

E. PATRICK JOHNSON

ESTUDOS “*QUARE*” OU (QUASE) TUDO O QUE SEI SOBRE
ESTUDOS *QUEER* APRENDI COM MINHA AVÓ

Amo *queer*. *Queer* designa homossexual de qualquer sexo. É mais prático do que dizer “gays”, que precisa ser especificado,¹ ou “lésbicas e homens gays”. É um termo polêmico e extremamente útil, pois é o que afirmamos ser, que é “Foda-se”. Spike Pittsberg, em Cherry Smith, “*What is this thing called queer?*”

Uso *queer* para descrever meu próprio tipo de feminismo lésbico, que tem muito a ver com o feminismo radical com o qual estive envolvida no começo dos anos 80. Também uso o termo de modo extrínseco para descrever uma inclusividade política – um novo passo em direção à celebração da diferença pela sexualidade, pelo gênero, pela preferência sexual e pela escolha de objeto. Ambos os usos estão interligados. Linda Semple, em Smith, “*What is this thing called queer?*”

Sou mais propensa a usar as palavras “lésbica negra”, pois quando ouço o termo *queer*, penso em homens gays brancos. Isling Mack-Nataf, em Smith, “*What is this thing called queer?*”

Defino-me como gay na maioria das vezes. Não uso *queer*, pois essa palavra não faz parte do meu vernáculo – mas não tenho nada contra o uso. Os mesmos debates em torno das questões de nomeação ocorrem na “comunidade negra”. Nomear é um ato de poder. O fato de negros e gays constantemente nos renomearem é uma maneira de deslocar o poder dos brancos e dos héteros, respectivamente. Inge Blackman, em Smith, “*What is this thing called queer?*”

Pessoalmente, não me considero uma ativista *queer* ou, para ser franca, não me considero qualquer coisa *queer*. Não porque não me veja como ativista. Na verdade, creio que meu trabalho político seja uma das minhas contribuições mais importantes para todas as comunidades das quais faço parte. Contudo, como outros ativistas gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros negros,² acho o rótulo “*queer*” sobrecarregado de pressupostos implícitos inibidores do potencial político radical dessa categoria. Cathy Cohen, “*Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens*”.

Quare Etimologia (com o perdão de Alice Walker) [1]

Quare /kwer/, s. 1. Mesmo que *queer*; contrário de *hétero*; estranho ou ligeiramente excêntrico; do vernáculo afro-americano para *queer*; às vezes

¹ Gay do sexo masculino ou gay do sexo feminino.

² Apesar de trabalhar dentro de uma perspectiva de gênero e reconhecer a tendência de democratização do discurso, optei por utilizar o masculino genérico em português, evitando, assim, a repetição das fórmulas “o(a)”, “x” e “@”, que poderia tornar a leitura do texto truncada.

usado de forma homofóbica, mas sempre denota excesso que não pode ser contido dentro das categorias convencionais do *ser*; curiosamente, equivalente à variante anglo-irlandesa (e, às vezes, afro-irlandesa) de *queer*, como na famosa peça de Brendan Behan *The Quare Fellow*.

- adj. **2.** lésbica, gay, bissexual ou transgênero negro que ama outros homens ou outras mulheres, sexualmente e/ou não sexualmente, e aprecia a cultura e a comunidade negras.

- s. **3.** Aquele que *pensa e sente e age* (e, às vezes, “reage”); comprometido com a luta contra todas as formas de opressão – de raça, de sexo, de gênero, de classe, de religião etc.

- s. **4.** Aquele para quem as identidades de sexo e de gênero já, e desde sempre, cruzam-se com a subjetividade racial.

5. *quare* está para *queer* assim como “gongar” está para a “destilar veneno”.³

Encontro-me num impasse. Esta é uma posição delicada, mas o que está em jogo é mais que importante para justificar um empreendimento arriscado. O empreendimento ao qual me refiro é a reconceptualização dos chamados estudos “*queer*”, disciplina ainda em incubação. Ora, qual a importância de um nome? Essa é uma pergunta crucial quando, como afirma James Baldwin, “não tenho nome na rua” ou, pior ainda, “ninguém *sabe* meu nome” [2]. Costumava responder a “*queer*”, mas, ao se dirigirem a mim por esse nome, interpelado naquele momento, sentia-me como se estivesse sendo chamado de “sem nome”. Precisava de algo com mais “alma”, mais “baque”, algo bem mais “familiar”. Afinal de contas, trata-se do meu nome!

Então lembrei como “*queer*” é usado em minha família. Minha avó, por exemplo, utilizava frequentemente esse termo quando eu era pequeno e ainda o utiliza hoje em dia [3]. Ao pronunciá-lo, ela o faz em dialeto sulista, negro, carregado: “*That sho’ll is a ‘quare’ chile*” [“Essa é uma criança ‘veada’ com certeza”]. A maneira como emprega o termo ‘*queer*’ é quase sempre matizada. Ainda assim, pode-se perguntar o que uma negra, pobre, sulista, homofóbica, de oitenta e poucos anos poderia ensinar – se é que poderia ensinar alguma coisa – a seu neto gay, culto, de classe média, de trinta e poucos anos a respeito dos estudos *queer*. Tudo. Ou *quase* tudo. Por um lado, minha avó usa “*quare*” para designar algo ou alguém estranho, anticonvencional, ou ligeiramente excêntrico – definições de acordo com os entendimentos e usos tradicionais de “*queer*”. Por outro lado, também emprega “*quare*” para expressar algo excessivo – que pode ser filosoficamente traduzido num excesso de significados discursivos e epistemológicos, fundamentados em rituais culturais afro-

³ N.T.: os termos referem-se a “*reading*” e “*throwing shade*”, duas gírias usadas no cenário LGBT norte-americano. A primeira expressão corresponde a um insulto perspicaz, muitas vezes de forma exagerada, exorbitante, imediatamente reconhecível, sobre os defeitos de uma pessoa. A segunda, por seu turno, corresponde a uma versão atenuada e indireta daquela.

americanos e na experiência vivida. Seu (não) saber com relação a “*quare*” é atribuído à sua própria “múltipla e complexa posicionalidade cultural, social e histórica” [4]. É dessa posicionalidade cultural específica que sinto falta no uso prevalente e mais convencional do termo “*queer*”, em especial na reapropriação teórica mais recente desse termo dentro do contexto acadêmico.

Sabia que havia algo no termo “*quare*”, que suas implicações iam muito além da varanda frontal da casa da minha avó. Pouco sabia eu, no entanto, que o termo propagava-se da varanda da casa dela até o outro lado do Atlântico. Foi aí que encontrei o termo “*quare*” na Irlanda [5]. Em seu livro *Quare Joyce*, Joseph Valente escreve: “Optei por usar o epíteto anglo-irlandês ‘*quare*’ no título como uma espécie de trocadilho transnacional/transidiomático.” *Quare*, no sentido de estranho ou esquisito, como na famosa peça de Brendan Behan, *The Quare Fellow*, tem sido recentemente tomado como uma variante distintamente irlandesa de *queer*. Esse fato pode ser constatado na coleção de prosa há pouco lançada, *Quare Fellas*, cujo editor, Brian Finnegan, reinterpreta o uso que Behan faz do termo como uma ‘alusão secreta à própria sexualidade’” [6]. A apropriação do epíteto irlandês *quare*, feita por Valente para ler James Joyce por uma perspectiva *queer*, estabelece uma conexão entre raça e etnia em relação à identidade *queer*. Com efeito, a leitura de Joyce por uma perspectiva “*quare*” empreendida por Valente, quando conjugada com a que minha avó fazia daqueles “ligeiramente excêntricos”, viabiliza uma estratégia para a leitura da sexualidade racial e étnica. É na maneira como cada um deles emprega o termo que se estabelece uma divergência. Valente utiliza “*quare*” para conceber uma exegese literária *queer* de Joyce. Ao invés de usar “*quare*” como um modo *literário* de ler/teorizar, baseio-me nas raízes *vernáculos* implícitas no uso que minha avó faz da palavra para formular uma estratégia de teorização da sexualidade racializada.

Em razão de grande parte da teoria *queer* interrogar criticamente noções como subjetividade/individualidade, agência e experiência, é muitas vezes incapaz de acomodar questões enfrentadas por gays e lésbicas negros oriundos de comunidades “racializadas”. Gloria Anzaldúa aborda explicitamente essa limitação ao advertir que “*queer* é usado como um receptáculo unificador ilegítimo, abrigando todos os ‘gays’ de todas as raças, etnias e classes”. Embora reconheça que, “por vezes, precisemos desse receptáculo para afirmar nossa posição contra os forasteiros”, Anzaldúa insiste que “mesmo quando procuramos abrigo sob ele [‘o receptáculo *queer*’], não devemos esquecer que ele homogeneíza, apaga nossas diferenças” [7].

“*Quare*”, em contrapartida, não só transpassa as identidades, mas também as *articula*. “*Quare*” oferece uma maneira de criticar noções estáveis de identidade e, ao mesmo tempo, situar o conhecimento de raça e de classe. Meu projeto é de revisão e recuperação. Quero manter o espírito lúdico e de inclusividade do “*queer*”, que inspira muito da teoria *queer*, mas também descartar tendências homogeneizantes. Como expansão disciplinar, pretendo, então, transformar o que é *queer* em *quare*, de modo que as formas de conhecimento sejam vistas não só como discursivamente mediadas, mas também como historicamente situadas e materialmente condicionadas. Essa reconceptualização coloca em primeiro plano os meios pelos quais lésbicas, bissexuais, gays e transgêneros podem alcançar conhecimento sexual e racial. Além disso, os estudos *quare* reconhecem os diferentes “pontos de vista”, encontrados entre lésbicas, bissexuais, gays e transgêneros negros – também condicionados pela classe e pelo gênero [8].

Os estudos *quare* são uma teoria de e para LGBTs negros. Assim, reconheço que em minha tentativa de levar esses estudos adiante, corro o risco de promover outra versão da política de identidade. Apesar disso, considero necessário percorrer esse campo minado, a fim de elucidar como algumas vertentes da teoria *queer* omitem a sexualidade racializada. A teoria que proponho é uma “teoria na carne” [9]. As teorias na carne enfatizam a diversidade dentro de cada grupo e entre os grupos de gays, de bissexuais, de lésbicas e de transgêneros negros, ao mesmo tempo em que explicitam como o racismo e o classismo afetam o modo de vivenciarmos e teorizarmos o mundo. As teorias na carne também unem teoria e prática, por meio de uma política corporificada de resistência. Essa política de resistência está presente nas tradições vernáculas, tais como performances, folclore, literatura e arte verbal.

Este ensaio oferece uma ampla reflexão e intervenção no que concerne à teoria e à prática *queer*. Começo por mapear uma história geral do uso da teoria *queer* no discurso acadêmico contemporâneo, enfocando a falta de discussão sobre raça e classe dentro desse paradigma teórico. Na sequência, proponho a análise de uma leitura (errônea) de duas performances negras-gay empreendida por um teórico *queer*. Em seguida, proponho uma intervenção na teoria *queer*, delineando os componentes da teoria *quare*, incorporando raça e classe como categorias de análise no estudo da sexualidade. A teoria *quare* é então operacionalizada na seção seguinte, onde apresento uma leitura *quare* do filme *Black Is ... Black Ain't*, de Marlon Riggs. A seção final convida-nos a uma conjunção da práxis acadêmica com a práxis política.

“PROBLEMAS DE RAÇA”: ESTUDOS *QUEER* OU O ESTUDOS DOS *QUEERS* BRANCOS

No momento em que os estudos *queer* ganham impulso no contexto acadêmico e forjam um espaço como disciplina legítima, grande parte do conhecimento produzido em seu nome elide questões de raça e classe. Embora as epígrafes introdutórias deste ensaio sugiram que “*queer*” às vezes fale por todas as (homos)sexualidades, insinuam também não ser essa categoria necessariamente aceita por gays, bissexuais, lésbicas e transgêneros negros. Na verdade, as afirmações de Mack-Nataf, Blackman e Cohen refletem uma suspeita geral em relação ao termo “*queer*”, que, muitas vezes, desloca e, raramente, aborda as preocupações por elas levantadas [10].

Alguns teóricos *queer* argumentam que o uso que fazem do vocábulo “*queer*” excede uma mera reapropriação de um termo ofensivo. Cherry Smith, por exemplo, afirma que o termo envolve um “questionamento radical das normas sociais e culturais, das noções de gênero, sexualidade reprodutiva e família” [11]. Outros ressaltam a vivacidade e a inclusividade do termo, argumentando que, mais do que fixar identidades, propicia uma rede aberta de possibilidades. De acordo com Eve Sedgwick, “O que é necessário – tudo o que é necessário – para que a descrição ‘*queer*’ se torne verdadeira é a potência de seu uso em primeira pessoa” [12]. De fato, sugere Sedgwick, essa descrição pode se referir a “*pushy femmes*, fadas radicais, *fantasists*, drags, clones, *leatherfolk*, senhoras de smoking, mulheres ou homens feministas, masturbadores, *bulldaggers*, divas, *Snap! queens*, fanchas passivas, *storytellers*, transexuais, mariconas, *wannabes*, homens identificados como lésbicas ou lésbicas que dormem com homens, ou ... pessoas capazes de apreciar, aprender ou se identificar com essas categorias” [13]. Para a teórica, *queer* é então, ao que parece, uma categoria demasiadamente ampla, não vinculada a qualquer “identidade” específica, uma noção que nos distancia de binarismos como “homossexual/heterossexual” e “gay/lésbica”. Michael Warner oferece uma visão ainda mais politizada e polêmica: “A preferência por ‘*queer*’ representa, entre outras coisas, um impulso agressivo de generalização; rejeita uma lógica minorizante de tolerância ou uma simples representação de interesses políticos em favor de uma resistência mais radical aos regimes do normal. Para os estudiosos, interessar-se pela teoria *queer* é uma maneira de conturbar os espaços acadêmicos dessexualizados, exalar sexualidade, repensar o público sobre e para o qual os intelectuais acadêmicos escrevem, vestem-se e atuam” [14]. Os teóricos acima mencionados identificam “*queer*” como um espaço de possibilidade indeterminada, onde a prática sexual não necessariamente define o

status de alguém como *queer*. Na verdade, Lauren Berlant e Michael Warner argumentam que *queer* é “mais uma questão de pretensão do que expressão de uma identidade ou de uma história” [15]. Por conseguinte, o crítico heterossexual Calvin Thomas apropria-se da noção de “*critical queerness*”, de Judith Butler, para sugerir que “assim como há mais de uma maneira de ser ‘crítico’, pode haver mais de uma (ou duas ou três) de ser ‘*queer*’” [16].

Alguns críticos têm aplicado a teoria do gênero de Butler à formação da identidade de modo mais geral. A teórica põe em questão a noção do “*self*” como distinta dos campos culturais discursivos. Isto é, assim como o gênero, não existe um “*self*” independente ou puro, nem agente situado fora dos sistemas discursivos social e culturalmente mediados. Dessa forma, qualquer tentativa de identificação leva, segundo Butler, erroneamente a acreditar que as identidades não dependem do discurso e são capazes de existir fora dos sistemas que essas formações identitárias procuram criticar. Mesmo quando a identidade é contextualizada e especificada, Butler ainda insiste que as teorias da identidade “invariavelmente se encerram com um embaraçoso ‘etc.’” [17]. A ênfase por ela conferida aos conceitos de gênero e de sexo como “performativos” parece embasar uma teoria progressista da sexualidade. De fato, alguns estudiosos fizeram o salto teórico do performativo de gênero ao performativo de raça, demonstrando, assim, o potencial da teoria por ela proposta para entender a ontologia de raça [18].

No entanto, inspirado na expressão agora popular “problema de gênero”, *há um problema de “raça” aqui relacionado com teoria queer*. Mais especificamente, na “corrida pela teoria” [19],⁴ a teoria *queer* muitas vezes não consegue abordar as realidades materiais de lésbicas e gays negros. Como a ativista negra britânica Helen (Charles) pergunta: “O que acontece com a definição de ‘*queer*’ quando se está se lavando ou se masturbando? Quando se toma consciência do extravio ou deslocamento em relação à cor, gênero, identidade? Será que ficam agrupadas ... numa categoria homogênea, onde a classe e outras coisas que compõem uma identidade cultural são ignoradas?” [20] Quais são, por exemplo, as implicações éticas e materiais da teoria *queer* se seu projeto é desmantelar todas as noções de identidade e agência? A tendência desconstrutiva da teoria *queer* realça os modos pelos quais a ideologia funciona para oprimir e proscriver maneiras de conhecer, mas qual é sua utilidade nas linhas de frente, nas trincheiras, nas ruas ou nos lugares onde o corpo racializado e sexualizado é

⁴ N.T.: A expressão “*race for theory*”, no original, que advém do título do livro de Barbara Christian, suscita, neste contexto, um jogo de palavras que pode ser lido tanto como “corrida pela teoria” quanto como “raça para a teoria”.

espancado, subjugado pela fome, queimado, amaldiçoado – na verdade, quando o corpo é convertido no local do trauma? [21]

A teoria *queer* pode falhar duplamente: não se concentra na materialidade do corpo negro e também não consegue reconhecer consistente e criticamente as contribuições intelectuais, estéticas e políticas de gays, bissexuais, lésbicas e transgêneros não-brancos, não-classe média, na luta contra a homofobia e a opressão. Além disso, mesmo quando os teóricos *queer* brancos reconhecem essas contribuições, raramente refletem de forma consciente e aberta sobre os modos pelos quais a própria branquidade informa a própria posição crítica *queer* – e isso está ocorrendo num momento em que nomear a posicionalidade tornou-se quase um protocolo padrão em outras áreas do conhecimento. Embora haja exceções, de modo geral, esses teóricos *queer* deixam de reconhecer e abordar o privilégio racial [22].

Pelo fato de suas teorizações serem muitas vezes fundamentadas numa política de identidade, os LGBTs negros são frequentemente vítimas de acusações de “essencialismo” ou “anti-intelectualismo”. Centrar-se em torno da identidade, no entanto, nem sempre é um gesto “essencialista” involuntário. É muitas vezes uma escolha estratégica intencional [23]. Cathy Cohen, por exemplo, sugere que “a teorização *queer*, que requer a eliminação de categorias fixas, parece ignorar o modo como algumas identidades sociais tradicionais e laços comunitários podem, de fato, ser importantes para a sobrevivência de certos indivíduos” [24]. Os “laços comunitários” aos quais Cohen se refere são aqueles existentes em comunidades negras devido aos limites da sexualidade. Por exemplo, minha avó, que é homofóbica, deve ser incluída na luta contra a opressão, apesar de seu sectarismo. Embora sua homofobia deva ser criticada, suas lutas feministas e raciais ao longo da vida permitiram que outros membros de minha família e eu instaurássemos estratégias de resistência contra várias opressões, incluindo a homofobia. Alguns grupos de ativistas *queer*, no entanto, têm argumentado fervorosamente a favor da desautorização de qualquer aliança com heterossexuais, uma desautorização que nós, pertencentes a comunidades negras, não podemos necessariamente nos permitir [25]. Portanto, embora ofereça uma política progressista e, às vezes, transgressiva da sexualidade, as fissuras da teoria *queer* são expostas quando aplicada a identidades como a de raça e a de classe, em torno das quais a sexualidade pode gravitar.

Como objeção a esta miopia e na tentativa de preencher a lacuna existente entre a teoria e a prática, o “*self*” e o Outro, Audre Lorde assevera:

Sem comunidade não há libertação, há apenas o mais vulnerável e temporário armistício entre um indivíduo e a opressão. A comunidade,

contudo, não deve significar uma supressão de nossas diferenças, nem a pretensão patética de que essas diferenças não existem...

Peço a cada uma de nós aqui para mergulhar até as profundezas do conhecimento de si e tocar o terror e a aversão a qualquer diferença que lá se encontre. Ver a face apresentada. Então, o pessoal e o político podem começar a orientar todas as nossas escolhas [26].

Para Lorde, uma teoria que dissolva a identidade comunitária – em toda sua diferença – em torno da qual os marginalizados podem se organizar politicamente não pode ser considerada progressista. Também não é uma teoria que gays, bissexuais, transgêneros e lésbicas negros podem se dar ao luxo de adotar, pois fazê-lo seria excluir possibilidades de mudança.

“NOSSOS *BLUES* NÃO SÃO IGUAIS”: A INVALIDAÇÃO DA “EXPERIÊNCIA”

Proponho, neste ponto, uma análise da leitura feita por um teórico *queer* de duas performances negras gays. Apresento, portanto, um exemplo específico de como alguns deles leem (erroneamente) ou minimizam o trabalho, as vidas e a produção cultural de LGBTs negros, e lanço as bases para uma retomada de foco que se volte para a performance corporificada enquanto práxis crítica. Em *The Ethics of Marginality*, por exemplo, o teórico *queer* John Champagne serve-se das objeções de teóricos negros gays às fotografias de Robert Mapplethorpe para enfatizar o problema do uso da “experiência” como evidência [27]. Champagne coloca em foco, especificamente, um discurso proferido por Essex Hemphill, escritor e ativista negro e gay, na conferência de escritores gays/lésbicas conhecida como OUTWRITE, em 1990, onde criticou as fotografias de homens negros tiradas por Mapplethorpe [28]. O teórico contesta a crítica de Hemphill, argumentando que a leitura é “monolítica” e evidencia “uma relação amplamente não teorizada entre o desejo, a representação e o político” [29]. O que trago à berlinda para ser questionado é a leitura que Champagne faz da aparente “emotividade” de Hemphill durante o discurso.

Segundo Champagne, Hemphill começou a chorar durante o discurso, causando duas reações: uma de simpatia/empatia e outra de protesto. Ao comentar uma conversa ouvida entre duas pessoas brancas na plateia, Champagne escreve: “Embora eu, em grande parte, concordasse com os comentários dessa pessoa sobre as relações raciais na comunidade gay e lésbica, desconfiava do prazer quase masoquista liberado nessa e por meio dessa declaração pública de culpabilidade branca” [30]. Aqui me parece surpreendente que Champanhe

caracterize como “masoquista” o que aparenta ser a *reflexividade* branca sobre o privilégio racial e de classe, dada a raridade dessa autorreflexividade no contexto acadêmico e em outros contextos. Depois de caracterizar como masoquista os dois brancos que abraçam simpaticamente as ideias de Hemphill, Champagne apoia a única pessoa que demonstrou desaprovação ao vaiar o discurso:

Tenho que reconhecer minha admiração pela bravura da única pessoa que vaiou. Discordei das leituras que Hemphill fez das fotografias e senti que suas lágrimas eram uma tentativa de levar o público, por vergonha, a não questionar os termos de seu discurso. Se, como sugerido por Gayatri Spivak, pudéssemos denominar a política de uma explicação o meio pelo qual assegura seu modo particular de existência, a da leitura que Hemphill faz de Mapplethorpe poderia ser descrita como a política das lágrimas, uma política que garante a validade da explicação produzida apelando a algum tipo de emoção “humana”, “autêntica”, universal e (portanto) inquestionada da experiência [31].

A própria “bravura” de Champagne em *sua* leitura das lágrimas de Hemphill evidencia como muitos teóricos *queer*, na busca para ir além do corpo, fundamentam as críticas no que é discursivo e não no que é corporal. Sugiro que os dois terrenos não sejam mutuamente excludentes, mas mantenham uma relação dialógica/dialética. E o que dizer, por exemplo, quanto à autenticidade da dor, que pode suplantar o cognitivo e emerge do coração – não *para* a exibição, mas *apesar* dela? Qual é o significado de um *homem* negro chorando em público? Devemos conceder-lhes tempo e espaço não só para falar *do* corpo, mas também por intermédio dele [32]. No entanto, na formulação de Champagne, a “experiência” corporal é anti-intelectual, e a experiência corporal “negra” de Hemphill é manipuladora. Essa parece ser uma suposição não autorreflexiva, senão injusta, a se fazer quando, em sua maioria, os corpos brancos são discursiva e corporalmente naturalizados como universais. Historicamente, os corpos brancos não foram traficados, violados, queimados e arrastados por caminhões por incorporarem identidades racializadas. Na análise empreendida por Champagne sobre a “negritude”, a “branquidade” corporal não é questionada [33].

A fim de conceber uma leitura alternativa das lágrimas de Hemphill, recorro às ideias de bell hooks sobre como os brancos, muitas vezes, interpretam erroneamente a emotividade provocada pela estética cultural negra. “No contexto das instituições brancas, particularmente das universidades”, escreve a autora, “esse modo de discurso é questionável justamente por comover as pessoas. Nesse cenário, o estilo é equiparado a uma falta de substância”. hooks considera que a transformação do espaço cultural requer um “público [para] mudar... os

paradigmas” e, dessa forma, “um aspecto marginal da identidade cultural negra [passaria a ser] centralizado” [34]. Ao contrário da desqualificação que Champagne faz dos “poderes [da política] subversivos do estilo” [35], hooks afirma o potencial transgressivo e transformador do estilo, citando-o como “um exemplo de prática cultural contra-hegemônica”, e também como “uma inserção da subjetividade negra radical” [36]. Apesar das declarações de Champagne em contrário, a própria leitura que faz de Hemphill coloca-o numa posição de “sujeito soberano” em sua teoria de antissubjetividade; uma posicionalidade que o institui como “supervisor” das práticas e do discurso culturais negros. Por outro lado, as lágrimas de Hemphill, enquanto uma performance do estilo negro, indutoras da emotividade, podem ser lidas como algo mais que um simples ato de manipulação intencional para substanciar a “experiência” gay negra de dominação e de objetificação. De forma mais complexa, pode-se lê-las como um “confronto com a diferença que ocorre em novo terreno, naquele espaço marginal contra-hegemônico onde a subjetividade negra radical é *vista*, e não supervisionada por um Outro impositivo qualquer, que alega conhecer melhor a nós do que nós mesmos.” [37] Em sua “leitura”, Champagne posiciona-se como um “Outro impositivo”, ao presumir, como o faz, a motivação por trás das lágrimas de Hemphill [38].

Champagne também dedica um capítulo inteiro a *Tongues Untied*, obra do cineasta gay negro Marlon Riggs. Uma vez mais criticando o que julga ser a dependência problemática do filme em relação à “experiência” como evidência, propõe uma leitura *queer* do trabalho de Riggs para questionar a representação fílmica da negritude e da classe:

Em *Tongues Untied*, uma das consequências de deixar de (des)articular, na leitura, a trama híbrida das práticas discursivas empregadas pelo filme pode ser o apagamento do que eu denominaria certas descontinuidades de classe, raça e imperialismo, visto que poderiam entrelaçar-se com as nomeações necessariamente inadequadas “negro” e “gay”. Por exemplo, muito do filme parece empregar um conjunto de práticas discursivas historicamente familiares a um público de classe média, tanto negro quanto não-negro. O filme tende a privilegiar a “experiência” (discursiva) dos negros gays de classe média, e é amplamente articulado a partir dessa posição. Privilegia também a poesia e, em particular, uma poesia que parece dever tanto historicamente a Walt Whitman e William Carlos Williams quanto a Langston Hughes ou Contee Cullen. Além disso, a retórica mais abertamente política do filme parece retirada de lutas urbanas organizadas nas comunidades gays e negras, lutas frequentemente lideradas, em grande parte, por pessoas de classe média. Outro momento que sugere uma certa posição da classe média é, possivelmente, uma das imagens centrais do filme: uma série de cenas, ao estilo de documentário, do que parece ser uma marcha do Dia do Orgulho Gay em Manhattan. Um grupo de gays negros carrega um *banner* cujos dizeres são “Homens negros amando homens negros é um ato revolucionário”, aparentemente ecoando a retórica do início do movimento

feminista de classe média. Ademais, os homens que carregam esse *banner* são provavelmente marcados como classe média, sendo seus corpos esculpidos e musculosos tão notórios nos guetos gays de São Francisco e de Nova York [39].

A crítica tecida por Champagne é problemática em vários aspectos. Primeiro, fundamenta-se na premissa de que *Tongues Untied*, ao focalizar a raça e a homossexualidade, omite a questão da classe. O crítico, então, demonstra como o filme fala a uma sensibilidade de classe média. O que falta aqui é uma explicação da razão pela qual o *status* da classe média negra impede o engajamento social e político em questões de raça e sexualidade. Visto que Champagne não elucida esse fato, o leitor pode presumir que a posição de sujeito negro de classe média, como sugerido por Valerie Smith, “é um espaço de acordo e cessão legítimos, do qual toda a autonomia desaparece ao encontrar um poder hegemônico” [40]. Em segundo lugar, Champagne lê, em análise baseada em classe, as seleções literárias, os bens materiais e a estética da vestimenta como “evidência” das inclinações de classe média do filme. No entanto, acaba não reconhecendo que a *aparência* de pertencer a uma determinada classe social nem sempre reflete o *status* real de classe. Na comunidade negra, por exemplo, o *status* de classe média é frequentemente performado – o que se chama, no vernáculo, de agir como “*boojee*” (burguês). A forma como uma pessoa negra se adorna ou exhibe publicamente posses materiais pode não ser necessariamente reflexo de sua condição econômica. Dito de outra forma, pode-se *viver* em casas populares, mas não obrigatoriamente *parecer ser habitante de lá* [41]. No entanto, Champagne lê erroneamente os indícios de classe para sustentar a tese de que o *status* de classe média no filme é sintomático do conservadorismo sexual profundamente arraigado e da homofobia. Espantosamente, vincula esse conservadorismo não só com o das feministas *antiporn*, mas também com o de políticos sectários como Jesse Helms” [42].

Estou perplexo quanto ao motivo pelo qual o filme não poderia privilegiar a experiência negra gay da classe média. *Tongues Untied* deve ser tachado como um engodo da representação negra gay simplesmente por não efetuar o trabalho discursivo pretendido por Champagne? Seria uma “versão gay” de *The Cosby Show* por retratar – e não tenho tanta certeza de que o faz – a vida da classe média negra? Posicionar o filme sob essa perspectiva parece evidenciar exatamente o tipo de essencialismo contra o qual Champagne tão ferrenhamente argumenta. Ou seja, ele vincula classe e epistemologia para servir o propósito de sua crítica, mas ignora saberes raciais. Por que a classe é privilegiada epistemologicamente enquanto as formas “raciais” de conhecimento são colocadas de lado? Conforme ele mesmo

afirma, “apontar que o filme de Riggs parece privilegiar a experiência (discursiva) de gays negros urbanos, em grande parte de classe média, e empregar convenções cinematográficas familiares a um público de classe média, não é, em si, uma crítica do vídeo” [43]. Não obstante essa retratação, procede a uma leitura atenta (errônea) de vários momentos e estéticas do filme – de cenas específicas ao que argumenta ser o estilo “documentário experimental” – para sustentar sua crítica no que diz respeito à classe.

Diferentemente do uso que Champagne faz da teoria *queer*, o modelo de estudos *quare* aqui proposto não só critica o conceito de “raça” como historicamente contingente e social e culturalmente construído/performado, mas também aborda os efeitos materiais da raça numa sociedade de supremacia branca. Os estudos *quare* requerem um reconhecimento, por parte do crítico, de sua posição dentro de um sistema opressivo. Negligenciar esse reconhecimento é, como argumenta Ruth Goldman, “[deixar] o fardo de lidar com a diferença sobre as próprias pessoas diferentes, e, ao mesmo tempo, permitir que os acadêmicos brancos construam um discurso de silêncio em torno da raça e outras perspectivas *queer*” [44]. A “experiência” dentro desse sistema, ainda que mediada discursivamente, também é materialmente condicionada. Um crítico não pode falar responsável e eticamente a partir de um lugar privilegiado, como faz Champagne, e não assumir esse privilégio. Fazer isso é conservar a força da hegemonia branca, que, até muito recentemente, manteve-se incontestada [45].

“QUARING O QUEER”: RESSIGNIFICANDO O TROPO

Os estudos *queer* têm acertadamente problematizado a política da identidade, elaborando os processos pelos quais agentes e sujeitos vêm a existir. Há, entretanto, nesses estudos, uma lacuna crítica entre a teoria e a prática, a performance e a performatividade. Os estudos *quare* têm o potencial de reduzir essa lacuna, na medida em que buscam uma epistemologia consolidada no corpo. Enquanto “teoria na carne”, necessariamente engendra uma espécie de política identitária, reconhecendo a diferença dentro de e entre grupos específicos. Assim, a política de identidade não significa obrigatoriamente a redução de identidades múltiplas a uma identidade monolítica ou a um nacionalismo cultural limitado. Em vez disso, os estudos *quare* vão além da simples teorização da subjetividade e da agência, como mediadas discursivamente, para teorizar de que forma essa mediação pode impulsionar corpos materiais à ação. Como nos lembra Shane Phelan, a manutenção de uma política

identitária progressista questiona “não se compartilhamos uma determinada posição, mas se compartilhamos o compromisso de melhorá-la e se somos capazes de nos comprometer com a dor do embaraço e do confronto quando discordamos” [46].

Os estudos *quare* reintegram o sujeito à identidade em torno da qual esse sujeito circula – e que a teoria *queer* tão facilmente descarta. Ao redirecionar nossa atenção aos corpos racializados, às experiências e aos conhecimentos dos LGBTs negros, os estudos *quare* fundamentam o processo discursivo de identificação e subjetividade mediadas numa práxis política que fala à existência material de corpos “de cor”. Embora estrategicamente centrados em torno da identidade, os estudos *quare* estão comprometidos a interrogar reivindicações identitárias que excluem em vez de incluir. Aqui, estou pensando especificamente nas reivindicações negras nacionalistas por uma “autenticidade negra” que excluem, de maneira incisiva, as identidades homossexuais. A lealdade cega aos “ismos” de qualquer tipo é um dos temores dos teóricos *queer* que criticam a política de identidade. Cientes desse risco, os estudos *quare* não empregam uma formulação totalizadora e/ou homogênea de identidade, mas, sim, uma coalizão contingente e frágil na luta contra as formas comuns de opressão.

Diversos teóricos *queer* têm proposto estratégias potenciais (embora limitadas) que podem ser empregadas a serviço do desmantelamento de sistemas opressivos. De forma mais significativa, a formulação de performatividade de Judith Butler teve um impacto considerável não só nos estudos de gênero e sexualidade, mas também nos estudos *queer*. Embora influenciado pela formulação de performatividade de gênero por ela empreendida, estou perplexo quanto à falha da teoria em articular uma política de resistência mais substancial. Quais são, por exemplo, as implicações do total desmantelamento da subjetividade e da vontade social em regimes opressivos? Será que uma ênfase excessiva no livre jogo dos significantes nos impulsiona além de um estado de apatia para enfrentar as verdadeiras injustiças do mundo? O corpo, creio eu, tem de ser teorizado de modo que não apenas descreva como é fabricado, mas também o que *faz*, uma vez que *está* constituído, e a relação entre ele e os outros corpos ao redor. Em outras palavras, desejo uma réplica à performatividade que conceda um espaço à subjetividade, à agência (ainda que momentânea e discursivamente carregada) e, finalmente, à mudança.

Portanto, para complementar as noções de performatividade, os estudos *quare* também fazem uso de teorias da performance, que não só destacam os efeitos discursivos dos atos, mas apontam como esses atos são historicamente situados. A própria Butler reconhece que a confusão entre “performatividade e performance seria um erro” [47]. De fato, o foco

exclusivamente na performatividade pode reduzir, de forma problemática, performatividade e performance a um único quadro interpretativo para teorizar a experiência humana. Por outro lado, a focalização dessas duas instâncias pode conciliar dois quadros interpretativos cuja relação é mais dialógica e dialética.

Na introdução ao livro *Performance and Cultural Politics*, Elin Diamond propõe a seguinte relação entre performance e performatividade:

Quando o ser é desessencializado, quando o gênero e mesmo a raça são entendidos como ontologias ficcionais, modos de expressão sem substância verdadeira, a ideia de performance vem à tona. Mas a performance tanto afirma quanto nega esse esvaziamento de substância. O “eu” não tem um ego interior estável ou uma identidade central, devendo sempre enunciar-se: o que existe é apenas a performance de um *self*, não uma representação externa de uma verdade interior. Mas à medida que faço minha performance em público, para os espectadores que estão interpretando e/ou performando comigo, há efeitos reais, significados solicitados ou impostos que produzem relações no real. A performance pode fazer diferença? Uma performance, quer inspire amor ou repulsa, muitas vezes consolida afiliações culturais ou subculturais, e essas afiliações podem ser tão regressivas quanto progressivas. O fato é: assim que a performatividade passa a depender de *uma* performance, todas as questões de corporificação e efeitos políticos se tornam discutíveis.

A performance... é precisamente o espaço onde convenções ocultas ou dissimuladas podem ser investigadas. Quando a performatividade materializa-se como performance, naquela arriscada e perigosa negociação entre o fazer (uma reiteração de normas) e o já feito (convenções discursivas que enquadram nossas interpretações), entre o corpo de alguém e as convenções de corporificação, temos acesso a significados e críticas culturais. A performatividade... deve estar arraigada na materialidade e na densidade histórica da performance [48].

Cito Diamond aqui, extensivamente, devido às implicações que sua interpretação de performance e performatividade têm para restabelecer a subjetividade e a agência por meio da performance da identidade. Embora fugazes e efêmeras, essas performances podem impulsionar uma política da subjetividade.

A performance do “*self*” não é apenas uma performance ou uma construção identitária para ou em direção a um “lá fora”, ou meramente um vínculo ou um “pegar” [49] de uma identidade predeterminada e discursivamente contingente. É também uma performance do “*self*” para o “*self*”, num momento de autorreflexividade, cujo potencial é transformar a visão que se tem do “*self*” em relação ao mundo. As pessoas têm a necessidade de exercer um controle na produção de suas imagens para se sentirem empoderadas. Aos privados de direitos, o reconhecimento, a construção e a manutenção da autoimagem e da identidade

cultural funcionam como um suporte, mesmo quando os sistemas e códigos sociais falham na missão de fornecê-lo. Como é sabido, as formações ou performances da identidade podem simplesmente reificar sistemas opressivos, mas podem também contestar e subverter os sistemas de significado dominantes. Quando gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros “replicam”, quer usem as “ferramentas do mestre” [50], quer utilizem o vernáculo das ruas, suas vozes, singular ou coletivamente, não permanecem num terreno improdutivo e devoluto de discursividade. Como sugere o antropólogo simbólico Victor Turner, as performances

não são simples refletores ou expressões da cultura, ou mesmo da cultura em transformação, mas podem ser *agências* ativas de mudança, representando o olho pelo qual a cultura se vê e a prancheta sobre a qual os atores engenhosos esboçam o que acreditam ser o “projeto de vida” mais oportuno ou interessante... A reflexividade performativa é uma condição na qual um grupo sociocultural – ou seus membros mais perceptivos agindo representativamente – volta-se, debruça-se ou reflete sobre si mesmo, sobre as relações, ações, símbolos, significados, códigos, papéis, *status*, estruturas sociais, regras éticas e legais, e outros componentes socioculturais que concorrem para a formação de seus “*selves*” públicos [51].

A teoria de Turner sobre a reflexividade cultural performativa sugere um aspecto transgressivo da identidade performativa, que nem dissolve a identidade num “eu” fixo, nem presume um “nós” monolítico. Pelo contrário, as afirmações de Turner sugerem que os seres sociais “olhem para trás” e “olhem para frente”, de modo a lutar com as formas pelas quais essa comunidade de povos existe no mundo e teoriza essa existência. Como Cindy Patton adverte, nem todos os reivindicadores de uma identidade o fazem conforme aquilo que é alegado pelos críticos da identidade essencialista [52].

As teorias da performance, ao contrário das teorias da performatividade, também levam em conta o contexto e o momento histórico em que a performance acontece [53]. Precisamos explicar a especificidade temporal e espacial da performance não apenas para moldar sua existência, mas também para nomear seus modos de significação. Tal análise reconhece a discursividade dos sujeitos e também “desfixa” o sujeito discursivamente constituído já, e desde sempre, como um fantoche do poder. Ainda que muitos teóricos *queer* se apropriem de Foucault para substanciar o imperialismo do poder, ele próprio reconhece que o discurso tem o potencial de romper com o poder: “Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, espora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia

oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o *mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo*⁵ [54]. Embora os negros, entre os quais eu próprio, não tenham teorizado sobre vidas nos termos propostos por Foucault, usam o discurso de maneira subversiva por ser necessário à sobrevivência. Deixar de fundamentar o discurso na materialidade é privilegiar a posição daqueles cuja subjetividade e agência, fora do âmbito do gênero e da sexualidade, nunca foram subjugadas. A tendência de muitos LGBTs negros é a de se unirem em torno de uma identidade racial quando a subjetividade já está sob apagamento.

Ao elaborar mais extensamente a noção de performance como um espaço de agência para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros negros, o teórico latino da performance, José Muñoz, propõe uma teoria de “desidentificação”, por meio da qual os *queers* negros trabalhem dentro da e contra a ideologia dominante para efetivar mudanças: “A desidentificação é [um] modo de lidar com a ideologia dominante, de forma que nem opte pela assimilação dentro de tal estrutura, nem se oponha estritamente a isso; pelo contrário, a desidentificação é uma estratégia que funciona na e contra a ideologia dominante. Em vez de se curvar sob as pressões dessa ideologia (identificação, assimilação) ou tentar libertar-se de sua esfera inescapável (contraidentificação, utopia), esse “trabalhar na e contra a” é uma estratégia que tenta transformar uma lógica cultural a partir de seu interior, sempre se concentrando para implementar mudanças estruturais permanentes e, ao mesmo tempo, valorizando a importância das lutas locais e cotidianas de resistência” [55]. O conceito de “desidentificação” de Muñoz reflete o processo pelo qual os negros sempre conseguiram sobreviver numa sociedade de supremacia branca: “trabalhando nas e contra as” estruturas institucionais opressivas.

As estratégias de performance de afro-americanos que trabalharam e lutaram em servidão humana exemplificam a prática disidentificatória. Por exemplo, as tradições vernaculares que surgiram entre os africanos escravizados (entre as quais os contos populares, os cantos religiosos e o *blues*) forneceram as bases para o empoderamento social e político. Essas formas discursivamente mediadas – faladas e filtradas por meio de corpos “negros” – possibilitaram a sobrevivência. O fato é que a herança de discursos hegemônicos não impede a “desidentificação”, não impede que esses discursos sejam colocados a serviço da resistência. Embora não tivessem nenhum poder institucional, os negros escravizados recusavam a se tornar vítimas indefesas e, em vez disso, proclamavam agência cultivando armas discursivas

⁵ N.T.: Nesse trecho, especificamente, utilizei a tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque como consta em FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

baseadas numa identidade como povo oprimido. O resultado foi a criação de contos populares sobre o “galgar desde o degrau mais baixo até o topo da camada social” (isto é, o escravo sair da escravidão) ou cantos religiosos que convidavam as pessoas a “Reunirem-se no Rio” (isto é, planejar uma fuga).

Essas performances vernaculares de resistência não desapareceram com a escravidão. Gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros negros continuaram a proclamar uma agência performativa para trabalhar nos e contra os sistemas opressivos. Cantoras *quare* como Bessie Smith e Ma Rainey, por exemplo, usaram o *blues* para desafiar a noção de subjetividade feminina negra como inferior e, de forma velada, trouxeram a imagem da lésbica negra ao imaginário americano [56]. Mais tarde, por causa do estilo extravagante e trajés afetados, Little Richard não só se moldou como o “emancipador” e “criador” do *rock-n-roll*, mas também ofereceu uma crítica às masculinidades hegemônicas negras e brancas na indústria musical. Mais tarde ainda, o cantor transgênero negro Sylvester transformou a discoteca com sua voz de falsete e *riffs* gospel. De fato, a música de Sylvester transcendeu a fronteira entre a igreja e o mundo, entre o sagrado e o profano, criando um espaço para outros cantores *quare*, como Blackberri, que apareceria em seguida. Até mesmo o estilo drag multifacetado de RuPaul demonstra a desenvoltura dos *quares* negros para reinventarem-se, de modo a transformar condições materiais. As ferramentas vernáculas utilizadas pelos *quares* operam também fora do âmbito da performance musical e teatral. Práticas performáticas como *voguing*,⁶ *snapping*,⁷ “destilar veneno” e “gongar” atestam como LGBTs negros inventam tecnologias de autoafirmação e intimam a agência a resistir [57].

Tomadas de forma conjunta, tanto as teorias da performance quanto a *quare* alertam-nos sobre como essas performances desidentificatórias servem a fins materiais, e fazem-no explicando o contexto em que ocorrem. O palco, por exemplo, não se limita apenas ao teatro, a boates ou à sala de espetáculos. As ruas, as linhas de apoio social, os piquetes, as casas de crédito e as salas de emergência, entre outros, podem também servir como cenários úteis a performances desidentificatórias. Teorizar o contexto social da performance supre a lacuna

⁶ N.T: Sob influência da revista Vogue, de Madonna e do documentário *Paris is Burning*, o *voguing* é uma dança moderna que se caracteriza pela natureza altamente estilizada, por exibir movimentos rápidos e elaborados com as mãos, e poses tipicamente praticadas por modelos em editoriais de moda e passarelas. Esse estilo de dança ficou popularizado nos bailes do Harlem, em Nova York, nos anos 80, e marca, ainda hoje, a cena gay em festas e clubes em todos os Estados Unidos.

⁷ N.T: O termo *snapping* (estalar os dedos) é utilizado para nomear uma prática de comunicação não-verbal empregada e (re)apropriada por certos grupos sociais, dentro do contexto da cultura popular. Tradicionalmente usada por gays e mulheres negros, essa prática converte-se, como sustenta E. Patrick Johnson, em uma maneira de performar gênero, sexualidade e raça.

entre o discurso e a experiência vivida, examinando como os *qu岸es* usam a performance enquanto estratégia de sobrevivência em experiências cotidianas. Conforme Robin Kelley, tal análise exige que reconceptualizemos o “jogo” (performance) como “trabalho” [58]. Além disso, a teoria *qu岸e* põe em foco as consequências sociais dessas performances. Uma coisa é apresentar-se como drag no palco de uma boate, outra bem diferente é incorporar uma identidade drag queen na rua. Os corpos são locais de efeitos discursivos, mas também de efeitos sociais.

Não quero insinuar que as performances vernáculas *qu岸e*, por vezes, não compactuem ideologicamente com construções sexistas, misóginas, racistas e mesmo homofóbicas do Outro. Lésbicas, bissexuais, gays e transexuais negros devem sempre ter em conta que não podemos transgredir por transgredir, a fim de que nosso trabalho não acabe romantizando e prolongando nosso estado de luta, nem o dos outros. Em outras palavras: embora possamos todos, ocasionalmente, desfrutar os prazeres da performance “transgressiva”, devemos transgredir com responsabilidade ou correr o risco de criar e perpetuar representações de nós mesmos que são antigays, antimulheres, antitransgêneros, anticlasse trabalhadora e antinegras. Apesar do risco, não devemos recuar à posição que reconhece as mudanças dentro do sistema como impossíveis. Os movimentos sociais do século passado são testemunho de que a mudança é viável.

Em última análise, os estudos *qu岸e* oferecem uma teoria mais utilitarista da política identitária, focando não apenas os performers e os efeitos, mas também os contextos e a situacionalidade histórica. Não separam, como adverte bell hooks, a “política da diferença da política do racismo” [59]. Os estudos *qu岸e* conferem espaço para que indivíduos marginalizados proclamem uma “subjetividade negra radical” [60], adotando essas duas políticas e também a postura de “desidentificação”. Os estudos *qu岸e* propõem uma teoria fundada numa crítica ao essencialismo e uma difusão da práxis política. Assim, essa teorização pode *estrategicamente* abraçar a política identitária e, ao mesmo tempo, reconhecer a contingência da identidade, um gesto duplo que Angelia Wilson habilmente descreve como “politicamente necessário e politicamente perigoso” [61].

À LUZ DE UMA PERSPECTIVA *QUARE*: UMA LEITURA DE *BLACK IS... BLACK AIN'T*, DE MARLON RIGGS

No documentário *Black is... Black ain't*, de Marlon Riggs, encontramos um exemplo da teoria *quare* operacionalizada e, portanto, uma demonstração das possibilidades desse tipo de identidade. Concluído após a morte de Riggs, em 1994, o documentário narra a luta do cineasta contra a AIDS e serve também como uma reflexão a respeito do *status* aguerrido da identidade negra. *Black is... Black ain't* transforma “*queer*” em “*quare*”, sugerindo que a identidade, embora altamente contestada, revela-se na pele e, portanto, tem consequências sociais e políticas para quem a habita. Além disso, ao propor essa transformação, o filme também leva em conta a agência e a autoridade, ao privilegiar visualmente a narrativa de Riggs sobre a experiência com a AIDS. Na verdade, o retrato que o filme faz da piora de Riggs sugere uma identidade e um corpo no processo de *ser* e *tornar-se*. A teoria *quare* elucida a mecânica dos dois processos bem como a da formação identitária e, ao fazê-lo, desafia uma leitura estática da identidade apenas como performatividade ou performance.

Ao examinar essa questão, vou, primeiro, focalizar como o filme se ocupa da performatividade, concentrando-se na problematização que lança das noções de negritude essencial. Uma das formas pelas quais o filme abraça essa crítica é a partir da indicação de como, no mínimo, o gênero, a classe, a sexualidade e a região afetam a construção do negro. Na verdade, até mesmo o título do filme aponta não só como a raça define, mas também como confina os afro-americanos. O tropo recorrente usado por Riggs para ilustrar a diversidade dos negros é o do gumbo, um prato que consiste em quaisquer ingredientes que o cozinheiro deseje utilizar. Contém, observa Riggs, “tudo o que se possa imaginar” [62]. Esse tropo também sublinha a diversidade dos negros, na medida em que o gumbo é um prato associado a Nova Orleans, uma cidade confusa pela progênie de raças e pela política de identidade criada por esse encontro. O tropo do gumbo é pertinente, pois, como a “negritude”, a iguaria é um espaço de possibilidades. O filme argumenta que quando os afro-americanos tentam definir o que significa ser negro, delimitam as possibilidades da negritude. O filme de Riggs, contudo, faz mais do que apenas agitar a mistura. Em muitos aspectos, reduz o calor da panela, permitindo que tudo ali se combine, mantendo, no entanto, o sabor inconfundível. Frango é diferente de linguiça *andouille*, arroz é diferente de ervilhas, folhas de louro são diferentes de tomilho, pimenta-caiena é diferente de páprica. Portanto, o filme sugere que os afro-americanos não podem começar a exigir da cultura dominante nem a aceitação das

diferenças como “outros” nem suas humanidades, sendo que os próprios afro-americanos hesitam em aceitar as diferenças existentes entre si.

A classe representa um eixo e uma divisão significativos nas comunidades negras. Como persuasivamente argumenta Martin Favor, o ser negro “autêntico” está mais comumente associado ao “povo” ou aos negros da classe trabalhadora [63]. Além disso, formas de arte como o *blues* e o folclore, que são associadas à classe trabalhadora negra, também são vistas como mais genuinamente negras. Esse vínculo entre povo e autenticidade torna forçosamente a classe média negra inautêntica e apolítica. Em *Black is... Black ain't*, Riggs intervém nessa construção da classe média negra como “menos negra”, caracterizando um *pot-pourri* de negros de origens diversas. Um aspecto importante a salientar é que aqueles que poderiam ser considerados parte do “povo” revelam de forma questionável alguns dos sentimentos mais antinegros, enquanto as figuras negras mais notórias no filme – Angela Davis, Barbara Smith, Michele Wallace e Cornel West – fazem parte da geração *baby boomer*, ou seja, a favor da paz. Riggs, ao exibir proeminentemente entrevistas com Davis, Wallace e Smith, solapa a ideia de que o negro “autêntico” pertence à classe trabalhadora negra. Embora ostracizadas, por frequentar escolas integradas e falar o inglês padrão ou outro idioma, contestam que sua negritude alguma vez tenha sido comprometida. O filme critica as noções hegemônicas de negritude baseadas no *status* de classe, ao estabelecer o momento fundador do orgulho negro e do ativismo negro radical nas comunidades negras de classe média, nos anos 60, lembrando-nos, assim, que a “classe média” é também uma construção ideológica tão contingencialmente constituída como outras posicionalidades sociais e de sujeito.

Riggs também desestabiliza a conexão entre masculinidade hegemônica e negritude autêntica. Ao selecionar discursos misóginos de Louis Farrakhan, pregador negro sulista e líder de uma aldeia “africana” na Carolina do Sul, e depois emparelhá-los com as narrativas pessoais de bell hooks e Angela Davis, Riggs convulsiona a equação histórica estabelecida entre negritude “real” e masculinidade negra. Quando apresentada, a narrativa de hooks sobre o abuso conjugal sofrido pela mãe mina a justificativa sexista e misógina de Farrakhan das investidas sexuais de Mike Tyson que, por fim, conduzem-no à acusação e condenação pelo estupro de Desiree Washington. A narrativa de hooks também aduz o sexismo inerente à justificativa do pregador e líder africano negro sobre a submissão das mulheres, baseada na mitologia hebraica e africana. Enquadrando musicalmente essa montagem de narrativas, temos a performance de “U-N-I-T-Y”, da *rapper* Queen Latifah, uma canção que encoraja as mulheres negras a “avisarem os homens negros que não são biscates nem putas” [64]. A

decisão de Riggs de usar a música de Latifah para administrar essa crítica é interessante por vários motivos, dentre os quais o mais notável é que a *persona* pública de Latifah, bem como os seus papéis na televisão e no cinema, incorporam uma feminilidade altamente masculinizada ou, alternativamente, aquilo que Judith Halberstam denomina “masculinidade feminina” [65]. Riggs usa tanto a canção quanto a invocação da *persona* de Latifah a serviço da desestabilização ainda maior das construções hegemônicas da masculinidade negra, bem como da explicitação do sexismo presente na comunidade negra.

Embora eu considere que a crítica feita pelo filme à negritude essencialista seja persuasiva, julgo ser ainda mais convincente a crítica que faz à homofobia na comunidade negra e a reivindicação de um espaço para a identidade homossexual dentro das construções da negritude. Como estratégia retórica, Riggs primeiro aponta para aqueles significantes da negritude que constroem a comunidade (linguagem, música, comida e religião, por exemplo). Na verdade, a abertura do filme com litâneas, nas quais negros estão pregando, faz alusão a um espaço cultural público instantaneamente reconhecível para muitos afro-americanos. Entretanto, ainda que a igreja negra tenha sido uma força política e social na luta pela liberdade racial de seus integrantes, tem também, em grande medida, colocado sob apagamento a liberdade sexual de muitos de seus praticantes, nomeadamente os gays e as lésbicas. Assim, nas primeiras cenas, Riggs chama a atenção para a duplicidade de critérios encontrados na igreja negra, exemplificando como a negritude pode “edificar, ou derrubar”, prezar ou desprezar alguém. Riggs não só chama a atenção ao racismo dos brancos, mas também à homofobia na comunidade negra, particularmente na igreja negra. Ao longo do filme, entretanto, desafia a construção tradicional dessa igreja, ao retratar um serviço eclesial desempenhado por gays e lésbicas negros. Dada a postura típica da igreja negra em relação à homossexualidade, alguns podem ver essa admissão do cristianismo como um exemplo de falsa consciência. Argumento, no entanto, que esses gays e lésbicas negros estão pondo em prática a desidentificação, na medida em que valorizam os rituais culturais do culto negro, mas resistem ao fundamentalismo de sua mensagem. No fim, o filme intervém na construção da homossexualidade negra como antinegra, ao propagar o cristianismo gay como um significativo legítimo da negritude.

O filme de Riggs emprega, de modo implícito, a performatividade para sugerir que desmantelemos hierarquias que privilegiam posicionalidades negras específicas às custas de outras. Esse emprego sugere também que reconheçamos que uma tonalidade mais escura de pele não nos confere mais capital cultural ou direito à negritude do que um *dashiki*, tranças ou um sotaque sulista. A masculinidade não é mais significativa à negritude do que a

feminilidade; a heterossexualidade não é mais negra do que a homossexualidade; e viver em uma casa popular não torna alguém mais autenticamente negro do que possuir uma casa em um condomínio. Na verdade, Riggs propõe que ultrapassemos essas categorias e hierarquias definidoras e confinantes, a fim de percebermos que, dependendo da origem e do destino, o negro significa ou não.

Ao mesmo tempo em que o filme interroga criticamente as separações entre os negros, expõe também os efeitos sociais, políticos, econômicos e psicológicos do racismo, e o papel que este tem desempenhado na definição da negritude. Riggs, ao adotar esse duplo foco, ao invés de questionar exclusivamente a discursividade negra, oferece uma perspectiva decididamente *quare*. O cineasta chama a atenção para as diferenças entre os essencialmente negros e entre os negros e seus “outros” [66], fundamenta a negritude na experiência vivida, e destaca as consequências da negritude incorporada. A montagem fílmica, partindo dos tumultos em Los Angeles e das entrevistas com jovens negros caracterizados como “bandidos”, põe em evidência a realidade material da América negra e de como o corpo negro tem sido historicamente o local da violência e do trauma.

Em nenhuma parte do filme encontra-se um corpo negro historicizado de forma mais ostensiva e poderosa do que nas cenas em que Riggs aparece caminhando nu pela floresta ou narrando fatos na cama do hospital, onde constantemente é mostrada sua contagem de células T. De acordo com ele, essas cenas são importantes porque frisam que, até não nos expormos uns aos outros, não seremos capazes de comunicar efetivamente por meio de nossas diferenças. Apesar das intenções de Riggs, seu corpo negro nu cumpre outra função dentro do contexto do filme: encontra-se simultaneamente num estado de ser *e* de tornar-se. Pretendo aqui desestabilizar esses dois termos, recusando a identidade como unicamente performance ou unicamente performatividade e demonstrando a relação dialógica/dialética desses dois tropos.

A teoria da diáspora de Paul Gilroy é útil para elucidar a diferença entre ser e tornar-se. Segundo o autor, “A diáspora destaca mais o *tornar-se* do que o *ser*, e a identidade concebida diasporicamente, nesses moldes, resiste à reificação” [67]. Aqui, ele associa “ser” ao sujeito trans-histórico e transcendental e “tornar-se” à situacionalidade histórica e à contingência. A seguir, complemento o uso que Gilroy faz dos dois termos, sugerindo “ser” e “tornar-se” como locais de performance *e* performatividade. Entendo “ser” como um local de infinita significação, bem como de presença corporal e material. “Ser” chama a atenção do espectador não apenas para a “negritude” enquanto discurso, mas também para a negritude incorporada no momento em que o discurso e a carne se associam na performance. Se

olharmos para além da intenção de Riggs de “expor-se”, para encorajar a comunicação que transpassa as diferenças, descobrimos sua nudez na floresta funcionando ideologicamente de maneira por ele indesejada. A título exemplificativo, a nudez pode evocar o estereótipo racista do homem negro espreitador, bestial e viril, popularizado no imaginário americano dos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, a negritude incorporada, tanto na floresta quanto no leito do hospital, indica um corpo doente, frágil, vulnerável e local de trauma, um local que fundamenta a discursividade negra materialmente na carne. Em nível literal, o corpo masculino negro de Riggs é evidenciado como frágil e vulnerável, mas também, sinodoquicamente, traduz um grande número de discursos racistas sobre corpos masculinos negros em movimento. Esse tropo de sinestesia corporal negra é patente em várias formas (por exemplo, a expressão vernácula “*keep the nigger running*”,⁸ a imagem do escravo fugitivo; e imagens atuais hipermasculinizadas de atletas negros). As leituras racistas do corpo de Riggs são possibilitadas pelo contexto em que aparece – ou seja, o da floresta. Dentro desse cenário, a negritude alinha-se problemáticamente à natureza, reinscrevendo o corpo negro como bestial e primitivo. Essa imagem trabalha na contramão das intenções de Riggs – a saber, correr nu na floresta como uma maneira de deslindar a teia emaranhada e intrincada que é identidade. De fato, as imagens de Riggs correndo nu pela floresta adquirem uma multiplicidade de significados desconcertantes que, uma vez liberados, não podem ser contidos pelas intenções autorais ou pelo olhar do espectador. A beleza de *ser*, no entanto, é que, quando desmorona sob o peso da desconstrução, ressurge em toda sua facticidade corporal. Embora o corpo de Riggs restrinja sua agência, sua negritude incorporada também inspira uma discussão de uma natureza “corpulenta”. Independentemente do significado do corpo, o espectador não pode escapar de sua presença material.

O corpo de Riggs é também um local de transformação: ele morre antes de o filme ser concluído. Seu corpo fisicamente “se desvanece”, mas seu fantasma é reconstituído em nosso atual discurso acerca da AIDS, da raça, do gênero, da classe e da sexualidade. Assim, o corpo de Riggs rematerializa e intervém de forma discursiva em formulações hegemônicas sobre a negritude, a homossexualidade e o portador de HIV. Enquanto performance fílmica, *Black is... Black ain't* ressuscita o corpo de Riggs de tal forma que, quando o filme é exibido em universidades, mostrado a cuidadores, assistido em comunidades negras, ou retransmitido na televisão aberta onde estreou, os termos e os pilares que usamos para pensar a identidade e sua relação com o HIV/a AIDS são alterados. Tal e qual a personagem Sula, de Toni

⁸ N.T.: Algo como “mantenha o neguinho em movimento”

Morrison, Riggs sonha com a água levando-o àquele limiar onde “envolveria-[o], levaria-[o] e lavaria [sua] carne cansada para sempre” [68]. Depois da morte, Sula promete contar à melhor amiga, Nel, que morrer não é doloroso, ironicamente anunciando a morte física e o renascimento espiritual. Seu renascimento é simbolizado pela assunção de uma posição fetal e pela viagem “pelos túneis, quase sem tocar nas paredes escuras, cada vez mais para o fundo, até encontrar um cheiro de chuva e, então, saber que a água estava próxima” [69]. Riggs sonha com uma viagem semelhante pela água. No sonho, Harriet Tubman funciona como uma parteira, que segura a cabeça dele na abertura do túnel e ajuda-o a fazer a viagem. Já do outro lado, Riggs, como Sula, vive e mantém a promessa de retornar por meio do espírito vivo, retratado no filme. Os vestígios residuais do corpo de Riggs são incorporados na batalha ideológica pelas reivindicações identitárias e pelo discurso em torno do número desproporcional de pessoas negras infectadas com a AIDS. Seu tornar-se, então, desmente nosso ser.

Em última instância, *Black is... Black ain't* performatiza o que é anunciado no título: a simultaneidade da presença e ausência do corpo, ser e tornar-se. Embora Riggs ofereça sua própria receita de gumbo, que traduz a negritude, ele o faz somente para demonstrar que, assim como esta, a receita pode ser alterada, aumentada, reduzida, diluída. Ao mesmo tempo, pede que não nos esqueçamos que o gumbo (negritude) está em uma panela maciça (o corpo) que resistiu ao uso excessivo; que foi queimada, raspada e areada; uma panela/corpo que está em processo de tornar-se, mas, no entanto, *é*.

Ao contrário da teoria *queer*, a teoria do *quare* fixa nossa atenção na constituição discursiva da receita, mesmo quando celebra os aspectos improvisados do gumbo e a materialidade da panela. Embora a teoria *queer* tenha aberto novas possibilidades para a teorização do gênero e da sexualidade, assim como uma panela de gumbo cozido apressadamente, não conseguiu corresponder às expectativas de seu potencial crítico, ao recusar *todos* os ingredientes *queer*, contidos em sua panela teórica. A teoria *quare*, por outro lado, promete reduzir o derramamento dos ingredientes, possibilitando a coexistência de vários e múltiplos sabores, que a tornam picante, quente, única e suntuosamente colorida.

DE VOLTA A CASA: ESTUDOS *QUARE* NA VARANDA DOS FUNDOS

Até este ponto, tenho preconizado a trajetória dos estudos *quare* dentro do contexto acadêmico, enfocando o trabalho intelectual necessário para desenvolver objetivos

disciplinares específicos. Embora haja esse trabalho – que se poderia chamar de “práxis acadêmica” –, há também práxis política fora desse contexto [70]. Se a mudança social deve ocorrer, gays, bissexuais, transgêneros e lésbicas negros não se podem dar ao luxo de serem teóricos de poltrona. Alguns de nós precisam estar nas ruas, nas trincheiras, propagando as teorias *quare*, construídas na “segurança” da academia. Ainda que tenhamos em vista que a teoria e a ação políticas não são necessária e mutuamente excludentes, os teóricos *quare* devem fazer a teoria funcionar para seus constituintes. Embora compartilhemos com os *queer* brancos a opressão sexual, LGBTs negros também compartilham a opressão racial com outros membros de nossa comunidade. Não podemos abandoná-los simplesmente por serem heterossexuais. “Embora presos a comportamentos heterossexuais”, escreve Cathy Cohen, os afro-americanos hétero “muitas vezes se encontram fora das normas e valores da sociedade dominante. Essa posição tem mais frequentemente resultado na supressão ou negação de relacionamentos e direitos legais, sociais e físicos” [71]. Os estudos *quare* devem encorajar a formação de uma coalizão estratégica em torno de leis e políticas que tenham o potencial de afetar a todos nós, transpondo divisões raciais, sexuais e de classe. Além disso, necessitam incorporar sob a sua rubrica uma práxis relacionada aos locais de política pública, família, igreja e comunidade. Portanto, na esteira da crítica feminista radical negra Barbara Smith [72], ofereço um manifesto que alinha a teoria acadêmica *quare* negra com a práxis política.

É possível fazermos mais no campo das políticas públicas. Como Cathy Cohen tão convincentemente argumenta em seu livro inovador *The Boundaries of Blackness*, precisamos intervir no fracasso da liderança negra conservadora em responder à epidemia de HIV/AIDS, que arrebatou as comunidades afro-americanas [73]. Devido ao número crescente de afro-americanos infectados por HIV, ou que o estão contraindo, os teóricos *quare* devem ajudar na educação e na prevenção contra o vírus, bem como no cuidado daqueles que estão padecendo. Isso significa mais do que participar em trabalho voluntário e na angariação de fundos. Significa também usar nossa formação como acadêmicos para desconstruir o modo como se discute o HIV/a AIDS no contexto acadêmico e na profissão médica. Devemos continuar ajudando fisicamente nossos irmãos e irmãs que convivem com o HIV e a AIDS por meio de serviços de apoio e eventos de angariação de fundos, mas também temos de usar nossos talentos acadêmicos para combater o discurso racista e homofóbico que circula tanto em comunidades brancas quanto negras. Ron Simmons, fotógrafo gay negro e crítico midiático que deixou a academia para dedicar a vida àqueles que sofrem com a AIDS, formando a organização US Helping US, continua a ser um exemplo importante de como é possível usarmos nossas qualificações acadêmicas e nossa práxis política a serviço da mudança social.

O objetivo dos estudos *quare* é ser preciso e intencional na disseminação e práxis da teoria *quare*, comprometido em comunicar e traduzir sua potencialidade política. Com efeito, a teoria *quare* é “bi”direcional: teoriza da base ao topo e do topo à base. Essa relação dialógica/dialética entre teoria e prática, letrado e iletrado, torre de marfim e varanda frontal é crucial para uma crítica conjunta e sustentada aos sistemas hegemônicos de opressão.

Dada a relação entre a academia e a comunidade, os teóricos *quare* devem valorizar e falar a partir do que bell hooks refere como sendo o “*homeplace*”. De acordo com a autora, o *homeplace* “[é] um local onde [se pode] confrontar livremente a questão da humanização, onde [se pode] resistir” [74]. É a partir dele que nós, negros, vivemos as contradições de nossas vidas. Transpondo as linhas de classe e gênero, o *homeplace* fornece um lugar de onde se pode criticar a opressão. Não quero romantizar esse local, descartando a homofobia que nele circula ou o desprezo que alguns de nós (de todas as orientações sexuais) têm pela “casa” [75]. Estou sugerindo, antes, que, apesar dessas contradições, o *homeplace* é o local que primeiro nos forneceu o “equipamento para viver” [76] numa sociedade racista, especialmente porque nós, em toda a nossa diversidade, sempre fomos parte desse *homeplace*: donas de casa, advogados, costureiras, cabeleireiros, ativistas, diretores de coro, professores, médicos, pregadores, operários, prefeitos, enfermeiros, motoristas de caminhão, entregadores, vizinhos intrometidos, e (um constrangido?) “etc.” SNAP!

O *homeplace* também é um local a ser criticado pela práxis *quare*. Isto é, nele podemos buscar refúgio, enquanto lugar marginalmente seguro, para criticar a opressão fora de seus limites, mas devemos igualmente usar a teoria *quare* para tratar da opressão dentro do próprio *homeplace*. Pode-se começar, por exemplo, com a igreja negra, que ainda é, para alguns gays e lésbicas, um local de sustentação da afirmação espiritual, de conforto e de vazão artística. Os estudos *quare* não podem se dar ao luxo de rejeitar, arrogantemente, o papel da igreja negra na vida dos *quares*. No entanto, nunca devem deixar de criticar a negação contínua que a igreja negra faz da subjetividade gay e lésbica. Nosso papel dentro dessa igreja é importante. Tanto os que estão no púlpito como os que estão na congregação devem ser desafiados sempre que se escondam atrás de Romanos e Levítico para justificar a homofobia. É preciso forçar a igreja negra a nos nomear e nos reivindicar se quisermos obter alguma libertação dentro de nossas próprias comunidades [77].

No que diz respeito aos conflitos ideológicos e políticos nas comunidades LGBTs negras, a práxis *quare* deve interrogar e negociar a diferença entre nossas diferenças, incluindo nossas estratégias políticas para lidar com a opressão e nossas políticas de escolha e manutenção da vida. Consequentemente, esses estudos devem também focalizar os

relacionamentos interracialiais e a política identitária que tais uniões invocam. O escritor Dariel Scott, corajosamente, abordou a questão, mas precisamos continuar a explorar nossos próprios conflitos internos em torno da escolha de parceiros sexuais – tanto as nossas quanto as de nossos iguais – por meio de linhas raciais [78]. Além disso, os estudos *qu岸* devem interrogar outra área contestada da política identitária: as relações entre membros “fora” e “dentro do armário” em nossa comunidade. Muito do trabalho deve ser feito não na academia, mas em nossas comunidades, igrejas e casas.

Porquanto não estou convencido de que os estudos, a teoria e o ativismo *queer* devam sofrer alguma alteração em breve, instituo os estudos *qu岸* como um projeto disciplinar intervencionista. Os estudos *qu岸* abordam as preocupações e necessidades de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros com questões de raça, sexo e classe, bem como outras identidades e posições de sujeito. Ao mesmo tempo em que contribuem com os campos discursivos do conhecimento, também se comprometem a teorizar a prática da vida cotidiana. Porque existimos não só em corpos discursivos, mas também materiais, necessitamos de uma teoria que fale a essa realidade. Por certo, os estudos *qu岸* podem dar nova vida aos nossos estratagemas de sobrevivência “mortos” (ou mortíferos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já que devo à minha avó o fato de me passar o pouco de senso comum que ainda me resta, concluo este ensaio com uma história sobre como ela usa o “*gaydar*” [79], uma história que fala de como os negros usam o “bom senso” enquanto estratégia de “leitura”, mas também como uma forma de “esquecerem todas as coisas das quais não querem se lembrar, e lembrarem-se de tudo o que não querem esquecer” [80].

Minha avó mora na parte oeste da Carolina do Norte. Quando fui morar com ela para coletar sua narrativa oral para minha dissertação, ela passou um tempo considerável me colocando a par de todos os novos residentes que haviam se mudado para a comunidade de idosos onde vivia. Vestida, como de costume, com um short de poliéster cortado, uma blusa de algodão improvisada e um lenço amarrado frouxamente em volta dos cabelos tingidos de preto, pernas cruzadas e cabeça inclinada para o lado, minha avó me descreveu, um a um, os novos moradores. Detalhou, entre outras coisas, seus históricos e condições médicas, o número de filhos que tinham, os estados civis, e, talvez, o mais importante, se eram “tantãs”

ou não. Ela usava esse termo de maneira eufemística para descrever as pessoas que acreditava “não baterem bem da cabeça”.

Havia um morador, David, por quem minha avó tinha um interesse particular. Logo descobri que era um homem branco, de setenta e quatro anos, que se locomovia com o apoio de um andador e que havia mudado do outro lado da cidade para a comunidade de minha avó. Esses fatos, contudo, não eram as coisas mais importantes sobre David, mas, sim, outro que a minha avó me revelou um dia: “Bem, você sabe que temos um daqueles ‘mossexuais’ morando ali embaixo”, disse secamente. Não muito certo de que a tinha ouvido bem, porém com receio de que tivesse, respondi: “Um quê?” Ela respondeu, de novo, no mesmo tom seco, “você sabe, um daqueles ‘mossexuais.’” Desta vez, no entanto, sua voz indicava impaciência e irritação. Curioso, porém um pouco preocupado com o rumo que a conversa estava tomando (eu não era “assumido” para ela), levei a questão mais adiante: “Bem, como a senhora sabe que ele é homossexual, vovó?” Ela fez uma pausa, esfregou a perna, estreitou os olhos e respondeu: “Bem, ele cuida do jardim, faz tortas e limpa a casa.” (Minha avó pode não ter frequentado a escola, mas definitivamente sabia *ler!*). Como uma mariposa atraída pela luz, abri a porta do meu armário para ela entrar, e disse: “Bem, eu cozinho e limpo meu apartamento.” Então, depois de uma breve pausa, acrescentei: “Mas eu não gosto de jardinagem. Não gosto de ficar com as mãos sujas.” Assim que as palavras “saíram” de minha boca, percebi o que havia feito. Minha avó não disse nada. Simplesmente dobrou os braços e começou a balançar o corpo como costuma fazer quando está na igreja. A pergunta que não ousou fazer pousava atrás de seus olhos desviados: “Cê num é *quare*, né, Pat?” Sim, vovó, de fato sou.

NOTAS

- [1] Nas primeiras páginas de *In Search of Our Mothers' Gardens*, Alice Walker cunha e define o termo “mulherista” em contraste com “feminista” para marcar a especificidade das experiências das mulheres negras em relação ao sexismo e ao racismo. Faço uma crítica semelhante ao propor o uso do termo “*quare*” em vez de “*queer*”, a fim de incluir análises de raça e de classe na teoria *queer*. Veja Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983), xi-xii.
- [2] Veja James Baldwin, *Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son* (Nova York: Vintage, 1993) e *No Name in the Street* (Nova York: Dial, 1972).

- [3] Minha avó deixou o plano material em 12 de julho de 2004, antes da reedição do ensaio neste volume. Dedico esta contribuição em sua memória.
- [4] Mae G. Henderson, “Speaking in Tongues”, in *Feminists Theorize the Political*, ed. Judith Butler e Joan W. Scott (Nova York: Routledge, 1992), p. 147.
- [5] Há muito que conheço a relação entre os afro-americanos e os irlandeses. Como observado no filme *The Commitments*, “Os irlandeses são os negros da Europa”. A relação está aí – isto é, ao menos até os irlandeses se tornarem “brancos”. Para uma discussão sustentada sobre como os emigrantes irlandeses obtiveram privilégios raciais “brancos”, veja Noel Ignatiev, *How the Irish Became White* (Nova York: Routledge, 1995).
- [6] Joseph Valente, “Joyce’s (Sexual) Choices: A Historical Overview”, in *Quare Joyce* ed. Joseph Valente (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998), p. 4; grifo nosso.
- [7] Gloria Anzaldúa, “To(o) Queer the Writer: *Loca, escrita y chicana*”, in *Inversions: Writing by Dykes and Lesbians*, ed. Betsy Warland (Vancouver: Press Gang, 1991), p. 250.
- [8] Para mais informações sobre a teoria do “ponto de vista”, veja Patricia Hill Collins, “The Social Construction of Black Feminist Thought”, in *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, ed. Beverly Guy-Sheftall (Nova York: New Press, 1995), pp. 338-357.
- [9] Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa, eds., *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (Nova York: Kitchen Table; Women of Color Press, 1983), p. 23.
- [10] Judith Butler, em *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (Nova York: Routledge, 1993), prevê a contestabilidade do termo “*queer*”, observando que exclui tanto quanto inclui, mas que tal termo contestado pode estimular um novo tipo de ativismo político. Propõe que “é possível que a crítica do termo [*queer*] inicie um ressurgimento tanto da mobilização feminista quanto antirracista dentro da política lésbica e gay, ou abra novas possibilidades para que se formem alianças de coalizão que não partam do pressuposto de que cada um desses grupos é radicalmente distinto do outro. O termo será revisado, tornado obsoleto, extinto na medida em que não ceda às exigências que a ele se opõem, precisamente por causa das exclusões que o mobilizam” (pp. 228-229). Além disso, há LGBTs negros que abraçam o termo “*queer*”. Segundo minha experiência, no entanto, aqueles que o fazem representam uma pequena minoria. Nos *Black Queer Studies*, realizados por ocasião da conferência *Millennium*, por exemplo, muitos dos participantes se incomodaram pela decisão dos organizadores em utilizar o termo “*queer*” no título de uma conferência sobre sexualidade negra. A desaprovação foi tão ferrenha que o fato se tornou tema de debate durante um dos painéis.
- [11] Cherry Smith, “What Is This Thing Called Queer?”, in *Material Queer: A LesBiGay Cultural Studies Reader*, ed. Donald Morton (Boulder: Westview, 1996), p. 280.

- [12] Eve Kosofsky Sedgwick, “Queer and Now”, in *Tendencias* (Durham: Duke University Press, 1993), p. 9.
- [13] *Ibid.*, p. 8.
- [14] Michael Warner, “Introduction”, in *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, ed. Michael Warner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. xxvi.
- [15] Lauren Berlant e Michael Warner, “What Does Queer Theory Teach Us about X?”, *PMLA* 110 (março de 1995), p. 344.
- [16] Calvin Thomas, “Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality”, in *The Gay '90s: Disciplinary and Interdisciplinary Formations in Queer Studies*, ed. Thomas Foster, Carol Siegel, e Ellen E. Berry (Nova York: New York University Press, 1997), p. 83.
- [17] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nova York: Routledge, 1990), p. 143.
- [18] Veja, por exemplo, Stuart Hall, “Subjects in History: Making Diasporic Identities”, in *The House That Race Built*, ed. Wahneema Lubiano (Nova York: Pantheon, 1997), pp. 289-299; e Paul Gilroy, “‘Race,’ Class, and Agency”, in *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation* (Londres: Hutchinson, 1987), pp. 15-42.
- [19] Barbara Christian, “The Race for Theory”, *Cultural Critique* 6 (1985), pp. 51-63.
- [20] Helen (charles), “‘Queer Nigger’: Theorizing ‘White’ Activism”, in *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, ed. Joseph Bristow e Angelia R. Wilson (Londres: Lawrence and Wishart, 1993), pp. 101-102.
- [21] Agradeço a Michèle Barale pela ideia.
- [22] Embora seja verdade que muitos teóricos *queer* brancos sejam autorreflexivos acerca de seu próprio privilégio e, de fato, incorporem as obras e experiências de gays, bissexuais, lésbicas e transgêneros negros em seus trabalhos, essa não é a regra. Paula Moya chama a atenção para o modo como a teorização das mulheres negras é apropriada pelos teóricos pós-modernistas: “[Judith] Butler extrai uma frase de [Cherríe] Moraga, enterra-a numa nota de rodapé e depois empreende uma leitura errônea para justificar sua própria incapacidade de explicar as interrelações complexas que estruturam várias formas de identidade humana”. David Bergman também apresenta uma leitura problemática da ficção gay negra ao ler James Baldwin pela retórica homofóbica de Eldridge Cleaver e teorizar que as comunidades negras são mais homofóbicas do que as brancas. Veja Paula Moya, “Postmodernism, ‘Realism,’ and the Politics of Identity: Cherríe Moraga and Chicano Feminism”, in *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, ed. M. Jacqui Alexander e Chandra Talpade Mohanty (Nova York: Routledge, 1997), p. 133; e David Bergman, *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991), pp. 163-187. Para outras críticas de leituras simplistas ou desdenhosas dos trabalhos de

LGBTs negros, veja Helen (Charles), ““Queer Nigger””; Ki Namaste, ““Tragic Misreadings’: Queer Theory’s Erasure of Transgender Identity””, in *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, ed. Brett Beemyn e Mickey Eliason (Nova York: New York University Press, 1996), pp. 183-203; e Vivien Ng, “Race Matters”, in *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, ed. Andy Medhurst e Sally R. Munt (Londres: Cassell, 1997), pp. 215-231. Uma exceção notável é “Who is That *Queer* Queer”, de Ruth Goldman, no qual ela, enquanto bissexual branca, repreende outros teóricos *queer* brancos pela falha em teorizar a branquidade: “Aqueles de nós que são brancos tendem a não se debruçar sobre a raça, talvez porque isso só serviria para nos normalizar – reduzir nossa condição enquanto *queer*, por assim dizer” (Goldman, “Who Is That *Queer* Queer?”, in *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, ed. Brett Beemyn e Mickey Eliason [Nova York: New York University Press, 1996], pp. 169-182).

- [23] Para mais informações sobre essencialismo “estratégico”, veja Sue-Ellen Case, *The Domain Matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), pp. 1-12; Teresa de Lauretis, “The Essence of the Triangle, or Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S. and Britain”, *differences* 1-2 (1989), pp. 3-37; e Fuss, *Essentially Speaking*, pp. 1-21.
- [24] Cathy Cohen, “Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics?”, neste volume, p. 34.
- [25] Para uma discussão sustentada do repúdio dos ativistas *queer* às alianças políticas heterossexuais, veja Cohen, “Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens”, pp. 28-37.
- [26] Audre Lorde, *Sister Outsider* (Freedom, Calif.: Crossing, 1984), pp. 112-113; grifos no original.
- [27] Champagne recorre ao importante ensaio de Joan Scott, “The Evidence of Experience” (in *Feminists Theorize the Political*, ed. Judith Butler e Joan W. Scott [Nova York: Routledge, 1992], pp. 22-40), em que ela argumenta sobre a “experiência” ser constituída discursivamente, mediada por e através de sistemas linguísticos e inserida na ideologia. Como todos os terrenos discursivos, o terreno sobre o qual a “experiência” se move é turbulento e flexível, rompendo rapidamente o ponto de apoio que pensamos podermos ter na história e na “evidência”. Scott escreve: “A experiência é ao mesmo tempo já, e desde sempre, uma interpretação e precisa de interpretação. O que conta como experiência não é nem evidente nem imediato; ela é sempre contestada, portanto, sempre política. O estudo da experiência, por conseguinte, deve pôr em causa seu *status* originário na explicação histórica. Isso acontecerá quando os historiadores tomarem como projeto *não* a reprodução e a transmissão do conhecimento dito adquirido pela experiência, mas a análise da produção do próprio conhecimento” (p. 37; grifo no original). Aqui, Scott está particularmente interessada em historiografias que utilizam a experiência como evidência, especialmente em nome da diferença historicizante. “Ao permanecer dentro do quadro epistemológico da história ortodoxa”, argumenta, “esses estudos perdem a possibilidade de examinar aqueles pressupostos e práticas que, para começar, excluíram as considerações da diferença” (pp. 24-25).
- [28] As fotografias de gays negros de Robert Mapplethorpe foram e continuam sendo causa de grande controvérsia na comunidade gay negra. As reações às fotos variam de

indignação a ambivalência a apreciação. Creio que a leitura mais complexa do trabalho de Mapplethorpe encontra-se no ensaio de Isaac Julien e Kobena Mercer “True Confessions: A Discourse on Images of Black Male Sexuality” (in *Brother to Brother: New Writings on Black Gay Men*, ed. Essex Hemphill [Boston: Alyson, 1991]). Segundo eles, “Embora reconheçamos a dimensão opressiva dessas imagens de homens negros como Outro, também nos sentimos atraídos: queremos olhar, mas nem sempre encontrar as imagens que queremos ver. Essa mistura ambivalente de atração e repulsa aplica-se, em regra, a imagens de gays negros na pornografia, mas os significados inscritos ou preferidos dessas imagens não são fixos; podem, por vezes, ser desdobrados em leituras alternativas quando experiências diferentes afetam a interpretação” (170).

- [29] John Champagne, *The Ethics of Marginality: A New Approach to Gay Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), p. 59.
- [30] *Ibid.*, p. 58.
- [31] *Ibid.*, pp. 58-59.
- [32] Agradeço a D. Soyini Madison por ter levantado a questão.
- [33] Estou falando, especificamente, sobre a desvalorização histórica dos corpos negros. De modo algum quero negar que LGBTs brancos tenham sofrido injúria emocional, psicológica e física. O assassinato recente de Matthew Shepard é prova cabal e lamentável disso. De fato, dado o modo como os agressores o mataram (a saber, amarram-no a um poste, surram-no e abandonaram-no à morte), podemos ler seu assassinato por uma lente racial. O que estou sugerindo, entretanto, é que a violência (ou a ameaça) racial é perpetrada em corpos “negros” de modos diferentes e por razões diferentes daquela perpetrada em corpos “brancos”.
- [34] bell hooks, *Yearning* (Boston: South End, 1990), pp. 21-22.
- [35] Champagne, *The Ethics of Marginality*, pp. 127-128.
- [36] hooks, *Yearning*, p. 22.
- [37] *Ibid.*
- [38] A “emotividade” enquanto manipulativa ou presumivelmente repugnante pode também ser lida pela lente do gênero. Geralmente entendida como performance do sexo frágil (leia-se feminino), a demonstração de emoção entre homens de qualquer raça ou orientação sexual representa uma ameaça à heteronormatividade e é, portanto, normalmente encarada com desaprovação.
- [39] Champagne, *The Ethics of Marginality*, pp. 68-69.
- [40] Valerie Smith, *Not Just Race, Not Just Gender: Making Feminist Readings* (Nova York, Routledge, 1998), p. 67.
- [41] Não quero insinuar que a aparência de pobreza ou riqueza nunca reflita que se é realmente pobre ou rico. O que estou lembrando, no entanto, é que, em muitas

comunidades afro-americanas, o estilo figura mais substancialmente do que se pode imaginar. Consequentemente, há uma política de gosto entre os afro-americanos que é performada de modo a desacomodar percepções cristalizadas sobre quem se é ou de onde se é. Em muitos casos, por exemplo, performar um certo estilo de classe média permitiu aos afro-americanos “passarem” de maneiras variadas e estrategicamente perspicazes. Para maiores informações sobre a performance do estilo nas comunidades afro-americanas, veja Barbara Smith, “Home”, in *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, (Nova York: Kitchen Table; Women of Color Press, 1983), pp. 64-72; e Joseph Beam, “Introduction: Leaving the Shadows Behind”, in *In the Life*. ed. Joseph Beam (Boston: Alyson, 1986), pp. 13-18. Para uma perspectiva teórica sobre a política do gosto, veja Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trad. Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

- [42] Champagne escreve: “Tanto quanto as feministas brancas *antiporn* cuja retórica às vezes compartilham, intelectuais como Riggs e Hemphill podem, de fato, estar expressando, em *Tongues Untied*, um senso de repulsa entoado pela classe (média), relacionado à sexualidade – obviamente, não relacionado a toda a sexualidade, mas a um tipo particular e culturalmente problemático. Talvez não seja de modo algum uma coincidência que a retórica empregada por Hemphill, na leitura do trabalho de Mapplethorpe, seja tão semelhante à de Dworkin, Stoltenberg e, até mesmo, à de Jesse Helms” (*The Ethics of Marginality*, p. 79).
- [43] *Ibid.*, 69.
- [44] Goldman, “Who Is That *Queer* Queer?”, p. 173.
- [45] Para exemplos de críticos brancos que interrogam a “braquidade” como um tropo obrigatório e universalizante, veja Ruth Frankenberg, ed., *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism* (Durham: Duke University Press, 1997); Mike Hill, ed., *Whiteness: A Critical Reader* (Nova York: New York University Press, 1997); e David Roediger, *Towards the Abolition of Whiteness* (Londres: Verso, 1994).
- [46] Shane Phelan, *Getting Specific* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p. 156.
- [47] Judith Butler, *Bodies That Matter*, p. 234.
- [48] Elin Diamond, ed., “Introduction”, in *Performance and Cultural Politics* (Nova York: Routledge, 1996), p. 5; grifos no original.
- [49] Butler, *Gender Trouble*, p. 145.
- [50] Lorde, *Sister Outsider*, p. 110.
- [51] Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, (Nova York: Performing Arts Journal, 1986), p. 24; grifo nosso.
- [52] Cindy Patton, “Performativity and Social Distinction: The End of AIDS Epidemiology”, *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (Nova York: Routledge, 1995), p. 181.

- [53] Mary Strine, “Articulating Performance/Performativity: Disciplinary Tasks and the Contingencies of Practice”, trabalho apresentado por ocasião da National Speech Communication Association Conference, San Diego, novembro, 1996, p. 7.
- [54] Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1*, trad. Robert Hurley (Nova York: Random House, 1990), pp. 100-101; grifo nosso.
- [55] José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), pp. 11-12.
- [56] Para uma análise dos *blues* explicitamente lésbicos de Bessie Smith, veja Daphne Duval Harrison, *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1998), 103-104.
- [57] Veja Marlon Riggs, “Black Macho Revisited: Reflections of a SNAP! Queen”, in *Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men*, ed. Essex Hemphill (Boston: Alyson, 1991), pp. 253-257; E. Patrick Johnson, “SNAP! Culture: A Different Kind of ‘Reading’”, *Text and Performance Quarterly* 15.3 (1995), pp. 121-142; e E. Patrick Johnson, “Feeling the Spirit in the Dark: Expanding Notions of the Sacred in the African American Gay Community”, 21 *Callaloo* (1998), pp. 399-418.
- [58] Robin D. G. Kelley, “Looking to Get Paid: How Some Black Youth Put Culture to Work”, in *Yo Mama’s Disfunktional!: Fighting the Culture Wars in Urban America* (Boston: Beacon, 1997), pp. 43-77.
- [59] hooks, *Yearning*, p. 26.
- [60] *Ibid.*
- [61] Angelia R. Wilson, “Somewhere over the Rainbow: Queer Translating”, in *Playing with Fire: Queer Politics, Queer Theories*, ed. Shane Phelan (Nova York: Routledge, 1997), p. 107.
- [62] *Black Is... Black Ain’t*, dir. Marlon Riggs (Independent Film Series, 1995).
- [63] Veja Martin Favor, *Authentic Blackness: The Folk in the New Negro Renaissance* (Durham: Duke University Press, 1999).
- [64] Queen Latifah, “U.N.I.T.Y.” faixa do álbum *Black Reign* (Motown, 1993).
- [65] Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 1998), pp. 1-42.
- [66] A construção feita por Paul Gilroy acerca da “Diáspora” funciona de forma similar àquela por mim aqui aludida, na medida em que ele propaga que a “Diáspora” “permite uma concepção complexa da mesmidade e uma ideia de solidariedade que não reprime as diferenças internas para maximizar as diferenças entre uma comunidade ‘essencial’ e as outras”. Veja Paul Gilroy, “... to be real’: The Dissident Forms of Black Expressive

Culture”, in *Let’s Get It On: The Politics of Black Performance*, ed. Catherine Ugwu (Seattle: Bay Press, 1995), p. 24.

[67] *Ibid.*

[68] Toni Morrison, *Sula* (Nova York: Knopf, 1973), p. 149.

[69] *Ibid.*

[70] Não quero insinuar que a academia não seja já, e desde sempre, um espaço politizado. Em vez disso, só quero lembrar que as formas como é politizada são, em muitos casos, diferentes daquelas das comunidades “não acadêmicas”.

[71] Cohen, “Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens”, neste volume, p. 39.

[72] Veja Barbara Smith, “Toward a Black Feminist Criticism” in *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*, ed. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, e Barbara Smith (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1982), pp. 157-175.

[73] Cathy Cohen, *The Boundaries of Blackness: AIDS and the Breakdown of Black Politics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

[74] hooks, *Yearning*, p. 42.

[75] Para uma crítica da noção de “lar” na comunidade afro-americana *vis-à-vis* a homofobia e o sexismo, veja Joseph Beam, “Brother to Brother: Words from the Heart”, in *In the Life: A Black Gay Anthology*, ed. Joseph Beam (Boston: Alyson, 1986); Cheryl Clarke, “The Failure to Transform: Homophobia in the Black Community”, in *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, ed. Barbara Smith (Nova York: Kitchen Table Women of Color Press, 1983), pp. 197-208; Kimberlé Williams Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review* 43 (1991), pp. 1241-1299; bell hooks, *Yearning* (Boston: South End, 1990); e Ron Simmons, “Some Thoughts on the Issues Facing Black Gay Intellectuals”, in *Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men*, ed. Essex Hemphill (Boston: Alyson, 1991), pp. 211-228.

[76] Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967), p. 293.

[77] Para uma crítica sustentada da homofobia na igreja negra, veja Michael Eric Dyson, “The Black Church and Sex”, in *Race Rules: Navigating the Color Line* (Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1996), pp. 77-108.

[78] Veja Darieck Scott, “Jungle Fever? Black Gay Identity Politics, White Dick, and the Utopian Bedroom”, *GLQ* 3 (1994), pp. 299-332.

[79] “Gaydar”, trocadilho com base na palavra “radar”, é um termo usado por alguns gays e lésbicas para indicar sua habilidade em distinguir se alguém é ou não gay.

[80] Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (Nova York: Harper and Row, 1990), p. 1.