
SUSAN STANFORD FRIEDMAN
Universidade de Wisconsin/Madison

O «falar da fronteira», o hibridismo e a performatividade: Teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença¹

5

Recusando as velhas metáforas do mosaico e do cadinho, imprestáveis para uma adequada expressão das identidades em contexto multicultural, propõe-se, em alternativa, a imagem da intersticialidade, um «espaço entre» em que confluem três retóricas de identidade hoje omnipresentes nos estudos culturais: «o falar da fronteira», «o falar do hibridismo» e «o falar da performatividade». Não obstante estas diferentes retóricas parecerem bas-

tante distintas e até mesmo contraditórias entre si, é frequente as narrativas concretas da (e sobre a) identidade activarem-nas às três em simultâneo, estabelecendo uma zona fronteiriça fluida aí onde as linhas de delimitação são, muitas vezes, transgredidas. A prova concreta do quadro teórico proposto é, finalmente, feita com base na obra de duas escritoras norte-americanas da actualidade: Anna Deavere Smith e Gish Jen.

*O crepúsculo é aquela hora do dia entre o dia e a noite
limbo, limbo lhe chamo,
e às vezes, quando exponho as minhas ideias à minha gente
eles dizem-me: Bem, o crepúsculo não é coisa já para amanhã,
é uma ideia demasiado avançada para o seu tempo.
E por isso eu sinto-me às vezes como se estivesse presa no limbo
assim como o sol, preso entre a noite e o dia
à hora do crepúsculo.*

Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992

NÃO obstante as importantes conquistas políticas que veio possibilitar, a fixação na ideia de «diferença» enquanto princípio fundador de uma teorização das identidades a que

¹ O presente artigo parte das análises dos discursos sobre a fronteira e o hibridismo desenvolvidas em *Mappings* (Friedman, 1998, particularmente as páginas 3-14, 67-104, 151-78) e procura aprofundar a compreensão do modo

presentemente se assiste nos Estados Unidos tende a ocultar o espaço liminar que há nos interstícios dessa mesma diferença, um espaço-fronteira que é simultaneamente lugar de encontro, de interação e de troca, que o mesmo é dizer, lugar da relação e das narrativas identitárias que tais relações geram. A imagem esplendorosa do mosaico, proposta para ilustrar metaforicamente a diversidade multicultural americana, traduz com toda a propriedade a problemática dessa rasura. Com efeito, um mosaico é algo formado de diversas pedras coloridas, para sempre isoladas umas das outras por uma rede de argamassa que separa as diferentes peças ao mesmo tempo que as liga de maneira a transmitir o efeito de conjunto. As pedras individuais nunca chegam, propriamente, a tocar-se, permanecendo cada uma delas imutável, isolada, fixa, hermética. A argamassa, em si mesma indistinta, só é relevante para o desenho do todo na medida em que permite a ordenação das pedras para se esbater, depois, em fundo. Enquanto forma artística, o mosaico chega a atingir uma expressão refinada e cintilante nos efeitos relacionais que produz, principalmente quando visto à distância. Mas já enquanto metáfora para traduzir a ideia de multiculturalismo, a imagem do mosaico tende a reforçar a ênfase na diferença e a desviar a atenção daquilo que se passa nas zonas raianas situadas entre o que é diferente. Dito de outro modo, a metáfora do mosaico silencia a maneira como a própria diferença se configura e reconfigura através de um processo de interação contínuo, ou seja, a maneira como o espaço intersticial se revela efectivamente lugar de constante migração, de um permanente movimento de vaivém. Ao apontar estas implicações à retórica do mosaico não pretendo, de modo nenhum, propor o regresso ao discurso do «cadinho», do *melting pot*, essa bem conhecida retórica americana da assimilação, cuja concretização se traduziu historicamente na perda das diferenças culturais e na absorção (muitas vezes forçada) no grosso das con-

como os discursos em torno da performance e da performatividade presentes nos debates sobre a identidade se relacionam com as retóricas da fronteira e da mistura intercultural. Desejo agradecer aos seguintes públicos destinatários pelos desafios que colocaram a diversas versões deste ensaio: ao Congresso Internacional sobre Narrativa, que teve lugar na Northwestern University em Abril de 1998; ao Congresso MELUS (Literatura Multi-étnica dos Estados Unidos), organizado na Vanderbilt University em Março de 1999; à Universidade Nacional Chiao-Tung, em Hsing-Chu, Taiwan, em Junho do mesmo ano; à Tufts University, em Março de 2000; e ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal, em Maio de 2000.

venções — tradicional e predominantemente anglo-americanas — dos Estados Unidos.

Em vez disso, pretendo assestar o foco da minha atenção no crepúsculo límbico da intersticialidade, um «espaço entre» situado para lá dos mosaicos e dos cadinhos. Para tanto, proponho-me conjugar criativamente três retóricas de identidade hoje em dia omnipresentes nos estudos culturais. Trata-se daquilo a que chamarei, de uma forma mais ou menos livre, «o falar da fronteira», «o falar do hibridismo», e «o falar da performatividade». O alastramento destes três «falares» é reflexo dos processos de globalização acelerada e da intensificação das identidades migratórias, naquilo que Arjun Appadurai designou por «etno-paisagem global da pós-modernidade».

7

Foi Gloria Andalzúa quem, na obra que dedicou às realidades da existência raiana no Sudoeste dos Estados Unidos da América (Andalzúa, 1987), desencadeou tudo isto, quer dizer, todo este «falar da fronteira» nos estudos culturais. Este, entretanto, extravasou largamente o âmbito do autobiográfico poema-em-prosa de Andalzúa, funcionando como um discurso social respeitante ao modo como as identidades individuais e colectivas se encontram alicerçadas — no plano material, mas também nos planos geográfico e psicológico — em contradições. «Sou uma mulher da raia», explica a autora falando da condição concreta das mulheres «chicanas» criadas na fronteira entre os Estados Unidos e o México, em terras tomadas a este país pelos Norte-Americanos em 1848. «Cresci entre duas culturas, a mexicana (de forte influência índia) e a cultura de expressão inglesa (que conheci enquanto membro de um povo colonizado na sua própria terra). Tenho passado toda a minha vida com um pé de cada um dos lados dessa fronteira entre o Texas e o México, e de outras também» (Prefácio). Embora *Borderlands* dê voz a uma visão utópica do hibridismo intercultural, Andalzúa começa por referir como é difícil a vida nas zonas fronteiriças, uma ideia que de resto a autora nunca perde de vista: «Não é terreno fácil para se viver, este lugar de contradições. O ódio, a ira e a exploração campeiam por estas paragens» (Prefácio). A compensação para o sofrimento provém da maior capacidade evidenciada pela consciência *mestiza* para se ajustar às múltiplas posições que ocupa e às diversas comunidades a que pertence enquanto minoria racial dos EUA, enquanto mulher inserida em duas culturas patriarcais (a cultura chicana e a cultura

1. O «falar da fronteira»

anglo-americana), enquanto lésbica imersa em ambientes predominantemente homofóbicos tanto na sua terra como fora dela, e enquanto membro da classe trabalhadora: «Esta *mestizaje* tem tido, apesar de tudo, as suas compensações, e algumas alegrias. O viver nas fronteiras e nas margens, o manter intactas a nossa identidade e integridade, múltiplas e mutáveis como são, é como tentar nadar num elemento novo, num elemento “estrangeiro”. Há uma satisfação muito especial em ser-se participante da marcha evolutiva da humanidade...» (Prefácio).²

No «falar da fronteira» da teoria da cultura para a qual Anzaldúa contribuiu de maneira tão importante, as raias ou fronteiras funcionam, simbólica e materialmente, segundo conjuntos binários em que se combinam o puro e o impuro, o mesmo e o diferente, o dentro e o fora. Quer sejam literais ou figuradas, as fronteiras funcionam ainda como lugar de múltiplas contradições. Como Anzaldúa escreve:

As linhas de fronteira são fixadas para definir o que são os lugares seguros e os lugares inseguros, para distinguir entre o *nós* e o *eles*.³ [...] Uma região fronteira é um sítio vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma linha de delimitação não natural. Vive num estado de constante transição, e é habitada pelo ilícito e pelo interdito. (Anzaldúa, 1987: 3)

² A vertente utópica de Anzaldúa transparece de maneira especialmente nítida na explicitação que a autora faz da nova consciência mestiça: «É tarefa da consciência *mestiza* desfazer a dualidade sujeito-objecto que a mantém prisioneira e mostrar de uma forma crua e por meio das imagens presentes na sua obra o modo como se pode transcender essa dualidade. A resposta para o problema da separação entre a pessoa branca e a pessoa de cor, entre o masculino e o feminino, passa por sarar essa fenda que tem origem nos próprios alicerces das nossas vidas, da nossa cultura, da nossa linguagem e do nosso pensar. A tarefa de erradicar da consciência individual e colectiva o pensamento dualista será apenas o começo de uma longa luta, que, no entanto, poderá, se bem sucedida, conduzir ao fim de coisas como os actos de violação, as guerras, e todas as formas de violência» (Anzaldúa, 1987: 80). Fazendo-se eco das famosas palavras de escusa proferidas por Virginia Woolf em *Os Três Guinéus*, Anzaldúa prossegue: «Enquanto *mestiza* não tenho terra, já que fui proscrita pela minha própria pátria; sim, são minhas todas as terras, porque sou irmã de todas as mulheres, ou delas potencial amante. (Enquanto lésbica não tenho raça, já que é o meu próprio povo que me renega; mas eu sou as raças todas, porque há em todas as raças esse lado extravagante, esse ser *queer* que há em mim) Sou desprovida de cultura porque, enquanto feminista, ponho em causa as crenças colectivas — crenças culturais e religiosas, todas de base claramente masculina — dos indo-hispânicos e dos anglos; e no entanto sou culta porque estou a participar na criação de uma cultura outra, de uma nova história que permita explicar o mundo...» (*ibid.*: 80-81).

³ «Us» e «them» no original, onde o primeiro dos termos encerra um potencial jogo de palavras (us = nós e us = US, ou United States) de difícil tradução (N.T.).

As fronteiras, com as suas linhas de demarcação, simbolizam a ideia de impermeabilidade, se bem que seja de permeabilidade a realidade com que convivem. As fronteiras separam ao mesmo tempo que ligam. Remetem para noções de pureza, distinção e diferença, mas por outro lado propiciam a contaminação, a mistura e a crioulização. As fronteiras fixam e demarcam, mas são, em si mesmas, linhas imaginárias, fluidas, e em permanente processo de mutação. As fronteiras prometem segurança, estabilidade, a sensação de se estar «em casa», ou «na sua terra» — ao mesmo tempo que forçam a exclusão e que impõem a condição de estranho, de estrangeiro, e de apátrida. As fronteiras são a materialização da Lei, policiando as divisões; mas, por isso mesmo, elas vêem-se constantemente atravessadas, transgredidas e subvertidas. As fronteiras são usadas para exercer o poder sobre os outros, mas também para ir buscar o poder que permite sobreviver contra uma força dominante. Regulam os movimentos migratórios e de quem viaja — os fluxos de pessoas, bens, ideias, e das formações culturais de toda a espécie. Ao fazê-lo, no entanto, contrariam as práticas de regulação, na medida em que promovem os encontros interculturais e a concomitante produção de hibridizações e de heterogeneidades sincréticas. Como acontece com a fricção das placas continentais, cujo contacto provoca violentas erupções, as fronteiras são lugares de ódio e de mortandade. Elas são também, no entanto, lugares onde moram o desejo utópico, a reconciliação e a paz.

O cruzar de fronteiras de toda a espécie é algo que acontece a toda a hora; mas a experiência desse cruzar constante depende, antes de mais, da própria existência de fronteiras. Acima de tudo o mais — e até porque se trata do contexto de tudo o mais —, as fronteiras são uma zona de contacto onde convergem diferenças fluidas, onde o poder circula de formas complexas e multidireccionais, onde a capacidade de acção existe de ambos os lados desse fosso permanentemente mutável e permeável.⁴

O apelo de Anzaldúa a uma «nova consciência mestiça» foi outra das razões que fizeram com que a autora tivesse

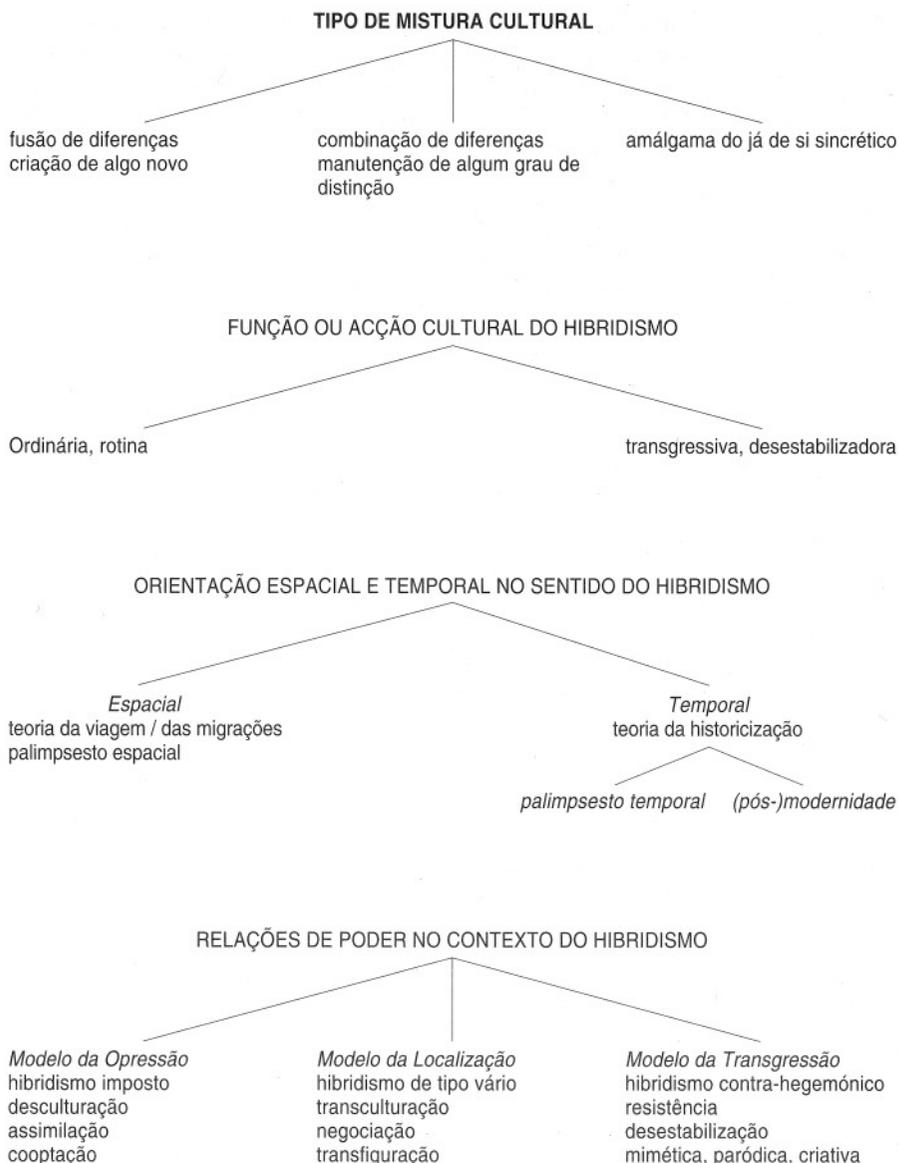
2. O «falar do hibridismo»

⁴ Para um aprofundamento da reflexão e das referências relativas aos discursos sobre a fronteira na teoria da cultura, cf. Friedman, 1998, principalmente as pp. 3-13, 67-104, e 243n1.

sido decisiva para a difusão, nos estudos culturais, de uma nova retórica da identidade capaz de superar a rigidez das políticas identitárias de tipo fundamentalista ou daquilo a que Paul Gilroy chama «absolutismo étnico». Baseando a sua abordagem da identidade no princípio da mistura, o «falar do hibridismo» revela-se extremamente volátil, controverso, e dotado de um pesado lastro — em parte devido à circunstância de ter as suas raízes históricas mergulhadas na ideologia racista, mas em parte também devido à circunstância de implicitamente vir pôr em causa a hegemonia do «falar da diferença» a que muitos se encontram profundamente vinculados. Não obstante o facto de termos de significado afim como criouliização, sincretismo, *mestizaje* e *métissage* convocarem ressonâncias, histórias e lugares culturais diversos, a verdade é que, a exemplo da palavra hibridismo, todos eles apontam no sentido de fenómenos correlatos de fusão biológica, linguística, cultural, espiritual e política gerados em consequência de um qualquer processo de atravessamento de fronteiras.

Um breve relance por sobre o terreno da discussão relativa ao hibridismo sugere a existência de uma escassa estabilidade e de falta de consenso quanto ao seu significado. Na minha perspectiva, o hibridismo apresenta-se operativo hoje em dia nos estudos culturais através de três modelos, de duas funções culturais, e de três formações políticas (v. Figura 1). O primeiro modelo assenta na fusão de elementos díspares com vista à criação de formas biológicas ou culturais inteiramente novas. O segundo modelo postula uma constante interpenetração entre diferentes formas, cada uma das quais, no entanto, se mantém reconhecivelmente distinta por mais alterações que sofra no respectivo contexto sincretista. Quanto ao terceiro modelo, ele põe em causa a própria noção de diferença em que se baseiam os dois anteriores, na medida em que propõe que as formas híbridas não são senão o constante misturar do sempre já misturado.

Como é óbvio, as linhas de delimitação entre estes três modelos são, elas próprias, porosas. O jazz, por exemplo, pode ser apontado como ilustração eloquente dos três modelos de hibridismo. Assim, enquanto exemplo de hibridismo por fusão, o jazz será uma forma musical inteiramente nova e perfeitamente distinta, nascido da mistura de práticas musicais oriundas da África Ocidental e da tradição anglo-europeia. Enquanto hibridismo por interpenetração, ele alia elementos da música da África Ocidental e da música anglo-europeia, facilmente identificáveis por parte do ouvido educado. Enquanto



FONTE: Friedman, 1998: 85.

FIGURA 1 – Mapa da Teoria do Hibridismo

ilustração do sempre já híbrido, o jazz mistura músicas que são, elas próprias, produto de um permanente sincretismo musical existente na África Ocidental, nos Estados Unidos da América, na Europa e na Grã-Bretanha, a par de influências provenientes de outros continentes. Uma vez enraizado nos EUA, o jazz passaria, no entanto, a assumir uma grande quantidade de formas culturais dentro das fronteiras desse país, continuando, por outro lado, a evoluir sincreticamente à medida que se ia difundindo pelo resto do mundo.

O modo de actuação do hibridismo do ponto de vista cultural — em qualquer uma das três modalidades referidas — tem sido objecto de duas teorizações fundamentais. Para uns (principalmente da área da Antropologia cultural, com a sua tendência para se centrarem nas formações e nas práticas culturais e para considerarem a *cultura* com *c* minúsculo), o hibridismo é algo que, inevitável e previsivelmente, faz parte absolutamente integrante de todas as formações culturais no seu normal trajecto desde que surgem e à medida que vão evoluindo e mudando ao longo do tempo e do espaço (veja-se, por exemplo, o trabalho desenvolvido por Renato Rosaldo e Michael Taussig). Para outros (principalmente os membros cosmopolitas das diásporas, que, como Salman Rushdie e Homi Bhabha, se ocupam das formas estéticas e representacionais e encaram a *cultura* com *C* maiúsculo), o hibridismo apresenta-se como algo de transgressivo, como uma força criativa capaz de abalar, desnaturalizar e até mesmo derrubar as formações culturais hegemónicas.

As implicações políticas do hibridismo são objecto de uma luta encarniçada, de todos os lados se perfilando os seus defensores, os detractores, e os que se remetem a posições de ambivalência. A questão fundamental é saber como é que o hibridismo se articula com as relações de poder nas zonas fronteiriças situadas entre o que é diferente. Será que o hibridismo é imposto ou é algo que é assumido? Quem beneficia com ele? É recíproco ou unilateral? Será que faz aumentar o poder de um grupo à custa de outros? É luxo exclusivo dos privilegiados? Ou será sina forçosa dos desprovidos de poder? É por natureza revolucionário ou regressivo? Será que o falar do hibridismo representa a tão necessária alternativa aos pares binários atrás referidos — centro-periferia, Primeiro e Terceiro Mundos, o eu e o outro — ou aos excessos das políticas identitárias? Ou será que vai acabar por cair no utopismo romântico, obscurecendo com isso as efectivas relações de poder graças às quais as estruturas assimétricas da diferença

se vão mantendo? A meu ver, a discussão política em torno desta questão prefigura-se segundo três posições essenciais. Em primeiro lugar, há a visão segundo a qual o hibridismo resulta de uma qualquer forma de dominação colonizadora. Em segundo lugar, e em oposição a esta ideia, existe a crença segundo a qual o hibridismo constitui uma forma de resistência às hegemonias de toda a espécie. Uma terceira visão do problema recusa atribuir ao hibridismo uma posição política pré-estabelecida (seja boa ou má), insistindo, em vez disso, em fazer uma leitura histórica e geograficamente concreta das formações híbridas, de maneira a levar em conta os complexos modos como o poder circula na realidade.⁵

Um aspecto menos explorado nessa imensidão que são os falares da fronteira e do hibridismo é o modo como a produção da identidade — tanto individual como colectiva — implica uma imitação performativa nas fronteiras da diferença. Para melhor traçar os elos produtivos em presença, irei de seguida desenredar as várias linhas que tecem o falar da performatividade e que no seu entrelaçamento formam teorias identitárias. Para as distinguir, designá-las-ei por linha etnográfica, linha radical-construtivista, e linha opositiva. Todas estas retóricas vão beber em duas abordagens da «performance» englobantes e distintas entre si, que habitualmente elas mesclam através de uma forma de hibridismo por interpenetração: em primeiro lugar, as teorias da linguagem associadas à palavra *performatividade*; e em segundo lugar, as teorias dramatúrgicas identificadas com a palavra *performance*.

A abordagem linguística da performatividade, desenvolvida pela teoria dos actos de fala na esteira do trabalho seminal de J. L. Austin, principalmente na sua obra *How to Do Things with Words* (Austin, 1975), estuda o modo como em determinados casos a fala desempenha uma acção através e no momento mesmo do acto de enunciação, como sucede por exemplo com a palavra «sim» na aceitação dos votos matrimoniais ou com o imperativo bíblico «Faça-se luz!» O acto de fala em si constitui uma performance com as suas

3. O «falar da performatividade»

⁵ Para um aprofundamento da reflexão e das referências relativas aos discursos sobre o hibridismo na teoria da cultura, e para uma leitura da obra *Borderlands*, de Anzaldúa, em conexão com esta retórica, cf. Friedman, 1998, 82-104.

consequências, originando a existência de algo. Quanto ao modelo dramático, cabalmente representado por Peggy Phelan e Richard Schechner, colegas do Departamento de Performance da Universidade de Nova Iorque, encara a performance à luz da ideia de espectáculo, a exemplo do que sucede com todo o tipo de encenações em que — desde as cerimónias rituais até aos eventos desportivos, passando pelos espectáculos de teatro, cinema e dança —, os executantes se encontram mais ou menos separados do público. Esta abordagem considera a performance uma forma simbólica de expressão artístico-cultural em que se gera uma distância entre o executante e a coisa ou pessoa representada. Enquanto representação, a performance é, de facto, uma *re-representação*. «As performances», no dizer de Schechner, «são um fazer de conta, a brincar, para divertir. Ou, como afirmou Victor Turner no modo conjuntivo, trata-se do famoso “como se”» (Schechner, 1985: xiv). E em *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), Peggy Phelan, numa linha mais próxima de Derrida, pronuncia-se sobre a performance em termos de presença/ausência. Escreve a autora que «a performance implica o real por meio da presença de corpos vivos», mas estes acham-se definitivamente apartados daquilo que representam; «o performativo é importante para Derrida precisamente porque evidencia o modo como a linguagem é independente do referente exterior a ela» (Phelan, 1993: 148-49). Além disso, a performance só existe no tempo presente; não pode ser repetida nem copiada, já que cada performance ou desempenho é um acontecimento único. Para Phelan, a performance é uma «representação sem reprodução» (*ibid.*: 146-66).

Os discursos sobre a identidade que assentam nos modelos linguístico e teatral da performatividade e da performance fazem-no de maneira híbrida, pondo a tónica no carácter poroso das fronteiras entre ambos e alterando muitas vezes significativamente os elementos dos modelos de partida, em particular no tocante às questões que se prendem com a autoria e capacidade de acção, com a singularidade, e com a repetição. As adaptações etnográficas atendem aos modos como o quotidiano das mais diversas culturas está eivado de performances tanto na acepção linguística como no sentido dramático do termo — e isso não apenas no que respeita às práticas rituais de todo o conjunto de costumes relacionados com o ciclo da vida, o corpo, a alimentação ou o vestuário, mas também no que concerne às representações estéticas

e outras formas de representação simbólica que caracterizam certas culturas, desde a arte elitista à arte «inferior», passando pelos eventos desportivos, pelos espectáculos encenados em palco e pelas manifestações ritualísticas de toda a espécie. Em *Performance Theory* (1988), Richard Schechner sublinha a necessidade de estudar o teatro no âmbito de uma perspectiva amplamente comparativa sobre o «teatro» do quotidiano, abordagem que de resto o autor adopta directamente no seu livro *Between Theatre and Anthropology* (1985). O antropólogo Michael Taussig, antigo colega de Schechner e Phelan no Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque, dá voz a uma outra adaptação etnográfica da teoria da performance. Para Taussig, é o factor repetição, e não a singularidade, que deve ser considerado como crucial para as identidades culturais e interculturais. Em *Mimesis and Alterity* (1993), este autor debruça-se sobre os processos de permanente mimese intercultural ocorridos nas fronteiras que bordejam culturas diferentes. Segundo Taussig, a par do jogo de alteridade existente nas zonas fronteiriças, acontece que o forte impulso no sentido da imitação leva a que um grupo imite aspectos do outro grupo, repetindo-se assim, numa espécie de performance, aquilo que um grupo vê o outro fazer. A mimese cultural é uma forma de representação, uma performance que se repete. A identidade cultural forma-se, ainda segundo Taussig, tanto por via da repetição de performances miméticas do outro como por via da insistência na diferença relativamente ao outro. Deste modo se dá, em resultado de uma mimese performativa de incidência fronteiriça, o surgimento de formações culturais híbridas.

Quanto à visão radical-construtivista da performatividade, originariamente expressa por Judith Butler em *Gender Trouble* (1990a) e em *Bodies That Matter* (1993), ela alia um determinismo inspirado em Foucault e Althusser à teoria dos actos de fala de Austin, propondo a ideia de que a subjectividade se forja por via de performances repetidas e por sua vez resultantes de discursos reguladores pré-existentes, como sejam a «diferença sexual», a «raça», ou a «sexualidade». A identidade é, assim, *feito* do discurso e não dele precursor ou gerador. Porém, em vez de acentuar a singularidade do acto de fala performativo, como faz Austin, Judith Butler propõe que a identidade é resultante da repetição de actos discursivos. No contexto da formação dos sujeitos ou «identidades», a performatividade constitui uma forma de

«citacionalidade», ou seja, uma repetição ou reiteração de normas. Segundo Butler:

A performatividade não é, portanto, um «acto» singular, porquanto é sempre uma reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas; e pelo facto de exigir o estatuto de acto ocorrido em tempo presente, ela acaba por esconder ou dissimular as convenções de que é repetição. Além disso, não se trata, aqui, de um processo primordialmente dramático ou teatral. (Butler, 1993: 12)

16

Butler acentua o lado não-teatral da performatividade porque o teatral tem a conotação de uma qualquer forma de sujeito pré-existente e dotado de capacidade ou iniciativa de acção, o qual procede à selecção de uma dada performance. A título de exemplo, a autora faz notar que a performatividade da diferença sexual não significa, de modo algum, que «uma pessoa acorda de manhã, procura no guarda-roupa [...] o sexo da sua preferência, veste-se em conformidade para sair à rua nesse dia, e volta, pela noitinha, a colocar a roupa no seu lugar» (Butler, 1993: x). A orientação anti-humanista da obra de Butler leva esta autora a rejeitar o tipo de sujeito subjacente à performatividade dramática: um «sujeito instrumental e dotado de vontade», a «figura do sujeito que faz escolhas» (*ibid.*: x). Para ela, os sujeitos não escolhem uma identidade, antes são para ela «convocados» pelos discursos reguladores da sociedade.

Baseada no modelo dramático de performance, a noção opositiva de performatividade não fecha a porta à possibilidade de agir, como tende a suceder com a posição radical-constitutivista e determinista de Butler. Formado a partir da sobreposição de vários contextos — dos estudos feministas, dos estudos pós-coloniais, dos estudos *queer* e dos estudos sobre a raça —, o performativo opositivo põe a tónica no modo como um grupo subordinado parodia ou imita jocosamente o grupo dominante. Essa imitação levada a cabo nas fronteiras que demarcam a diferença — seja cultural, racial, sexual, de classe, etc. — constitui uma performance com algo de especificamente distinto, e que põe em destaque, sob a forma de representação híbrida, o fosso existente entre as duas partes. Quer esta performance paródica se revista de uma intencionalidade ou não, a verdade é que ela tem como efeito desnaturalizar e desautorizar a estrutura de dominação, revelar-lhe o carácter de construção social, e sugerir a possibilidade de mudança — podendo todas estas dimensões ser

interpretadas como sendo actos de resistência deliberados ou inconscientes. Uma tal performatividade é intrinsecamente subversiva, e consentânea — tanto quanto à forma como quanto à função — com o potencial desestabilizador que caracteriza o hibridismo.

Ocorrem-me, a este propósito, o conceito de «mímica» de Luce Irigaray, isto é, uma forma de repetição e de «jogar com a mimese» que «faz emperrar o mecanismo teórico» do falocentrismo; a noção correlata de «mímica colonial», de Homi Bhabha, segundo a qual a performance imitativa da cultura do colonizador por parte do colonizado (como por exemplo no críquete) corrói a autoridade dessa cultura; Houston Baker, cuja leitura da tradição do «minstrel show» justamente lembra como, em atitude de desafio paródico, os negros dão corpo aos estereótipos racistas dos brancos; e ocorrem-me ainda diversos teóricos *queer*, tais como a própria Judith Butler e Sue-Ellen Case, que sustentam que o «drag», o desempenho de papéis de «butch/femme» (lésbica «activa» e «passiva») e o jogo bissexual são imitações performativas da diferenciação sexual que põem a claro o carácter de construção social dessa diferenciação e das sexualidades dela decorrentes, e que ao fazê-lo põem em causa a hegemonia «natural» do masculino e do heterossexual. As formas híbridas produzidas através da mimese performativa ou da paródia nas zonas fronteiriças situadas entre o que é diferente dissolvem a fixidez da fronteira no acto mesmo de a transgredir.

Em que é que toda esta confluência do falar da fronteira, do falar do hibridismo e do falar da performatividade poderá contribuir para uma compreensão da identidade no panorama da escrita multicultural americana? Não obstante estas diferentes retóricas parecerem bastante distintas e até mesmo contraditórias entre si, é frequente as narrativas concretas da (e sobre a) identidade activarem-nas às três em simultâneo, estabelecendo uma zona fronteiriça fluida aí onde as linhas de delimitação são, muitas vezes, transgredidas. Passo de seguida a uma breve reflexão sobre as performances de Anna Deavere Smith, uma autora de teatro com uma obra fortemente estribada no real, e sobre os romances de Gish Jen, com o seu brincar tipicamente pós-moderno. Embora de maneiras diversas, ambas fundem e conjugam a complexidade de aspectos atrás referidos: a natureza contraditória das raías, os diferentes modelos de hibridismo e as discus-

4. O teste da fala: Anna Deavere Smith e Gish Jen

sões relativas às políticas culturais que lhes são subjacentes, e ainda as retóricas — distintas, quando não opostas — da performance e da performatividade na teoria da cultura.

Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities (1992) e *Twilight: Los Angeles, 1992* (1994) são duas peças de Anna Deavere Smith que têm por assunto a eclosão de violência multi-racial e cultural na sequência de dois incidentes concretos: o primeiro ocorrido em Crown Heights, Brooklyn, aquando da morte acidental de uma criança negra, atropelada pelo automóvel de um rabi lubavitcher⁶ e do assassinio, em retaliação, de um estudante hasidim, e o segundo ocorrido em Los Angeles, durante os tumultos que se seguiram à ilibação dos quatro polícias brancos cujo espancamento de Rodney King fora captado em vídeo. Partindo da convicção de que o teatro tem, na sua essência, a nostalgia da ligação de uma diferença a outra, Smith desenvolveu um método de escrita e de representação teatral que faz ressaltar dramaticamente a zona de contacto sem com isso deixar que a diferença seja obliterada. Para tanto, a autora entrevista dezenas, e até centenas, de pessoas relacionadas com os incidentes, observando-lhes minuciosamente os tiques, o modo de falar, as roupas e a linguagem corporal. Recorrendo unicamente às palavras delas e a uns quantos adereços, Anna Deavere Smith — ela própria actriz exclusiva da sua peça — é assim também autora de uma performance em que dá corpo a uma amostra representativa dessas pessoas, viajando-lhes pelos corpos e pela fala, fazendo com que algo aconteça no acto de fala através do qual lhes representa as palavras. O palco metaforiza as zonas fronteiriças, o espaço intersticial da diferença.⁷

Ao delinear perspectivas diferentes sobre o que é um conflito multi-racial, o corpo-intérprete de Anna D. Smith é, ele próprio, zona de contacto, lugar de performance mimética do hibridismo. Esta encenação de uma ligação entre si e os outros desestabiliza as próprias diferenças a que dá corpo. Pois se ela, mulher e afro-americana, consegue suprimir os

⁶ Lubavitcher: seita hasidim («os puros») fundada em finais do séc. XVIII (N.T.).

⁷ Nas versões publicadas de ambas as peças, Anna D. Smith dispõe os monólogos como se de poemas se tratasse, o que, por um lado, serve para assinalar as pausas, as lacunas, e os ritmos da oralidade, mas, por outro, tem o efeito de lembrar aos leitores o papel interventor da escritora. Apesar de omitir partes dos testemunhos das pessoas entrevistadas, esta insiste, no entanto, em que todas as palavras lhe foram, efectivamente, ditas nos depoimentos.

marcadores raciais/sexuais do seu corpo de maneira a *tornar-se*, através da sua representação, todos estes outros — homem/mulher, rica/pobre, branca/negro/coreano/ chicana, professora/padre/*rapper*/camionista/, etc. —, até que ponto serão, então, rígidas e fixas estas diferenças? Até que ponto é inultrapassável o fosso entre elas?

Performativamente falando, Smith viaja até ao outro, habita-o, mas não se transforma no outro. A peça não deixa nunca de ser uma performance teatral, uma representação, uma imitação dos outros naquilo a que Schechner chama o fosso liminar, instável, e frequentemente perturbador que existe entre o actor e a personagem representada (Schechner, 1988: xiv). Os desempenhos de Smith não são, nem pretendem ser, fluidamente naturais, visando uma correspondência unívoca. Com efeito, a autora faz um uso muito moderado do guarda-roupa, da maquilhagem, dos estilos de penteado e de um ou outro adereço como maneira de sugerir a transição de uma para outra classe social, raça, sexo, etc. E dado ter a tez clara e ser bastante alta e magra, o seu próprio corpo representa literalmente por vezes uma certa ambiguidade racial e sexual, à medida que vai deambulando por entre os significados sociais do que é ser «branca», «negro», «escuro», «amarela», «masculino» e «feminino». Contudo, seja em palco, seja em vídeo ou nas fotografias contidas nos seus livros, ela continua a ser ostensivamente a mesma, uma pessoa inserida no contexto de uma América racialmente dividida, uma mulher negra assumindo as identidades de muitos outros. E nas versões levadas à cena, o público vê-a efectivamente migrar de personagem em personagem, vestindo a identidade dos outros à medida que vai envergando as suas vestes e assumindo os respectivos modos e gestos.

O modo como Smith recorre ao sotaque, às modulações da voz e aos tiques individuais para assinalar as suas migrações de personagem em personagem contribuiu para a controvérsia em torno do modo como representa os outros. Será que pode dizer-se que, ao exagerar a expressão cultural dos outros, fazendo deles, por vezes, figuras risíveis, ela acaba por reproduzir estereótipos de diferença e comprometer assim as suas melhores intenções? (As imitações que faz dos professores Cornel West e Angela Davis constituem uma paródia branda daquela tendência para a abstracção, a pose e o tom pomposo que são característica dos académicos, grupo profissional a que a própria Anna Deavere Smith, em certa medida, pertence). Ou será que este elemento paródico pre-

sente nas suas performances funciona — para usar os termos de Bhabha — como uma forma de mímica que desnaturaliza as identidades culturais ao chamar a atenção para os artifícios usados pela artista? Tania Modleski situa as performances de Smith na tradição do «minstrel show» negro, «devido à forma como as suas actuações se aproximam tanto dos limites do caricatural, umas vezes recuando a tempo de o evitar, outras não» (Modleski, 1997: 65). E Modleski acrescenta, concordando até certo ponto com Bhabha, que este tipo de mímica pode ser transgressivo, mas por outro lado mostra preocupação pelo facto de ele também «reduzir as pessoas a estereótipos e roubar-lhes a complexidade» (*ibid.*: 65).

Sou, pelo contrário, de opinião que o modo como Smith joga com o caricatural chama a atenção para a estilização e a (estereo)tipificação subjacentes à identidade cultural. A paródia — bem como o riso que, por vezes, ela suscita — desestabiliza, perturba, além de que gera, por meio da ironia, uma certa distância entre Smith-a-actriz e as figuras através das quais ela vai dando corpo aos vários monólogos. Um dos efeitos da mímica é tornar visível o modo como as identidades da diferença, a que as pessoas muitas vezes se agarram, são também representações, ou performances. E as performances, a exemplo do que sucede com a própria cultura, não só são passíveis de mudança como mudam efectivamente. Como escreve Richard Pearce, «o mudar abrupto de personagem para personagem», particularmente evidente nas versões levadas à cena, torna literal o espaço intersticial da diferença. «Vê-se que ela de facto nunca» chega a habitar plenamente «as personagens ou a transformar-se nelas, limitando-se antes sempre a representá-las, de uma forma convincente, ainda que conservando sempre uma margem de diferença». Smith conserva sempre, nessas suas «viagens», «alguma coisa do seu eu original».⁸

Estruturalmente falando, as peças de A. D. Smith cruzam as linhas delimitadoras das identidades através de um constante vaivém entre diferenças em flagrante contraposição, facto que muitas vezes acaba por acentuar o fosso da incompreensão entre as partes ao mesmo tempo que sugere paralelismos de similitude. A obra *Fires in the Mirror*, por exemplo, abre com uma série de cenas versando a raça e a etnicidade na cidade de Nova Iorque, as quais servem de contexto mais

⁸ As citações de Pearce são retiradas de uma troca de correspondência com a autora do presente artigo.

amplo ao conflito específico entre afro-americanos e judeus ocorrido em Crown Heights. Outra série, composta por três cenas, tem o título de «Cabelo» e apresenta os monólogos de uma Rapariga Anónima (uma aluna de liceu negra), o Reverendo Al Sharpton,⁹ e Rivkah Siegal (uma dona-de-casa lubavitcher). Todos meditam sobre o significado do cabelo enquanto marca cultural da respectiva identidade, em monólogos que demonstram as dimensões performativa e imitativa do penteado, que por sua vez não só reflecte cada uma das personagens como as «convoca» ou remete imediatamente para determinadas identidades culturais reconhecíveis.

A Rapariga Anónima fala dos penteados que há no liceu, reflectindo as tensões entre as jovens negras de origem porto-riquenha, dominicana e norte-americana, que ora copiam ora se recusam a copiar os estilos de penteado umas das outras e ora aderem ora resistem aos comportamentos das jovens brancas. Quanto a Sharpton, explica a razão por que estica o cabelo — não para copiar os brancos, mas em homenagem a James Brown, para si uma espécie de segundo pai, que um dia o levou a um salão de cabeleireiro para o arranjar. «'Tás a ver? É claro que não é / uma reacção contra os Brancos. / É uma coisa cá entre eu e o James», explica em tom de desafio (22). A seguir vem Rivkah Siegal, com a explicação da dolorosa ambivalência que sente por ter decidido seguir a tradição lubavitcher respeitante à obrigação, por parte das mulheres, de esconder o cabelo sob uma peruca: «Quer dizer, passei muito com esta história de usar peruca e não / usar / peruca. / Para mim tem sido uma questão muito séria» (25). Deste modo, Smith ilustra a diferença que o cabelo acarreta para os diversos grupos a que estas três figuras pertencem e cuja especificidade — sexual, étnica, racial e religiosa — elas reflectem. Os três relatos aqui contidos são percorridos por um fio comum de ansiedade motivada pelo cabelo e pela relação deste com as identidades de grupo em presença. Paralelamente a isso, percorre-os também um elo, uma base potencial de ligação passível de ser experienciada por actor e público, mas não pelas personagens propriamente ditas. Smith — e com ela também o público — viajam para lá e para cá em direcção a uma multiplicidade de identidades, num percurso que não é partilhado pelas personagens.

⁹ Dirigente negro, bem conhecido pela truculência e pela retórica populista (N.T.).

As peças de Smith são uma ilustração do poder efectivo daquilo que é uma política da identidade assente num modelo fixista, mas ao mesmo tempo, e graças ao desempenho da autora, transcendem essa fixidez pela maneira como nelas se abarca toda uma multiplicidade de outros. Dentro do espaço imaginário de uma sala de teatro (ou de um vídeo, ou de um livro), assiste-se ao surgir daquele limiar que permeia as diferenças e que permite ultrapassar o absolutismo étnico ou o entendimento isolado de que cada pessoa é capaz no seu espaço histórico concreto. A poética contraditória subjacente ao jogo performativo de identidades de Anna D. Smith comporta uma esperança visionária na ligação reparadora ao nosso semelhante ao mesmo tempo que dá testemunho das reais divisões que nos afastam. Essa migração dialógica entre a identificação e a diferença constitui a específica região crepuscular de Smith, uma zona fronteiriça híbrida nascida da interacção performativa entre o que é diferente.

As tropelias de irreverência étnica de Gish Jen ao embrenhar-se em questões de identidade situadas numa América multicultural, concretamente na sua obra *Mona in the Promised Land* (1996), lidam com os mesmos problemas suscitados por Anna Deavere Smith. Mas em vez dos violentos confrontos étnicos da década de 90, ela escolhe para contexto da sua abordagem o molde do «romance de educação» ou de formação (o *Bildungsroman*), tendo como pano de fundo o espaço dos subúrbios abastados de Nova Iorque no ano de 1968. Tal como Smith, esta escritora sino-americana de segunda geração procura sondar a dimensão utópica e a dimensão real dos elos de ligação e da imitação híbrida existentes por sobre as barreiras respeitantes à raça, cultura, religião, classe e diferença sexual. Para além desse lado brincalhão, mais saliente do que na obra de Smith, Jen compraz-se com um tratamento paródico-caricatural da questão étnica para fazer estilhaar as pretensas boas intenções do absolutismo étnico, satirizando assim, do mesmo passo, o livre jogo pós-moderno naquilo que este tem de afastamento relativamente ao referente histórico. A mímica de Jen ocupa um espaço liminar situado entre uma política identitária de tipo fundamentalista e o dismantelar pós-estruturalista da identidade em si. Por outras palavras, Jen questiona a aparente liberdade da promessa americana de escolha absoluta através do retorno reiterado de toda a sorte de histórias reprimidas — histórias de etnicidade, de raça, de imigração, de escravatura, de anti-semitismo e de sexismo.

Numa espécie de exercício de ventriloquismo que lança mão da linguagem descontraída e irreverentemente inocente da América dos adolescentes para estabelecer um fosso performativo entre a pose irónica da escritora e a sábia ingenuidade da sua protagonista, Jen narra a *Bildung* de Mona Chang ao longo de um percurso que vai desde o 8.º ano até ao fim do secundário, com um epílogo que ocorre já depois da universidade e do nascimento da filha, pouco antes do casamento com o amante que tivera no liceu e da concomitante concretização da fantasia que é mudar o nome de Chang para Changowitz. Tendo por melhor amiga a jovem judia rica de nome Barbara Gugelstein, Mona cresce no seio de uma família de origem asiática em Scarshill, onde os pais imigrantes abriram um restaurante da cadeia Casa das Panquecas (uma alusão indirecta à ideia estereotipada de que todos os sino-americanos que não trabalham em lavandarias estão na indústria da restauração). Na sua busca de uma identidade americana adulta e distinta da dos seus pais, Mona enamora-se de um rapaz japonês que a rejeita pelo facto de ela nunca poder vir a ser japonesa, converte-se ao judaísmo contra a vontade da mãe, apaixona-se por Seth (um jovem judeu que, terminados os estudos secundários, exterioriza a sua rebeldia vivendo numa tenda no quintal dos pais), procura ajudar Alfred (o afro-americano sem-abrigo que trabalha como cozinheiro no restaurante da família) e os amigos deste, e sai de casa quando o conflito com os pais se agudiza. Indignada com a forma discriminatória como o pai trata o pessoal chinês em detrimento dos empregados negros, Mona rompe a sua lealdade à família e revela a Alfred a razão por que este não tem a promoção que merece.

Para complicar todo este panorama de segredos e confissões, Alfred mantém um envolvimento secreto com Evie, prima de Barbara, ao mesmo tempo que vive escondido na casa desta. Graças a um velho túnel dos tempos do Caminho-de-ferro Subterrâneo,¹⁰ consegue entrar e sair de casa sem que ninguém se dê conta. Quando os pais de Barbara regressam, após um Verão passado no estrangeiro, e depois que toda a teia de intrigas é posta a nu, o pai de Mona despede Alfred, que de imediato põe a família em tribunal com base na informação que a protagonista lhe facultara. A mãe desta esbofeteia a filha e rejeita-a por ter traído a família (o

¹⁰ Sistema clandestino de apoio aos escravos negros em fuga, no período anterior à Guerra Civil (N.T.).

«Forte Chang»), o que por sua vez faz com que Mona fuja, numa errância que a levará de uma costa à outra. Finalmente de regresso, convence Alfred a desistir do processo pedindo-lhe desculpa pelo racismo em que, juntamente com Barbara, incorrera ao suspeitar que ele tinha roubado, e volta a casa aliviada, mas para afinal deparar com uma completa indiferença por parte da mãe. É exactamente nesse ponto, de total irresolução, que o romance termina. A esta história de fragmentação da família o epílogo vem, no entanto, acrescentar, num espírito de comédia, uma convencional cena de reconciliação e casamento. Só que aqui a recomposição da ordem social e familiar tem uma dimensão intercultural. Alfred casa-se com Evie, e Mona casa-se com Seth depois do nascimento de Io, filha de ambos. A mãe, que até aí cortara os laços com Mona, faz a sua aparição mesmo no início da cerimónia de casamento, sinalizando dessa maneira a aceitação (se não mesmo a bênção) da sua filha sino-judaico-americana. O fio de acção envolvendo as figuras da mãe e filha acaba por se sobrepor à intriga em torno do casamento, e daí que, no final, Mona e Helen se abracem enquanto ao seu lado a pequenita Io bate as palmas. Produto de uma mescla que tem tanto de biológico como de cultural, Io significa o(a) novo(a) americano(a), o futuro híbrido.

A intriga é complicada, intrincada e improvável — em clara transgressão, enfim, das convenções da verosimilhança, ao mesmo tempo que vai beber nos clichés da cultura de massas relativos aos melodramas familiares e aos estereótipos étnico-raciais. A narrativa estriba-se na tradicional simplicidade linear de uma história de amor entre jovens adultos, pontuada por um processo de revolta e de iniciação. Contudo, o pressuposto a partir do qual toda a intriga se vai desenrolar é a questão da identidade nas zonas fronteiriças situadas entre diferenças de toda a espécie. Uma após outra, cada cena dá-nos a performance de um encontro intercultural, ou então transforma essas diferenças em foco do diálogo e da acção. Quer os tropos característicos do «romance de formação» de heróis adolescentes, quer a simplicidade transparente da voz narradora, quer ainda a cronologia linear, devem muito às convenções do romance realista. Mas a ironia paródica, o exagero satírico e a mímica dos estereótipos dão um toque decididamente pós-moderno a esta obra, cujo texto tematiza e ao mesmo tempo ilustra em concreto as dimensões performativas de identidades comunitárias.

«Um asiático-americano — mas o que vem a ser isso?», interroga-se Mona no final do romance (301). A própria capa do livro joga, desde logo, com a questão da identidade, prestando abertamente homenagem à diferença, do mesmo passo que, de forma subentendida, funde e põe em causa diversos motivos através dos três modos de hibridismo. Na fotocoloragem que aí se exhibe pode, assim, ver-se um *bagel*¹¹ (de pão integral?) sobreposto a um prato de sopa de massa. Pelo buraco do *bagel* espreitam os olhos e o nariz de uma mulher de raça asiática. O nome chinês da autora, inscrito por sobre o *bagel*, faz pensar que tanto a mulher como a sopa devem ser, também elas, chinesas. No entanto a massa que se vê não é do tipo chinês, mas sim *udon* japonês. E quanto ao rosto, de quem se trata? Pelas marcas raciais, vê-se claramente que é uma pessoa «não-branca», mas que dizer das marcas culturais? Chinesa? Japonesa? A sopa tem o mesmo efeito que a bem conhecida imagem do cadinho e as mais recentes imagens usadas para traduzir o multiculturalismo americano, como por exemplo o «stir-fry».¹² Mas, tal como o romance, ela joga com a possibilidade de novos hibridismos e com a sempre já híbrida natureza da identidade.¹³

Na obra de Anna Deavere Smith e de Gish Jen, confluem, em resumo, as retóricas aparentemente díspares que hoje em dia caracterizam a teoria da cultura no que diz respeito à identidade: o falar da fronteira, o falar híbrido, e o falar da performatividade. Ambas se entregam a um jogo performativo «para além» da pura diferença, não o fazendo, no entanto, com uma finalidade de divertimento inconsequente, não obstante cada uma delas utilizar o humor de maneira incisiva ao serviço de um projecto sério. Bem atentas à natureza performativa de construções culturais como são a raça, a classe, a etnicidade, a religião e a diferença sexual, ambas as autoras se mantêm sensíveis à questão do poder, não deixando que o facto de brincarem com as significações as afaste dos referentes his-

5. Conclusão

¹¹ Pequeno pão característico da cultura judaica, de crosta dura e lisa e em forma de argola (N.T.).

¹² Fritura rápida em lume forte e numa pequena quantidade de óleo, mexendo bem os ingredientes enquanto são fritos, muito característica da cozinha chinesa (N.T.).

¹³ A capa a que aqui aludo corresponde à capa dura da edição original; as edições subsequentes do romance, em *paperback*, ostentam o mesmo fragmento de rosto asiático mas pondo-o a ocupar um dos blocos de uma grelha feita de múltiplas bandeiras americanas ao estilo de Andy Warhol.

tóricos e das consequências materiais. Ambas praticam uma escrita que vai contra a hegemonia da pura diferença, sem com isso apagarem o significado que a diferença tem para a identidade. Ambas praticam um hibridismo que põe em causa a fixidez das fronteiras que demarcam a diferença. Ambas expressam as tendências utópicas do falar da fronteira sem deixar com isso de, por outro lado, atender às realidades quotidianas próprias dos fenómenos de mescla cultural. Ao explorar a zona de contacto que permeia as diferenças, ambas concedem uma importância central à mimese, seja como imitação performativa, seja como representação. A um nível metateórico, as narrativas de uma e outra autora, versando o tema das fronteiras culturais, são, elas próprias, áreas de fronteira onde as várias posições em confronto se misturam e digladiam num hibridismo teórico extremamente rico e complexo.

Anna Deavere Smith e Gish Jen, respectivamente dramaturga e romancista, são criadoras de ficções, praticantes de narrativas, coreógrafas de performances imaginativas. Não são propriamente especialistas em teoria da cultura, nem a sua obra se compagina com os limites e as exigências de coerência que são apanágio do discurso analítico. Daí que nos seus livros abunde o exagero — onde imperam a ambiguidade, a contradição e o jogo —, e daí também que eles não devam ser reduzidos a axiomas teóricos. Apesar disso, as suas obras criativas constituem uma concretização performativa da teoria. As formas como Smith e Jen teorizam a identidade cultural contêm muitos ensinamentos para aqueles de entre nós que trabalham na área da teoria da cultura. Sob este aspecto, o que é notável nas narrativas das duas autoras é o elevado grau a que, quer por cooperação, quer por hibridação, levam o jogo de correlações entre todo um leque de teorias — em parte coincidentes — sobre as fronteiras, o hibridismo e a performance. De facto, certas posições que nos textos teóricos parecem entrar em conflito reaparecem em cooperação dialogante na obra das duas escritoras.

Talvez devido à própria natureza do debate teórico, ou então devido à natureza dialógica e agonística da sua aplicação prática, o certo é que, seja qual for a razão, os teóricos tendem a assumir um comportamento tribal, ora tomando partido, ora levando as diferenças sectárias às suas consequências práticas, ora ainda balcanizando os campos em conflito através de uma demarcação cada vez mais minuciosa das distinções. Essa tendência, característica da prática cultural

de quem teoriza, torna-se ainda mais marcada quando é a questão da identidade que está em causa. Treinados a andar à cata da diferença, que consideram ser a pedra angular dos modos analíticos de pensamento, os teóricos da cultura (seja da *Cultura* das representações criativas ou da *cultura* do quotidiano) acabam frequentemente por sobrelevar as diferenças existentes entre os grupos culturais, silenciando dessa maneira a heterogeneidade desses grupos e as zonas fronteiriças de mistura intercultural que os permeiam. Obras da imaginação criativa como são *Twilight* e *Mona in the Promised Land* apontam uma saída para os impasses em que, enquanto teóricos teóricos da cultura, nos deixamos, muitas vezes, atolar. Ao oferecerem-nos performances de fluidez e concretizações de espaços intersticiais da diferença do mesmo passo que exploram o significado da diferença para os grupos culturais, elas fornecem-nos uma espécie de modelo a seguir. Dito de outro modo, as obras destas autoras apontam maneiras pelas quais os teóricos poderão dar visibilidade às zonas raianas — zonas contraditórias, interactivas e fluidas — tantas vezes votadas ao esquecimento no nosso trabalho. E mais do que isso, Anna Deveare Smith e Gish Jen fazem-no sem deixar de dar o devido relevo aos efeitos das injustiças e desigualdades históricas que resultam quando entre grupos culturais são instiladas diferenças que por sua vez são também fruto de inflexões de raiz institucional e ideológica. Seguindo o seu exemplo, podemos então avançar para além dos cadinhos que erradicam a diferença e dos mosaicos que a entronizam, em direcção a uma região crepuscular habitada pela contradição e pela possibilidade. ■

Tradução de João Paulo Moreira

Referências Bibliográficas

- | | | |
|------------------|------|--|
| Anzaldúa, Gloria | 1987 | <i>Borderlands/La Frontera: The New Mestiza</i> . San Francisco: Spinsters/Aunt Lute. |
| Austin, J. L. | 1975 | <i>How To Do Things with Words</i> . Cambridge: Harvard UP [1955]. |
| Baker, Houston | 1987 | <i>Modernism and the Harlem Renaissance: Race, Gender, and Power in Modernism and the Harlem Renaissance</i> . Chicago: University of Chicago Press. |

- Bhabha, Homi K. 1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Butler, Judith 1990a *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith 1990b «Performative Acts and Gender Constitution», in Case (1990), 270-82.
- Butler, Judith 1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Butler, Judith 1997 *Excitable Space: A Politics of the Performative*. London: Routledge.
- Case, Sue-Ellen (org.) 1990 *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Case, Sue-Ellen; Reinelt, Janelle (orgs.) 1991 *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Case, Sue-Ellen et al. (orgs.) 1995 *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Bloomington: Indiana UP.
- Friedman, Susan Stanford 1998 *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton UP.
- Gilroy, Paul 1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP.
- Irigaray, Luce 1985 «The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine», in L. Irigaray, *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 68-86 [1975].
- Jen, Gish 1996 *Mona in the Promised Land*. New York: Knopf.
- Modleski, Tania 1997 «Doing Justice to the Subjects: Mimetic Art in a Multicultural Society: The Work of Anna Deavere Smith», in Elizabeth Abel et al. (orgs.), *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Berkeley: University of California Press, 57-76.
- Phelan, Peggy 1993 *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Rosaldo, Renato 1995 «Foreword», in Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, xi-xvii.
- Schechner, Richard 1985 *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard 1988 *Performance Theory*. London: Routledge [2.^a edição, revista].
- Smith, Anna 1993 *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*. New York: Anchor Press.
- Smith, Anna Deavere 1994 *Twilight, Los Angeles, 1992*. New York: Anchor Press.
- Taussig, Michael 1993 *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. London: Routledge.