

VERSOS, ESPAÇOS E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA PORTO-RIQUENHA EM NOVA YORK

Sonia Torres*

Resumo

Este trabalho mapeia os diferentes momentos da presença porto-riquenha em Nova York, por meio de uma discussão de sua produção cultural e seus vínculos com a cultura oral. A metrópole novaiorquina é repositório de grande parte da memória e da história porto-riquenha, uma tradição inaugurada com as obras de exilados políticos do final do século XIX que lutavam contra a hegemonia espanhola, passando pelo *corpus* de canções tornadas populares a partir dos anos 1920 – centenas de boleros, *plenas* e música *jibara* ou folclórica relatando a vida em Porto Rico, que gozaram de imensa popularidade junto à comunidade hispânica – pelos depoimentos de Bernardo Vega e Jesus Colón, verdadeiros documentos do olhar latino-americano sobre a metrópole, até chegar à chamada geração de poetas *Nuyorican*, cujo marco é o forte vínculo com a comunidade, *ou barrio*, e cuja poesia

Abstract

This work maps the different moments of the Puerto Rican presence in New York, through a discussion of this ethnic community's literary production and its links to oral culture. The New York metropolitan space is the repository of a great part of the Puerto Rican memory and history, a tradition inaugurated by the political exiles at the end of the 19th Century, continuing through the body of songs that became popular from the 1920s onwards - hundreds of boleros, plenas and jibara or folkloric music telling about life in Puerto Rico were immensely popular in the Hispanic community -, and through the testimonies written by Bernardo Vega and Jesus Colón, important documents of the Latin American gaze on the metropolis. The article brings these different moments into dialog with the Nuyorican generation, demonstrating these poets' powerful links to their barrio, as well as the influence of oral culture on their production, which is

* Professora Adjunta do Instituto de Letras da UFF. Doutora em Ciência da Literatura/Literatura Comparada (UFRJ).

é frequentemente declamada nas ruas, nas *casitas* e nos cafés das comunidades hispânicas de Manhattan.

Palavras-chave

Migração circular; espaços híbridos; comunidades étnicas; literatura; história; cultura oral.

frequently recited in community spaces, such as the casitas in Loisada (Lower East Side) and the Bronx, or in cafés.

Key-words

Circular migration; hybrid spaces; ethnic communities; literature; history; oral culture.

*Sale loco de contento com su cargamento
para la ciudad, ¡ay! Para la ciudad
Lleva en su pensamiento todo un mundo lleno
de felicidad, sí, de felicidad
Piensa remediar la situación del hogar que es toda su ilusión*

*Y alegre el jibarito va pensando así, diciendo así,
cantando así por el camino
Si yo vendo la carga mi Dios querido
Un traje a mi viejita le voy a comprar*

*Y alegre también su yegua va al presentir
Que su cantar es todo un himno de alegría
En esto le sorprende la luz del día
Y llegan al mercado de la ciudad*

*Pasa la mañana entera sin que nadie quiera
Su carga comprar, ¡ay! Su carga comprar
Todo, todo está desierto, el pueblo
Está muerto de necesidad, ¡ay! de necesidad*

*Se oye este lamento por doquier
En mi desdichada Borinquen, sí
Y triste el jibarito va pensando así, diciendo así
Llorando así por el camino
Qué será de Borinquen mi Dios querido
Qué será de mis hijos y de mi hogar*

*Borinquen la tierra del Edén
Y que al cantar el gran Gautier
Llamó la perla de los mares
Ahora que te mueres com tus pesares
Déjame que te cante yo también*

Lamento Boricano
(cancioneiro popular de Porto Rico)
Rafael Hernández, 1930

Primeiros retratos de Nueva York

Uma grande parcela da população porto-riquenha vive a experiência da migração circular entre Porto Rico e Nova York, onde até hoje se concentra o grosso desta comunidade étnica nos EUA. Como consequência, esta metrópole é repositório de grande parte da memória e da história porto-riquenha, uma tradição inaugurada com as obras de exilados políticos do final do século XIX que lutavam contra a hegemonia espanhola. Juntamente com os ensaios do líder do Partido Revolucionário Cubano-Porto-riquenho, José Martí, esses textos são verdadeiros documentos do olhar latino-americano sobre os EUA da virada do século. Em geral, são impressões e depoimentos dos anos de exílio em Nova York. Mas o primeiro autor porto-riquenho a utilizar Nova York como tema, já no século XX, foi Zeno Gandía, que publica no jornal *El Imparcial*, durante todo o ano de 1925, a obra *Redentores*, e deixa ainda uma obra incompleta, intitulada *Nueva York*. São suas “crônicas de um mundo enfermo”¹, em que ele traça um panorama da história colonial de seu país, incluindo a migração para os EUA. Também Pachín Marín e Arturo Alfonso Shomburgh publicam uma parte considerável de suas obras em jornais norte-americanos. É relevante mencionar, também, que Shomburgh fundou o Club de los Antillas e tornou-se um estudioso da experiência africana, vindo a ocupar o cargo de Presidente do American Negro Society, em 1912, e de Diretor do Departamento de Estudos e Arquivos da Universidade Fisk, a primeira universidade negra americana, em 1930. Schomburg compilou os documentos mais importantes da expressão afro-americana, e estes documentos hoje se encontram na Shomburgh Collection, na Biblioteca Pública de Nova York. Podemos afirmar que Shomburgh inaugura os tradicionais laços dos porto-riquenhos de Nova York – os *nuyoricans* contemporâneos – com os afro-americanos. Esses laços são fortíssimos, como veremos mais adiante, e sugerem a verdadeira rede de conexões entre o Caribe africano e a América negra.

No período anterior à Segunda Guerra, surgem dois cronistas da experiência da comunidade porto-riquenha em Nova York: Bernardo Vega e Jesús Colón. Suas narrativas autobiográficas *Memórias de Bernardo Vega* e *A Puerto Rican in New York and other sketches*, respectivamente, revelam inúmeros pontos de contato: ambos nasceram e se criaram na mesma aldeia nas montanhas de Porto Rico, migraram para os EUA aproximadamente na mesma época e dedicaram suas vidas à causa da classe operária.

1 As crônicas anteriores do autor são *La charca* (1894) e *El negócio* (1922), mas é a partir dos anos 20 que ele irá juntar ao seu *cronicón* de colonização espanhola o tema da hegemonia norte-americana.

Vega fazia charutos em uma fábrica. Esses verdadeiros artesãos consideravam-se os intelectuais da classe operária, pois, enquanto enrolavam charutos, tinham o privilégio de ter um outro empregado a seu lado, lendo para eles (cf. Mohr, 1982, p. 7). As leituras incluíam alguns dos pensamentos mais avançados da época, o que fazia com que seus ouvintes despertassem para seus direitos – fato que pode ter contribuído para que Vega se tornasse sindicalista militante e marxista. Interessantemente, Jesús Colón (1969) também sofreu influência dos “ledores” – em *A Puerto Rican in New York*, ele descreve como costumava ficar ouvindo-os, pela janela aberta da fábrica de charutos:

Ainda ouço aquela voz através da janela de minha infância. Às vezes escuto, ainda hoje, os mesmos temas, às vezes em espanhol, quase sempre em inglês, nos corredores e praças desta nossa Nova York. Às vezes essa voz me chega pelo rádio, da Europa e Ásia, agora cristalizada em panfletos e livros que sacudiram o mundo até seus alicerces. Mas o tema é sempre o mesmo, o mesmo do ledor da fábrica de charutos, chegando até minha casa no passado de minha infância. (p. 13. trad. minha)

A obra de Vega, embora tenha sido escrita nos anos 40, só foi publicada em 1977, e ainda é pouquíssimo conhecida fora de Porto Rico, mesmo tendo saído a versão para o inglês em 1984, pela editora Monthly Review, com tradução de Juan Flores. A obra de Colón teve melhor fortuna, tendo sido publicada pela Arte Público Press, a maior editora de textos de hispânicos dos EUA. Uma diferença básica entre estes dois escritores, além do fato de um ter escrito em espanhol e o outro em inglês, é a situação em que cada um deles foi para Nova York. Vega lá aporta já aos trinta anos de idade, com uma profissão e inúmeros contatos do mundo hispânico. As passagens de suas *Memórias* revelam seu encantamento com a cidade, desde a primeira vez em que a viu do cais de Staten Island. Para Vega, a cidade pertence tanto aos hispânicos quanto aos americanos, e seu relato não é de um excluído; é, antes, de um apaixonado, sem, contudo, perder seu vigor afirmativo em relação à comunidade hispânica da cidade. As *Memórias* de Vega são um documento de grande relevância para uma avaliação histórica das dificuldades enfrentadas, e das lutas por aceitação na sociedade norte-americana, por parte dos porto-riquenhos. Em sua obra Vega relata as lutas do movimento nacionalista pela independência da ilha, mostrando que a comunidade tem uma tradição de militância política. Vega nota que, ao final da primeira década do século 20, existia em Nova York uma prática de apoio mútuo entre os hispânicos, cujos membros se identificavam como “hispanos”. Estas referências nos levam a constatar a interação, desde o século XIX, da comunidade porto-riquenha com as demais comunidades latino-americanas –

em particular a cubana, com a qual se encontrava, desde essa época, unida na luta pela independência de suas respectivas ilhas. A documentação destes fatos é importante porque demonstra que a militância política dos porto-riquenhos, assim como a dos demais hispânicos vivendo na Nova York daquele tempo sempre incluiu um caráter tanto local quanto latino-americano. No entanto, Vega (1984) estabelece a distinção de classes, contrastando os indivíduos de classe média que tentavam se fazer passar por “espanhóis”, com a finalidade de minimizar o preconceito racial, àqueles de origem camponesa que não temiam ser chamados de *spiks* – termo originado da pronúncia hispânica do verbo *speak* em inglês (p. 77).

Ao contrário de Vega, Colón foi jogado no “American way of life” e foi constante alvo de discriminação racial, por ser negro. Seus escritos são relatos, em geral, pessoais, e contêm inúmeras homenagens a figuras de origem porto-riquenha, tanto públicas – como no ensaio “My personal hall of fame” – quanto anônimas, como “José”, “Marcelino”, etc. Muitos destes perfis são recordações de “personagens” de Cayey, sua terra natal, pois embora Colón tenha passado cinco décadas em Nova York (1917-1974), Porto Rico vive e palpita em seus ensaios. Por outro lado, suas colunas de jornal mantinham os leitores a par de tudo que se passava na América Latina, Espanha e outras partes do mundo. Desde sua chegada a Nova York, Colón havia testemunhado as tensões étnico-raciais que caracterizam até hoje os centros urbanos norte-americanos; ele foi personagem-chave no processo de criação de uma comunidade unificada, que combatesse o ambiente de hostilidade contra os hispânicos. Colón foi membro da *Alianza Obrera Puertorriqueña*, fundada em 1922, do *Ateneo Obrero Hispano* (1926) e da *Liga Puertorriqueña y Hispana* (1928), organizações que promoviam a ajuda mútua e a luta e solidariedade coletiva entre porto-riquenhos e demais hispânicos (cf. Acosta-Belén e Sánchez Korroí, 1993, p. 22). Seus escritos são um esforço contínuo para reforçar os laços comunitários e a auto-estima dos porto-riquenhos em Nova York, e desconstruir idéias preconcebidas e errôneas acerca do povo porto-riquenho. Em seus *sketchs*, ele procura enaltecer figuras de idéias progressistas, líderes políticos e escritores, assim como apontar afinidades entre os porto-riquenhos e demais grupos de *status* minoritário dos EUA. Juntamente com a de Bernardo Vega, a obra de Colón é dos poucos documentos disponíveis, até hoje, para se acessar o dia-a-dia da comunidade porto-riquenha anterior à grande migração da década de 50.

A comunidade hispânica era bastante reduzida, se utilizarmos o parâmetro da população atual; nisto ela se assemelhava às demais comunidades imigrantes do início do século. A literatura porto-riquenha dessa época tem traços comuns com a literatura

imigrante, no sentido de narrar o primeiro encontro dos recém-chegados com a nova cultura, sua adaptação ao ambiente anglo-americano. O material publicado era sobretudo jornalístico e de cunho autobiográfico: perfis de personalidades de peso ou interesse para a comunidade e pequenos “causos” ou relatos do dia-a-dia na metrópole. Durante esse período, floresceram inúmeros jornais e revistas em língua espanhola. Juan Flores (1990) salienta, no entanto, que é necessário que se estabeleça uma diferença básica entre a literatura porto-riquenha e a de imigrantes europeus, por causa de seu agudo sentido de vulnerabilidade social. Dada a situação de Porto Rico, de “protetorado” dos EUA, os *borícuas* chegam aos EUA como povo subalterno, com o *status* ambíguo de “cidadãos estrangeiros”. Ele insiste, ainda, que, mesmo a literatura testemunhal desta fase inicial precisa ser lida como literatura colonial (p. 213). De fato, se compararmos a trajetória do migrante porto-riquenho à dos imigrantes europeus, vemos que estes últimos foram facilmente integrados à cultura anglo-americana, enquanto que o primeiro, não somente por sua situação de cidadão de segunda classe, mas também por questões raciais, apresenta uma problemática mais profunda.

Outra tradição, originada na mesma época de Vega e Colón, e que reforça a importância do vínculo com a ilha, é a tradição oral. No depoimento de Colón, acima, vimos o peso que a tradição da leitura em voz alta e o ato de escutar as histórias dos leitores exercem sobre sua escrita. Esta tradição é representada, ainda, pela música. Existe um *corpus* de canções populares – centenas de boleros, *plenas* e música *jibara* ou folclórica – relatando a vida em Porto Rico, que gozaram de imensa popularidade junto à comunidade hispânica. Inúmeros músicos migraram para Nova York, a partir dos anos 1920, e suas canções tiveram papel preponderante na vida cultural, não somente dos porto-riquenhos como também em toda a América Latina. Cito aqui Pedro Flores, Ramito, Mon Rivera, Rafael Cortijo, Tito Rodríguez e Rafael Hernández, autor do belíssimo *Lamento Boricano*, que abre este trabalho, regravado por nosso Caetano Veloso (1994). O bolero de Rafael Hernández, mesmo para aqueles sem informação alguma a respeito de Porto Rico, exerce uma fascinação inexplicável sobre nossa sensibilidade latino-americana. A letra do *Lamento* narra uma experiência individual que adquire significado coletivo quando tomamos consciência da época de terrível crise econômica pela qual estava passando a Porto Rico dos anos 30, reflexo da Depressão americana. Notem como a letra da canção de Hernández abre com uma narrativa individual, descrevendo a esperança do camponês de conseguir vender seu carregamento na cidade, a fim de “remediar sua situação”, e, como ela, aos poucos, vai se abrindo para uma perspectiva mais ampla e coletiva (ninguém quer comprar sua carga/tudo está deserto/o

povo está morto de necessidade). O último verso do *Lamento*, anterior à última estrofe, que “canta a ilha” – “O que será do *boricano*, meu Deus querido, o que será de meus filhos e de meu lar?” – fala diretamente a uma realidade com a qual os *borícuas* oprimidos pela situação econômica podiam se identificar.

Caribe rising, caribe coming

...caribe rising
caribe cumin'
caribe kan món
back from the bones
back from the stones, món
caribe cumin' right, cumin' left
cuttin' thru the loans
caribe cuttin' thru credit..

Spik in Glyph?
Alurista, 1981

Após a Segunda Guerra, Porto Rico sofreu um processo de industrialização maciça, a chamada Operation Bootstrap, mais especificamente com a implementação do Ato de Incentivo à Indústria (Industrial Incentives Act) de 1947, que garantia a isenção de impostos para as corporações norte-americanas estabelecidas na ilha. Estas medidas promoveram, por um lado, o crescimento econômico, e por outro provocaram o encolhimento da força de trabalho e um alto índice de desemprego. Como resultado, Porto Rico viveu um verdadeiro êxodo – o número de porto-riquenhos deslocados para os EUA durante esse período é estimado em 900.000 a um milhão de pessoas, incluindo as crianças já nascidas no continente (Oboler, 1995, p. 30). O período pós-guerra testemunhou um enorme crescimento da população hispânica dos EUA, porque paralelo ao *Operation Bootstrap* aquela nação norte-americana implementava o *Bracero Program*, que durou de 1943 a 1964. Este programa levou, para os EUA, cerca de 5 milhões de trabalhadores mexicanos para trabalhar na colheita. Esta política sempre foi ambígua, no entanto, já que esses mesmos trabalhadores eram deportados como “trabalhadores ilegais” (Operation Wetback), convenientemente em épocas em que não havia necessidade de pessoas para trabalhar na agricultura (cf. Torres, 1992, p. 4). É

também na década de 50 que os EUA recebem a primeira leva de refugiados cubanos, dissidentes da revolução que estabelece o socialismo em Cuba. Esta é, portanto, uma época fortemente marcada pela (e)migração hispânica para os EUA.

Os chicanos e *nuyoricans*, por causa de sua vinculação histórica com a nação norte-americana, e devido ao tamanho crescente de seus enclaves, são os pilares da hispanidade nos EUA. Sua produção literária coincide com o surgimento de movimentos políticos da década de 60 – e o conseqüente reflexo desses movimentos na academia, com a abertura dos centros de Chicano ou Porto Rican Studies. Se o motor do *movimiento* chicano foram as injustiças cometidas contra os trabalhadores rurais do Sudoeste do país, Nova York testemunhou, na mesma década, um número crescente de organizações sociais dedicadas a transformar as condições de desigualdade social em que vivia a população do gueto hispânico. Nesta época, vários setores da comunidade porto-riquenha participaram de maneiras diversas na luta por direitos civis, e grande parte da militância política deste enclave foi diretamente propulsionada por organizações estudantis (à maneira dos *grape boycotts* liderados por estudantes chicanos de Berkeley), como o partido dos Young Lords, surgido primeiro em Chicago e com filial em Nova York, em meados dos anos 60. Muitos de seus membros vinham de uma geração que tinha, desde muito cedo, um sentido agudo das condições de sua comunidade.

Os Young Lords eram, em grande parte, ex-membros de gangues, muitos deles saídos de prisões juvenis. O partido, um braço dos Black Panthers, exigia dedicação total à sua meta principal; qual seja, a de conseguir autonomia político-econômica para a comunidade porto-riquenha e suas organizações. Muitos daqueles que se juntaram ao partido no início tiveram de confrontar-se com o legado de colonialismo de sua ilha, que incluía a internalização de estereótipos negativos acerca do porto-riquenho, como o de que estes são passivos por natureza². Ademais, os efeitos da pobreza e da vida no gueto muitas vezes limitavam uma compreensão maior do próprio espaço em que viviam, como diz o ex-Young Lord, Felipe Luciano, em depoimento a Suzanne Oboler (1995):

Você se resigna à pobreza – foi o que fez a minha mãe. Esfregam sua cara na merda tantas vezes que você começa a aceitar viver na merda, como única realidade possível. Você nunca conheceu outra coisa. Como, a única coisa que a gente conhecia era nosso

2 Ver a coleção de ensaios de René Marqués, *El puertorriqueño dócil y otros ensaios*, Rio Piedras, Editorial Antillana, 1962.

quarteirão. Você nunca saía daquele quarteirão. Eu não sabia que existia um Museu de Arte Moderna. Eu não sabia que havia gente vivendo melhor, muito melhor. Não tinha informação sobre o racismo. Quer dizer, a gente vivia só ali, naquele quarteirão – e ele era nosso lar, tudo que a gente conhecia. (p. 52. trad. minha)

Nesse clima de movimentos comunitários, de militância estudantil, e por meio do recém-fundado partido dos Young Lords, foi proclamada, no panorama das artes do final dos anos 60 e início dos anos 70, a morte do porto-riquenho dócil e o nascimento de uma era de luta por direitos civis e sociais, postura claramente inspirada em mais de uma década de protestos afro-americanos por direitos civis. De maneira semelhante ao chicano, o movimento porto-riquenho foi adotando uma postura de nacionalismo cultural e, assim como os chicanos criaram o conceito de *Aztlán* para simbolizar as terras conquistadas de seus ancestrais, os porto-riquenhos adotaram o termo *Borínquen* (o nome originariamente dado à ilha de Porto Rico por seus primeiros habitantes) como símbolo cultural³. Ao se renomearem *borícuas*, os ativistas políticos buscavam suas raízes pré-colombianas (*taína*), re-imaginando sua comunidade em termos altamente míticos e poéticos, como fizeram os chicanos. Este “retorno” simbólico levou vários *nuyoricans* a se engajarem nos movimentos pela independência da ilha, rearticulando, desta forma, as lutas de independência dos primeiros nacionalistas porto-riquenhos da virada do século XIX para o XX. Com esta atitude, eles estavam rejeitando a ideologia conservadora de assimilação à cultura norte-americana da geração *bootstrap* dos anos 50, e ao mesmo tempo questionando o sonho americano de oportunidades iguais para todos.

Assim, podemos dizer que a geração *nuyoricans* dá continuidade à tradição, tanto de seus precursores do século XIX, quanto dos do início do século XX, de voltarem seu olhar para a ilha, literal e figuradamente: vários jovens viajaram para Porto Rico em busca de suas raízes e, em poemas, canções, romances e nas artes plásticas, *Borínquen* era representada como o paraíso tropical perdido. No entanto, este voltar-se para suas origens também obrigou os *nuyoricans* a uma confrontação com outra reali-

3 Ver J. Klor de Alva (1989), no qual o autor traça uma excelente projeção dos movimentos chicano e porto-riquenho, da década de 60 até o final dos anos 80. Ele observa, por exemplo, que grande parte dos movimentos nacionalistas desaguarão em partidos operários, deslocando, portanto, o fator nacionalista-cultural para a luta de classes dentro dos EUA.

dade: a de que não eram bem-aceitos na ilha – seu melhor domínio do inglês, que os colocava em competição direta no mercado de trabalho local, e seu espanhol “impuro”, fizeram com que sofressem discriminação e rejeição da população insular.

Nenhum poema reflete melhor este dilema do que “Nuyorican”, de Tato Laviera:

*yo peleo por tí, puerto rico ¿sabes?
yo me defiendo por tu nombre, ¿sabes?
entro a tu isla, me siento extraño, ¿sabes?
entro a buscar más y más, ¿sabes?
pero tú con tus calumnias,
me niegas tu sonrisa,
me siento mal, agallao,
yo soy tu hijo,
de una migración,
pecado forzado,
me mandaste a nacer nativo en otras tierras,
por qué, porque éramos pobres, ¿verdad?
porque tu querías vaciarte de tu gente pobre,
ahora regreso, com un corazón boricua, y tú,
me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar;
mientras comes mcdonalds en discotecas americanas,
y no pude bailar la salsa en san juan, la que yo
bailo en mis barrios llenos de todas tus costumbres,
así que, si tú no me quieres, pues yo tengo
un puerto rico sabrosísimo en que buscar refugio
en nueva york, y en muchos otros callejones
que honran tu presencia, preservando todos
tus valores, así que, por favor, no me
hagas sufrir, ¿sabes?*

[eu brigo por tí, porto rico, sabias?/eu defendo teu nome, sabias?/entro em tua ilha, e me sinto um estranho, sabias?/entro buscando mais e mais, sabias?/mas tu, com tuas calúnias,/me negas teu sorriso,/me sinto mal, zangado./sou teu filho,/de uma migração forçada,/me mandaste nascer nativo de outras terras,/por quê? Porque éramos pobres, certo?/porque querias te livrar de tua gente pobre,/agora regresso, com um coração boricua. e tu,/me deprecias, me vês com maus olhos, criticas a minha fala./enquanto comes mcdonalds em discotecas americanas,/e eu nem pude dançar uma salsa em san juan, a mesma que eu/danço em meus bairros cheios de todos teus costumes,/assim que, se não me queres, saibas que eu tenho/uma porto rico deliciosa onde buscar refúgio/em nova york. e em muitas outras paragens/que honram tua presença, preservando todos/teus valores, então, por favor, não me/faças sofrer, tá sabendo?] (In *AmeRícan*, p. 53. trad. minha)

O poeta questiona as razões pelas quais seus compatriotas insulares o rejeitam, quando, vistos da perspectiva de alguém de fora, eles não são menos aculturados que ele. Paradoxalmente, enquanto na ilha se consome McDonald's e música norte-americana, em Nova York dança-se salsa e praticam-se costumes porto-riquenhos. A referência nos faz lembrar que a transculturação é de duas vias, e que a ponte-aérea San Juan-NY já há muito se tornou o agente ligando realidades sociais contíguas – não somente Porto Rico e Nova York, mas o East Harlem a La Perla (favela de San Juan), que ficam, desta forma, adjacentes e culturalmente mais próximos do que o East Harlem e, digamos, o Upper East Side.

A fronteira ambígua entre a metrópole e a cidade do país periférico sugerida pelo poeta, acima, remete-nos, ainda, a uma outra forma de narrativa urbana dos porto-riquenhos de Nova York: são as casinhas construídas em terrenos baldios, em Loisada (nome popular da “cidade alfabética” do Lower East Side) ou no Bronx. Trata-se da construção de um espaço híbrido que reflete sua condição dupla de cidadãos coloniais, sem fronteiras geográficas a serem cruzadas. Desde sua chegada, no início do século, os porto-riquenhos moradores de Nova York vêm sofrendo problemas sérios de moradia, e o deslocamento forçado, devido aos projetos de renovação urbana, cujo *boom* se deu em meados da década de 70 (lá chamados de *gentrification*), em que bairros inteiros são “recuperados”, gerando uma valorização imobiliária repentina, tem sido um dos mais significativos e contínuos. Por volta dos anos 60, a comunidade hispânica começou a perder o controle sobre seu ambiente, resultando em um processo crescente de desterritorialização que vem apagando a memória cultural do *barrio* da paisagem (as igrejas e *bodegas*, por exemplo). É relevante destacar, aqui, a contra-ação que passou a tomar conta da paisagem urbana de Manhattan nos últimos anos, representada pela construção de casinhas tipicamente rurais em terrenos baldios, como forte elemento de reconstrução de um discurso de identidade cultural porto-riquenha (mas é importante assinalar que, mesmo enquanto escrevo estas linhas, várias *casitas* do Lower East Side, que atualmente sofre um processo de *rehabbing*, estão também ameaçadas de extinção, como tive oportunidade de constatar, em recente visita ao bairro). As *casitas* funcionam como Centros Comunitários, onde a comunidade se reúne nos fins de semana e feriados para comer comida típica, beber, conversar, ouvir salsas e boleros e lembrar sua terra natal. Ao caminharmos pelas ruas do Lower East Side, somos tomadas de um sobressalto, ao ver, convivendo com o comércio e as sinagogas remanescentes da primeira imigração judaica do bairro, uma Porto Rico em Nova York, “onde as fronteiras tradicionais entre as cidades do Terceiro Mundo e a Metrópole tornam-se ambíguas [...], lançando na pai-

sagem uma nova linguagem urbana, um vernáculo caribenho” (Aponte-Aparés, 1995, p. 16). Se elas despertam no chamado Centro recordações (quicá desconfortáveis) de formas “pré-modernas”, também é verdade que as *casitas* fazem lembrar os novos espaços tornados possíveis com as culturas transfronteiriças emergentes – os chamados espaços pós-modernos – onde é possível curtir uma “*Puerto Rico sobrosíssima*” sem sair de Nova York.

Se o ritmo da salsa vem tomando Nova York de assalto, com a chegada de um contingente de imigrantes do Caribe cada vez maior, nunca é demais lembrar que a comunidade porto-riquenha sempre cultivou suas práticas culturais naquela metrópole, o que inclui o costume da declamação pública de poesia. É na poesia que este grupo étnico exercita o marco mais forte que emana de sua comunidade, usando e abusando de seu virtuosismo bilíngüe e, acima de tudo, de sua musicalidade, mais marcadamente a influência das tradições musicais da *bomba*, da *plena* e da *décima* (semelhante ao nosso “desafio”).

Se considerarmos que as ondas migratórias porto-riquenhas ocorrem nas classes menos privilegiadas, e que aqueles que permanecem na ilha pertencem, de maneira geral, às elites, fica fácil explicar por que a história da disjunção porto-riquenha, representada quase sempre pela imagem da ilha dividida, é narrada sobretudo pelo *nuyorican*. Sua tradição de interagir com a comunidade leva-o a lançar mão de formas orais de apresentação – um exemplo disto é o Nuyorican Poets Café (que já mereceu uma antologia com seu nome), no Lower East Side de Nova York, onde, até meados da década de 80, podia-se ir para ouvi-los declamar. O café ainda existe, mas abriu seu espaço para outros grupos e indivíduos exibirem seus trabalhos, e já não é representativo da poesia exclusivamente *nuyorican*, apesar de ter mantido o nome e ser o marco de uma época. Atualmente, a novíssima geração de poetas que começa a surgir reúne-se, todas as quintas-feiras, no Edwin’s Café em El Barrio (East Harlem), demonstrando que a tradição da declamação não morreu – apenas busca novos espaços. O conceito de “poesia de rua”, introduzido pelos poetas *nuyorican*, também serve para ilustrar o quanto estão conscientes, no que concerne aos aspectos de produção, circulação e recepção de suas obras, de que contam com apoio institucional e editorial ínfimo.

O poema clássico da época das primeiras obras *nuyorican*, que paralela o impactante relato de seu contemporâneo Piri Thomas, autor de *Down these mean streets* (1968), é o “Puerto Rican Obituary” (1973), de Pedro Pietri, considerado o “primeiro” poeta *nuyorican*. O poema-título de sua coleção pode ser inserido no grupo de obras que articulam a tensão entre a atopia da metrópole e a utopia da comunidade imaginada

borícuca. Os personagens Juan, Miguel, Milagros, Olga e Manuel são retratados pelo poeta como “mortos” pelo *American way of life* – seus atestados de óbito já estão assinados em vida e só lhes resta sonhar com ganhar na loteria, a fim de quitar suas dívidas, já que o sonho americano os reduz a esperar. Esperar pelo aumento ou pela promoção no emprego, que não vem; que os filhos cresçam para que possam trabalhar; pelo cheque do seguro-desemprego. No seu belo poema, cujo último verso (“aqui, ser chamado de neguinho é ser chamado de AMOR”) já se tornou “clássico”, a América é vista como um vasto faz-de-conta, veiculado pela mídia – uma América *for export*, que exporta uma imagem televisiva em que os Outros aparecem estereotipados. Os atores étnicos são “treinados” para falar com sotaque negro ou *spik* para reforçar sua alteridade, e estes “outros” consomem sua própria imagem estereotipada e ridicularizada, que passa de geração para geração, estigmatizando-os e impedindo a mobilidade social. O poema de Pietri sugere que, para além da arte da sobrevivência do dia-a-dia, há que se “ressuscitar” a experiência criativa do povo porto-riquenho, por meio de suas práticas culturais, de sua língua, mesmo que esta seja “partida”, como seus sonhos:

*They are dead
and will not return from the dead
until they stop neglecting
the art of their dialogue
for broken english lessons
(...)*

[eles estão mortos/ e vão continuar assim/até pararem de negligenciar/a arte de seu diálogo/por aulas de inglês partido] (p. 123. trad. minha)

Pietri termina seu poema enaltecendo a cultura porto-riquenha. *Puerto Rican Obituary* é um poema típico da fase nacionalista dos *nuyoricans*, escrito em pleno clima político do movimento dos Young Lords e da propagação do retorno ao paraíso *borícuca* perdido.

*[...]
Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
will right now be doing their own thing*

*where beautiful people sing
and dance and work together
where the wind is a stranger
to miserable conditions
where you do not need a dictionary
to communicate with your people
Aquí Se Habla Español all the time
Aquí you salute your flag first
Aquí there are no dial soap commercials
Aquí everybody smells good
Aquí tv dinners do not have a future
Aquí the men and women admire desire
and never get tired of each other
Aquí Que Se Pasa Power is what's happening
Aquí to be called negrito
Means to be called LOVE*

[Juan/Miguel/Milagros/Olga/Manuel/agora mesmo vão estar cada um na sua/onde gente linda canta/e dança e trabalha junta/onde o vento é alheio às condições climáticas miseráveis/onde você não precisa de dicionário/para comunicar com seu próprio povo/Aquí se habla español o tempo todo/Aquí você saúda primeiro a sua bandeira/Aquí não tem comercial do sabonete Dial/E todo mundo é cheiroso/Aquí comida congelada não tem vez/Aquí os homens e as mulheres admiram o desejo/e nunca se cansam um do outro/Aquí Que Se Passa Power (versão *nuyorican* de *Black Power*) é o que está acontecendo/Aquí ser chamado de neguinho/é ser chamado de AMOR] (pp. 125-126, trad. minha)

A imagem idílica pintada na estrofe acima, de afirmação das raízes nacionais porto-riquenhas, representa uma das “fases” ou estágios da literatura *nuyorican*. Se a compararmos com a interlocução com a pátria cultural do poema *Nuyorican* de Tato Laviera, já visto por nós, vemos que este último desconstrói o retorno ao espaço mítico da nação porto-riquenha e opta pela construção de uma nação alternativa *AmeRícan*, em que há espaço para todas as tradições orais, todos os folclores (significativamente, o título original do livro que leva o nome do poema era *American Folklore*). Este movimento não invalida a utopia, apenas a desloca para o espaço norte-americano; deslocamento este que se encontra tematizado no poema *Here*, de Sandra María Esteves. Neste poema, a história rompida de Porto Rico é representada pelo próprio corpo, composto de duas partes, passado e presente:

*I am two parts/a person
boricua/spic
past and present*

*alive and oppressed
given a cultural beauty
... and robbed of a cultural
identity*

*I speak the alien tongue
in sweet boricueño thoughts
[...]*

[Sou duas partes/uma pessoa/boricua/spic/passado e presente/vivos e oprimidos/dotada de uma beleza cultural/...e roubada de minha identidade cultural/Falo a língua alheia/com doces pensamentos boricueños] (In *Yerba buena*, p. 20. trad. minha)

Here traz para o espaço novaiorquino do aqui e agora a utopia de poder viver nele sem perder suas raízes afetivas e sua história. “Voltar” para a ilha é, neste sentido, uma volta por meio do afeto e da criação. Embora a voz que fala no poema reconheça que talvez nunca supere o roubo de sua herança cultural, ela fala o idioma do Outro, mas os pensamentos são *boricuas*: desta maneira ela “traz de volta”, reinscreve, este passado no espaço presente.

Alguns poetas, como Miguel Piñero, dedicam-se a descrever, como os cronistas seus precursores, o dia-a-dia *en Nueva York*. Piñero, contudo, re-apresenta o lado sórdido do gueto; seu mundo é o mundo *underground*, no sentido mais literal da palavra, das favelas, das drogas, da prostituição, dos *broken spanish dreams*. Seu contundente poema *Jitterbug Jesus* narra a concepção de Jesús Rodríguez, futuro *junkie*, em meio aos escombros. É interessante observar que Piñero parece resgatar a tradição dos *sketches*, inaugurada por Jesús Colón. No entanto, o “cronista”, aqui, opta por retratar figuras anônimas, fracassadas, emblemáticas da alienação, ao contrário das personalidades perfiladas por seu antecessor. Seus poemas são, invariavelmente, uma exortação à comunidade para uma tomada de consciência, e sua voz poética é sempre extremamente coloquial, representando o dialeto da comunidade. Vejamos um trecho de *Seekin' a Cause*, cuja estrutura remete ao *blues*, ou à fala do pregador negro, com sua série de repetições:

*He was Dead
he never Lived
died
died
he died seekin' a Cause*

because
he said
he never saw the cause
but he heard
the cause
heard the cryin' of hungry ghetto children
heard the warnin' from Malcolm
heard the tractors pave new routes to new prisons
[...]
seekin' the Cause
thinkin' the Cause was 75 dollars & gator shoes
thinkin' the Cause was sellin' the white lady to black
children
thinkin' the cause is to be found in gypsy rose or j.b.
or dealin' wacky weed
[...]
and the Cause was seekin' him
and the Cause was seekin' him
and the Cause was seekin' him
[...]
while the Cause was dyin' seekin' him
he died yesterday
he's dying today
he's dead tomorrow
[...]
he died seekin' the Cause
he died seekin' the Cause
he died
deaf
dumb
&
blind
he died
& never found his Cause
because
you see he never never
knew that he was the
Cause.

[ele estava Morto/ele nunca Viveu/morreu/procurando uma Causa/procurando uma Causa/porque/ele disse que/ nunca tinha visto uma Causa/mas ele ouviu/uma causa/ouviu as crianças do gueto chorando de fome/ouviu o aviso do Malcolm/ouviu tratores abrindo novos caminhos para novas prisões/(...) procurando uma causa/achando que a Causa era 75 dólares & sapatos de crocodilo/achando que a Causa era vender cocaína pra/ crianças

negras/achando que a causa podia ser encontrada na manga rosa ou nas bolinhas/ou traficando erva/(...) e a Causa tava procurando por ele/(...) enquanto a Causa morria procurando por ele/ele morreu ontem/tá morrendo hoje/tá morto amanhã/morto procurando a Causa/morreu /surdo/ mudo/ &/ cego/ morreu/sem achar uma Causa/ porque/ vou te dizer porque/ele nunca nunca/sacou que ele era a/ Causa.] (In: *La bodega sold dreams*, pp. 23-25)

É impossível ler *Seekin' a cause* sem identificar ecos de *Porto Rican Obituary*, a começar pela intertextualidade de Piñero com os *broken dreams* de Pietri. Ambos são textos de *nuyoricans* extremamente comprometidos com o destino de sua comunidade, traço sempre presente, em menor ou maior escala, na produção literária desta minoria étnica. Mas a poesia de Piñero tem ainda uma característica que se tornará uma marca cada vez mais presente nas poesias *nuyoricana*, seja de homens ou mulheres: a enorme influência da cultura negra norte-americana, misturada à já existente tradição afro-caribenha trazida da ilha, ambas marcadas pela tradição oral, seja da música, da declamação (porto-riquenha) ou pregação (afro-americana) pública.

Poetas como Miguel Piñero, Sandra María Esteves e Tato Laviera optam pela construção de uma Porto Rico novaliorquina que dialoga com as demais culturas presentes neste espaço, em um processo de *networking* cultural: identificação, em vez de identidade, marcam seus trabalhos. O poema que dá título ao terceiro livro de poesias de Laviera, *AmeRícan*, celebra todas as Américas: a euro-americana, a hispânica, a indígena, a afro-americana e a afro-caribenha. Performático, Laviera pode ser considerado “filho” direto de Jorge Brandon, poeta de rua que passou a maior parte de sua vida declamando em praça pública, em sua Porto Rico natal, no México, na América Central, na Venezuela e na Colômbia, até radicar-se no Lower East Side de Manhattan. Brandon talvez tenha sido o último de uma geração de poetas estritamente declamadores. Até pouco antes de sua morte, há cerca de três anos, ele podia ser visto recitando seus poemas nas ruas de Nova York, em troca de dinheiro, mas, por medo de sua obra ser pirateada pelas gravadoras e editoras, ele declamava seus poemas de memória. Postando-se nas esquinas, e usando um capacete da Primeira Guerra, Brandon exibía uma placa na qual se lia uma inscrição declarando que ele é capaz de recitar os cem melhores poemas da língua espanhola. Para atrair a platéia, o poeta-declamador utilizava a seguinte artimanha: colocava um pequeno amplificador escondido dentro de um coco pintado para parecer uma cabeça humana, e declamava seus poemas utilizando um microfone, de maneira a parecer que o côco (que em espanhol, assim como em portu-

guês, também é usado para designar cabeça) é “quem” está falando – “*el coco que habla*”. Até sua morte, Brandon não podia faltar em nenhum festival ou comemoração na comunidade hispânica do Lower East Side.

Como aprendiz de Brandon, Laviera incorpora sua veia performática, tendo adotado algumas de suas técnicas de apresentação. Em suas apresentações, é freqüente vê-lo recitar seus poemas acompanhado de um coral. Assim como inúmeros poetas negros norte-americanos, que incorporaram estruturas musicais do *blues* ou do *jazz*, Laviera escreve poemas para serem recitados e, algumas vezes, cantados. Sua forma de empregar a língua(gem) é de um virtuoso, não somente pela facilidade com que se desloca entre inglês, espanhol e *spanglish*, explorando ao extremo as possibilidades estéticas de contrastar e misturar o som das duas línguas, esgarçando os dois sistemas lingüísticos a ponto de criar todo um sistema alternativo, sem alterar a sintaxe, como também pela aproximação da musicalidade de seus poemas com formas musicais tipicamente caribenhas, afro-caribenhas e afro-americanas. Lendo seus poemas, damos-nos conta da mescla de referências musicais das tradições das Américas: a *plena*, o bolero, o *soul* e o *gospel* convivem lado a lado, definindo sua maneira híbrida, mestiça, de ser AmeRi-quenho. Ouvir Laviera recitar, porém, é ouvir esses ritmos ao vivo: é uma *performance* que nos remete ao nosso vasto repertório musical/afetivo, inter-americano.

Sem perder a consciência de suas raízes afro-caribenhas, Laviera inscreve-se como parte de uma “nova etnia” novaiorquina, que emprega novas palavras sendo inventadas em comunidades *Spanglish*, de fala rápida, “*que corta*”, no estilo caribenho/novaiorquino (este último também é identificado, nos EUA, por sua fala rápida). Ser *AmeRícan* também é ser uma ponte cultural entre Nova York e a ilha de Porto Rico – “*across forth and across back/back across and forth back/forth across and back and forth*” (*AmeRícan*, p. 94) – e é, também, representar o excesso produzido nos interstícios desse movimento, representado pelo *Spanglish* e demais construções e práticas híbridas.

Vejamos seu poema *Melao*, na qual ele aborda não somente a questão racial, como também oferece uma reflexão sobre o entre-espço físico e lingüístico da segunda geração de migrantes, representada pelo filho de Mela[d]o, Mela[d]íto (i.e., “Queimadinho”) – este último sendo criticado pelos vizinhos por sua fala de “sons disparatados”

*melao was nineteen years old
when he arrived from Santurce
spanish speaking streets*

*melaio is thirty-nine years old
in new york still speaking
santurce spanish streets
melaíto his son now answered
in black american soul english talk
with native plena sounds
and primitive urban salsa beats*

*somehow melaio was not concerned
at the neighborly criticism*

of his son's disparate sounding

*talk
melaio remembered he was
criticized
back in puerto rico for speaking
arrabal black spanish
in the required english class*

*melaio knew that if anybody
called his son american
they would shout puertorro
in english and spanish
meaning i am puerto rican
coming from yo soy boricua
i am a jibaro
dual mixtures
of melaio and melaíto's
spanglish speaking son
así es la cosa papá*

[melaio tinha dezenove anos/quando chegou das ruas de santurce/falando espanhol/ melaio tem agora trinta-e-nove anos/em nova york/ainda falando o espanhol das ruas de santurce/melaíto seu filho agora respondia/com fala *soul* de crioulo americano/entremeada dos sons nativos da *plena*/das primitivas batidas urbanas da salsa/seja como for, melaio não ligava/para os vizinhos/que criticavam a /fala/de som disparatado/ de seu filho/melaio se lembrou que fora criticado outrora/em porto rico por falar/o espanhol dos negros da favela/na aula obrigatória de inglês/melaio sabia que se alguém/chamasse seu filho de americano/eles gritariam *puertorro*/em inglês e espanhol/querendo dizer/sou porto-riquenho/que é derivado de yo soy boricua/sou *jibaro*/melaio e seu filho de fala spanglish/mistura dupla/assim é a coisa, papá] (*Mainstream ethics*, p. 27. trad. minha)

A questão central, no poema acima, é a questão da fala – centralizada, inclusive esteticamente, no poema, em que a palavra *talk* aparece isolada. Como em *Asimilao*, um de seus poemas mais conhecidos e citados (*Que assimilated, bro, yo soy asimilao!*”), a assimilação/integração ao espaço dos EUA serve como tema. A pressão que o sistema norte-americano exerce sobre os hispânicos, com suas campanhas de *English only*, para que eles assimilem o inglês o mais rapidamente possível, insere-se na ideologia americana de apagar o traço lingüístico do idioma espanhol, a fim de garantir uma comunidade imaginada monoglôssica. Eu gostaria de lembrar aqui a diferença básica entre chicanos e *nuyoricans* (embora eles tenham muitos traços comuns), que é a identificação dos primeiros com os indígenas do continente, com a cultura pré-colombiana, enquanto que estes últimos têm uma identificação mais próxima com as culturas africanas. Grande parte dos *nuyoricans* é negra (como o é Tato Laviera), e convive intensamente, nos mesmos bairros, com os negros norte-americanos. Quando eles “assimilam”, freqüentemente assimilam a fala e a cultura negra, como o faz Melaíto, filho de Melao. Laviera conta, em entrevista concedida a William Luis (1992), que quando chegou a Nova York, ainda pequeno, não sabia que nos EUA existiam negros:

...Eu pensava que nos EUA só tinha branco, e estava com medo de ser o único negro indo para lá. Estava completamente apavorado durante a aterrissagem do avião. Meu tio trabalhava no aeroporto, então minha família veio me encontrar perto do avião. Quando desci, vi umas pessoas negras e me senti bem. Mas minha *tía política* agarrou minha mão e disse: “*No te juntes a los prietos, negrito*” (...) Eu respondi: “*Mas, Titia*”. E ela disse: “Fica longe dos escurinhos, negrito”, “*Pero Titi*”. “Se os crioulos se meterem contigo, corre e se te agarrarem, samba fora”. Estas foram minhas primeiras boas-vindas a Nova York. *Nueva York me saludó y me dijo “confusion”*. (pp. 1023-1024, trad. minha)

Podemos imaginar que Melaíto é o *negrito* do relato acima, já mais crescido e integrado a Nova York: ele agora já responde com fala negra novaiorquina – *black American soul English talk*. Melao, ao contrário dos vizinhos, não condena a fala “disparatada” do filho, porque se lembra de ter sido discriminado na sua Porto Rico natal, por falar espanhol de favelado negro – ironicamente, na aula de inglês. O poema apresenta uma dialética constante, no encadeamento de situações irônicas e de inversões: a obrigatoriedade do aprendizado do inglês nas escolas de Porto Rico; o espanhol de Santurce trazido e mantido em Nova York pelo pai; o inglês disparatado do filho... todos significam *puertorro* (porto-riquenho), um produto da hibridização do espanhol, do caribenho, do negro do Caribe e do afro-americano. A justaposição das vozes (*dual mixtures*) das duas gerações produz uma voz dobrada, ou discurso duplo, que está lá e

cá ao mesmo tempo, dentro e fora das duas culturas, com todas as influências imprimidas em ambas. A *mistura dupla* sugere o excesso produzido pelas culturas híbridas: por poder trabalhar nos dois códigos, com todos seus subcódigos, seu discurso é mais complexo. Esse excesso, esse “disparate”, é representado pela superposição sonora do *soul* com a *salsa* e a *plena*. É o excesso, ainda, que permite a Laviera traduzir livremente, e inverter/subverter origens; por exemplo, ser “americanizado”, no caso de Me-laíto, é falar como afro-americano, e, no ducto final de pai e filho, somos informados que *Puerto Rican* vem de *borícuca* (na verdade uma palavra taína).

Laviera busca, conscientemente, uma relação com os demais enclaves norte-americanos, por meio de sua obra, sem, contudo, abandonar suas raízes, preponderantemente as musicais. Não será por acaso que um de seus livros de poemas intitula-se *Enclave*, em um criativo jogo de palavras entre o inglês *enclave* e o espanhol *en clave*, referência ao instrumento musical muito utilizado no Caribe, e às suas próprias influências musicais, presentes em seus poemas. Um exemplo de sua interação com os grupos étnicos que vivem em proximidade com a comunidade porto-riquenha de Nova York é a seção “*Ethnic tributes*” de seu livro *AmeRícan*, que consiste de poemas cujos títulos variam de *black* a *chinese*, passando por *cuban*, *greek*, *italian*, *jamaican*, etc., até chegar a *mundo-world*. O mundo/world do nuyorican é o *barrio*, com seus enclaves étnico-culturais. Laviera afirma que o fato de escrever em inglês e espanhol permite que ele se comunique com todo o continente (cf. Luis, 1992, p. 1027). Seus poemas operam na interface entre a América “anglo” e a latina, lembrando-nos que o inglês é a língua hegemônica, mas que não é a única língua falada nos EUA. Desta forma, ele superpõe centro e periferia, apagando os mapas que aparentemente os separam geograficamente, sem, contudo, deixar de marcar as vastas diferenças econômicas que separam os dois mundos: o espanhol falado nos EUA é representado como a língua dos pobres. Talvez por isso Laviera, em entrevista a Willian Luis, insista na forma oral coloquial como sendo de extrema importância:

A poesia oral é uma arte que continua viva. É uma tradição de europeus e africanos que costumavam contar histórias. Falando os meus poemas me liga espiritual e moralmente não apenas à presença de muitas nações, mas à uma corrente poética de importância histórica. Ser poeta declamador me liga historicamente; por ser *puertorro*, me liga com meu povo em sua colisão com a sociedade. Me dá o “bilingüismo” de poder absorver as contradições de formas diferentes, a negritude com o “coloquialismo” do meu povo e a formalidade do espanhol e as tensões que nascem da sociedade urbana. (1992, p. 1027)

Sua poética opera dentro de um espaço de identificações múltiplas para *fora* do espaço do Estado-nação norte-americano, a fim de criar uma possibilidade de se viver e construir uma história *dentro* dele e, ainda assim, marcar a diferença. É um discurso que articula raízes e rumos, ou rotas (estou lembrando os termos de Clifford *roots and routes* – embora eles não produzam o mesmo jogo sonoro em português). Clifford (1997) nos lembra que as narrativas nacionais não podem assimilar grupos que mantêm alianças importantes e ligações práticas com a terra natal, ou com uma outra comunidade. Por outro lado, os povos, cujo sentido de identidade é definido sobretudo por histórias coletivas de deslocamento e perda violenta, não podem “curar-se” mergulhando em uma comunidade nacional, especialmente quando são vítimas de preconceito estrutural (pp. 250-251). Os movimentos de voltar-se para um tempo/espaço míticos da “nação de origem” (raízes) e o de estender-se para fora do território da nação, construindo um discurso alternativo que abrace outras comunidades também excluídas (rumos/rotas), ambos presentes nos poemas de Laviera, demonstram seu desejo de construção de esferas públicas de consciência e solidariedade comunitária que narrem uma nação que inclua o porto-riquenho, assim como suas comunidades vizinhas *del barrio*.

Os discursos diaspóricos são, portanto, constituídos de duas formas: pelas experiências de discriminação e exclusão, e pela identificação com forças político-culturais históricas. Neste sentido, “voltar para casa” é, no nível do discurso, não tanto um desejo de “voltar a ser porto-riquenho”, mas um desejo de ser americano, em um sentido mais amplo e, ao mesmo tempo, com as diferenças marcadas. Podemos afirmar que a poética *nuyorican* tem fortes elementos narrativos, demonstrando a preocupação central de seus autores de “contar uma história”. Não surpreende, portanto, que tantas de suas obras sejam marcadas por representações da *praxis* cotidiana desses grupos étnicos, frequentemente gerando um estilo oral ou coloquial – ou ainda pelos chamados gêneros “impuros”, que misturam história, ficção, etnografia, poesia e música.

Referências bibliográficas

- Acosta-Belén, Edna e Sánchez-Korrol, Virginia. "The world of Jesús Colon". Introdução. Colón, J. *The way it was, and other writings*. Houston, Arte Público Press, 1993.
- Aponte-Parés, Luis. What's Yellow and White and has Land all Around it? Appropriating place in Puerto Rican *barrios*. *Bulletin del Centro de Estudios Puertorriqueños/Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, v. 7, n. 1, pp. 8-19. New York, Hunter College/CUNY, 1995.
- Clifford, James. *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass. & London, England, Harvard UP, 1997.
- Colón, Jesús. *A Puerto Rican in New York, and other sketches*. New York, Mainstream Publishers, 1961.
- _____. *The Way It Was, and other writings*. Introdução de Edna Acosta-Belén e Virginia Sánchez Korrol (eds.) Houston, Arte Público Press, 1993.
- Esteves, Sandra María. *Yerba Buena*. Greenfield, NY, Greenfield Review Press, 1980.
- Flores, Juan. Puerto Rican literature in the United States: stages and perspectives. In: Ruoff, A. LaVonne Brown e Ward, Jerry W. *Redefining American Literary History*. New York. The Modern Language Association of America, 1990, pp. 210-218.
- Laviera, Tato. *Mainstream ethics/ética corriente*. Houston, Arte Público Press, 1988.
- _____. *AmeRícan*. Houston, Arte Público Press, 1985.
- _____. *Enclave*. Houston, Arte Público Press, 1981.
- Luis, William. From New York to the world. [Entrevista com Tato Laviera]. *Callaloo*, v. 15, n. 4, pp. 1022-1033, 1992.
- Mohr, Eugene. *The Nuyorican Experience. A literature of the Puerto Rican minority*. Série *Contributions in American Studies*, vol. 62. Westport, Conn. & London, England, Greenwood Press, 1982.
- Oboler, Suzanne. *Ethnic Labels, Latino Lives*. Identity and the politics of (re)presentation in the United States. Minneapolis & London, U. of Minnesota P., 1995.
- Pietri, Pedro (1973). Puerto Rican Obituary. In: Santiago, Roberto (ed.). *Boricuas. Influential Puerto Rican writings; an anthology*. New York, Balantine Books, 1995, pp. 117-126.
- Piñero, Miguel. *La Bodega Sold Dreams*. Houston, Arte Público Press, 1980.
- Torres, Sonia. *Escritos chicanos: para a leitura de uma América outra*. Rio de Janeiro, UFRJ (mimeo.), 176 p., 1992.

- Vega, Bernardo. *Memoirs of Bernardo Vega: a contribution to the history of the Puerto Rican community in New York*. Ed. César Andréu Iglesias. Trad. Juan Flores. New York, Monthly Review Press, 1984. 1ª ed. (espanhol): *Memorias de Bernardo Vega. Contribución a la história de la comunidad puertorriqueña en Nueva York*. Ed. César Andréu Iglesias. Rio Piedras, PR, Ediciones Huracán, 1977.
- Veloso, Caetano. Lamento boricano (encarte). *Fina Estampa* (CD), vol. I. Polygram, 1996.