lhe contar aquela história sobre sua prima que você já queria ouvir faz tempo. [...] então você viu sua mãe pegar uma de suas bonecas e dizer: “era do tamanho desta boneca quando jogaram no vaso e deram descarga.” Essa imagem tem te perseguido há tantos anos, né? Você tinha pesadelos com bebês sendo jogados dentro do vaso e não sabia por que alguém faria uma coisa horrível dessas. [...] No entanto, mais tarde, quando você já tinha idade para entender sobre aborto, você desconfiou. E eu estou aqui para lhe dizer que você estava certa. Um *Americanito* estava crescendo na barriga de sua prima quando esse filme foi feito. Logo depois, ela colocou um troço comprido e pontudo bem dentro dela, achando que iria conseguir se livrar do problema antes do café da manhã, e conseguir ir à aula. [...] O que mais elas poderiam ter feito com aquilo — fazer um enterro cristão em caixão branco, cheio de fitas e flores?

⁶² “*She means me. I do what I want. This is not some primitive island I live on. Do they expect me to wear a black mantilla on my head and go to mass every day? Not me. I'm an American woman and I will do as I please. I can type faster than anyone in my senior class at Central High, and I'm going to be a secretary to a lawyer when I graduate. I can pass for an American girl anywhere - I've tried it - at least for Italian, anyway. I never speak Spanish in public I hate these parties, but I wanted the dress. I look better than any of these humildes here. My life is going to be different. I have an American boyfriend. He is older and has a car. My parents don't know it, but I sneak out of the house late at night sometimes to be with him. If I marry him, even my name will be American. I hate rice and beans. It's what makes these women fat.*”

Ninguém queria aquele bebê — muito menos o pai, um professor na escola da sua prima com uma casa em West Paterson que ele estava enchendo de filhos verdadeiros e com uma mulher que era loura legítima. (COFER, 1990 p. 96-7, tradução nossa)⁶³

Na certeza de que as escolhas das primas não transcenderam a construção de híbrido nas classificações biológicas de que nos fala Paul Heike (apud NEWTON, 1999), não sendo capazes de “produzir” a partir do embate de diferentes mundos, a voz mostra que a prima, engolida e relegada ao enquadramento do silêncio inarticulado pela própria comunidade porto-riquenha, não conseguiu vencer sua condição subalterna nem mesmo dentro da própria comunidade porto-riquenha. A tia continua a história, que agora adquire um caráter de ensinamento para a narradora:

E adivinha aonde sua prima foi parar? Ironia das ironias. Ela foi mandada para um vilarejo em Porto Rico para morar com um parente do lado da sua mãe: um lugar tão longe da civilização que você tem que ir de mula para chegar lá. Uma mudança total de cenário. Ela encontrou um homem lá. As mulheres não conseguem viver sem a companhia masculina. Mas acredite, os homens em Porto Rico sabem como colocar sela numa mulher como ela. *La Gringa*, é como a chamam. Há, há, há. *La Gringa* era o que ela sempre queria ser. (COFER, 1990, p. 97, tradução nossa)⁶⁴

Nas palavras da tia, mulher e mula tornam-se uma coisa só. Devido à condição de ter sido mandada pela comunidade porto-riquenha a um vilarejo em Porto Rico, permitem-lhe como única alternativa se deixar selar por um homem. Essa passagem de *Silent dancing* nos mostra como alguns conceitos e tradições precisam ser renovados. A comunidade porto-riquenha, mais especificamente a família de origem latina, ainda hoje parece conceber a mulher como objeto de decisões tomadas pelo homem.

⁶³ “*I’m your great-uncle’s common-law wife – the one he abandoned on the island to marry your cousin’s mother. I was not invited to this party, but I came anyway. I came to tell you that story about your cousin that you’ve always wanted to hear.[...] then you saw your mother pick up your doll from the couch and say: ‘It was as big as this doll when they flushed it down the toilet.’ This image has bothered you for years, hasn’t it? You had nightmares about babies being flushed down the toilet, and you wondered why anyone would do such a horrible thing. [...]But late: you were old enough to know about abortions, you suspected. I am here to tell you that you were right. Your cousin was growing an Americanito in her belly when this movie was made. Soon after she put something long and pointy into her pretty self, thinking maybe she could get rid of the problem before breakfast and still make it to her first class at the high school. [...]what else could they do with it - give it a Christian burial in a little white casket with blue bows and ribbons? Nobody wanted that baby- least of all the father, a teacher at her school with a house in West Paterson that he was filling with real children, and a wife who was a natural blond.*”

⁶⁴ “*And guess where you cousin ended up? Irony of ironies. She was sent to a village in Puerto Rico to live with a relative on her mother’s side: a place so far away from __ civilization that you have to ride a mule to reach it. A real change in scenery. She found a man there. Women like that cannot live without male company. But believe me, the men in Puerto Rico know how to put a saddle on a woman like her. La Gringa, they call her. ha, ha. La Gringa is what she always wanted to be.*”

Na mesma linha de raciocínio, *La Novia*, sem se deixar corromper pelo novo, aqui representado pela contemporaneidade dos EUA, não consegue sair da condição de submissão que se encontra. Ambas estão condenadas a permanecerem num silêncio inarticulado do híbrido estéril.

Ao criticar, através dessas personagens, tanto a postura do migrante que tenta se fechar em sua própria cultura, quanto a opção de uma mistura desigual em que um elemento submete ao outro, Cofer aponta para uma outra alternativa, que talvez requeira uma análise ainda mais complexa que a investigação de seu texto sob a ótica das conceituações de hibridismo. Decidimos, pois, fazer uso do conceito de transculturalismo, a fim de procurar entender o pensamento de Cofer e criar dentro desse trabalho uma perspectiva multiétnica.

O termo transcultural parece dar conta do exame que Cofer faz de seu reflexo entre os dois espelhos como algo de oblíquo, onde emprega traços ou idéias, tanto sociais quanto lingüísticas, que advêm de culturas múltiplas. Transculturalismo indica, portanto, uma habilidade em transitar dentro de culturas múltiplas ou regiões. De acordo com Ashcroft, Griffiths e Tiffin, “‘Transculturização’ se refere às influências recíprocas de modos de representação e práticas culturais de várias formas em colônias e metrópoles” (apud NEWTON, 1999, p. 6, tradução nossa)⁶⁵. Usado na presente discussão, no sentido de trazer à tona algo contínuo e conflitante, quando diferentes interesses culturais entram em zonas de contato, o transculturalismo poderia ser o processo que Cofer desenvolve ao reconhecer as várias influências no trajeto da formação de uma identidade.

Tais influências não são necessariamente “recíprocas”, nem a autora consegue fazer desse processo de troca algo pacífico e equilibrado, onde se escolhe um traço cultural em detrimento do outro. Em outras palavras, ela não seleciona ou inventa materiais transmitidos a ela por uma cultura dominante e metropolitana. De fato, essa troca ou embate de material e idéias constantemente muda e altera os conceitos das culturas em questão, que não podem ser marcadas nitidamente como “dominantes” ou “dominadas”. Portanto, o transculturalismo pode significar reconhecer e alcançar um meio de construir uma idéia ou identidade que não é somente um subproduto de dois espaços ou duas idéias, mas sim, construções que vão sendo feitas, mudando constantemente para incluir ou moldar uma tendência ou ideal que se faz urgente ou necessário em determinado momento. Esse tipo de mudança ocorre quando o sujeito encontra-se, como dissemos, entre os dois espelhos frente a frente, fazendo com que o indivíduo alcance níveis de reconhecimento e aceitação, consciente de várias influências, e

⁶⁵ “‘Transculturation’ refers to the reciprocal influences of modes of representation and cultural practices of various kinds in colonies and metropolis”.

desenvolva um sentimento de segurança de estar ciente de seu transculturalismo, que aparece na forma de sonho ou de um ideal que ele espera um dia atingir. Cofer nos parece segura diante de sua habilidade em cruzar e recruzar fronteiras, compreendendo e podendo atingir essa meta.

5.2 Camaleão cultural

No presente capítulo, iremos acompanhar o percurso da narradora de *Silent dancing* no sentido de investigarmos a formação de um indivíduo transcultural através de um processo que envolve a rememoração da infância na ilha, o contato com diferentes culturas e a conscientização de uma condição cultural cruzada. Como um projeto de auto-reconhecimento, Cofer examina, em *Silent dancing*, os “momentos de vida” desse indivíduo, que, aos poucos, vai-se construindo até chegar à idade adulta.

Logo no prefácio de *Silent dancing*, Cofer explica como lida com suas memórias, comparando a memorização ao processo de editoração de um filme, recurso que a autora também usa no início do ensaio *Silent dancing*. A autora escreve que lembrar é revelar os momentos de alegria e cortar as partes dolorosas, pois a memória apaga aquilo de que não se quer lembrar, aquilo que se esquece, que esconde ou que é modificado de acordo com variados interesses. Mas, logo após explicar esse processo, pergunta ao seu leitor: “Mas, com tudo aquilo que foi cortado no chão do quarto de editoração, o que resta para contar?” (COFER, 1990, p. 11, tradução nossa)⁶⁶

A partir dessa pergunta, acreditamos ser *Silent dancing* a colagem dos pedaços que se encontram no chão, resgatando as partes que foram cortadas para então formar um mosaico com as já então conhecidas. Assim, através desse resgate, Cofer questiona diversas construções sociais, de gênero, religiosas e familiares, trazendo à luz as partes esquecidas das personagens que habitam *Silent dancing*.

As personagens femininas ocupam um lugar de destaque no livro e se apresentam como a avó materna, a mãe, as tias, as primas e as colegas de escola. Já as personagens masculinas, com exceção de seu pai, apesar de terem tido influência sobre a narradora, aparecem de forma secundária na narrativa.

⁶⁶ *But with all that on the cutting room floor, what remains to tell?*

Antes de abordarmos as personagens que mais se destacam no livro, não podemos deixar de nos referir a um fator que está intrinsecamente ligado a sua terra natal como também aos indivíduos que agora se apresentam: é o conceito de ilha. Em *Silent dancing*, ilha não se refere apenas à origem dos migrantes, que vêm de uma “extensão de terra cercada de água por todos os lados” (HOUSAISS, 2001, p. 1570), nem somente ao sentido de isolamento, solidão – que, veremos adiante, muito se aplica à mãe da narradora –, e muito menos ao significado de ilha como um território paradisíaco de águas calmas, terra gloriosa e céus azuis. A vida “insular”, segundo a autora, continua mesmo depois que o migrante se muda e se ajusta a uma nova cultura. Nesse sentido Cofer diz: “carrego minha ilha Porto-riquenha por toda parte como um caracol carrega sua concha” (1990, p. 162, tradução nossa)⁶⁷, e acrescenta “a ilha nunca me deixou”⁶⁸, o que nos revela que sua cultura de origem está muito presente em sua escrita.

Ao mesmo tempo, porém, a escritora não é ingênua nem saudosista perante Porto Rico. Cofer reconhece que o conceito de ilha, como território paradisíaco, não pode ser aplicado a Porto Rico, pois, como escritora e intelectual crítica que é, afirma lutar para, ao estar nos EUA, “não idealizar a ilha”, visto que sabe das “dificuldades e complicações existentes no lugar que está na minha imaginação” e, ainda, “as ilhas existem não somente no mar, mas também nas mentes” (NEWTON, 2005, p. 162, tradução nossa)⁶⁹.

Em *Silent dancing*, Cofer se permite, a princípio, reivindicar uma “ilha” como um lugar de retiro, um repouso no meio da tempestade de palavras e mundos que a rodeiam e a amedrontam. Mas, assim que consegue firmar seus pés em meio a essas fronteiras móveis e identidades mutáveis, constrói um porto insular que se apropria de traços de culturas múltiplas da mesma forma que, aos poucos, um indivíduo arruma seu quarto com o passar do tempo. Assim, o quarto ou a “ilha” vai sendo criado. Acreditamos que Cofer mostra em *Silent dancing* essa constante adaptação na tentativa de criar sua própria forma de transculturalismo.

Durante todo o processo em direção à criação de um indivíduo transcultural, Cofer é influenciada pela forte relação com sua terra natal insular. Após deixar sua ilha, num primeiro momento, a narradora cria outro espaço isolado dentro dos EUA. Cofer chama esse “campo” ou “domínio” coberto de *barrio*. Diferentemente de algumas áreas limites, onde cruzamentos ocorrem, esse território, criado pela narradora, ou pela comunidade de migrantes porto-riquenhos torna-se, para muitos, a “ilha” de isolamento da sociedade estadunidense.

⁶⁷ “I carry the island around like a snail carries his shell, ”

⁶⁸ “that the island has never left me.”

⁶⁹ “I must not idealize my island”, [...] “I am fully aware of what a complicated and difficult situation it is from the place I have imagined” [...] “Islands exist not only in the sea, but also in the mind”

O condomínio de apartamentos *El Building*, dentro do *barrio* em Nova Jersey, aparece como uma metáfora de Porto Rico, ou seja, como um substituto da ilha, uma arena de imigrantes, principalmente latinos, onde vivem e criam condições que os tornam tão auto-suficientes, que poderiam viver lá sem nunca se aventurarem no mundo exterior a essa área limítrofe. O *barrio* tem suas próprias lojas, que proporcionam um sentimento de conforto aos imigrantes e migrantes que ali vivem. Vejamos uma passagem em *Silent dancing*:

[...] ficou claro pra mim que as mulheres de *El Building* faziam compras principalmente em outros lugares – lojas de porto-riquenhos ou de judeus que haviam filosoficamente aceitado nossa presença na cidade e que haviam decidido que seríamos bons fregueses, ou até mesmo vizinhos e amigos. Tais estabelecimentos não ficavam no centro da cidade, mas em quarteirões perto da nossa rua, e eram geralmente conhecidos como *La Tienda, El Bazar, La Bodega, La Botanica*. Todo mundo sabia o que tais nomes queriam dizer. Nessas lojas nossa cara não transformava o vendedor em pedra, e nosso dinheiro era tão verde quanto o de qualquer um. (COFER, 1990, p. 93, tradução nossa)⁷⁰

Os indivíduos que vivem nesse enclave são, em sua grande maioria, pessoas que saíram da ilha na idade adulta, recusam-se a aprender a língua inglesa e não têm acesso às escolas e universidades.

Com o passar do tempo, à medida em que a narradora passa a frequentar a escola e começa a entrar em contato com outros indivíduos, sejam *estadunidenses* ou não-latinos, *El barrio*, seu “porto seguro”, vai transformando-se em um jardim fechado, sufocante, até tornar-se uma prisão de tijolos com arame farpado. A partir desse momento, a narradora inicia um processo de questionamento que inclui sua relação com a mãe, fortemente ligada à cultura porto-riquenha, e seu contato com o pai, que representa, naquele contexto, uma ponte para a cultura estadunidense. Esses laços familiares anunciam a formação do caráter transcultural da narradora, que vai amadurecer reconhecendo os valores e defeitos das duas culturas. As ausências paternas e o isolamento materno abrem espaço para a narradora observar por si só as diferenças culturais durante os primeiros anos em que transita entre EUA e Porto Rico. Ela reconhece a hierarquia familiar porto-riquenha tradicional, onde o filho mais velho recebe as propriedades e o dinheiro, enquanto os mais novos não recebem nada. Também observa o

⁷⁰ “[...] it became clear to me only years later that the women from *El Building* shopped mainly at other places – stores owned either by other Puerto Ricans, or by Jewish merchants who had philosophically accepted our presence in the city and decided to make us their good customers, if not neighbors and friends. These establishments were located not downtown, but in the blocks around our street, and they were referred to generically as *la Tienda, El Bazar, La Bodega, La Botánica*. Everyone knew what was meant. These were the stores where your face did not turn a clerk to stone, where your money was as green as anyone else’s.”

modo como as mulheres vivem juntas, ao lado da mãe, em uma comunidade “tribal” forte: todas se isolam na casa, contando umas com as outras no que diz respeito aos afazeres domésticos – a preparação da comida, o cuidar da casa e dos filhos – quase sem nenhum contato com a vida exterior.

Por outro lado, a narradora observa de modo crítico como o “modo de vida *estadunidense*” não é exatamente como a propaganda diz e como pode ser “diferente” quando aplicado em outras regiões. Ao estar em Porto Rico, a narradora vê os latifundiários *estadunidenses* e brancos explorarem os trabalhadores locais nas plantações de açúcar, e se lembra, quando criança, do movimento dos homens porto-riquenhos balançando os facões no canal: “Estavam de camisa e o suor escorria em suas costas. [...] esses trabalhadores movimentavam-se como em uma apresentação de *ballet*.”(COFER, 1990, p. 73, tradução nossa)⁷¹.

Na ilha, a narradora e os porto-riquenhos não moram em casas sofisticadas e logo aprendem a reconhecer, mais uma vez, o código estabelecido através das cores, dos padrões, dos desenhos. Contrastando com a situação dos trabalhadores, o dono da plantação e sua mulher, ambos *estadunidenses*, moram numa casa com varanda, com telas de proteção sob um telhado vermelho “[...] todas as casas desenhadas daquela forma... como casas ‘americanas’[...]”(COFER, 1990, p. 78, tradução nossa)⁷².

Embora a narradora acrescenta que “[...] morando atrás das telas de proteção, o casal *estadunidense* nunca iria ter a pele grossa necessária para a sobrevivência na ilha.” (COFER, 1990, p. 78, tradução nossa)⁷³, ela percebe que a sobrevivência verdadeira, especialmente na sociedade americana, exige do indivíduo uma adaptação ao novo ambiente em que se encontra. Percebe, então, que se quer sobreviver nos EUA como uma mulher-sujeito e se almeja mudar sua condição social e econômica precisa adquirir algo a mais do que a “pele grossa”.

Tais observações sobre a família e o povo porto-riquenho alimentam sua vontade de escapar à existência marginalizada dos porto-riquenhos e ter um estilo de vida que possa lhe prover melhores oportunidades. A partir de tais observações, Cofer vai criando um significado para a sua identidade até chegar à idade adulta.

⁷¹ *They were shirtless, and sweat poured in streams down their backs. [...] these laborers moved as on a ballet stage.*

⁷² “[...] all houses designed in that way were known as “American [...]”

⁷³ “[...] living behind screens, the American couple would never develop the tough skin needed for Island survival.”

Ao voltar à ilha pela primeira vez, após ter vivido nos EUA durante alguns anos, a narradora torna-se acentuadamente consciente dos estereótipos binários com relação às diferenças sociais e econômicas entre os *estadunidenses* e os porto-riquenhos. Por exemplo, quando a família celebra tanto Natal como o *Día de Los Tres Reyes*, ela reconhece como vantagem a situação particular de sua família e diz:

[...] nós três éramos a inveja do *pueblo*. Tudo que a gente tinha nos separava de todos, guardei minhas bonecas rápido quando soube que meus amigos só iriam ganhar os presentes no dia de *Los Reyes* – O Dia dos Três Reis, quando Cristo recebeu seus presentes – e ainda por cima os presentes que achassem debaixo da cama provavelmente seriam coisas práticas, como roupas.⁷⁴ (COFER, 1990, p. 62, tradução nossa)

Os acontecimentos acima também indicam os primeiros sinais das diferenças culturais que a narradora percebe. Ela observa “Nosso estilo de vida cigano havia me convencido, aos seis anos, de que uma parte da vida pára e espera por você enquanto você vive outro momento – e se você não gosta do presente pode sempre voltar ao passado” (COFER, 1990, p.48-49)⁷⁵.

Já na juventude, Cofer começa a aprender a transitar entre esses “momentos de vida” que param e esperam por você em momentos diferentes e terras distintas. Esse aprendizado se revela da mesma forma na vida adulta, como outro aspecto de uma identidade transcultural. E, nos EUA, ela encontra um contingente de crianças e adultos muito diferentes daqueles da família, conhece os “hifenados”: outros porto-riquenhos-*estadunidenses*, africanos-*estadunidenses*, e irlandeses-*estadunidenses* e italianos-*estadunidenses*, e observa outros modos de vida.

Mas, antes de entrar nesse mundo de influências externas, uma voz ecoa do passado, um aviso vem em seu auxílio: aprenda com as diferenças culturais e os exemplos desafiadores dos indivíduos que agora entraram em seu percurso, mas não se esqueça de quem você é. O esquecimento (*El Olvido*), um poema, estrategicamente colocado pela autora antes dessas experiências de vida que marcaram a narradora, é, para nós, a voz do passado resgatada quando está perante situações que a seduzem a renegar sua cultura de origem.

No poema há uma recorrente ampliação daquilo que foi dito nos ensaios, só que na poesia Cofer é mais explícita e muito mais crítica. Como dito no capítulo sobre a poesia, o poema O

⁷⁴ “[...] *the three of us were the envy of the pueblo. Everything about us set us apart, and I put away my dolls quickly when I discovered that my playmates would not be getting any gifts until Los Reyes – The Day of the Three Kings, when Christ received His gifts – and that even then it was more likely that the gifts they found under their beds would be practical things like clothes.*”

⁷⁵ “*Our gypsy lifestyle had convinced me, at age six, that one part of life stops and waits for you while you live another for a while – and if you don’t like the present, you can always return to the past.*”

esquecimento (*El Olvido*) reforça nossa crença sobre a poesia de Cofer: uma elaboração econômica. Em dezenove linhas, a voz do passado adverte a narradora sobre os perigos que irá enfrentar nesse novo mundo.

O Esquecimento

É uma coisa perigosa
 esquecer-se do clima do seu lugar de nascimento
 engasgar-se com as vozes de seus parentes
 quando elas lhe chamam em seus sonhos
 pelo seu nome secreto.
 É perigoso
 Rejeitar as roupas que você nasceu para usar
 em nome da moda; perigoso
 usar armas e instrumentos pontiagudos
 que você não está acostumada a manejar; perigoso
 desprezar os santos de gesso
 perante os quais sua mãe se ajoelha
 rezando em um fervor constrangedor
 pedindo que você sobreviva no lugar que escolheu viver:
 um quarto frio sem quadros nas paredes,
 um lugar de esquecimento onde ela teme que irá morrer
 de solidão e exposição.
Jesús, María y José, ela diz,
 O esquecimento é uma coisa perigosa.
 (COFER, 1990, p. 68, tradução nossa)⁷⁶

Assim, ao preparar-se para enfrentar esse mundo aberto perante seus olhos, ela também traz o passado que a habita e caminha com ela. Pensamos ser esse um fator de diferenciação, capaz de evitar que ela seja objeto e assuma sua posição de sujeito na sociedade em que se encontra.

Nas primeiras linhas vemos que O esquecimento (*El Olvido*), “é uma coisa perigosa”, surgindo aí a importância do passado como fator de pertencimento. O esquecimento faz do homem um ser sem memória e, portanto, sem as condições de transcender, adaptar-se e prosseguir, que lhe asseguram o equilíbrio e lhe possibilitam a verticalização perante outros seres. Quem é o arquiteto de si mesmo precisa da memória para, a partir dessa, elaborar um processo contínuo de construção e suplementação de sua identidade.

⁷⁶ “*El Olvido / It is a dangerous thing / to forget the climate of your birthplace / to choke out the voices of dead relatives / when in dreams they call you / by your secret name. / It is dangerous / to spurn the clothes you were born to wear / or the sake of fashion; dangerous / use weapons and sharp instruments / you are not familiar with; dangerous / to disdain the plaster saints / before which your mother kneels / praying / with embarrassing fervor / that you survive in the place you have chosen to live: / a bare, cold room with no pictures on the walls, / a forgetting place where she fears you will die / of loneliness and exposure. / Jesús, María y José, she says, / el olvido is a dangerous thing.*”

Mas, assim que seu desejo de deixar seu substituto de ilha se intensifica, Cofer começa a explorar os EUA, a cultura e a língua de modo mais audacioso. Durante esse período de transição, ela caminha entre as culturas múltiplas dos negros, dos italianos, dos *estadunidenses*, dos irlandeses e dos poloneses. Após um período de observação, vem, então, o momento de experimentação, no qual a narradora desafia e descarta rótulos culturais, sociais, raciais e de gênero que surgem entre os membros da família que moram na ilha, entre aqueles que moram nos EUA e entre os amigos *estadunidenses*.

Ao desprender-se gradualmente do solo cultural e tradicional da família, a narradora passa a investigar também as relações e tradições familiares americanas, diferentes das suas. E, ao se relacionar com as meninas americanas, a narradora torna-se consciente de sua identidade racial, comparando a cor de sua pele, a textura do cabelo e suas roupas com as das americanas.

Cofer vai percebendo que as características físicas são um fator de grande importância no que tange ao acesso aos benefícios dentro daquela sociedade. Na escola americana de freiras, ela observa uma imigrante polonesa cujo cabelo dourado e beleza estonteante dão à garota um *status* especial na escola. Ela reconhece imediatamente que tais características possibilitam que um imigrante branco seja prontamente aceito dentro da sociedade americana. E, a partir daí, repetidas cenas, como a que se segue, conscientizam-na das reações culturais ao seu tipo físico. Cofer elucida que o estereótipo do branco europeu e sua aparência são ainda muito valorizados na sociedade americana. No fragmento, relata-se uma peça teatral cujos atores principais serão escolhidos pelas professoras-freiras. Cofer, na voz da narradora, revela sua ironia nas palavras finais:

Ela (professora) já havia escolhido nosso Senador e Senhora entre nossas diversas categorias. A Senhora seria uma aluna nova, linda, cujo nome era Sophia, uma imigrante recém-chegada da Polônia. Seu inglês era praticamente incompreensível, mas tinha traços clássicos perfeitos sem um pingote de maquiagem, o que nos fazia ficar de boca aberta. Todo mundo falava de seu cabelo dourado caindo em cascata até a cintura e da sua voz que era capaz de elevar uma nota até o céu em coro. As freiras queriam que ela representasse Deus. Elas ficavam falando que Sophia tinha vocação. Nós a olhávamos estupefatos e parecia que os meninos tinham medo dela. Ela simplesmente sorria e cumpria ordens. Eu não sei o que ela pensava disso. O principal privilégio de ser bonita é que todos fazem tudo pra você, inclusive pensar.

Seu par era nosso melhor jogador de *basketball*, um garoto do quarto ano, alto e ruivo, cuja família mandava todos os filhos para a escola. Juntos, Sophia e seu senador, eram a melhor combinação de genes de imigrantes que nossa comunidade poderia produzir. Não me passou pela cabeça perguntar se algo mais, exceto a beleza de ambos, lhes dava os requisitos para serem as

estrelas de nossa produção teatral. Eu tinha as melhores notas da turma em História da Religião, mas me deram o papel de um dos muitos “Cidadãos Romanos”. (1990, p. 132-3, tradução nossa)⁷⁷

Nessa passagem, observamos que ela se depara com a condição de ser o Outro marginalizado, ou seja, uma cidadã americana, nascida, porém, em Porto Rico, cuja existência contrasta dentro de uma sociedade estereotipada branca e rica no continente. Embora ambos, EUA e Porto Rico, sejam marcados por divisões sociais e econômicas múltiplas e cruzadas, a narradora de *Silent dancing* torna-se criticamente consciente da sua desvalorização social e étnica pelos cidadãos *estadunidenses*, que pressupõem que todos os porto-riquenhos são sujos e pobres. O contato com o preconceito racial leva a comparações críticas entre os porto-riquenhos e várias outras etnias.

Por outro lado, enquanto aluna em uma escola porto-riquenha na ilha, a narradora se vê em situação inversa. Ela é a menina de pele clara, que goza de uma situação financeira vantajosa com relação aos outros alunos de sua turma, graças aos cheques que o pai recebe da marinha americana, diferentemente das crianças negras como Lorenzo. A pele “*café con leche*” e a situação econômica e social privilegiada lhe dão a condição de sair das circunstâncias de empobrecimento racial que afetam os indivíduos não-brancos e não-europeus. Essa condição inusitada e instável lhe permite que compare sua situação financeira e social privilegiada com aquela dos porto-riquenhos que nunca saem da ilha, e também com aquela das famílias porto-riquenhas pobres, vivendo dentro dos EUA. Tais comparações vão transformando-se em vantagens, e, em certas situações, a narradora percebe que pode usufruir estrategicamente dos valores de mundos diferentes. Isto fica evidente quando é escolhida pelas professoras para desempenhar o papel principal na apresentação para o superintendente *estadunidense* que irá visitar a escola.

– E a garota Ortiz? Eles têm dinheiro.

⁷⁷ “*She had already chosen our Senator and Lady from among our ranks. The lady was to be a beautiful new student named Sophia, a recent Polish immigrant, whose English was still practically unintelligible, but whose features, classically perfect without a trace of makeup, enthralled us. Everyone talked about her gold hair cascading past her waist, and her voice which could carry a note right up to heaven in choir. The nuns wanted her for God. They kept saying that she had vocation. We just looked at her in awe, and the boys seemed afraid of her. She just smiled and did as she was told. I don’t know what she thought of it all. The main privilege of beauty is that others will do almost everything for you, including thinking. Her partner was to be our best basketball player, a tall, red-haired senior whose family sent its many offspring to our school. Together, Sophia and her senator looked like the best combination of immigrant genes our community could produce. It did not occur to me to ask then whether anything but their physical beauty qualified them for the starring roles in our production. I had the highest average in the church history class, but I was given the part of one of many ‘Roman Citizens’.*”

– Eu vou falar com a mãe dela hoje. O inspetor *El Estadunidense* de San Juan vem ver a apresentação. Que tal se a gente fizer com que ela decore a fala em inglês e espanhol?

A conversa pára aqui pra mim. Minha mãe me levou até Mayagüez e comprou um vestido rosa cheio de “frou-frou” e duas combinações de crinolina para que eu usasse por debaixo do vestido. Eu parecia um pára-quedas com pernas de palito espetadas pra fora. Eu decorei minha fala: “Padres, maetros, Mr. Leonard, bienvenidos /Parents, teachers, Mr. Leonard, welcome [...]” (COFER, 1990, p. 58, tradução nossa)⁷⁸

Diante de ambas as situações, a narradora reconhece que os estereótipos com os quais se depara em seu trajeto não são, na maioria das vezes, sustentáveis, o que nos leva a pensar que talvez Cofer use as observações da narradora em *Silent dancing*, para demonstrar aos leitores que tais estereótipos nada mais são do que construções passíveis de questionamentos.

Portanto, essa porto-riquenha cujo cabelo não é dourado e nem tem a pele clara, precisa usar de outros recursos para conseguir transcender a ilha circundada pelos arames farpados. Ela percebe que, na sociedade americana, a mulher migrante penetra sorrateiramente, muitas vezes renegando sua cultura de origem. Constata como elas assumem diferentes identidades no trabalho, na escola, em casa e nas ruas, onde passam a ser indivíduos que não são nem *estadunidenses* nem membros da cultura de origem. Elas também não são as americanas “hifenadas”, na concepção de Meri Nana Ana Danquah (apud NEWTON, 2005), porque não conseguem dosar bem o “velho” e o “novo”, ou seja, as influências da terra de origem e os valores da terra que agora habitam. Muitas migrantes, ao sofrerem uma forte discriminação nos EUA, tendem a acentuar aquilo que assimilaram da cultura americana e tentam eliminar por completo a cultura de origem; outras se fecham completamente em seus *barrios*.

Mas, mesmo após adquirir habilidade lingüística e conhecer os costumes da sociedade americana, sentindo-se até assaltada por certo patriotismo ao ouvir o hino nacional estadunidense, a narradora ainda se depara com pequenas situações ou lembranças que resgatam sua condição de migrante. Ela se vê diante de escolhas tais como: esforçar-se em equilibrar duas diferentes culturas a fim de se tornar uma americana-porto-riquenha estável, ou tornar-se, como já mencionamos, uma representação transcultural de culturas múltiplas.

⁷⁸ “What about the Ortiz girl? They have money.”

‘I’ll talk to her mother today. The superintendent, *El Estadunidense* from San Juan, is coming down for the show. How about if we have her say her lines in both Spanish and English.’

The conversation ends there for me. My mother took me to Mayagüez and bought me a frilly pink dress and two crinoline petticoats to wear underneath so that I looked like a pink and white parachute with toothpick legs sticking out. I learned my lines, “Padres, maetros, Mr. Leonard, bienvenidos/Parents, teachers, Mr. Leonard, welcome...”

Acreditamos ser a segunda alternativa a opção de Cofer que, através da escrita, analisa e acessa seu “eu” transcultural influenciado pelas mais diversas culturas vivendo nos EUA.

Observamos que mesmo depois de obter domínio da língua e dos costumes da nova cultura, a narradora continua a enfrentar um sentimento de isolamento e percebemos que Cofer está ciente de que o sujeito transcultural não se dissolve completamente na cultura americana. *Silent dancing* oferece uma forma singular para se descobrir e estudar as barreiras culturais que um indivíduo encontra e o modo de lidar com tais situações. O que nos propomos estudar no tópico adiante são as influências que ajudaram a formar o indivíduo transcultural no qual a narradora de *Silent dancing* se transforma.

5.3 Influências sobre sua identidade transcultural

No início de *Silent dancing*, a narradora parece estar diante do paradoxo de ser uma cidadã americana da ilha e uma porto-riquenha que mora nos EUA. Cofer nos coloca a par da situação política, social, cultural e econômica dos porto-riquenhos, consequência do fato de serem membros parciais dos EUA que vivem em uma região ainda “colonizada”. Em uma sociedade pós-guerra, onde se discutia o ato *McCarran-Walker* e, mais tarde, o Ato de Imigração de 1965, os porto-riquenhos, na condição de “não totalmente *estadunidenses*”, ganharam acesso ao continente antes dos asiáticos e dos latino-*estadunidenses*. Tal condição os colocava em vantagem com relação a outras ilhas e penínsulas colonizadas, no que diz respeito à imigração e, teoricamente, ao reconhecimento pelos EUA e por outras nações. Segundo o historiador e escritor porto-riquenho Agustín Lao, os porto-riquenhos poderiam ser considerados “a síntese de um ‘limite de um novo mundo’ pós-moderno sem fronteiras” (apud NEWTON, 2005, p. 25, tradução nossa)⁷⁹.

A princípio, tal afirmativa pode nos parecer democrática e inovadora. No entanto, sabemos que apesar de milhares de porto-riquenhos terem livre acesso aos EUA e terem conseguido melhores níveis sociais e econômicos, a ilha e seus habitantes, ainda governados pelos EUA, não são reconhecidos pela sociedade americana e mundial. Depois de anexar Porto Rico ao território estadunidense, o Congresso *Estadunidense* permitiu que Porto Rico redigisse sua própria constituição, desde que não incluísse as opções de se tornar um estado

⁷⁹ “*the epitome of a postmodern ‘new world border’ without frontiers*”

livre ou independente. A constituição foi redigida, aprovada pelo Congresso *Estadunidense* e colocada em prática. Apesar de terem sua Constituição, os porto-riquenhos impedidos de votar para senadores ou representantes no Congresso, ainda estão sob as leis da Constituição Americana, transformando a Constituição porto-riquenha em um simulacro.

Apesar dessa situação, os porto-riquenhos, ainda assim, se vêem em melhor posição do que outros imigrantes, daí o grande fluxo de porto-riquenhos para EUA, principalmente, Nova Jersey no início dos anos 50. Quando a família da narradora de *Silent dancing* migrou para esse local, tal movimento já havia começado. Impulsionados pela crença em encontrar condições de vida melhores no continente *estadunidense*, os homens porto-riquenhos, em sua maioria de baixa renda, procuraram, nos EUA, condições sociais e econômicas mais dignas.

Aos dezoito anos, Hernán “ganhou” uma passagem para os EUA de um homem recrutando trabalhadores. Nós estávamos passando dificuldades, e contra sua vontade, *Mamá* deixou que Hernán fosse. Papá, por outro lado, surpreendentemente disse que era contra tal aventura. [...] Então, Hernán deixou a ilha, prometendo que iria escrever para seus pais imediatamente, mas não se teve notícias suas durante muitos meses. [...] Descobriu-se que Hernán estava na fazenda. A situação era péssima. Os trabalhadores haviam sido trazidos por um empregado da fazenda inescrupuloso que não revelava aos homens (a maioria muito jovens sem falar inglês) seus paradeiros. Moravam em barracas enquanto esperavam que as frutas amadurecessem para serem colhidas. Embora lhes fosse dada comida, o custo era descontado do pagamento, e quando era a hora de receber o salário, este já pertencia ao dono da fazenda. (COFER, 1990, p. 35, tradução nossa)⁸⁰

No entanto, a maioria dos porto-riquenhos continuou em condição subalterna quando foi para o continente, e poucos, ainda hoje, parecem conseguir desfrutar da mobilidade social que tem sido tema tão discutido sobre a experiência do imigrante nos EUA. Homens como Hernán, em *Silent dancing*, freqüentemente tornavam-se trabalhadores escravos na colheita de produtos agrícolas, ou então se alistavam na marinha, como o pai da narradora, ou no serviço militar, sofrendo discriminação racial e social devido à cor da pele, ou devido à herança cultural trazida. A narradora de *Silent dancing* se encontra numa segunda geração desse processo, mas conserva, na memória, através das histórias de família, dados sobre essa primeira geração nas personagens de tios, primos, e na experiência do pai.

⁸⁰ “At the age of eighteen, Hernán had ‘accepted’ a free ticket to the U.S. from a man recruiting laborers. It was a difficult time for the family, and reluctantly, *Mamá* had given Hernán permission to go. Papá, on the other hand, had uncharacteristically spoken out against the venture. [...] And so Hernán left the island, promising to write to his parents immediately, and was not heard from again for months. [...] It turned out that Hernán was at the farm. The situation was very bad. The workers had been brought there by an unscrupulous farm worker who kept the men (most of them very young and unable to speak English) ignorant as to their exact whereabouts. They lived in tents while they waited for the fruit to be ready for picking. Though they were given provisions, the cost was deducted from their paychecks, so by the time they were paid, their salary was already owed to the grower.”

Silent dancing traz a descrição dessa geração que parece se encaixar na identidade única do migrante que aceita qualquer coisa para alcançar melhores condições de vida nos EUA. A narradora, a princípio, parece caminhar para essa construção identitária, mas, gradualmente, acaba por adquirir a consciência própria de uma identidade transcultural e em constante formação.

Silent dancing é o testemunho de um lento processo de autoconhecimento de um indivíduo que não se enquadra naquela identidade. Ao nos referirmos, em capítulo anterior, à narradora como um indivíduo que está entre dois espelhos, um do passado e o outro do presente, que se refletem e produzem imagens múltiplas, estamos justamente nos referindo à filha de porto-riquenhos que passou grande parte de sua infância na ilha, mas que agora transita entre Porto Rico e EUA. Diante de tal situação a narradora sente-se, inicialmente, desprovida de uma cultura, por, muitas vezes, não ser reconhecida nem como porto-riquenha, nem como americana. Talvez, essa sensação de vazio seja aquilo que permita que ela se preencha por si só, coletando “momentos de vida” para ir, paulatinamente, construindo sua própria identidade.

Assim, em *Silent dancing*, a autora resgata, através do espelho do passado, toda a gama de influências que sofreu de seus pais e, principalmente, da avó materna.

5.3.1 A avó

Poderosos e fecundos, os laços familiares conservados por sua avó materna, *Mamá*, marcam profundamente o desenvolvimento da identidade da narradora como também a paixão pela arte de narrar. Tal influência é tão forte que *Mamá* é capaz de, literalmente, trazer a narradora-autora de volta à ilha, repetidas vezes, mesmo depois de ter atingido a maioridade, e de já estar vivendo, definitivamente, no continente *estadunidense*. Ao manter tal contato, Cofer é uma americana que continua sendo um membro amado na rede familiar da ilha.

Ali, a narradora escuta com prazer os *cuentos* narrados pela avó que acreditava sempre haver tempo para trabalho e para contar histórias também. A narradora recorda: “*Mamá* nos levava até a mangueira para fiar a teia de *cuentos* que pairava sobre nós, nos fazendo esquecer o calor, os mosquitos e nosso passado em uma terra estrangeira [...]” (COFER, 1990, p. 76, tradução nossa)⁸¹

A narradora percebe que, ao narrar os *cuentos*, a avó troca os nomes dos personagens, fazendo com que a moral e os fatos sejam os fatores de verdadeira importância. Cada história serve para um dos ouvintes de *Mamá*. Primeiro as tias e primas da narradora, que poderiam ter o mesmo destino trágico dos personagens se não mudassem de comportamento. A partir daí, essas ouvintes repetem os contos para as filhas, irmãs, primas...

De personalidade forte e possuindo um amplo poder dentro do âmbito doméstico, *Mamá* representa a figura materna primária. Já a respeito da mãe, a narradora diz que “não possui o poder matriarcal de *Mamá* para comandar e manter a atenção de todos” (Cofer, 1990, p. 15, tradução nossa)⁸². A narradora e sua mãe são duas dos muitos descendentes que se submetem à vontade de *Mamá* e que respeitam sua autoridade. Cofer observa:

Todo dia *Mamá* se levantava às cinco da manhã para arrumar a casa. Ela fazia o trabalho doméstico desde que aprendera a andar, e como um autômato programado para a vida, ela seguira uma rotina de trabalho e de auto-sacrifício até a velhice. Apesar de ter um caráter dominante no âmbito doméstico – toda decisão prática tomada por qualquer um de seus oito filhos ou marido tinha que ser aprovada por ela – ela acredita até hoje que a vida de uma mulher é redimida principalmente pelo trabalho... para os outros. (1990, p. 141, tradução nossa)⁸³

⁸¹ “*Mamá would lead us to the mango tree, there to spin the web of her cuentos over us, making us forget the heat, the mosquitos, our past in a foreign country [...]*”

⁸² “*She did not possess Mamá’s matriarcal power to command and keep everyone’s attention.*”

⁸³ “*Every day Mamá would rise at five to work around the house. She had done housework since she could walk, and like an automaton programmed for life, she followed a routine of labor and self-sacrifice into her old age.*”

Como vimos, o primeiro ensaio de *Silent dancing* é intitulado *Casa*, em espanhol, e é uma abertura do mundo familiar porto-riquenho no qual a narradora recebe suas primeiras lições da arte de narrar. Em “Casa”, ela é a adolescente de doze anos que preanuncia o conflito de mundos diferentes, aqui o infantil e o adulto. Fingindo estar absorta em suas leituras, a narradora atenta aos assuntos discutidos pelos adultos. A casa é o espaço feminino onde se transmitem, de geração a geração, papéis preestabelecidos socialmente, sendo a mulher cúmplice e partícipe dessa perpetuação de representações. Como personagens principais do ensaio, a narradora e sua avó materna se encontram na sala da casa, onde, então, *Mamá* começa a trançar o cabelo da neta. Os fios de cabelo da narradora tornam-se um emaranhado de representações nos fios da história da própria *Mamá*, como também nas representações nos fios da narrativa de Cofer.

Através da pequena história contada por *Mamá*, sobre *María la Loca*, representações dos papéis masculinos e femininos começam a ser passadas, como tradições que devem ser perpetuadas: “*Mamá* acreditava que o casamento não era algo que os homens desejavam, mas simplesmente o preço que tinham que pagar pelo privilégio de ter filhos, e, é claro, por aquilo que nenhuma mulher decente (sinônimo de esperta) daria de graça”. (COFER, 1990, p. 16, tradução nossa)⁸⁴. *Mamá* prende a neta entre as pernas e começa, com movimentos bruscos, a trançar seus cabelos. Segundo Cofer, “[...] pegou minha longa cabeleira embaraçada em seus dedos sempre ocupados” (1990, p. 16, tradução nossa)⁸⁵. Na metáfora dos cabelos trançados está a idéia de repressão, de um achatamento de desejos diversos daqueles aceitos pela comunidade. No ensaio, podemos observar que a repressão é tanto física, representada no trançar dos cabelos e na imobilização forçada entre as pernas, quanto psicológica, através do medo, representado na história de *María la Loca*:

O tempo todo que falava, *Mamá* estava trançando meus cabelos em uma trança achatada que exigia que meu cabelo fosse dividido em duas partes com pequenos puxões que faziam meus olhos encherem de água;... mas sabendo como minha avó detestava choramingos e lágrimas *bobas*, como ela

Despite being the dominant character in her household – every practical decision made by any of her eight children and husband had to be approved by her – she believes to this day that a woman’s life is redeemed mainly by work...for others.”

⁸⁴ “She believed that marriage was not something men desired, but simply the price they had to pay for the privilege of children, and of course, for what no decent (synonymous with “smart”) woman would give away for free.”

⁸⁵ “[...] had taken my long, tangled mane of hair into her ever busy hands.”

própria as chamava, eu ficava sentada o mais reta e dura possível...”(COFER, 1990, p. 16, tradução nossa).⁸⁶

Esses solavancos e puxões são representativos da tentativa de moldar, enquadrar a narradora dentro da fôrma da história das mulheres porto-riquenhas. O que havia acontecido com *María la Loca*, cuja história estava sendo contada especialmente para tia Laura, que sai chorando da sala, tinha como objetivo servir de lição para todas as mulheres que tentassem fugir aos papéis preestabelecidos por aquela sociedade. Como vimos no item 2.2, *María la Loca*, assim conhecida na comunidade, havia sido deixada no altar pelo noivo, depois de ter tido relações sexuais com ele. Num primeiro momento, *Mamá* é vista como a personificação da guardiã das tradições e portões de saída da casa, principalmente com relação às mulheres que almejam cruzá-los, evitando, assim, que as regras hierárquicas fossem quebradas pelas futuras gerações. *Mamá* faz isso “treinando” as meninas da casa que um dia irão se tornar mulheres porto-riquenhas.

No entanto, ao final da atividade e da história, *Mamá*, sem mesmo se dar conta, revela um desejo de mudança, pois ao cantar a marcha nupcial e a dançar uma valsa com a narradora, termina a sessão de história dando abertura para que todas as mulheres presentes rissem da “piada contagiosa” em que a vida delas havia se tornado, ou seja, da restrição do destino feminino ao casamento. A palavra “contagiosa” é sintomática no que diz respeito à perpetuação dos papéis femininos dentro da comunidade, pois ao usar esse termo, Cofer chama a atenção do leitor para o fato de que tal construção da identidade feminina ainda se apresenta muito enraizada na sociedade, podendo ainda contaminar futuras gerações que possivelmente irão perpetuar tal construção:

“Bem, essa é a marcha nupcial.” Surpreendendo a nós todas, *Mamá* cantou alto, “Lá, lá, lará... lá, lá, lará.” Então, levantando-me do chão pelos meus ombros magricelos, ela me levou pela sala em uma valsa de improviso – mais uma sessão terminando com a risada das mulheres, todas nós pegadas na piada contagiosa de nossas vidas. (COFER, 1990, p. 21, tradução nossa)⁸⁷

O primeiro ensaio de Cofer termina para então ser ampliado no poema que discutimos na parte sobre os ensaios e a poesia.

⁸⁶ “The whole time she was speaking, *Mamá* was weaving my hair into a flat plait which required pulling apart the two sections of hair with little jerks that made my eyes water; but knowing how grandmother detested whining and boba (sissy) tears, as she called them, I just sat up as straight and stiff as [...]”

⁸⁷ “‘Well, that’s the wedding march.’ Surprising us all, *Mamá* sang out, ‘Da, da, dará...da, da, dará.’ Then lifting me off the floor by my skinny shoulders, she led me around the room in an impromptu waltz – another session ending with the laughter of women, all of us caught up in the infectious joke of our lives.”

Logo após *The woman who was left at the altar* (A mulher deixada no altar), temos o ensaio *More Room* (Mais Espaço) que fala da relação de *Mamá* e *Papá*, seus avós maternos, projetada no espaço físico da casa. Neste ensaio, *la casa de Mamá*, como todos da família a conhecem, é um espaço que cresceu organicamente, suprimindo as necessidades de seus habitantes. Por trás desse espaço, está a narrativa de uma saga familiar onde são definidas as funções femininas nas comunidades rurais.

Para todos nós da família ela é conhecida como *la casa de Mamá*. Ela é o lugar de nossa origem; o palco para nossas memórias e sonhos da vida da ilha. Eu me lembro como na minha infância ela ficava sobre pilotis antes de ter o andar de baixo. Ela repousava em um elevador como um grande pássaro azul, não do tipo que voa, mais parecida como uma galinha chocadeira, com suas asas abertas. (COFER, 1990, p. 23, tradução nossa)⁸⁸

Acreditamos ser um dos pontos importantes da obra *Silent dancing* o fato de Cofer estabelecer uma relação com as construções identitárias que, a princípio faz-nos crer, reforçam conceitos fechados. Mas na verdade, ao longo da tessitura da narrativa, Cofer põe em cheque tais conceitos. Muitas vezes, a autora apresenta personagens cujas condições evocam a relação entre linguagem e sociedade. Considerada como um sistema construído socialmente por aqueles que a empregam no percurso da história, a linguagem estabelece uma relação de mão dupla com a sociedade, onde a situação social é definida pelo uso da linguagem do mesmo modo que a linguagem é criada socialmente. A partir daí, poderíamos pensar num sentido temporário que ambas possuem, levando-nos a crer que tanto uma situação social quanto o uso da linguagem são condições que não “são”, mas “estão”. Se acreditarmos nisso, concluímos que o significado das palavras reflete o que o significante está por representar dentro de um determinado grupo social. Através da narrativa, portanto, podem ser tiradas conclusões sobre a estrutura social da comunidade cultural, atribuindo ao texto diversas funções dentro dessa estrutura.

Sob tal perspectiva, discussões sobre os significados sociais envolvem um conceito fundamental – o de identidade, constantemente definido como pronto e fixo. No entanto, a identidade de um ser social é também um significado em processo de construção, passível de

⁸⁸ “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. I remember how in my childhood it sat on stilts; this was before it had a downstairs. It rested on its perch like a great blue bird, not a flying sort of bird, more like a nesting hen, but with spread wings.”

múltiplas influências e, conseqüentemente de mudanças. A partir desse processo, poderíamos chegar a outro conceito: o de gênero.

Segundo De Lauretis, em *A tecnologia do gênero* (1994), gênero não é visto como algo inerente ao indivíduo, pois não faz parte de sua essência: antes como discurso e identidade, ele apresenta-se como um construto social, com sérias conotações socioculturais. É indiscutível o papel do gênero na formação das identidades. Ainda hoje, homens e mulheres internalizam condições condizentes com seu sexo e com o contexto em que estão inseridos. Para a mulher, a sociedade prevê o casamento, a reprodução, os afazeres domésticos e o cuidar dos filhos, assim como a obediência às ordens do marido, e se restringem ao âmbito doméstico. Por outro lado, são considerados atributos masculinos a aquisição de conhecimento, o trabalho braçal, a manutenção financeira da família, assim como a criação de conceitos e verdades dentro e fora do âmbito doméstico.

Como dissemos, em *Silent dancing*, Cofer traz para a obra construções identitárias que, a princípio, reforçam conceitos fechados, mas que, na verdade, ao longo da narrativa, a autora questiona. Cofer apresenta personagens cujos papéis sociais tradicionais vão sendo desconstruídos.

Assim, um dos papéis sociais definidos como feminino é a reprodução. Sendo um “canal para outras vidas”, como *Mamá* se autodefine, o corpo feminino, nas primeiras páginas de *Silent dancing*, é definido como provedor de energia, repositório do sêmen. Mantém-se, assim, sua função primeva de canal de acesso para outras vidas, remetendo-nos ao seu caráter mitológico, sendo a mãe a Grande Deusa.

Seria proveitoso buscarmos o que diz a tradição mitológica ocidental sobre a Grande Mãe, que Hesíodo descreveu em sua Teogonia:

A Mãe Gaia, Terra, como a divindade original e progenitora de todas as outras divindades, representa o terreno original, terra fertilizada pelo sêmen do Céu. A palavra mãe, chão materno de nossas vidas, está ligada à palavra *mater*, matéria. Mãe e matéria são cognatas. No entanto, matéria aqui poderia ser considerada sob dois aspectos – quase como se houvesse duas espécies de matéria. Um dos níveis é considerado como invisível e incorpóreo. A matéria é como Santo Agostinho a descreve, “uma ausência de luz, uma privação do ser” (apud HILLMAN, 1981, cap. 6).

Assim, essa definição de matéria (a segunda concepção veremos mais tarde) considera-a um nada, uma ausência, e somente esse nada, essa ausência de luz uterina poderia possibilitar a existência de outro ser, dentro dessa matéria incorpórea, espaço vazio onde se dá luz a uma matéria outra, um espaço vazio que precisa de preenchimento.

O espaço físico da casa e o corpo físico de *Mamá* se amalgamam e representam a vida orgânica, atributo do feminino, da matéria que por todo universo já se constitui perene, ciclicamente se perpetua na natureza e, conseqüentemente, está personificada no campo. *Mamá*, no ensaio, personifica a fisicalidade da terra de que o espírito precisa para a sua substância, ela é o invólucro *mater* representado na comunidade rural. Símbolo feminino da Grande Deusa, *Mamá* reina em sua casa rural, representação da terra arada e cultivada todos os anos, em seus repetidos ciclos e em seu constante estado gravídico. O reino da Grande Deusa é caracterizado “por inércia passiva e dinâmica compulsiva da natureza; ciclo protetor, alimentador e gerador nos animais e nas plantas, desde a semente até a morte” (HILLMAN, 1981, cap.6).

Mamá parece representar essa construção social imbricada de papéis predefinidos pela comunidade, objetivando, assim, a manutenção de posições sociais reforçadas através da criação de construções mítico-religiosas. Nesse sentido, *Mamá* estaria cumprindo seu “destino feminino”, como expõe Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1990). Estando votada ao casamento e à reprodução, *Mamá* obedece à imposição social que prevê, para o feminino, a passividade e manutenção da espécie e da tradição. É o que a autora francesa define como imanência, ou seja, a caracterização como objeto passivo, exigência cultural em relação ao feminino: “na mulher, há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu ‘ser outro’; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia” (BEAUVOIR, 1990, p. 22).

Devido ao tabu que reveste os relacionamentos sexuais, a condição de estar grávida, nas comunidades rurais, não é abertamente discutida ou informada, nem mesmo no âmbito familiar, mas não deixa de ser observada em *Silent dancing*. A constatação da gravidez se dá ou através do próprio ciclo do tempo, quando barrigas começam a crescer, ou como *Mamá* o faz, desenhando projetos para um novo quarto para mais um filho a caminho, meio de que se servia para revelar o acontecimento: “Assim, quando ficou sabendo de sua primeira gravidez, ela (*Mamá*) supostamente desenhando esboços para mais um quarto, e *Papá*, obedientemente, os executou. (COFER, 1990, p. 27, tradução nossa).⁸⁹

Ao ver os projetos, ciente do código estabelecido, *Papá* Pepe, avô da narradora, começava então a construir mais um quarto, tornando a casa um aglomerado de cômodos não planejados previamente. Essa condição se reflete no espaço físico da casa, pois, depois de oito

⁸⁹ “So, when she discovered her first pregnancy, she supposedly drew plans for another room, which he dutifully executed.”

filhos, as cores não combinavam, os materiais eram diferentes, mas ao se olhar a casa, podia-se construir uma história onde a genealogia da família se fazia presente.

Finalmente, depois de ter sido consumida pelo trabalho de cuidar de oito filhos, *Mamá* decide que estava na hora de se construir um último quarto. Esse seria bem maior do que os outros, tendo uma entrada privativa. *Papá* o faz com uma alegria antecipada, pintando o quarto de azul celeste, sua cor favorita. Mas, apesar de sua atitude frenética pela casa, o corpo de *Mamá* não mostrava as mudanças advindas da gravidez. Até que, um dia, *Papá* disse que o quarto estava pronto para ser ocupado, e *Mamá* lhe disse: “Ótimo, ele é para você.” (COFER, 1990, p. 28, tradução nossa)⁹⁰

Assim, *Mamá* descobre um método anticoncepcional de acordo com seus princípios religiosos: o sacrifício. Abre mão do amor carnal de *Papá*, deixando então de ser um canal para outras vidas, para que possa se entregar aos filhos já nascidos. No entanto, “mesmo agora apesar do tempo ter-lhe roubado a elasticidade de seu corpo e a incrível reserva de energia, ela ainda emana um tipo de alegria que somente aqueles que vivem de acordo com as ordens de seus corações possuem.” (COFER, 1990, p. 28, tradução nossa)⁹¹

Já percebe-se aqui que o quarto que confina *Papá* durante as noites não representa somente a forma como *Mamá* consegue evitar filhos, mas a representação espacial de estabelecer limites e de remarcar territórios outrora invadidos. Ainda que seja através da renúncia à sexualidade, não podemos deixar de perceber, na atitude de *Mamá*, um movimento de transcendência, também na definição de Beauvoir (1990). *Mamá* toma posse do seu destino e, ativamente, assume-se como sujeito de seu corpo. O quarto do casal nos parece ser agora para *Mamá* “um teto todo seu”, uma clara referência, como a própria autora afirma, à sua mentora: “Uma vez mais tenho que me voltar à mentora desse meu projeto literário, Virginia Woolf [...]”. (COFER, 1990, p. 13, tradução nossa)⁹²

O desejo de remarcar territórios e criar “um teto todo seu” se amplia em *Claims*, o segundo poema de *Silent dancing*, que estabelece uma relação direta com a narrativa anterior. Como vimos, no capítulo sobre os ensaios e os poemas, a narradora, agora, se distancia da representação da casa da avó materna e avança para outros sentidos, exigindo das mesmas palavras presentes na prosa, novos significados da representação feminina.

No poema, o pacto com o código estabelecido entre a mulher e sua função construída na sociedade é passível de ser quebrado. Ainda fazendo referência à natureza, Cofer

⁹⁰ “Good, it’s for you.”

⁹¹ “Even now that time has robbed her of the elasticity of her body and of her amazing reservoir of energy, she still emanates the kind of joy that can only be achieved by living according to the dictates of one’s own heart.”

⁹² “Once again I must turn to my literary mentor for this project, Virginia Woolf [...]”

transforma o corpo de *Mamá*: de um mar revolto invadido por uma variedade de vidas, ele agora se torna o deserto, vazio e estéril. Estéril aqui não na concepção biológica, mas no sentido de território invadido que se reivindica de volta, agora na condição de permitir-se preencher pela vontade própria “ela está reivindicando seu território” (COFER, 1990 p. 29, tradução nossa)⁹³. A palavra território mantém seu significado denotativo, mas simultaneamente, amplia-se, chegando ao conotativo, que nos remete a uma segunda definição de *mate*:

Ao mesmo tempo, surgindo da primeira definição, temos uma segunda concepção de *mater*: o nada que surge de algo maior, o tangível, o visível e o corpóreo. Gerada pelo Caos na mitologia, Santo Agostinho chama essa matéria de “a terra como a conhecemos”. Essa é a terra do nosso passado, de nossas raízes fincadas no primeiro terreno habitado por nossas emoções mais cruas. (HILLMAN, 1981, cap. 6)

Vemos, portanto, segundo Santo Agostinho, a dúplici origem de matéria. Matéria que vem, ao mesmo tempo, de algo maior e do nada; o mais necessário, e contemporaneamente, o que mais falta. Existência difícil, mãe é a nossa terra e, ao mesmo tempo, o que está sempre faltando. O corpo de *Mamá* representa a terra arada, o invólucro que dá forma à vida. E, simultaneamente, território habitado pelas emoções mais cruas. No poema, a narradora permite que os sentimentos mais sombrios de *Mamá* se tornem visíveis, quebrando assim a imagem “de gesso” da mulher como Virgem Maria na tradição religiosa judaico-cristã.

Assim, ao mesmo tempo em que *Mamá* aparece como mantenedora das tradições porto-riquenhas e reforça em suas descendentes os papéis femininos impostos pela sociedade, percebemos, em suas atitudes, uma força que transgride as regras estabelecidas. Como modelo para as futuras gerações, percebemos que ela alia, retomando a concepção de Beauvoir, à imanência a transcendência.

Aos olhos da neta, o quarto da avó assume, então, contornos de um poderio que compreende tradição e autoridade “no coração da casa” (COFER, 1990, p. 23):

Seu quarto é o coração da casa.
Eu vejo seu quarto como o aposento de uma rainha onde uma pequena mulher revela-se grande, a sala do trono, onde bem no centro há uma cama maciça com quatro pilares maior que a altura de uma criança. Era essa a cama onde seus filhos haviam nascido, onde os netos menores podiam tirar um cochilo à tarde; aqui também era onde *Mamá* se isolava para dar conselhos particulares às filhas; sentada na beirada da cama, olhando para quem quer que estivesse na cadeira de balanço; onde gerações de bebês

⁹³ “*She is claiming back her territory.*”

haviam sido ninadas. Para mim, ela era como uma imperatriz sábia dos contos de fada [...] (COFER, 1990, p. 22-3, tradução nossa)⁹⁴

Mamá, sua casa e sua autoridade não somente inspiram a narradora a admirar seu estilo de vida transgressor dentro da sociedade porto-riquenha, onde os homens geralmente estabelecem regras e impingem o poder sobre as mulheres, como também a incitam a tomar as rédeas de sua própria vida.

Por outro lado, ao também reconhecer as pesadas exigências impostas nesse exemplo sutil de uma mãe e avó porto-riquenha da segunda metade do século XX, a narradora não repete simplesmente o estilo de vida e as ações de *Mamá*. Ao invés disso, ela incorpora as ações positivas e reconstrói as negativas. A narradora se prepara para ter um futuro diverso através da leitura e da educação escolar. Não se deixa enquadrar pela máxima “[...] redimir-se através do trabalho... para os outros [...]” (Cofer, 1990, p. 141, tradução nossa)⁹⁵, e nem mesmo se deixa contaminar pela “[...] piada contagiosa de nossas vidas [...]” (Cofer, 1990, p. 21, tradução nossa)⁹⁶. A narradora apreende, mas ajusta os ensinamentos da avó porto-riquenha ao seu próprio modo de vida, ou seja, assume a voz de sua própria história.

Eu teci minha própria fábula, escutando o tempo todo aquela voz interna que era exatamente, quando eu era muito jovem, como a de vovó ao contar suas histórias na sala de visitas ou debaixo da mangueira. E mais tarde, assim que fiquei mais segura da minha habilidade, a voz contando a história tornou-se a minha própria voz (COFER, 1990, p. 85, tradução nossa)⁹⁷

No ensaio *Tales Told Under the Mango Tree* (Contos Narrados Debaixo da Mangueira), Cofer traz ao leitor um dos *cuentos* narrados pela avó materna cujo foco principal é a história de Maria Sabida. A personagem parece ter grande importância para a narradora que sempre se refere ao seu nome como referência a uma mulher que, em situações aparentemente intransponíveis, consegue, de alguma forma, criar estratégias para vencer dificuldades. Maria Sabida é inspiração para a autora formar sua identidade como também

⁹⁴ “*Her room is the heart of the house.*”

“*I see her room as a queen’s chamber where a small woman loomed large, a throne-room with a massive four-posted 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 afternoon; 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 [...]*”

⁹⁵ “[...] *redeemed mainly by work ... for others*” (Cofer, 1990, p. 141)

⁹⁶ “[...] *the infectious joke o four lives [...]*”

⁹⁷ “*I embroidered my own fable, listening all the while to the inner voice which, when I was very young, sounded just like Mamá’s when she told her stories in the parlor or under the mango tree. And later, as I gained more confidence in my own ability, the voice telling the story became my own.*”

“[...] inventar histórias sobre a garota mais esperta de toda a ilha de Porto Rico” (COFER, 1990, p. 82, tradução nossa)⁹⁸, cuja voz relembra a da avó. Através de Maria la Loca e Maria Sabida, a narradora faz uma reavaliação de si mesma e daquilo que quer ser.

Tal admiração repousa no fato de Maria Sabida ser uma porto-riquenha que não deixou que o marido conduzisse sua vida. A narradora e Maria Sabida tornam-se cúmplices através de um laço sagrado, mais sagrado do que a amizade, mais forte que o sangue, que é através de um exemplo possível a seguir e da identificação de uma vontade comum de superar identidades impostas e tornar-se sujeito, no sentido de tomar suas próprias decisões. Assim, Maria Sabida se torna mais um fio que se entrelaça no tecer de uma identidade transcultural em construção em *Silent dancing*.

Por trás da história de Maria Sabida estão as histórias das vidas de muitas mulheres e das personagens femininas geralmente oprimidas. Através dessas histórias, Cofer não se restringe a denunciar somente modelos familiares patriarcais tradicionais e as opressões sofridas pelas mulheres, mas apresenta as histórias como um meio de a narradora e seus leitores examinarem suas relações, possibilitando, com essa análise, a criação de uma nova relação entre os gêneros a partir de mudanças de atitudes. Maria Sabida é uma alternativa e, poderíamos arriscar a dizer, a autora, através dessa personagem, faz-nos acreditar que ela, Cofer, não desiste do humano e acredita na constante renovação das relações entre os indivíduos como forma de adaptação ao novo que surge. Perante uma situação muito difícil, Maria Sabida consegue transformar até mesmo seu marido, de vilão em um fazendeiro honesto e trabalhador. Eis alguns fragmentos da história de Maria Sabida:

Era uma vez, em Porto Rico, uma garota que de tão esperta era conhecida por todos os cantos de Porto Rico como Maria Sabida. Maria Sabida veio ao mundo com os olhos abertos.[...] Na época em que Maria Sabida estava na idade de se casar, um *ladrón* havia tomado conta do vilarejo onde ela morava.

Durante vários anos, as pessoas do vilarejo ficaram sujeitas aos abusos desse homem mau e de seus comparsas. [...] Uma vez, ela observava o chefe dos *ladróns* quando vinha fazer arruaça pelo *pueblo*.[...] Então ela se preparou para conquistá-lo ou matá-lo. [...] Os homens vieram para casa e comeram vorazmente a comida que María Sabida havia preparado. [...] “por que você não o matou quando teve a chance, *muchacha?*” muitas mulheres do vilarejo a perguntaram. Mas ela simplesmente respondia de modo misterioso. “É melhor conquistar do que matar.” [...] No dia de seu casamento, Maria Sabida desconfiava que seu marido quisesse matá-la. [...] Ela foi até o quarto e lá fez uma boneca de tamanho natural vestida com próprias suas roupas e encheu-a de mel. [...] como uma pantera feroz, ele pulou na cama e esfaqueou o corpo da boneca várias vezes com sua adaga. Mel espirrou em

⁹⁸ “[...]make up stories about the smartest girl in all of Puerto Rico”

seu rosto e caiu em seus lábios. Chocado, o homem pulou da cama e lambeu os lábios. [...] ele ajoelhou no chão ao lado da cama e rezou pedindo perdão à alma de Maria Sabida. Naquele momento, Maria Sabida saiu de seu esconderijo, “Marido, eu te enganei mais uma vez, eu não morri.” Feliz, ele jogou sua faca no chão e abraçou Maria Sabida, jurando que nunca mais iria matar ou roubar. E manteve sua palavra, tornando-se mais tarde um fazendeiro honesto. (COFER, 1990, p. 74, tradução nossa)⁹⁹

Ao lermos *Silent dancing*, percebemos que as personagens femininas se desdobram em outras personagens, que se desdobram em outras, possuidoras de uma cumplicidade, reverberando como um contínuo na narrativa, prestando-se como um passo crucial no processo de criação da identidade da narradora. Por ter crescido em uma família onde a submissão era a principal qualidade a ser internalizada por uma garota, a narradora, em contato com outras mulheres, e, portanto, com outras possibilidades, não quer tornar-se “amarrada” por uma identidade única. Não quer, como Maria la Loca, ser “deixada no altar”, nem ser deixada de fora da possibilidade de desfrutar dos benefícios dos mundos em que vive.

5.3.2 A mãe

Já no caso da mãe da narradora, vivendo sob a sombra de *Mamá*, essa não possui a mesma autoridade nem a habilidade de contar histórias como *Mamá*. Ela é muito jovem quando dá à luz a narradora e precisa superar o choque de deixar sua terra natal, ou seja, a ilha de Porto Rico para ir morar nos EUA. Diferentemente da filha, a mãe da narradora não deseja

⁹⁹ “Once upon a time there lived a girl who was so smart that she was known throughout Puerto Rico as María Sabida. María Sabida came into the world with her eyes open. [...] By the time María Sabida was of marriageable age, one such ladrón had taken over the district where she lived. For years people had been subjected to abuse from this evil man and his henchmen. [...] She watched the chief ladrón the next time he rampaged through the pueblo. And so she prepared herself either to conquer or to kill this man. The men came home and ate ravenously of the food María Sabida had cooked. [...] ‘Why did you not just kill him when you had a chance, muchacha?’ many of the townswomen had asked María Sabida. But she had just answered mysteriously, ‘It is better to conquer than to kill.’ [...] On her wedding night María Sabida suspected that her husband wanted to kill her. She went back to the bedroom and there she fashioned a life-sized doll out of her clothes and poured the honey into it. [...] like a fierce panther he leapt onto the bed and stabbed the doll’s body over and over with his dagger. Honey splattered his face and fell on his lips. Shocked, the man jumped off the bed and licked his lips. [...] he kneeled down on the floor beside the bed and prayed to María Sabida’s soul for forgiveness. At that moment María Sabida came out of her hiding place. ‘Husband, I have tricked you once more, I am not dead.’ In his hoy, the man threw down his knife and embraced María Sabida, swearing that he would never kill or steal again. And he kept his word, becoming in later years an honest farmer.”

deixar a ilha, nem no sentido físico nem no sentido psicológico. Quando ela está nos EUA, isola-se em sua própria “ilha” porto-riquenha, no complexo de apartamentos para migrantes *El Building* dentro de *el barrio* em Nova Jersey, de onde nunca sai. *El Building* permite que se sinta confortável em meio à língua espanhola, à música alta, às mães gritando com os filhos, e ao tão familiar *¡Ay Bendito!*, a frase típica dos porto-riquenhos. A narradora observa a mãe e diz:

Minha mãe estava “cumprindo pena” nos EUA. Mas ela não queria saber quanto tempo sua sentença iria durar nem porque estava sendo punida com o exílio, só fazia aquilo em favor dos filhos. Ela se mantinha “pura” para um possível retorno à ilha privando-se de uma vida social (o que a teria feito ficar muito ligada ao lugar); e nunca aprendendo mais do que o inglês básico para a sobrevivência. (COFER, 1990, p. 127, tradução nossa)¹⁰⁰

E, embora passe duas décadas de sua vida nos EUA, ainda assim, consegue voltar para a ilha com a cultura original praticamente intacta. Esse isolamento imposto a si mesma talvez possa ser um dos fatores responsáveis pelo sentimento de desconforto que a narradora sente em ser uma migrante nos EUA, principalmente quando ela começa a se misturar com as pessoas do bairro e da escola. Embora a narradora goste verdadeiramente da comida porto-riquenha e da língua espanhola que compartilha com a mãe, ela quer distanciar-se do estilo de vida de *El Building*. Ela admira a beleza exótica da mãe ainda jovem e compara-a positivamente com a aparência das mães de seus colegas “robustas mães de cabelos dignamente grisalhos” (COFER, 1990, p. 126, tradução nossa)¹⁰¹, ao mesmo tempo em que sente-se ressentida por sua mãe não tentar agir e misturar-se com tais mulheres.

Ao isolar-se em seu apartamento-ilha, ouvindo músicas porto-riquenhas e lendo literatura também porto-riquenha, sua mãe não consegue manter um diálogo com a filha sobre a experiência de migrante que enfrenta no mundo “lá fora”, pois não vivencia tal situação. Essa incomunicabilidade também se agrava devido ao fato de a narradora estar vivendo sua adolescência. De certa forma, ambas sofrem certo tipo de alienação e isolamento, no mundo exterior, já que enfrentam uma discriminação devido à cor da pele, à dificuldade lingüística, e dentro da própria relação mãe e filha, visto que não compartilham experiências.

Assim, a narradora desenvolve uma “existência dupla”, tanto no sentido lingüístico, falando espanhol em casa e inglês fora desse ambiente; como também social, pois deve se

¹⁰⁰ “She was ‘doing time’ in the U.S. She did not know how long her sentence would last, or why she was being punished with exile, but she was only doing it for her children. She kept herself ‘pure’ for her eventual return to the island by denying herself a social life (which would have connected her too much with the place) by never learning but the most basic survival English.”

¹⁰¹ “Mothers were stoutly built women with dignified grey hair.”

comportar dentro dos parâmetros porto-riquenhos para manter alguma forma de interação com a mãe. Mais tarde, já na idade adulta, a narradora nos revela que precisa entrar no mundo da mãe para que consiga interagir com ela:

Todo ano... quando eu terminava de dar minhas aulas, ela me convidava para visitá-la na ilha... essas peregrinações anuais à cidade de minha mãe onde eu havia nascido... eram simbólicas para mim como uma colisão de culturas e gerações que ela e eu representamos. (COFER, 1990, p. 143, tradução nossa)¹⁰².

Algumas dessas “colisões de culturas e gerações” provocam na narradora, e também em seu irmão, certo isolamento que permite à narradora observar pequenos detalhes, nuances das diferenças e que, mais tarde, emergem através do ato de contar essa história através da escrita. Isso se torna muito evidente no poema *The Way My Mother Walked* (O Jeito que Minha Mãe Caminha), estrategicamente colocado logo após o poema *Fulana* (*Fulana*).

No poema, a sexualidade de sua mãe aflora e há uma suplementação da representação da palavra Mãe que, no poema, se revela uma mulher sensual, possuindo grande poder de sedução. O fato de viverem num mundo diferente da ilha possibilita que tanto a narradora quanto a mãe experimentem situações novas e até mesmo se arrisquem a lidar com outros aspectos de seus “eus”, muitas vezes reprimidos na comunidade insular.

Enquanto em Porto Rico o lado sedutor feminino é veementemente reprimido na casa de *Mamá*, na qual os papéis são muito definidos, nos EUA tudo parece ser diferente. É nesse novo lugar que a mãe experimenta o medo de estar quebrando regras estabelecidas pelo marido e percebe o perigo que representa, para si mesma, deixar o mundo seguro da casa-santuário que lhe traz a segurança da rotina do matrimônio na metáfora das toalhas na prateleira:

Becos
faziam com que apertasse minha mão
o Braille de sua ansiedade.
Os dois lances de escada até nosso apartamento eram
sua ascensão sagrada
ao santuário
fugindo de estranhos onde o mal
não a iria seguir em seus pés de lagarta e onde
suas necessidades e medos poderiam ser esquecidos

¹⁰² *Each year... at the end of my teaching, she would invite me to visit her on the island...these yearly pilgrimages to my mother's town where I had been born also...were for me symbolic of the clash of cultures and generations that she and I represent.*

como as toalhas combinando em cima da prateleira. (COFER, 1990, p. 99, tradução nossa)¹⁰³

Por mais que se esforce para enquadrar-se nessa construção identitária que reprime outros aspectos que fazem parte do feminino, seu próprio corpo e o barulho de seu salto agulha enviam uma mensagem em código Morse (toque, toque, toque..) “*Mayday-mas-não se aproxime*” (COFER, 1990, p.99, tradução nossa).¹⁰⁴

Então, para que não se deixe levar pelo pecado carnal, sua mãe carrega uma figa para se proteger do mau-olhado, do mundo exterior e de si mesma. O conflito entre instinto e repressão nos remete à religiosidade muito presente na comunidade porto-riquenha da ilha, mais especificamente à crença cristã do sacrifício como forma de redimir-se. Suas sensações e seus desejos são julgados à luz da tradição judaico-cristã, que rejeita as imperfeições do homem, caracterizadas aqui pelo desejo carnal. Cofer, mais uma vez, coloca em cheque os dogmas da igreja, como se dissesse: Deus dá ao homem esse aspecto que é o desejo e, então, estabelece regras contra o mesmo: olhe, mas não toque; toque, mas não experimente; experimente, mas não desfrute. Tais contradições se reforçam na mistura do sagrado e profano na religiosidade dos santos e na crença nos amuletos:

Ela sempre usou um amuleto na corrente de ouro,
Um figa de ébano
Para protegê-la do mau olhado da inveja
E da luxúria dos homens
[...]
o código Morse de seus saltos agulha enviando
sua mensagem *Mayday-mas-não-se aproxime*
(COFER, 1990, p. 99, tradução nossa)¹⁰⁵

O poema é revelador para a narradora porque amplia o sentido do vocábulo mãe que se modifica e permite que outros significados, tais como sensualidade e sedução, façam parte de sua concepção, ainda que inicialmente imprevisíveis. Somando-se a isso, nesse momento, a narradora percebe que sua mãe é também uma mulher que sofre com o enfrentamento desse novo mundo que se revela amedrontador. Sua escolha de fugir para a segurança da casa, para a acomodação do conhecido, poderia ser resultado da sua experiência de vida, muito diferente daquela vivida pela filha.

¹⁰³ “*Alleys / Made her grasp my hand teaching me / The Braille of her anxiety the two flights to our apartment were her holy / Ascension / To a sanctuary from strangers where evil / Could not follow on its caterpillar feet and where / Her needs and her fears could be put away / Like matching towels on a shelf.*”

¹⁰⁴ “*mayday-but-do-not-approach*”

¹⁰⁵ “*She always wore an amulet on a gold chain, an / ebony fist / to protect her from the evil eye of envy / and the lust of men. [...] the Morse code of her stiletto heels sending, / their Mayday-but-do-not-approach into.*”

Em outro momento no livro, Cofer cruza a realidade com a língua e nos fala sobre os problemas imbricados na relação mãe e filha, língua e mundos diferentes, e reconhece “Meu problema com “Mãe” aparece quando ela e eu tentamos definir e traduzir palavras-chaves para nós duas, palavras como ‘mulher’ e ‘mãe’” (COFER, 1990, p. 152, tradução nossa)¹⁰⁶. Mas, apesar desses obstáculos entre seus mundos conceituados como lingüisticamente diferentes, a narradora afirma que,

Apesar de nossas diferenças, eu sinto saudade dela, e quando junho se aproxima, eu fico ansiosa em chegar a hora de estar com ela em sua minúscula casa tomada por sua presença vibrante. Então eu faço as malas e vou ao encontro de minha adorável adversária num cantinho de seu “paraíso” em vias de extinção, o lar para o qual ela esperou tanto pra voltar. (COFER, 1990, p. 153, tradução nossa)¹⁰⁷

Ao tornar-se adulta, percebemos que a narradora aceita a escolha da mãe de permanecer leal aos costumes porto-riquenhos e a admira pela pessoa que é. Ao observar à distância a lealdade de sua mãe ao estilo de vida porto-riquenho e a suas lembranças, parece estar, inesperadamente, diante de uma revelação: a narradora, através da escrita fragmentada, da mistura de gêneros e de línguas, e sua mãe, através da coleção de objetos pessoais e daqueles trazidos das viagens de seu marido, encontraram uma maneira de dar significado a essas colagens de “momentos de vida”, criando desenhos que surgem do agrupamento dos pedaços. Ambas parecem ter organizado tais fragmentos de forma a que finalmente o todo lhes fizesse sentido, e que, futuramente, aqueles que compartilhem e respeitem suas experiências vejam o valor do mesmo.

Tal revelação, portanto, demonstra uma habilidade, que se desenvolve na narradora, de alcançar um estado transcultural que aceita o próprio nicho construído dentro da cultura americana nos EUA, mas que também aceita aqueles que optaram por não se deixar assimilar, o que se reflete mais tarde, ao entrar em contato com outras etnias e culturas. Dentro da sua, respeita a cultura do outro e, muitas vezes, considera-a parte da sua própria.

¹⁰⁶ “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’”.

¹⁰⁷ “But, in spite of our differences, I miss her, and as June approaches, I yearn to be with her in her tiny house filled with her vibrant presence. So I pack up and go to meet my loving adversary in her corner of the rapidly disappearing “paradise” that she waited so long to go home to.”

5.3.3 Vida

Vida

Para uma criança, a vida é uma peça dirigida pelos pais, professores e outros adultos que nos dão ordens o tempo todo: “Diga isso,” “Não diga isso,” “Fique aqui,” “Ande assim,” “Use estas roupas,” e isso, mais aquilo e aquilo outro. Se não entendemos ou ignoramos algo, somos punidos. Aí, memorizamos o *script* de nossas vidas interpretado pelos nossos progenitores, e aprendemos a não improvisar demais: o mundo – nossa platéia – gosta de uma peça bem feita, com todo mundo em seus devidos lugares e sem muitos assaltos repentinos de brilhantismos ou surpresas. Mas, de vez em quando, novos personagens entram em cena, e os autores têm que mexer na peça para encaixá-los, e por um tempo, a vida fica interessante. (COFER, 1990, p. 101, tradução nossa)¹⁰⁸

Consideramos a citação acima como um marco do início de outra fase na vida da narradora. O ensaio *Some of the characters* (Algumas Personagens), que agora iremos abordar, se apresenta de forma um pouco diferente dos outros, pois se subdivide em ensaios menores sobre três personagens distintas: Vida, Providencia e Salvatore. *Some of the characters* (Algumas Personagens) é entremeado por três poemas, para então termos definitivamente seu fim.

A história da personagem Vida tem algo de semelhante com a da narradora por ambas serem (i)migrantes em busca de condições melhores nos EUA. Recém chegada do Chile, Vida mal fala inglês e vive num apartamento de um quarto com a avó, a irmã que acabara de ter um bebê, e o marido desta. Vida chega ao apartamento da narradora de repente, pedindo algo emprestado, e provoca a admiração da adolescente que se sente fascinada pelo modo livre que Vida caminha pelo *el barrio*, um comportamento muito diferente do seu, sob constante vigilância do pai, quando presente, e da mãe. A narradora comenta sobre sua relação com Vida:

[...] não era amizade – ela (Vida) era muito mais velha do que eu e muito interessada em si mesma para importar-se em retribuir-me pela minha devoção. Era mais uma...relação...na qual eu estava sempre atrás dela

¹⁰⁸ “Vida/ To a child, life is a play directed by parents, teachers, and other adults who are forever giving directions: ‘Say this’, ‘Don’t say that’, ‘Stand here’, ‘Walk this way’, ‘Wear these clothes’, and on and on and on. If we miss or ignore a cue, we are punished. And so we memorized the script of our lives as interpreted by our progenitors, and we learned not to extemporize too much: the world our audience likes the well-made play, with everyone in their places and not too many bursts of brilliance or surprises. But once in a while new characters walk onto the stage, and the writers have to scramble to fit them in, and for a while, life gets interesting.”

enquanto explorava o poder de sua juventude e de sua beleza. (COFER, 1990, p. 97, tradução nossa)¹⁰⁹

Mas há algo de positivo nessa relação: Vida é o vínculo através do qual a narradora consegue escapar do apartamento-ilha da mãe nos EUA, pois ambas passam horas fora de casa. Vida faz de Cofer ouvinte de suas histórias sobre *Hollywood*, afirmando que será uma atriz famosa. “Foi num verão que conheci Vida, e passávamos nossos dias num pequeno lote cercado atrás do nosso edifício, evitando ao máximo entrar em casa.” (COFER, 1990, p. 102)¹¹⁰

Vida passa a ser, para a narradora, um modelo da jovem que manipula a nova cultura e seus habitantes em seu próprio benefício. Vida detesta sua família e então abraça tudo que possa lhe trazer alguma vantagem:

Vida tinha como modelo as “*Go-Go girls*” cujos shows de dança ela adorava assistir em nossa televisão. Ela ficava imitando os movimentos e eu a assistia até quando nós duas caíamos no sofá morrendo de rir. A maquiagem que usava nos olhos (comprada com a minha mesada) era escura e pesada, usava um batom furta-cor marrom e seus lábios ficavam brilhantes; suas saias estavam ficando cada vez mais curtas mostrando suas pernas compridas. Quando subíamos a rua indo comprar alguma coisa pra minha mãe, os homens olhavam; os homens porto-riquenhos faziam mais do que isso. Mais de uma vez, fomos seguidas por homens inspirados em compor *piropos* para Vida – palavras carregadas de erotismo sussurradas quando passávamos. (COFER, 1990, p. 104, tradução nossa)¹¹¹

Vida é órfã e acha sua família “deprimente” (COFER, 1990, p. 102). Evita estar com seus parentes e revela seu desejo de esquecê-los. O fato de Vida ser órfã aparece como um fator revelador que reforça a figura materna como o elemento preservador e transmissor da cultura de origem. A princípio, a mãe da narradora, também se deixa seduzir por Vida e ambas passam longas horas conversando sobre moda. Vida consegue, assim, ser aceita como mais um novo membro da família e muda-se para o apartamento. Com isso, o cotidiano familiar muda drasticamente. Vejamos um fragmento:

¹⁰⁹ “[...]it was not friendship – she was too much older than I and too self-involved to give me much in return for my devotion. It was more a ... relationship, with me following her while she explored the power of her youth and beauty.”

¹¹⁰ “It was summer when I met Vida, and we spent our days in the small, fenced-in square lot behind our apartment building, avoiding going indoors as much as possible.”

¹¹¹ “Vida was modeling herself on the ‘Go-Go girls’ she loved to watch on dance shows on our television set. She would imitate their movements with me as her audience until we both fell on the sofa laughing. Her eye make-up (bought with my allowance) was dark and heavy, her lips were glossy with iridescent tan lipstick, and her skirts were riding higher and higher on her long legs. When we walked up the street on one of my errands, the men stared; the Puerto Rican men did more than that. More than once we were followed by men inspired to compose *piropos* for Vida – erotically charged words spoken behind us in stage whispers.”

Papai, normalmente um homem reticente, por natureza, desconfiado de estranhos, e sempre vigilante sobre os perigos para os filhos, também estava sob o feitiço de Vida. Surpreendentemente, concordou em deixá-la ficar em nosso apartamento até o dia de seu casamento alguns meses mais tarde. Ela se mudou para meu quarto. Dormia na cama que tinha sido do meu irmão antes de ele ter seu próprio quarto, um lugar onde eu gostava de deixar minha coleção de bonecas do mundo inteiro que meu pai havia mandado pra mim. Agora, elas foram colocadas em uma caixa num armário escuro. (COFER, 1990, p. 106-7, tradução nossa)¹¹²

No entanto, tal situação rapidamente se transforma com a chegada do marido das viagens. A mãe da narradora concebe Vida, agora, como uma ameaça ao seu casamento, e começa, estrategicamente, a reclamar da garota: que não sai mais com o mesmo homem, que não ajuda nos afazeres domésticos, e que, apesar de trazer dinheiro para ajudar a família, chega em casa cheirando a álcool. Perante tal situação, a mãe sente a necessidade de demarcar seu território, resgatando uma estratégia já mostrada em *Silent dancing* pela avó materna no ensaio Casa: a metáfora da galinha em seu ninho, que agora assim se apresenta:

Minha mãe estava abrindo suas asas e preparando-se para lutar pela exclusividade sobre seu ninho. Mas, papai, surpreendendo a nós todos novamente, brigou por justiça para com a *señorita* – minha mãe fez um barulho engraçado “rrâm-rrâm” ao ouvir a palavra senhorita, que em espanhol tem a conotação de virgindade e pureza. Ele disse que nós tínhamos prometido abrigo até quando ela se estabelecesse e que era importante que nós a pedíssemos para sair de uma forma respeitosa: casada, se possível. Ele gostava de jogar cartas com ela. Ela era um adversário astuto, esperto e que valia a pena. (COFER, 1990, p. 108, tradução nossa)¹¹³

Mas, apesar de coagida a sair do apartamento, e de suas histórias sobre os astros de TV e suas aspirações em ser uma atriz famosa em *Hollywood* se tornarem enfadonhas para a narradora, Vida representa outro aspecto da vida do imigrante nos EUA que a narradora coleta nessa experiência da criação do indivíduo que se constrói na escrita de *Silent dancing*. Apesar de durar pouco, essa relação é muito significativa para a narradora, que, rapidamente – no período de um verão –, deixa de ser a menina porto-riquenha que se restringe a observar, para

¹¹² “Father, normally a reticent man, suspicious of strangers by nature, and always vigilant about dangers to his children, also fell under Vida’s spell. Amazingly, he agreed to let her come stay on our apartment until her wedding some months away. She moved into my room. She slept on what had been my little brother’s twin bed until he got his won room, a place where I liked to keep my collection of dolls from around the world that my father had sent me. These had to be put in a box in the dark closet now.”

¹¹³ “Mother was spreading her wings and getting ready to fight for exclusivity over her nest. But, Father, surprising us all again, argued for fairness for the *señorita* – my mother made a funny “harrumph” noise at that word, which in Spanish connotes virginity and purity. He said we had promised her asylum until she got settled and it was important that we send her out of our house in a respectable manner: married, if possible. He liked playing cards with her. She was cunning and smart, a worthy adversary.”

tornar-se uma adolescente que tem uma nova postura perante a cultura americana e começa a agir dentro desse contexto:

Mas Vida me transformou. [...] Foi quando comecei a ficar entediada com as ilusões de Vida sobre Hollywood. Eu fiquei feliz quando as aulas voltaram no outono e entrei novamente em minha veste azul engomada, mas descobri que estava muito apertada e curta pra mim. Eu tinha “crescido” durante o verão. (COFER, 1990, p. 105-6, tradução nossa)¹¹⁴

Vida lhe mostrara o caminho, o uniforme engomado havia se tornado apertado, o apartamento dentro de *El Barrio*, um limite a ser transposto. Apesar de uma forma um pouco *al revés*, de como uma mulher pode desenvolver alternativas para agir dentro dessa nova sociedade, algumas vezes tendo que assimilar traços dessa nova cultura, Vida teve seu papel na vida da narradora.

Ao final dessa primeira parte do ensaio, a narradora nos fala sobre a última vez em que vira Vida, uma situação que não deixa de ser contraditória, no sentido de Vida representar a igreja num concurso, colocando em cheque os dogmas religiosos da igreja católica, como também o que a própria autora critica, uma instituição que diz valorizar o espírito, mas que patrocina um concurso de beleza física. Apesar de não adotar para si os métodos de Vida, a narradora a admira pela força e determinação em não abrir mão dos sonhos hollywoodianos, mesmo que esses se realizem num concurso de beleza de uma paróquia qualquer, talvez tentando escapar, assim, das construções identitárias impostas:

A última vez que vi o rosto de Vida foi num cartaz anunciando sua coroação como a rainha da beleza de uma igreja católica em outra paróquia. Os concursos de beleza eram realizados pelas igrejas como uma forma de arrecadar fundos naquela época, quão contraditório isso me parece agora: a igreja patrocinando um concurso para escolher a mulher mais atraente fisicamente na congregação. Mas ainda assim, sinto que estava certo ver Vida usando uma tiara de diamantes falsos naquela foto com os dizeres embaixo: Vida vence! (COFER, 1990, p. 108-9, tradução nossa)¹¹⁵

A partir dessa citação e, também, na escolha do nome da personagem Vida, a autora parece sugerir que sua narradora acredita que, apesar das constantes investidas de

¹¹⁴ “But Vida changed me. [...] By the time I was getting weary of Vida’s illusions about Hollywood. I was glad when school started in the fall and I got into my starched blue jumper only to discover that it was too tight and too short for me. I had ‘developed’ over the summer.”

¹¹⁵ “The last time I saw Vida’s face it was on a poster. It announced her crowning as a beauty queen for a Catholic church in another parish. Beauty contests were held by churches as fundraisers at that time, as contradictory as that seems to me now: a church sponsoring a competition to choose the most physically attractive female in the congregation. I still feel that it was right to see Vida wearing the little tiara of fake diamonds in that photograph with the caption underneath: Vida wins!”

engessamento do indivíduo dentro da comunidade, o percurso da vida possibilita transformar e vencer tais obstáculos.

5.3.4 O pai

Já a relação da narradora com o pai em *Silent dancing* é diferente. Apesar de distante, principalmente devido às ausências prolongadas, enquanto ele está no mar, a dinâmica masculino-feminino revela ao final de *Silent dancing* aquilo que está por debaixo da fachada do uniforme branco da marinha americana.

Procurando entender os sentimentos de seu pai com relação aos EUA no início de *Silent dancing*, a narradora começa a investigar o passado do pai e percebe ser drasticamente diferente cultural e socialmente do passado da mãe, mesmo sendo ambos porto-riquenhos. Ela compara o casamento e o passado dos dois com “a mistura de dois elementos – o fogo e o gelo” (COFER, 1990, p. 39).

Apesar da informação limitada que tem sobre a linhagem familiar paterna, a narradora reconhece e respeita o esforço do pai em oferecer a ela e ao irmão uma boa educação e lembra-se de seus esforços em “fazer a assimilação da família indolor” (COFER, 1990, p. 87)¹¹⁶. O pai aluga apartamentos em bairros habitados por imigrantes europeus e compra objetos da cultura americana tais como uma árvore de Natal e uma televisão. No entanto, ela não entende os longos silêncios paternos nem conversa com ele sobre seus sentimentos em relação aos seus deveres como um soldado porto-riquenho que serve a marinha americana. Apesar de não conversar com o pai, a narradora observa-o:

Suas ausências de casa me pareciam mais dolorosas para ele do que para nós. O que aconteceu com ele durante aqueles anos, a maior parte, eu nunca vou saber. Cada vez que vinha de volta para casa estava mais quieto. Era como se estivesse afogando no silêncio e que ninguém pudesse salvá-lo. (COFER, 1990, p. 128, tradução nossa)¹¹⁷.

A morte súbita do pai aumenta o mistério para a narradora que o caracteriza por aquilo que foi em vida, um pai ausente-mas-presente em sua vida, como um espectro. Parece-nos que

¹¹⁶ “*But he did his best to make our ‘assimilation’ painless*”

¹¹⁷ “*His absences from home seemed to be harder on him than on us. Whatever happened to him during those years, most of it, I will never know. Each time he came home he was a quieter man. It was as if he were drowning in silence and no one could save him.*”

a narradora, ao falar do pai em *Silent dancing*, quer descobrir quem está por detrás daquele uniforme imaculado da marinha. Durante todo o percurso de *Silent dancing*, a identidade engessada paterna parece adormecer, em um casulo, representado no seu uniforme branco, para então revelar-se somente nas últimas linhas do último poema: “[...] quando entrou em casa, com um cheiro forte e doce de garapa, eu surpreendi meu *Papasito* – que gostava que suas garotas fossem espertas, que não gostava de bebês chorões – tendo aprendido muito bem uma nova lição.” (COFER, 1990, p. 167, tradução nossa)¹¹⁸

Arriscamos dizer que a narradora vive um conflito em trair os mortos ao tentar fazer emergir outros aspectos da construção paterna que sempre acreditou existir. Beverly cita Benjamin ao discutir o texto de testemunho com relação às representações impostas pela sociedade:

Não há, fora do discurso, um nível de faticidade social que possa garantir a verdade dessa ou daquela representação, já que o que nós chamamos de “sociedade” propriamente dita não constitui uma essência antecedente à representação, mas justamente a consequência dos esforços em representar como também a luta perante representações. Este é o significado mais profundo do aforismo de Walter Benjamin “até os mortos não estão a salvo”: mesmo a lembrança do passado é conjuntural, relativa, perecível, dependente da prática. O testemunho é ambos: arte e estratégia da memória subalterna. (1996, p. 277, tradução nossa)¹¹⁹

Mas, mesmo sentindo que trai o pai morto, a narradora percebe que os mortos também são passíveis de uma redefinição, através do resgate crítico dos olhos do presente. Em seu desejo tímido em conhecer o pai melhor, repetidamente entra em conflito com desejos em contrariar o papel patriarcal na esfera doméstica, e afirma que desde muito cedo:

Minha primeira lembrança é da festa de volta à casa de meu Pai e o presente que ele trouxe pra mim de San Juan – um berço rosa como uma gaiola de passarinho decorada – e o sentimento de abandono que senti pela primeira vez no meu curto tempo de vida, quando todos os olhos se voltaram para aquele belo homem estranho de uniforme e se afastaram de mim [...] (COFER, 1990, p. 46, tradução nossa)¹²⁰

¹¹⁸ “[...] when he came in, smelling strong and sweet as sugarcane syrup, I could surprise my *Papasito* – who liked his girls smart, who didn’t like crybabies – with a new lesson, learned well.”

¹¹⁹ “There is not, outside of discourse, a level of social facticity that can guarantee the truth of this or that representation, given that what we call ‘society’ itself is not an essence prior to representation but precisely the consequence of struggles to represent and over representation. That is the deeper meaning of Walter Benjamin’s aphorism. ‘Even the dead are not safe’: even the memory of the past is conjunctural, relative, perishable, dependent on practice. Testimonio is both art and strategy of subaltern memory.”

¹²⁰ “First memory is of Father’s homecoming party and the gift he brought me from San Juan – a pink iron crib like an ornate bird cage – and the sense of abandonment I felt for the first time in my short life as all eyes turned to the handsome stranger in uniform and away from me [...]”

As longas ausências do pai permitem à narradora assumir o papel da figura principal no núcleo familiar, levando-a a entender que pode ser diferente das muitas mulheres marginalizadas. Isso se aplica tanto à cultura porto-riquenha, dentro da qual as mulheres possuem alguma autoridade somente no âmbito doméstico, quanto dentro da cultura estadunidense, onde as mulheres migrantes penetram sorrateiramente em múltiplas situações, não conseguindo mudar sua condição subalterna na sociedade nos EUA.

A autoridade da narradora é evidente, especialmente, quando a mãe torna-se dependente das habilidades lingüísticas e sociais da filha: “Eu controlava nossas vidas fora do âmbito do nosso apartamento em Paterson – quer dizer, até quando papai voltava pra casa de suas viagens pela marinha [...]” (COFER, 1990, p. 104, tradução nossa)¹²¹. A posição da narradora como a filha que lidera a família, sem ser contestada pelo pai ausente, possibilita que ela se aproprie das responsabilidades do pai no mundo fora do âmbito doméstico, mesmo sem atingir o mesmo nível de compreensão do pai, de seu passado e da herança cultural que ela domina com relação à mãe.

5.4 O nascimento do dragão transcultural

Repleto de cruzamentos e desvios, o ensaio *The Black Virgin* (A Virgem Negra) traz os primeiros anos da narradora e revela o mundo de contrastes de sua infância, já evidenciado no casamento de seus pais. Como uma mistura de mundos diferentes em convívio, o casamento dos pais se revela como o amálgama dos ancestrais maternos, imigrantes italianos agricultores, gozando de uma situação financeira confortável, com os paternos, espanhóis que, apesar de terem trazido do país de origem títulos e fortuna, estão decadentes devido ao alcoolismo do avô. “As famílias de meus pais representavam duas linhas filosóficas e culturais completamente opostas dos meus antepassados na minha cidade natal.” (COFER, 1990, p. 38-9, tradução nossa)¹²²

Dos ancestrais passamos para os pais propriamente ditos:

¹²¹ “I was in control of our lives outside the realm of our little apartment in Paterson – that is, until Father came home from his Navy tours [...]”

¹²² “My parents’ families represented two completely opposite cultural and philosophical lines of ancestry in my hometown.”

Meu pai era um homem quieto e sério; minha mãe, sexy e fogosa. Seu casamento foi, como minha infância, a combinação de dois mundos, a mistura de dois elementos – fogo e gelo. Isso, às vezes, era emocionante e revigorante e, às vezes, era doloroso e desgastante. (COFER, 1990, p. 39, tradução nossa)¹²³

A partir desta apresentação, a narradora relata seu nascimento em sete linhas no ensaio *The Black Virgin* (A Virgem negra), e o fato de perder sangue pelo umbigo ao nascer é explicado ao leitor como somente uma consequência da exaustão sofrida pela parteira, prontamente resolvido por Felícia, sua tia solteira. Já no poema *They say* (Dizem), o nascimento é o mote do início ao fim, e Cofer parte do fato ocorrido na narrativa ampliando e mudando seu enfoque: em *They say* (Dizem), a narradora resgata seu próprio nascimento, mas agora, com os olhos do presente.

Nas sete linhas em A Virgem negra (*The Black Virgin*), a autora não faz menção à morte, já em Dizem (*They say*) ela surge como que desejada, como uma alternativa para sair dessa fôrma, da exigência do destino pré-estabelecido. O bebê, visto como uma representação do não-definido, torna-se um balão furado e dele o sangue dos ancestrais começa a escorrer. O bebê é, então, um ser amorfo que tenta se esvaziar do peso da história da comunidade, abrindo espaço para um preenchimento outro, representado nas sombras que insistem em entrar pelas frestas das paredes, possibilitando um futuro a ser construído no percurso que está à espera:

Dizem
 que quase morri
 desfazendo o nó apertado em meu umbigo
 Dizem
 que minha pressa em sangrar
 lhes dizia que eu era um balão
 com um furo
 uma alma tentando sair voando
 através das rachaduras na parede.
 A parteira costurou
 as mulheres rezavam
 enquanto me ajustavam
 para a vida
 em um colete apertado de gaze
 (COFER, 1990, p. 48-9, tradução nossa)¹²⁴

¹²³ “My father was a quiet, serious man; my mother, earthy and ebullient. Their marriage, like my childhood, was the combining of two worlds, the mixture of two elements – fire and ice. This was sometimes exciting and life-giving and sometimes painful and draining.”

¹²⁴ “They say / I nearly turned away / undoing / the hasty knot of my umbilicus. / They say / my urge to bleed / told them I was like a balloon / with a leak, / a soul trying to fly away / through the cracks in the wall. / the midwife sewed / and the women prayed / as they fitted / me for life / in a tight corset of gauze.”

Mas, ainda que desejada, a morte não é permitida pelas mulheres da comunidade. Elas amarram o umbigo que sangra, enrolam o bebê em cueiros apertados, fecham as janelas e enfiam trapos embebidos em álcool nas frestas. As mulheres em *They say* (Dizem) representam as guardiãs que mantêm a perpetuação das missões a serem desempenhadas dentro de uma rede de relações pré-estabelecidas.

Dizem que
 quando cheguei
 viajando pela luz
 as mulheres que me esperavam
 enfiaram
 nas rachaduras das paredes
 trapos
 embebidos em álcool
 não deixando entrar
 as correntes de ar e os demônios.
 (COFER, 1990, p. 48, tradução nossa)¹²⁵

Na metáfora dos trapos embebidos em álcool, enfiados nas frestas das portas, poderíamos ler a tentativa de manter o indivíduo num torpor mental, não possibilitando a entrada de outros conceitos, de representações diferentes e do novo, representado aqui nos demônios que insistem em penetrar no quarto pelas rachaduras nas paredes.

Marcado por esse caráter mítico, o nascimento da narradora já poderia ser considerado uma forma de resistência à imposição de papéis que vem simbolizada na perda do líquido sanguíneo organicamente vital. Junto a isso, poderíamos considerar a constante investida de sombras e sopros a penetrar no quarto, cuja natureza seria transgressora e “imoral”, por não corroborar os interesses da moral.

Há nesse poema o jogo dos duplos que se embatem no momento do nascimento: sombra e luz, balão e furo, direito e esquerdo, nó e nó desfeito, parede e rachadura, dentro e fora, manter e sair voando, morte e vida. O quarto se torna então a travessia entre o visível e o invisível, espaço onde o cruzamento de forças antagônicas se encontra. É ali que o mundo se apresenta em miniatura, onde se nasce onde se morre.

Em *They say* (Dizem), abre-se a possibilidade da revelação das fraquezas e imperfeições da convivência dos opostos, que são apertadas, costuradas e escondidas. No poema, percebe-se o desejo precoce, a expectativa de algo que está para surgir, emergir, mas que, no entanto, não está ainda definido. Na passagem em que se segue podemos observar o

¹²⁵ “*They say / when I arrived / traveling light, / the women who waited / plugged the cracks in the walls / with rags / dipped in alcohol / to keep drafts and demons out.*”

contraste entre o fato de dar à luz ao bebê e o sopro da mãe que assim instaura a escuridão no quarto:

Velas foram acesas
para a Virgem
Dizem
que minha mãe
as soprava
a torto e à direita.
[...]
Minha mãe dormira o tempo todo,
Apagando as velas com seu sopro.
(COFER, 1990, p. 48-9, tradução nossa)¹²⁶

Além da revelação desse mundo de opostos presentes em *The Black Virgin* (A Virgem Negra), o ensaio traz à luz uma personagem que vem reforçar a questão das sombras e desvios presentes no poema. A mencionada Tia Felícita, que estanca o umbigo, é um membro da família que está fora das regras, desviada por não ter desempenhado o papel preestabelecido. Como uma sombra na família, ela não tem voz. Sua atual condição é fruto do seu enfrentamento das regras da sociedade, pois havia fugido e se casado com um homem negro. No entanto, o mesmo homem com quem havia fugido é aquele que, havendo internalizado os conceitos da comunidade, irá rejeitá-la justamente por não desempenhar seu papel de esposa e mãe. Visto não lhe dar filhos, ele a abandona. Ainda assim, depois de ter sido deixada pelo marido, Felícita tenta viver como uma mulher livre, mas não obtém sucesso, e guarda seus vestidos de festa dentro de um baú, com os quais a narradora brinca durante sua infância.

Ao voltar para a comunidade, dragada pela força centrípeta dessa microestrutura, Felícita se vê na condição de exceção dentro da regra, não dispendo de outra opção dentro da comunidade a não ser a de um indivíduo à sombra dos outros. Rejeitada, Felícita exemplifica a filha dependente sob o domínio da mãe, *Mamá*. Suprida em suas necessidades de sobrevivência por *Mamá*, Felícita se torna um indivíduo que a família considera ineficaz. Ao invés de arriscar vãos verticais no mundo dos homens, a tia se enraíza no mundo das mulheres da comunidade, de modo a tornar-se uma morta-viva que se alimenta da seiva que a terra, personificada na personagem de *Mamá*, lhe dá.

Felícita aceita, então, a condição de que usem seu corpo para dar calor a um bebê cuja mãe é uma adolescente de quatorze anos e cujo pai está sempre ausente. Ela se apossa do espaço vazio deixado pelo pai da narradora para ser de alguma serventia dentro dessa cadeia

¹²⁶ “Candles were lit /To the Virgin /They say /Mother’s breath /Kept blowing them out / Right and left. [...]Mother slept through it all, / Blowing out Candles / with her breath.”

de funções. “Felícita era uma pessoa machucada na época em que nasci; seu fogo não estava mais em chamas, mas brando – o suficiente para me manter quentinha até quando minha mãe saísse de seu sonho de adolescente para me assumir” (COFER, 1990, p. 43, tradução nossa)¹²⁷. Ao delegar um importante papel, na narrativa, à tia Felícita, ou seja, aquele de salvá-la amarrando o umbigo, Cofer tira a personagem das sombras onde a tinha encerrado sua comunidade, e demonstra uma abertura que permite a inclusão de mais um indivíduo socialmente marginalizado na composição da identidade transcultural da narradora.

Do nascimento, em *They say* (Dizem), na página 48 e 49, Cofer dá um salto para o fim da infância da narradora no poema *Quinceañera* (Debutante), na página 50. Aqui, a autora aprofunda a temática dos ensaios *Casa*, *More Room* (Mais Espaço) e *The Black Virgin* (A Virgem Negra), mostrando a passagem do tempo.

Partindo do nascimento mítico, em *They say* (Dizem), onde o fluido de sangue, desejado, é contido e amarrado pelas mulheres, em *Quinceañera* (Debutante) tal fato não pode ser mais evitado. A menarca é usada então como representação dupla que ao mesmo tempo finda uma fase da vida, a infância, como também o esvaziamento dos conceitos impostos no nascimento, na metáfora do sangue. Desse vazio surgem questionamentos por parte da narradora, que compara o sangue dos santos e de Cristo ao sangue da menarca.

De agora em diante eu devo lavar minhas próprias roupas e lençóis, como se os fluidos do meu corpo fossem veneno, como se a gotinha de sangue que eu acredito viajar do meu coração para o mundo fosse vergonhosa. O sangue dos santos que lutaram nas batalhas não seria bonito? As mãos de Cristo na cruz não sangram perante nossos olhos? (COFER, p. 50, 1990, tradução nossa)¹²⁸

A importância desse ensaio repousa no fato de que, no entrelaçar dos dois gêneros, *Primary lessons* Lições (Primárias) pode ser lido como a expansão do poema que lhe precede, *Quinceañera*, fazendo de ambos divisores de águas na tessitura de *Silent dancing*. Nas três primeiras linhas de *Quinceañera*, Cofer marca o fim da infância da narradora, aprisionando em um baú o mundo pueril das bonecas, das brincadeiras com os primos e das histórias da avó. Usando da imagem metafórica dos cabelos da narradora sendo trançados, esticados e torcidos pela mãe, Cofer nos coloca diante da repressão da rebeldia da narradora de *Silent dancing*, de quem agora se exige o abandono do mundo da infância e a assunção de

¹²⁷ “Felícita was a wounded person by the time I was born; her fire was no longer raging but smoldering – just enough to keep me warm until my mother came out of her adolescent dream to take charge of me.”

¹²⁸ “I am to wash my own clothes and sheets from this day on, as if the fluids of my body were poison, as if the little trickle of blood I believe travels from my heart to the world were shameful. Is not the blood of saints and men in battle beautiful? Do Christ’s hands not bleed into your eyes from His cross?”

um novo papel. Tal imagem alude à principal denúncia e crítica de Cofer: a tentativa de aprisionar o sujeito em uma construção identitária imposta, através do achatamento da diferença:

Minhas bonecas foram arrumadas como crianças mortas
em um baú que eu vou comigo levar
quando casar.
Coloco a mão debaixo da saia e sinto
a anágua comprada especialmente para este dia. É tão macia
quanto a parte de dentro de minhas coxas. Meu cabelo
foi preso com os grampos de minha mãe.
Suas mãos
esticaram meus cabelos, abrindo meus olhos, enquanto ela torcia
as tranças em um coque apertado na minha nuca.
(COFER, 1990 p. 50, tradução nossa)¹²⁹

Apresentado como o quinto poema em *Silent dancing*, *Quinceañera* revela nesse trançar dos cabelos, uma continuidade da tentativa de engessamento já representada metaforicamente nos umbigos dos bebês amarrados e enrolados em cueiros, no poema anterior, *They say* (Dizem). Isso nos leva a pensar, o que se confirma mais tarde, que tais imagens simbólicas, recorrentes em todo o livro, estão presentes em *Silent dancing* a fim de mostrar as diferentes formas e investidas de enquadramento que a narradora sofre durante seu percurso.

Em *Quinceañera*, começa um tempo de esvaziar-se e de se abrir espaços. Ansiosa em libertar-se, a narradora começa a construir-se, usando a casa de seu passado, a história que a habita para então ampliá-la, para entendê-la com os olhos do presente. Ela reproduz a imagem dessa memória e começa então a permitir-se questionamentos.

Os fatos no ensaio *The Black Virgin* (A Virgem negra) nos dão a impressão de que o tempo aponta para a repetição das representações. Mas, ao confrontar ensaio e poema, a narradora contesta esse passado, e, “colocando-o frente a frente com o presente, onde um é julgado à luz do outro” (HUTCHEON, 1947 p.118), começa, então, a re-significá-lo no poema, recriando um sujeito antes representado por um discurso que vem de cima, imposto a partir de outro alguém ou de outro lugar. Tal re-significação possibilita uma nova criação e,

¹²⁹ “My dolls have been put away like dead / children in a chest I will carry / with me when I marry. / I reach under my skirt to feel / a satin slip bought for this day. It is soft / as the inside of my thighs. My hair / has been nailed back with my mother’s / black hairpins to my skull. Her hands / stretched my eyes open as she twisted / braids into a tight circle at the nape / of my neck.”

portanto, um futuro diverso, não se repetindo os papéis impostos. A partir daí, transforma-se tanto a idéia de tempo circular, representado nas mulheres da comunidade em Porto Rico, onde há a repetição de uma mesma ideologia, quanto a manutenção do *status quo*. Cofer abre uma fenda nesse tempo através das indagações do poema *Quinceañera*.

A narradora, perante os conflitos advindos da adolescência e de sua própria condição cultural cruzada, sente-se estranhamente incapaz de lidar com tal situação. Ao se tornar uma *quinceañera* prestes a tornar-se uma mulher, sua posição multicultural – de *americanita*, vivendo fora de sua “ilha-natal”, e de porto-riquenha, vivendo na sociedade americana, - apresenta-se cada vez mais conflitante. Essas forças, muitas vezes, indefinidas e representadas de forma ambígua, insistem, a princípio, em mantê-la prisioneira das representações. Em Porto Rico, os homens a chamam de norte-americana pálida, enquanto que nos EUA, ela é a representação da mulher latina com sua pele “café com leite”. Entretanto, essa ambigüidade lhe possibilita quebrar regras e começar a dar passos em direção a sua identidade transcultural.

O contato com as duas culturas é capaz de transformar uma experiência dolorosa em uma lição para seu crescimento individual. Na situação que se segue, a narradora, já adolescente, se enamora por dois rapazes: um bonito *muchacho* porto-riquenho de pele cor de ébano e de nome Wilson e um rapaz porto-riquenho branco chamado Angel Ramón. O segundo é seu escolhido, e será com Angel Ramón que ela desafiará as regras da comunidade, oferecendo seu rosto para um beijo no jardim do quintal de Mamá. Perante tal atitude, completamente contrária às regras da comunidade, o garoto, atônito, desaparece.

Depois dessa visita à ilha, a narradora volta para os EUA, tendo aprendido a lição: “Menos paixão mais razão.” (COFER, 1990, p. 147, tradução nossa)¹³⁰. Já nos EUA, a narradora se apaixona por um garoto estadunidense, sem nome, e chora “[...] lágrimas quentes em seu travesseiro por aquilo que os mantinha separados” (COFER, 1990, p. 125, tradução nossa)¹³¹, pois, diferentemente de Angel Ramón, esse rapaz *estadunidense* audaciosamente a beija, para depois ignorá-la.

Ao final de *Silent dancing* a narradora nos parece fazer as pazes com os conflitos que muito a atormentaram na infância e adolescência. O tempo parece diminuir a dor de ter que resignar-se à adaptação e à mescla num nicho integrado e perfeito na sociedade americana, ou naquela porto-riquenha. Suas relações com pessoas de culturas diferentes, incluindo sua

¹³⁰ “Less passion and more logic.”

¹³¹ “[...] hot tears on my pillow for the things that kept us apart.”

mãe, nos parecem, de certo modo, mais tranqüilas e sólidas, como o resultado de um autoconhecimento e, conseqüentemente, de um crescimento individual.

Percebe-se aqui que a questão de se tornar um camaleão cultural, já mencionada pela narradora no ensaio *Silent dancing*, é reforçada, como uma estratégia essencial de sobrevivência tanto nos EUA quanto em Porto Rico. Porém, mais que uma adaptação ou acomodação, tornar-se um “camaleão cultural” configura-se como uma das etapas no processo de recriação, na trajetória de construção de uma identidade transcultural.

A revelação gradual do caráter transcultural da narradora permite que o leitor compreenda sua vida de migrante e uma série de conflitos que mudam e complicam seu percurso. Ela “sobrevive” aos anos turbulentos da adolescência e não “muda” ao comando dos outros, sejam eles homens porto-riquenhos ou *estadunidenses*, que acabam aceitando suas heranças. Para a narradora “não é incomum para uma adolescente sentir-se desconectada de seu próprio corpo – uma estranha para ela mesma e para as necessidades que vão aparecendo – mas acho que alguém que vive em duas culturas simultaneamente esse fenômeno é intensificado” (COFER, 1990, p. 118, tradução nossa)¹³². A interação da narradora e das personagens de *Silent dancing* com diferentes homens e mulheres tanto no *el barrio*, nos EUA, na escola e dentro da comunidade familiar porto-riquenha revela como a narradora passa da adolescência para a idade adulta compreendendo e concretizando o transculturalismo.

Primeiro ela tenta “casar” as diferentes culturas com as quais interage através das histórias, no entanto, com o desenvolver de *Silent dancing*, ela faz de sua escrita uma representação da convivência nem sempre pacífica das diversas culturas com que interage.

5.4.1 Assumindo o dragão

Se por um lado *Quinceñeara* representa o fim de um ciclo, ou seja, o fim da infância da narradora, *My Father in The Navy* (Meu pai na marinha) representa o início de um novo ciclo, um ritual de passagem que marca um duplo nascimento tanto da narradora quanto de seu pai. A partir de agora, tanto a representação paterna se revela diferente, como também há

¹³² “It is not unusual for an adolescent to feel disconnected from her body – a stranger to herself and to her new developing needs – but I think that to a person living simultaneously in tow cultures this phenomenon is intensified.”

indícios de que alguma coisa mudou no que tange à identidade da narradora. O estranho que já dera sinais que habitava seu pai, como observamos no seguinte fragmento na página 46 começa a manifestar-se:

Minha primeira lembrança é da festa de boas vindas de volta para casa para papai [...] quando todos os olhos se voltaram para aquele estranho bonito de uniforme se afastaram de mim [...] (COFER, 1990, p. 46, tradução nossa)¹³³

A partir do poema *My Father in The Navy* (Meu pai na marinha), o desenvolvimento da identidade transcultural da narradora se entrelaça com a figura paterna. Até a página 100 de *Silent dancing*, onde o poema se encontra, o pai da narradora se apresenta como um membro da família distante, em constantes viagens pela marinha americana, cuja experiência mostra a realidade sócio-econômica de exclusão, do preconceito, da tendência ao nivelamento e à massificação das etnias. Seu pai representa o migrante que sofre com o preconceito existente nos EUA, e que busca a mobilidade social, muitas vezes, inatingível por grupos sociais dentro dessa nação.

No entanto, a representação do migrante que enfrenta tais condições começa a redefinir-se. Ao aproximar-se dessa representação, a narradora percebe nuances até então escondidas. Ela começa a observar, num primeiro momento, as características físicas e os elementos sensoriais que definem a construção tesa e imaculada. Essa construção está representada no uniforme branco, na postura rígida e na textura das roupas engomadas. Esses são os primeiros versos de *My Father in The Navy* (Meu pai na marinha).

Teso e imaculado,
 Envolto pelo pano branco de seu uniforme
 Com seu chapéu redondo na cabeça como um halo,
 Ele era uma aparição nos seus dias de folga
 saindo do mundo das sombras
 e era somente de carne e osso quando saía das
 águas onde ficava cuidando das máquinas
 na certeza que o navio partia as águas
 sempre seguindo seu curso reto
 (COFER, 1990, p.100, tradução nossa)¹³⁴

¹³³ “My first memory is of Father’s homecoming party [...] as all eyes turned to the handsome stranger in uniform and away from me [...]”

¹³⁴ “Stiff and immaculate / In the white cloth of his uniform / And a round cap on his head like a halo, / He was an apparition on leave from a shadow-world / And only flesh and blood when he rose from below / The waterline where he kept watch over the engines / And dials making sure the ship parted the waters / on a straight course.”

Mas se retomarmos o fragmento acima, constatamos que, assim como no poema *They say* (Dizem), Cofer abre espaço para o jogo de opostos, instaurando a dualidade da representação: o halo em volta da cabeça paterna, remetendo a uma figura angelical, contrasta com os vocábulos carne e osso; a cor branca está em contraste com o mundo das sombras. Até esse momento, a representação paterna se reduzia somente àquela construção mencionada anteriormente. No entanto, percebemos que, nas referências que a narradora faz de seu pai, ela nos apresenta um indivíduo presente-ausente, um espectro, fato que gradativamente vai se tornando cada vez mais freqüente.

Observamos nos versos anteriores que a narradora se refere ao pai como uma aparição. Tal referência, juntamente com o jogo dos opostos, é o início de um processo onde Cofer quebra a representação paterna coesa e imaculada que agora se revela indefinida. E, ao torná-la indefinida, a narradora pode resgatar aquilo que não fez parte dessa representação até então, como se uma outra imagem do pai estivesse para emergir, saindo “das baleias de ferro”:

Suas vindas de volta pra casa
eram os versos
Nós os compúnhamos durante anos
eram a música
das sereias
que o trazia de volta pra casa
saído das barrigas das baleias de ferro
(COFER, 1990, p. 100, tradução nossa)¹³⁵

Cofer pretende, pensamos nós, resgatar uma representação outra do pai, quebrando assim a representação única que agora é suplementada e ampliada. Tal processo nos parece uma forma de libertação da figura paterna do uniforme, uma construção identitária imposta. A autora nos leva a pensar como ambos sofreram com as constantes e diferentes investidas de achatamento e de como a experiência paterna foi uma lição na luta da narradora em não deixar-se engessar pelas mesmas construções.

Assim, em *Silent dancing*, percebemos que a descoberta desse outro pai está relacionada também com o desenvolvimento da identidade transcultural da narradora.

Apesar do sentimento de desconforto na constatação da existência das partes até então não reveladas de uma construção paterna imaculada, a narradora-adulta, na revelação do vício do alcoolismo de seu pai, nas últimas linhas de *Silent dancing*, transforma a figura paterna em alguém mais humano, menos “perfeito”.

¹³⁵ *His homecomings were the verses / We composed over the years making up / The siren's song that kept him coming back / From the bellies of iron whales / [...]*

Mas aí, as coisas mudaram, e algumas noites, ele não voltava pra casa. Eu me lembro de ouvi-la chorar na cozinha. Eu me sentava na cadeira de balanço esperando pelo meu *nescau*, aprendendo a contar, *uno, dos, três, cuatro, cinco*, nos dedos dos pés. Aí, ele chegava, com um cheiro forte e doce de garapa [...] (COFER, 1990, p. 167, tradução nossa)¹³⁶

Tal constatação se presta a uma mudança na relação com o pai que nos parece fundamental para que a narradora compreenda a própria trajetória em direção à identidade transcultural. Em *Silent dancing*, a experiência paterna é um dos fatores de transformação que permite que, através da existência de um, se modifique a consciência e a existência do outro.

Na história de Marina que virou Marino, a representação paterna e a construção identitária da narradora compartilham desse estranho que os habita, mas, de certa forma, o imaginário do estranho perpassa todo o livro. Já se manifestara na figura do dragão nos sonhos da narradora no ensaio *Silent dancing*: “O assovio que vinha das válvulas interrompia meu sono, que sempre foi intermitente, como uma presença não-humana dentro do quarto – o dragão dormindo na entrada da minha infância.” (COFER, 1990, p. 88, tradução nossa)¹³⁷ e reaparece na figura do pai: “Eu me lembro do meu pai como um homem que raramente se olhava no espelho. Até quando penteava o cabelo, ele olhava pra baixo. De que ele tinha medo de ver? Talvez o monstro por detrás de seu ombro era seu potencial perdido.” (COFER, 1990, p. 129, tradução nossa)¹³⁸.

Freud (1976) comenta sobre a presença do chamado *Umheimlich* em textos literários. Ao mesmo tempo em que se define como algo medonho e assustador, esse *Umheimlich* apresenta-se familiar. Em *Silent dancing*, ele está representado na voz que clama por ser ouvida, representada na metáfora do dragão que assovia no quarto no silêncio da noite, no barulho dos canos do prédio que não a deixava dormir. É aquilo que deveria ter permanecido reprimido, mas que veio à luz, no dragão, na voz da tia que ecoa do passado ao contar a história da prima, no baú fechado com os vestidos de Felícita, e nessa outra imagem do pai que se revela no final de *Silent dancing*. São o silêncio e vozes que não ocupam o lugar da

¹³⁶ “But then things changed, and some nights he didn’t come home. I remember hearing her cry in the kitchen. I sat on the rocking chair waiting for my cocoa, learning how to count, *uno, dos, tres, cuatro, cinco*, on my toes. So that when he came in, smelling strong and sweet as sugarcane syrup [...]”

¹³⁷ “The hiss from the valve punctuated my sleep, which has always been fitful, like a nonhuman presence in the room – the dragon sleeping at the entrance of my childhood.”

¹³⁸ “I remember my father as a man who rarely looked into mirrors. He would even comb his hair looking down. What was he afraid of seeing? Perhaps the monster over his shoulder was his lost potential.”

enunciação, mas que incomodam, provocam ruídos e um silêncio que corrói, e que incitam à subversão do sistema, é “esse estranho que não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.” (FREUD, 1976, p. 301)

A figura do dragão, no presente trabalho, é muito representativa no que diz respeito ao que pensamos ser o desenvolvimento de uma identidade transcultural, que não se reduz a duas nacionalidades, duas geografias, duas línguas, ou seja, a isso ou aquilo, mas a tudo aquilo que a narradora encontra na sua trajetória de vida. Assim como o dragão, criado a partir de um misto de vários animais – olhos de tigre, corpo de serpente, patas de águia, chifres de veado, orelhas de boi, bigodes de carpa, juba de leão – a identidade transcultural poderia ser entendida aqui como o resultado de um processo que une, produtivamente, as mais variadas experiências.

A narradora é um indivíduo que se liberta dos cueiros apertados, das tranças achatadas e dos uniformes engomados, e acolhe as múltiplas experiências que a vida lhe traz.

CONCLUSÃO

A estupidez é querer concluir.

Gustav Flaubert.

Assim como sua escrita, Cofer não é facilmente classificada em uma só categoria, nem mesmo pela própria autora que insiste: “Eu sou todos os três – poeta, escritora de ficção e de não ficção” (apud NEWTON, 2005, p. 37)¹³⁹. Tal indefinição é também reforçada pela condição de Judith Ortiz Cofer, pois ela não pode ser classificada somente como uma escritora latina, já que possui a cidadania americana, mas nasceu em Porto Rico. Podemos, então, concluir que um sujeito pode vir a representar múltiplos grupos étnicos. O uso de vários gêneros e línguas sugere seu desejo de usá-los para representar ou experimentar as identidades da narradora e das personagens. Na mesma direção, Lourdes Torres, autora de “A construção do *Self* nas Autobiografias Latinas Americanas”, observa “o modo peculiar que escritoras ‘Chicanas’, em particular, tendem a misturar gêneros de forma que não vemos um gênero dominante e, no caso de Cofer, tal afirmativa se faz especialmente verdadeira” (TORRES, 1998, p. 277).

Como vimos, fazem parte desse impulso transcultural da escritora a mistura recorrente de gêneros e o “salpicar” de palavras espanholas nas narrativas, que demonstram uma forte necessidade de incluir fragmentos de culturas e memórias, não somente para embaçar as linhas fronteiriças entre o poema, o ensaio, a autobiografia, como também para desafiar os meios de como apresentar e aceitar a cultura do outro e a própria. Essa mistura de tipos narrativos igualmente inspira a interação de vozes de grupos múltiplos que desejam um entendimento mútuo e almejam ser ouvidas. Os poemas e ensaios se completam e se reforçam assim como as diferentes culturas podem fazer. Assim, a estrutura de *Silent dancing* apresenta, em sua fragmentação, uma singularidade, pois, não sendo linear, reflete-se, paralelamente, na forma, seu conteúdo.

A principal preocupação temática dos textos, como nas escritas de si, é a questão da identidade e a apresentação do *self*, que no texto de Cofer apresenta-se de forma mais complicada pela problemática da identidade múltipla e fragmentada. Por outro lado, a autora diz de si mesma, ao ser entrevistada, “Eu não estou perdida na América. Eu não estou

¹³⁹ “I am all three – a poet, a fiction writer and a nonfiction writer.”

procurando por uma identidade. Eu sei quem eu sou e o que eu sou” (COFER, 2000, p. 113, tradução nossa)¹⁴⁰.

Mas, ao mesmo tempo, ao confrontar padrões literários e culturais através da mistura de vozes narrativas ficcionais e não-ficcionais projetadas nos ensaios e poemas, ela reconhece e aceita a diferença e se recusa a dissolver-se tanto na cultura porto-riquenha quanto na cultura americana ou em qualquer outra cultura, identidade ou herança, não procurando afirmar sua identidade pela homogeneidade.

Dessa forma, *Silent dancing* é o espaço aberto para a diferença, e sua narradora emerge, no final, como alguém construído com pedaços reunidos naquele quarto de editoração de filmes. Os questionamentos que surgem no livro são respondidos através da escrita de *Silent dancing* que mostra sua trajetória na construção e na aceitação de sua condição transcultural.

Como um reflexo de uma gama de influências de identidades multiculturais que cruzam seu percurso, concluímos que em *Silent dancing* existe a presença de uma linha que parte da investigação da identidade da narradora e chega a uma reivindicação e afirmação de um indivíduo transcultural, unindo diferentes grupos étnicos e culturais. Através de seus *cuentos*, Cofer vai além de simplesmente tentar construir uma identidade através da escrita, ela é uma contadora de histórias que envolve seu leitor no processo da leitura, fazendo com que se identifique com certas passagens e absorva as lições de cada *cuento*, revelando, assim, o caráter universal da literatura.

Finalmente, a epígrafe de Gustav Flaubert espelha aquilo que aprendemos na tecitura do presente trabalho: sempre haverá outros caminhos possíveis na leitura de um texto. Quanto a nós, muito mais do que chegar a uma conclusão fechada e obter respostas, queremos levantar questões sobre o livro de Cofer e deixar que cada um faça seu próprio percurso da narrativa.

¹⁴⁰ “*I am not lost in America. I am not searching for one identity. I know who I am and what I am.*”

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. Tradução: In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p. 167-187.

ATTINASI, John J. *Language Loyalties: a source book on the official English controversy*. Edited by James Crawford. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

ATWAN, Robert. *The Best American Essays College Edition – second edition – ed. Robert Atwan*. Boston : Houghton Mifflin Company. By Paul Heike e Lisa Lowe. Disponível em: <<http://www.newyorktimes.com/>> Acesso em: 07/09/2006.

ATWOOD, Margaret. *Negotiating with the Dead: writer on writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BHABBA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sergio Milliet, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 vol.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-232

BERNARDO, Gustavo. O olho do Axolotle. Publicação original Gragoatá, número 10, 2002. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.com.br>> Acesso em: 12/05/2007.

BEVERLY, John. The Margin the center: on testimonio. In: GUGELBERGUER, Georg M. (ed.). **The real thing: testimonial discourse and Latin America**. [s.l.] : Duke University, 1996.

_____. Post-literatura: sujeito subalterno e impase de las humanidades. In: _____. *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco. Colección Doxa y Episteme* n. 12. Los teques : Fondo Editorial A. L. E. M., 1997.p. 129-55.

BOFF, Leonardo. O Eclipse do Pai. Disponível: <<http://www.catolicenet.com.br/noticias/noticias>> Acesso em: 03 nov. 2005.

BRAGA, Jorge Luiz de Oliveira. Pinocchio x Gepeto: uma abordagem arquetípica do *puer x senex*. In: BOECHAT, Walter. **O masculino em questão**. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 237-245.

COFER, Judith Ortiz. *Riding Low on the Streets of Gold: Latino Literature for Young Adults*. Houston: Pinata Books, an imprint of Arte Publico Press, 2004a.

_____. *Call Me Maria*. Scholastic, 2004b.

_____. *The Meaning of Consuelo*. New York: Farrar, Strauss, & Giroux, 2003.

COFER, Judith Ortiz. *Woman in front of the Sun: On Becoming a Writer*. University of Georgia Press, 2000.

_____. *Sleeping with One Eye Open: Women Writers and The Art of Survival*. University of Georgia Press, 1999.

_____. *Terms of Survival*. Arte Público, Houston, 1998a.

_____. *The Year of Our Revolution: New and Selected Stories and Poems*. Arte Público, 1998b.

_____. *An Island Like You: Stories of the Barrio*. Penguin, U.S.A: Troll Books school book club publication, 1995.

_____. *The Latin Deli*. University of Georgia Press, 1993.

_____. *Silent dancing: a partial remembrance of a Puerto Rican childhood*. Houston: Arte Publico Press, 1990.

_____. *The Line of the Sun*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989.

_____. *Peregrina*. Riverstone Press, Golden, CO, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FANON, Franz. *Black skin, white masks*. Tradução: Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

FREUD, Sigmund. O estranho. In:_____. **Além do princípio do Prazer**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 2483 até 2540. Vol.XVIII.

GNERRE, Mauricio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GOMES, Núbia P. de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Mundo encaixado: significação da cultura popular**. Belo Horizonte: Mazza Edições; Juiz de Fora: UFJF, 1992.

HALL, T. e MORGAN, Janice. *Gender and Genre in Literature: Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. An Essay Collection, ed. New York: Garland Hall Publishing, 1991. p. 15 - 27

HEIKE, Paul. *Mapping Migration: Women's Writing and The American immigrant Experience from the 1950's to the 1990's*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999, 152, 152 n. 152.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HILLMAN, James. *O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus*. São Paulo: Paulus, 1999.

HOUSAISS, Antônio. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria ficção. Tradução de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *The Undiscovered Self (Present and Future)*. New York: Bollingen, 1990.

LA HAINE. Direção: Mathieu Kassovitz França: Universal, 1995. 97 minutos.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206 – 242.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. Coleção Enfoque.

LOWE, Lisa. *Heterogeneity, hybridity, multiplicity: making Asian American differences*. *Revista Spring - Diaspora 1* 1991, p. 33.

MCQUADE, Christine (2005). *Interview with Judith Ortiz Cofer*. Disponível em: <http://bcs.bedfordstmartins.com/seeingandwriting3/interviews/interview3.asp> Acesso em: 12/10/2006.

MELUS, Fall (1993). *Interview with Judith Ortiz Cofer - Poetry and Poetics* - by Edna Acosta-Belen. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2278/is_n3_v18/ai_14285303A - MELUS Acesso em: 12/10/2006.

NEWTON, Pauline T. *Transcultural women of the late-twentieth-century U.S. American literature*. Burlington Ashgate Publishing Limited, 2005. cap. 1 p. 1 – 22 cap. 2 p. 23 - 49

OCASIO, Rafael. Ortiz Cofer, Judith (1952-). Disponível em: <http://www.litencyc.com/php/speople.php> Acesso em: 08 ago. de 2005.

OLSON, David R. A escrita sem mitos. In: _____ **O mundo no papel**. São Paulo: Ática. 1997. p. 17-36.

PORTO Rico. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Porto_Rico 4 de Jan. 2008.

SACHS, Susan. *For immigrants, a New American Dream*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/> 9 de Jan. de 2000

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabba. In: _____ JUNIOR, Benjamin Abdala (org.) **Margens da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

SPANGLISH. Direção: James L. Brooks. Produção: Julie Ansell, James L. Brooks e Richard Sakai. Intérpretes: Adam Sandler, Téa Leoni, Paz Vega, Cloris Leachman, Thomas Haden Church e outros. Roteiro: John Seale. Música: Hans Zimmer. Edição: Richard Marks. [S.l.]: Columbia Pictures, 2004. 131 minutos.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1968.

WOOLF, Virginia. *Moments of being*. San Diego: Harcourt, 1985.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 35-75.