

Dois Guillemos, Várias Fronteiras: Performances de Identidade Transnacional em Guillermo Verdecchia e Guillermo Gómez-Peña

Recebido 28, ago. 2004/Aprovado 27, set. 2004

Sonia Torres

Resumo

Através do diálogo (muitas vezes implícito) com textos críticos que problematizam construções identitárias latino-americanas e Latinas como sendo fluidas entre si, este ensaio analisa a representação de identidades americanas fronteiriças, ou em trânsito, por parte de dois intelectuais que optam por identificar-se tanto como latino-americanos exilados quanto Latinos: os autores e atores performáticos Guillermo Gómez-Peña, mexicano assumidamente "chicanizado"; e Guillermo Verdecchia, canadense de origem argentina. Buscarei argumentar, ao longo deste trabalho, que a categoria Latino serve aos propósitos políticos dos artistas, em cujas performances "identidade" é uma forma de identificação informada por um vasto repertório de americanidades múltiplas, e em constante negociação.

Palavras-chave: arte performática/sujeitos diaspóricos/identidades políticas interamericanas

A child of the Mexican Crisis, I crossed the border in 1978
and something broke inside of me, forever
"A Binational Performance Pilgrimage"
Guillermo Gómez-Peña, 1993

You have a very bad border wound.
Fronteras Americanas/American Borders
Guillermo Verdecchia, 1997

Introdução: Performance, Política e Identidade

A atenção sem precedentes voltada para as comunidades latinas do hemisfério norte – marcadamente os EUA –, por parte da mídia, tem levado inúmeros críticos a alertar para os perigos do rótulo *Latino*, visto que ele serve para designar comunidades de origens heterogêneas dos EUA e Canadá. Através do diálogo com textos críticos que problematizam construções identitárias latino-americanas e *Latinas* como sendo fluidas entre si, este ensaio analisa a representação de identidades americanas fronteiriças, ou em trânsito, por parte de dois intelectuais que optam por identificar-se tanto como latino-americanos exilados quanto *Latinos*: os autores e artistas performáticos Guillermo Gómez-Peña, mexicano assumida-mente "chicanizado", e Guillermo Verdecchia, canadense de origem argentina.

Buscarei argumentar, ao longo deste trabalho, que a categoria *Latino* serve aos propósitos políticos dos autores, em cujas *performances* "identidade" é uma forma de identificação com americanidades em constante negociação, representada pelos movimentos oscilantes entre "ser" e "tornar-se" (HALL, 1991):

Our generation belongs to the worlds biggest floating population: the weary travelers, the dislocated, those of us who left because we didn't fit anymore, those of us who still haven't arrived because we don't know where to arrive at, or because we can't go back anymore (GÓMEZ-PEÑA, 1988, p. 129).

Ao mesmo tempo, estarei trabalhando com a noção de *performance* como um gênero teatral híbrido em que a linha entre personagem/ator não pode ser distinguida; e em que o texto é uma espécie de *workshop* perpétuo, uma obra em progresso. Nesse sentido, a arte performática é reflexo do próprio mundo contemporâneo – um mundo auto-referente, fragmentado, em aberto, e "obcecado com simulações e teatralizações, em todos os aspectos de sua consciência social" (CARLSON, 1996, p. 6). Tal prática teatral, nos dois casos escolhidos como exemplos para discussão, exhibe uma dimensão política, na relação entre arte performática e identidade. Nessa forma de apresentação, o político aparece como pessoal, na medida em que o material empregado é, a um mesmo tempo, fortemente autobiográfico

e de cunho social. Por essa razão, a posicionalidade do sujeito que fala precisa estar em primeiro plano.

Como observa Marvin Carlson, os projetos atuais, em torno de performance, compartilham muitas das preocupações intelectuais, culturais e sociais de outras áreas (como etnografia, sociologia, psicologia e até lingüística), tais como o que significa ser pós-moderno, a busca por uma subjetividade e identidade contemporâneas, a relação da arte com estruturas de poder, e os desafios de gênero/*gender*, raça e etnia (CARLSON, 1996, p. 7). Os trabalhos de Guillermo Gómez-Peña e Guillermo Verdecchia serão abordados com essas questões em mente, buscando articular o próprio fa-zer teatral "performático" com a noção de construções identitárias (inter)americanas.

Fronteiras (Inter)americanas

Our deepest generational emotion is that of loss, which comes from our having left. Our loss is total and occurs at multiple levels: loss of our country (culture and national rituals) and our class (the "illustrious" middle class and upper middle). Progressive loss of language and literary culture in our native tongue (those of us who live in non-Spanish-speaking countries); loss of ideological meta-horizons (the representation against and division of the left) and the metaphysical certainty (GÓMEZ-PEÑA, 1988, p. 129).

Assim Gómez-Peña define sua condição de sujeito diaspórico americano: por uma série de perdas. Como contrapartida, houve ganhos: uma visão mais experimental de cultura, mais multi-focal e tolerante, alianças culturais além-fronteiras, uma consciência política verdadeira, e a prática de uma epistemologia da multiplicidade e de uma semiótica de fronteiras (GÓMEZ-PEÑA, 1988, p. 129-130).

Para falar sobre performance nas/das fronteiras americanas, escolhi como exemplo dois Guillemos, ambos artistas performáticos, ambos latino-americanos e, de certa forma, norte-americanos. Digo "de certa forma", porque um é mexicano (e às vezes esquece-se que o México faz parte da América do Norte) e o outro argentino (embora seja canadense por adoção - e às vezes também esquecemos que o Canadá constitui uma grande parte da América do Norte). Apesar da coincidência dos primeiros nomes, não foi isso que me inspirou a juntá-los num mesmo trabalho, e sim o fato de, uma vez instalados no país-anfitrião, ambos terem optado por identificar-se como *Latinos*.

Transcrevo mais uma vez, aqui, as palavras do performático mexicano Guillermo Gómez-Peña:

[...] my generation the *chilango* (slang term for a Mexico City native), who came to "El Norte" fleeing the imminent ecological

and social catastrophe of Mexico City, gradually integrated itself into otherness, in search of that other Mexico grafted onto the entrails of the et cetera...became Chicano-ized.¹ We de-Mexicanized ourselves to Mexi-understand ourselves, some without wanting to, others on purpose. And one day, the border became our house, laboratory, and ministry of culture (or counterculture) (GÓMEZ-PEÑA, 1988, p. 127).

Já a adoção desse mesmo tipo de alteridade por parte do Argentino-Canadense Guillermo Verdecchia (afinal de contas, um Latino Americano do Primeiro Mundo!) surpreende a princípio.

Contudo, a postura dos dois intelectuais traz implicações importantes, na medida em que traz para a seara dos estudos sobre migrações e exílio o debate sobre a suposta fluidez entre identidades latino-americanas e "latinas". Na verdade, os estudos a respeito da (inter)relação de emigrados latino-americanos com o *mainstream* dos EUA e, sobretudo, de tais indivíduos com as comunidades *latinas* já estabelecidas, não se comparam, nem de longe, aos trabalhos dedicados às relações e conflitos de comunidades étnicas *Latinas* com esse mesmo *mainstream*. Vale lembrar que a escritora mexicana Elena Poniatowska, na palestra "Mexicanas and Chicanas", proferida na Universidade do Massachussetts, em 1991, já levantava questões cruciais no que diz respeito à exclusão do chicano, e principalmente da chicana, das culturas dos dois lados da fronteira. Ela faz inúmeras observações que ecoam as palavras de Gómez-Peña, acima. Dizer que o México abandonou sua gente, observa Poniatowska, não seria uma afirmação inteiramente falsa, porque, a partir do século 19, quando os EUA apropriaram-se das terras mexicanas, o México tornou-se o país derrotado - como poderia, dessa forma, ajudar ou proteger aqueles que tiveram suas raízes desapropriadas? Mais contemporaneamente, o México abandona todos os mexicanos pobres, e esses escolhem o Sonho Americano, diz ainda a escritora, porque não têm futuro em seu próprio país. E, no que diz respeito ao próprio intelectual, ela lembra, ainda, a diferença de classe social entre intelectuais mexicanos, freqüentemente filhos da elite ou da classe média em seu país de origem, e os chicanos (e, por extensão, *Latinos*), provenientes da classe operária. (cf. PONIATOWSKA, 1996, pp. 36-37).

Apesar de as observações de Poniatowska apontarem para as diferenças de classe entre mexicanos e chicanos, não podemos ignorar a diversidade social, hoje, entre os próprios chicanos. Do mesmo modo, é importante salientar as diferenças identitárias internas das comunidades *latinas* e latino-americanas nos EUA e Canadá, e problematizar o próprio rótulo *latino*. Algumas intervenções significativas² têm

1 Chicanos são indivíduos de origem mexicana dos EUA. O termo *latino*, por sua vez, é menos específico e empregado para designar qualquer indivíduo pertencente a comunidades étnicas de origem hispânica, freqüentemente de várias gerações. Apesar de suas limitações, *latino* é mais incluído do que *hispanic* que, a rigor, significa originário da península ibérica (antiga Hispânia).

2 Destaco os trabalhos de FLORES, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia UP, 2000; DÁVILA, Arlene. *Latinos, Inc: The Marketing and Making of a People*. Berkeley: UP California, 2001; e ARIAS, Arturo. "Central American Americans: Invisibility, Power and Representation in the U.S. Latino World". *Latino Studies*, 1:168-187, 2003.

demonstrado que tal rótulo apaga, ou obscurece, as diferenças culturais entre diferentes grupos nacionais, assim como a maneira pela qual as origens nacionais desempenham papéis distintos no *status* econômico e social de grupos diaspóricos – já que ocupam espaços sociais distintos, tanto no *mainstream* do país-anfitrião quanto nas comunidades étnicas.

Por outro lado, quando observamos a produção intelectual e artística de Gómez-Peña e de Verdecchia, percebemos que suas obras são informadas por uma noção construída de latino-americanos e *latinos* como grupo transnacional, formado a partir de bases comuns, tais como cultura, língua e características etno-raciais. Essa comunidade imaginada, unindo, interamericanamente, todos os latinos, sugere um espaço geocultural transamericano, composto só de fronteiras.

A obra do artista plástico, poeta, ensaísta e artista performático Guillermo Gómez-Peña busca demonstrar como a América Latina não termina na fronteira com os EUA; ao contrário da concepção de fronteira como o limite entre dois países, ele concebe a fronteira como um local de interseção de realidades múltiplas, e chama a atenção para esse espaço como sendo de inter-contaminação: "*Latinoamérica vive y palpita en Estados Unidos y viceversa* (GÓMEZ-PEÑA, 1986, p. 2). Como observa o crítico de cultura chicano José David Saldívar, o que existe de realmente inovador nessa definição é a tentativa do autor de situar as fronteiras fluidas das Américas dentro de um campo de fatos demográficos, econômicos e culturais (SALDÍVAR, 1990, p. 261). Dentro de tal perspectiva, a fronteira não é apenas uma ferida (Cf. segunda definição, na epígrafe acima): é um lugar, sem dúvida, de identidade partida (cf. primeira epígrafe, acima), mas também de confrontação entre "anglos" e latinos, gerando um processo constante de transculturação, de "apropriação criativa, expropriação e subversão das formas culturais dominantes" (GÓMEZ-PEÑA, 1993, p. 43-44). Sendo assim, Gómez-Peña, com suas performances e fantásticos altares multimídia, convida a platéia a viver na fronteira, a converter-se em exilados/as permanentes, enfrentando os perigos implícitos em (re)visitar essa ferida. O chicanismo, por sua identidade híbrida, é importante no processo de "fronteirização" postulado pelo artista:

Chicanismo provided me with the intellectual, political, and artistic means to begin my process of "reterritorialization" and to eventually regain my citizenship. I no longer thought of myself as a foreigner, but as a citizen of the other America. Since then, *Califas* (not California), and *Aztlán* (not the U.S. Southwest) have become part of my cultural topography, a conceptual continent I call *Arteamérica* (GÓMEZ-PEÑA, 1993, p. 22).

Até ao final de 1989, Gómez-Peña integrou o Border Art Workshop/Taller de Arte Fronteriza (BAW/TAF), que funcionou, por cerca de mais dez anos, literalmente na fronteira Tijuana/San Diego. Durante o tempo em que fez parte dessa oficina fronteiriça Gómez-Peña e seu grupo apresentaram peças, esquetes e poemas, escritos e re-escritos, nos EUA, na Europa e na América Latina, em um trabalho sempre em processo. Um dos pedaços de sua "arte américa" mais conhecido é o comentário satírico aos conceitos ocidentais do exótico e primitivo, na forma de um *tour* pela Europa e América Latina, dentro de uma gaiola, juntamente com a cubana, também performática, Cuco Fusco.³ Outra performance digna de nota é seu Border Brujo - híbrido de cronista comunitário, prisioneiro cultural, poeta migrante, xamã sem-teto, o tolo da aldeia etc. -, que se desdobra em quinze *personas*, cada qual falando uma língua (às vezes as línguas são ideoletos do próprio personagem/Guillermo). Essa "jornada performática através da fronteira México/EUA" é um exercício de tradução cultural que explora, dialeticamente, as mais variadas noções de identidade/alteridade: a relação entre cada uma dessas *personas* simboliza as relações entre Norte/Sul, América "anglo"/América Latina, legalidade/ilegalidade etc. A estrutura da peça é, nas palavras de Gómez-Peña, "desnarrativa e modular, como a própria experiência na fronteira" (GÓMEZ-PEÑA, 1993, p. 75), o que se traduz através das múltiplas vozes do bruxo da fronteira (epifânica, "chapada", de telenovela mexicana, bêbada, autoritária, "norteña", de travesti, de *smooth-talker* etc.)

Border Brujo atravessou a fronteira pela primeira vez em junho de 1988,⁴ apresentando-se no evento "Border Realities IV" do BAW/TAF; fez aparições em galerias de arte, museus, eventos comunitários, festivais de teatro, passeatas políticas, centros de trabalhadores migrantes etc., e "morreu" em fevereiro de 1990, no teatro *Life on the Water*, em São Francisco. Mas não sem antes conquistar o New York Bessie, prêmio de melhor performance; e o Prix de la Parole, no Festival de Teatro das Américas (Montréal). Nesse mesmo ano, foi imortalizado como "vídeo bruxo", no filme *Border Brujo*.⁵

Além de sua variedade de *personas*, vale ressaltar a indumentária ("jaleco de altar", chapéus de *pachuco* e de *mariachi*, máscara de luta-livre, peruca, óculos escuros, e colar de bananas) e suas "ferramentas de trabalho" (altar portátil, megafone, gravador, garrafa de tequila, violino de brinquedo, faca, vidro de shampoo etc.), pois, talvez mais do que palavras, elas traduzem não somente "[a] inacreditável circunstância [da fronteira México-EUA]", como também nossas próprias fronteiras americanas:

3 Durante três dias consecutivos, viviam em uma gaiola dourada, colocada em praças públicas e museus, como "ameríndios originários da ilha (fictícia) de Guatinai". Eram alimentados através das grades, e só saíam para ir ao toalete, amarrados a uma coleira. A platéia podia pedir que apresentassem uma dança "autêntica" ou que contassem uma história "em guatinai", e tirar fotos Polaroid. A peça foi apresentada na Plaza Columbus, em Madri; no Covent Gardens, em Londres; no Walker Art Center, em Minneapolis; no Smithsonian Institution, em Washington, D.C.; no Museum of Natural History, em Sydney, Austrália; no Field Museum de Chicago; e no Whitney Museum de Nova York, entre outros locais. Cf. o ensaio de Coco Fusco, em que relata essa experiência: "The Other History of Intercultural Performance". FUSCO, C. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995, pp. 37-63.

4 Cabe assinalar que parte importante da performance consistia em conseguir passar pela "migra" México-EUA, caracterizado de Border Brujo.

5 Dir. Isaac Aretenstein, Lynn Shuette. Distr. Video Data Bank, Chicago/Third World Newsreel, Nova York/Cinewest Productions, San Diego, 1990.

Poucos lugares no mundo refletem tão vivamente as contradições de dois mundos em conflito permanente como a fronteira mexicano-americana. O resultado desses conflitos é uma fusão *sui generis* de imagens, símbolos, mitos e atitudes em processo contínuo de reordenamento. Os contrastes são infinitos: *mariachis* e surfistas, *cholos* e punks, ônibus caindo aos pedaços e helicópteros eletrônicos, prostíbulos e vídeo-discotecas, santos católicos e monstros extraterrestres, favelas, arranha-céus de metal, touradas e futebol americano, anarquia popular e behaviorismo cibernético, puritanismo anglo-saxão e hedonismo latino (GÓMEZ-PEÑA, 1986, p. 1 - trad. minha).

Fronteras americanas/American Borders (1997), obra de Guíllermo Verdecchia que passarei a discutir em seguida,⁶ também possui um cunho pessoal, nos reportando, mais uma vez, para a esquizofrenia de se viver na fronteira entre duas Américas, duas culturas, duas línguas.⁷

Guíllermo Verdecchia é dramaturgo, ator, diretor e tradutor. Suas peças incluem, além de *Fronteras americanas* (que mereceu tanto o Governor General's Award for Drama como o Chalmers Award, 1993), *The Noam Chomsky Lectures*, com Daniel Brooks (vencedora do Chalmers Award, 1992) e *A Line in the Sand*, com Marcus Youssef (também recipiente do Chalmers Award, 1997).

No Prefácio de *Fronteras americanas*, Verdecchia informa que sua obra não pretende ser a explicação definitiva da experiência latino-americana na América do Norte, ou da experiência de expatriação, já que elas são variadas demais, e fantásticas demais, para serem abrangidas por uma única obra. O dramaturgo esclarece, no entanto, que *Fronteras americanas* representa parte de uma tentativa maior de "compreender e inventar" (Cf. Prefácio à obra).

A peça é marcada pela desterritorialização do ator/personagem em cena - dividido, significativamente, em duas *personas*: o "argentino neurótico", "Guíllermo Verdecchia", e o *Latino* Facundo Morales Segundo, também conhecido pelo apelido anglo-saxão Wideload. Gostaria de sugerir que o jogo estabelecido entre as duas *personas*, Guíllermo e Wideload, no *one-man show* de Verdecchia, representa os dois movimentos descritos pelo autor no Prefácio. Ou seja, Guíllermo busca compreender - por exemplo, por quê na Argentina ele é estrangeiro ("I remember a gang of boys who wanted to steal my leather jacket even though we all spoke Spanish, a gang of boys who taught me I could be a long-lost son one minute and a tourist the next" - VERDECCHIA, 1997, p. 73) e no Canadá, como ator de origem estrangeira, é relegado a interpretar papéis que representam estereótipos do latino ("I remember an audition where I was asked to betray and insult everything I claim to believe in and I remember that I did as I was asked" - VERDECCHIA,

6 Embora a 1ª versão impressa da peça seja de 1993, estarei trabalhando com a edição da Talonbooks, de 1997. Todas as citações no texto, cujas referências estão indicadas parenteticamente, foram retiradas desta edição.

7 *Fronteras americanas* foi apresentada pela primeira vez no Tarragon Theatre Extra Space, em Toronto, em janeiro de 1993, sob a direção de Jim Warren. Em junho de 1993, foi apresentada no Festival des Amériques, em Montreal, sob a direção de William Gosling. Em outubro de 1993, a peça voltou a ser montada em Toronto - desta vez no Main Space do Tarragon Theater. Uma versão em filme curta-metragem da peça, intitulada *Crucero/Crossroads*, e estrelada pelo próprio Verdecchia, recebeu inúmeros prêmios de cinema independente - inclusive no badalado Sundance Film Festival.

1997, p. 73) –, e sofre por não encontrar um lugar estável para suas identidades múltiplas e liminares:

All sides of the border have claimed and rejected me. On all sides I have been asked: How long have you been...? How old were you when... When did you leave? When did you arrive? As if it were somehow possible to locate on a map, on an airline schedule, on a blueprint, the precise coordinates of the spirit, of the psyche, of memory (VERDECCHIA, 1997, p. 51).

Ao passo que Wideload, “el Tigre del Barrio”, cuja identidade é um amálgama de significantes latinos, inventa. Ao inventar-se, assumindo os estereótipos impostos pela cultura dominante, Wideload não somente historiciza as relações assimétricas entre a América rica e opulenta e sua “prima pobre” como também, ao reinventar-se, reinventa a América:

My name ees Facundo Morales Segundo. Some of you may know me as de Barrio Tiger. I am a direct descendent of Túpac Amaru, Pancho Villa, Dona Flor, Pedro Navaja, Sor Juana and Speedy Gonzalez. I am de heads of Alfredo García and Joaquín Murrieta. A am de guy who told Elton John to grow some funk of his own.

Now when I first got here people would say, “Sorry what’s de name? Facoondoe?”

“No, mang, Fa-cun-do, Facundo.”

“Wow, dat’s a new one. Mind if I call you Fac?”

“No mang, mind if I call you shithead?”

So, you know, I had to come up with a more Saxonical name. And I looked around for a long time till I found one I liked. And when I found the one I wanted I took it. I estole it actually from a TV show – “Broken Badge” or something like that. I go by the name Wideload McKennah now and I get a lot more respect, ese (VERDECCHIA, 1997, p. 24).⁸

Mas, para dissipar qualquer impressão errônea, Wideload faz questão absoluta de ressaltar que não representa um estereótipo: “*I would like to talk about that nasty “S” word: Estereotype. I would like to set the record straight on dis subject and state that I am by no means an estereotype. At least I am no more of an estereotype dan dat other person in de show: dat neurotic Argentinian*” (VERDECCHIA, 1997, p. 56).

É digna de nota sua identificação com o/como *pachuco*,⁹ explícita em sua fala; e análoga ao tango, gênero musical tocado frequentemente durante as falas de sua outra persona, Guillermo. Afinal, o *pachuco* chicano incorporado por Facundo/Wideload é uma figura exemplar da subcultura jovem urbana dos EUA; e o tango foi originalmente demonizado como um gênero “impuro”, tendo sido relegado, durante muito tempo, às margens. A opção de Facundo/Wideload por ser *pachuco*, portanto, não é meramente estética: a opção por uma identidade

8 O expletivo “ese” (“cara”) faz parte do vocabulário *pachuco* ou *caló* (dialeto chicano urbano). É importante notar que Wideload fala com sotaque hispânico, ao passo que Guillermo fala inglês como nativo canadense.

9 Mistura de dândi com malandro de rua, o *pachuco*, ou *zoot-suiter* chicano é figura exemplar da subcultura jovem urbana da década de 40, mas é um paradigma forte entre os jovens chicanos na contemporaneidade. Remeto o leitor em busca de mais informação acerca dessas figuras controversas para o estudo de Mauricio Mazón sobre os *zoot suit riots* – as guerras culturais entre os *pachucos* e a polícia de Los Angeles, na década de 40. Cf. MAZÓN, M. *The Zoot-suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation*. Austin: U of Texas P, 1984. Ver, ainda, a análise cultural de Marcos Sánchez-Tranquilino e John Tagg, “The Pachuco’s Flayed Hide: Mobility, Identity, and Buenas Carras”, em GROSSBERG, Lawrence et al, *Cultural Studies*. New York & London: Routledge, 1992, pp. 556-570.

americana híbrida sugere que, como Gómez-Peña, Verdecchia vê seu espaço artístico como sendo o da interseção onde "o misterioso fio de pensamento e ação que liga a latinamericanidade com o movimento chicano, [também liga] ambos com as demais vanguardas internacionais" (GÓMEZ-PEÑA, 1988, p. 129).

Trata-se, portanto, de uma peça profundamente política, apesar dos trechos hilariantes, por conta do carismático Facundo/Wideload – que, com sua imaginação verdadeiramente fecunda, chega a imaginar a construção de um parque temático para gringos no Canadá, construído em cima de lixo tóxico onde, após passar pelo arame farpado e tomar um ônibus caindo aos pedaços, o visitante pode comprar um cartão de crédito do FMI por apenas cinquenta dólares, dando direito a todas as "atrações", que incluem ter a carteira batida e subornar um policial; fazer um *favela tour* brasileiro; pegar carona com um chefão do narcotráfico e ser levado para sua mansão, com direito a almoço seguido de apresentação multimídia do processamento de cocaína; ou, ainda, entrar numa *rainforest* (*fake*, claro) e procurar a cura do câncer ou... quem sabe, dar de cara com o Sean Connery...

Cabe ressaltar que essa espécie de "Disney da periferia" imaginada por Wideload informa acerca dos mitos que o chamado primeiro mundo gosta de inventar para si mesmo; principalmente em se tratando do Canadá, país que projeta e introjeta uma imagem de preocupação com o meio-ambiente e luta pelos direitos humanos. É Wideload quem fica encarregado de alertar a platéia para fatos econômicos e políticos importantes sonogados pelos meios de comunicação, como, por exemplo, que o lucro proveniente da venda de cocaína é utilizado para financiar guerras; ou que os terroristas de direita em Miami, juntamente com narcotraficantes dos EUA, traficantes de armas da Síria o Cartel de Medellin e a CIA uniram suas forças para deflagrar a guerra na Nicarágua.

Isso me traz de volta à Introdução, e aos meus comentários sobre o gênero performático-político. Ao imbricar ator/personagem, esse tipo de oficina em progresso em que a linha entre personagem/ator não pode ser distinguida é um gênero que "está por fazer-se", constituindo-se como encenação e prática da desterritorialização (cf. DELEUZE & GUATTARI, 1977), sob a forma de tensões, trocas e travessias de línguas e culturas, de trânsitos entre o *ser* e o *tornar-se*, entre identidade e diferença. (Cf. HALL, 1991a; 1991b). Situados em entrelugares¹⁰ marcados pela articulação de diferenças culturais, artistas como Guillermo Verdecchia encontram nessa prática de deslocamento a oportunidade de rever o conceito de fronteira, como "o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente*" (BHABHA, 1994, p. 5 – no original, "*something begins*

10 Muito embora críticos pós-coloniais, como Homi Bhabha, tenham desenvolvido, nos anos 90, teorias acerca de *inbetweenness* ou liminalidade, o emprego aqui do conceito de "entre-lugar" dialoga, evidentemente, com o crítico brasileiro Silvano Santiago, em seu ensaio clássico dos anos 70, "O Entrelugar do Discurso Latino-Americano". In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

its presencing". O grifo é de Bhabha). Tais considerações vão ao encontro da postulação de Bhabha sobre a necessidade de se focar a "perda dos absolutos" (BHABHA, 1994, p. 14); ou seja, de se fazer um movimento para além de um mundo concebido em termos binários. O movimento descrito acima requer, ao mesmo tempo, que a atenção seja desviada para o político enquanto necessidade do dia-a-dia – ou seja, política como performatividade (BHABHA, 1994, p. 15 – no original, "*politics as performativity*"). Tal prática performática personalizada e, ao mesmo tempo, política propõe fornecer ou compartilhar informação para um público muitas vezes desinformado. *Fronteras americanas* seria, então, um exercício de comunicação com a platéia que busca fazer as conexões, com as contextualizações necessárias, entre as histórias da América do Norte e América Latina, para um público canadense. Ao mesmo tempo é um manifesto, uma chamada para uma tomada de posição. É a persona de Guillermo quem nos alerta: "*This play is not a plea for tolerance [...] This is a citation, a manifesto. This is a summons to begin negotiations, to claim your place on the continent*" (VERDECCHIA, 1997, p. 54).

Coerente com a proposta de conexões e (re)contextualizações, seu lado de "argentino neurótico" demonstrará um movimento de estender-se para ainda outra figura liminar chicana, o Border Brujo (persona de Gómez-Peña, como já vimos), a quem procurará para uma consulta. É importante assinalar essa referência no texto de Verdecchia, já que evidentemente abre-se para "conversações americanas" com seu colega e xará performático (fato evidenciado pelo slide projetado durante sua consulta, trecho de um ensaio-performance de Gómez-Peña).¹¹ Mas aqui o Border Brujo surge como curandeiro, deslocado para o Canadá (já que mapas fixos não correspondem à geografia real, e sim a identidades e identificações latinas inter-americanas). Após o diagnóstico – "*you have a very bad border wound*" (VERDECCHIA, 1997, p. 71) – dá-se o clímax da peça; quando o Border Brujo declara "*The border is your...*", e o ator/personagem desmaia (VERDECCHIA, 1997, p. 74). Somente após curar-se (o que equivale a perceber que não é obrigado a fazer escolhas), Guillermo é capaz de lembrar a frase completa do bruxo: "*The border is your home*".

A fronteira articulada por Verdecchia representa a utopia de compartilhar americanidade; incluindo o Canadá "minoritário", de língua francesa –

I'm not in Canada; I'm not in Argentina.

[...]

Mais zoot alors, je comprends maintenant, mais oui, merde je suis Argentin-Canadien! I am a post-Porteño neo-Latino Canadian! I am the Pan-American highway! (VERDECCHIA, 1997, p. 75).

11 Cf. "The World According to Gómez-Peña", em *High Performance*, [S.l.], v. 14, n. 3, p. 20.

—, verdadeiramente “pós-colombiano”, feito só de bordas:

Consider those come from the plains, del litoral, from the steppes, from the desert, from the savannah, from the Fens, from the sertão, from the rain forest, from the sierras, from the hills and high places.

Consider those come from the many corners of the globe to Fort MacMurray, to Montreal, to Saint John's to build, to teach, to navigate ships, to weave, to stay, to remember, to dream.

Consider those here first. Consider those I have not considered. Consider your parents, consider your grandparents.

Consider the country. Consider the continent. Consider the border (VERDECCHIA, 1997, p. 77).

Ao mesmo tempo, representa distopia, na medida em que a fronteira não corresponde a um local geográfico, e sim ao próprio sujeito, atravessado por múltiplas “fronteiras”. E, nesse sentido, vale ressaltar a opção, tanto por parte de Guillermo Gómez-Peña quanto de Guillermo Verdecchia, por “chicanizarem-se”, pois me parece de particular relevância essa referência implícita a outra fronteira americana bastante extensa – entre o México e os EUA, com cerca de 4.200 km. Ambos os artistas parecem querer nos lembrar a todo tempo que a América Latina não termina na fronteira com a América do Norte. Ao contrário da concepção de fronteira como o limite entre países, eles concebem a fronteira como um local de interseção de realidades múltiplas. Chicanizar-se equívale, aqui, a hibridizar-se, optando pelo trânsito entre *ser* e *tornar-se* (“um canadense pós-porteño neo-latino”).

Por outro lado, marcando um percurso simetricamente inverso ao de *Fronteras americanas*, algumas falas da peça “Border Brujo” de Gómez-Peña remetem, por sua vez, para o Canadá, como em

I dreamt a map without borders
where the Latin American archipelago
reached all the way
to the Nuyorican barrios of Boston and Manhattan
all the way to the pockets
of Central American refugees
in Alberta & British Colombia
[...]

(GÓMEZ-PEÑA, 1993, p. 77)

Ou, ainda, quando Gómez-Peña faz uma analogia explícita entre as subculturas norte-americanas discriminadas – a dos *nuyoricans* (acima) e chicanos (na referência ao sudoeste, outrora México) dos EUA, e a *quebecois*, do Canadá:

the “quebequization” of the Southwest
was effectively co-opted by the NSA
& our communities were fragmented
by the assymetrical distribution of funding & space

we all know it...
we all suffer it... (GÓMEZ-PEÑA, 1993, p. 92).

O movimento de estender-se para fora do território da nação, construindo um discurso alternativo que abraça outras comunidades, presente tanto na obra de Verdecchia quanto na de Gómez-Peña, nos remete para o conceito de diáspora articulado por James Clifford:

As culturas diaspóricas são, em níveis variáveis, produzidas pelos regimes de dominação política e de desigualdade econômica. Mas esses processos violentos de deslocamento não privam os indivíduos de sua habilidade de manter comunidades políticas distintas e culturas de resistência. Obviamente, a mistura de destruição, adaptação, preservação e criação varia conforme cada caso e momento histórico. Como contra-discursos da modernidade, as culturas diaspóricas não podem postular uma pureza oposicional ou primária. Fundamentalmente ambíguas, elas lutam com o emaranhamento de subversão e lei, de invenção e contenção – com a cumplicidade entre distopia e utopia (CLIFFORD, 1994, p. 319 – trad. minha).

Tal articulação, entre distopia e utopia, promove um novo inter-nacionalismo ex-cêntrico, de um mundo feito só de bordas ou fronteiras. Ao trabalhar com um gênero híbrido e um formato interdisciplinar, fundindo literatura e ensaio, prosa e poesia, texto e som, militância política e experimentação artística, os dois artistas demonstram como *performance* pode ser tanto um exercício de liberdade artística quanto uma estratégia de comunicação social poderosa.

Abstract

Through a (at times implicit) dialogue with critical texts that problematize Latin American and Latino identity constructions as being fluid, this essay analyzes representations of American (understood here in its more ample sense) border identities, or identities in transit, in the work of two intellectuals who opt for identifying themselves as both Latin American exiles and Latinos: performative authors/actors Guillermo Gómez-Peña, a self-proclaimed "Chicano-ized Mexican"; and Argentine Canadian Guillermo Verdecchia. I wish to argue that Latino as a category serves the political purposes of these artists, in whose performances "identity" is a form of identification informed by a vast repertoire of

"americanness", and by constant processes of negotiation.

Keywords: performance art/diasporic subjects/inter-american political identities.

Referências

BHABHA, Homi. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London: Routledge, 1996.

CLIFFORD, J. Diasporas. *Cultural anthropology*, [S.l.], v. 9, n. 3, p. 302-338, 1994.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Documented/Undocumented. In: *Multicultural Literacy*. Saint Paul, Minnesota: The Graywolf Press, 1988. p. 127.

_____. *Cultura Fronteriza: un proceso de negociación hast la utopia*. *Línea Quebrada*, Tijuana, v.1, p. 1-16, 1986.

_____. *The Border Is... (A Manifesto)*. In: *Warrior for Gringostroika: essays, performance texts, and poetry*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1993.

_____. *A Binational performance pilgrimage*. In: *Warrior for Gringostroika: essays, performance texts, and poetry*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1993.

_____. *Border Brujo*. In: *Warrior for Gringostroika: essays, performance texts, and poetry*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1993.

HALL, Stuart. *Ethnicity: Identity and Difference*. *Radical America*, Somerville, MA, v. 23, n. 4, p. 9-20, 1991

_____. *Old and new identities, old and new ethnicities*. In: KING, Anthony D. (Org.). *Culture, globalization and the world system: Contemporary conditions for the representation of identity*. Hampshire & London: MacMillan Press, 1991. p. 41-67.

PONIATOWSKA, Elena. *Mexicanas and Chicanas*. *MELUS*, [SI], v. 21, n. 3, p. 36-37, Fall 1996.

SALDÍVAR, José David. *The Limits of Cultural Studies*. *American Literary History*, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 251-266, 1990.

VERDECCHIA, Guillermo. *Fronteras americanas = American Borders*. Vancouver, BC: Talonbooks, 1997. 1ª ed. Toronto: Coach House Press, 1993.