

**José Esteban
Muñoz**
Universidade de
Nova York - NYU



*Este trabalho está
licenciado sob uma
licença [Creative
Commons Attribution
4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

Copyright (©):

*Aos autores pertence o
direito exclusivo de
utilização ou
reprodução*

ISSN: 2175-8689

Performando desidentificações¹

Performing Disidentifications

Performando desidentificaciones

Esteban Muñoz, J. Performando desidentificações.
Revista Eco-Pós, 28(2), 60–109.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28607>

¹ Introdução do livro *Desidentifications: queer of color and the performance na politics* publicado na série Cultural Studies of the Americas no seu volume 2 através da University of Minnesota Press no ano de 1999. Tradução de Ribamar José de Oliveira Junior e Henry Fragel. Agradecemos imensamente ao Jeff Moen da Editora da Universidade de Minnesota pela gentileza de autorizar e ceder os direitos autorais para a tradução da obra de José Esteban Muñoz no dia 6 de agosto de 2025.

RESUMO

Na introdução de *Desidentifications: queer of color and the performance of politics*, José Esteban Muñoz define a “desidentificação” como um gesto de abertura a um modo de vida *queer*. Através da performance da artista Marga Gomez, o autor cubano-americano constrói um diálogo engajado com a sua própria memória desde que emigrou para Miami. Da cama da Marga, Muñoz faz das línguas de Marlon Riggs um encontro entre Capote, Warhol e Basquiat, sem tratar teóricas feministas como Lonie, Barbara Smith, Anzaldúa e Moraga como divas. No panorama das identidades-em-diferença, a desidentificação faz parte de um desejo de expandir em comunidade e pelo que nos diferencia.

PALAVRAS-CHAVE: *Desidentificação; Queer; Performance; José Esteban Muñoz.*

ABSTRACT

In the introduction to *Desidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, José Esteban Muñoz defines “disidentification” as a gesture of openness toward a queer way of life. Through the performance of artist Marga Gomez, the Cuban American author constructs an engaged dialogue with his own memory since emigrating to Miami. From Marga’s bed, Muñoz turns Marlon Riggs’s tongues into an encounter between Capote, Warhol, and Basquiat, without treating feminist theorists such as Lonie, Barbara Smith, Anzaldúa, and Moraga as divas. Within the panorama of identities-in-difference, disidentification is part of a desire to expand in community and through what differentiates us.

KEYWORDS: *Disidentification; Queer; Performance; José Esteban Muñoz.*

RESUMEN

En la introducción de *Desidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, José Esteban Muñoz define la “desidentificación” como un gesto de apertura hacia un modo de vida *queer*. A través de la performance de la artista Marga Gomez, el autor cubano-estadounidense construye un diálogo comprometido con su propia memoria desde que emigró a Miami. Desde la cama de Marga, Muñoz hace de las lenguas de Marlon Riggs un encuentro entre Capote, Warhol y Basquiat, sin tratar a las teóricas feministas como Lonie, Barbara Smith, Anzaldúa y Moraga como divas. En el panorama de las identidades-en-diferencia, la desidentificación forma parte de un deseo de expandirse en comunidad y a través de aquello que nos diferencia.

PALABRAS CLAVE: *Desidentificación; Queer; Performance; José Esteban Muñoz.*

Submetido em 20 de junho de 2025.

Aceito em 29 de setembro de 2025.

A cama de Marga²

Há um certo fascínio no espetáculo de uma pessoa *queer* de pé sozinha no palco, com ou sem adereços, determinada ao projeto de abrir um mundo de linguagem, lirismo, percepções, sonhos, visões, estéticas e políticas *queer*. A performance solo fala sobre a realidade de ser *queer* neste momento específico. Mais de duas décadas após uma pandemia devastadora, com crimes de ódio e legislações direcionadas a pessoas *queer* e racializadas institucionalizados como protocolos de Estado, o ato de performar e teatralizar a queeridade em público adquire significados cada vez mais numerosos.

Sinto esse fascínio, esse chamado, quando me encontro com as performances de Marga Gomez³. *Marga Gomez Is Pretty, Witty, and Gay*, uma performance de 1992 da artista cubano-porto-riquenha, é uma meditação sobre a realidade contemporânea de ser *queer* na América do Norte. O show de Gomez se passa em um cenário que se parece o seu quarto. Grande parte de seu monólogo é apresentada de sua cama. O espaço de um quarto *queer* é, assim, trazido para o campo de visão pública da cultura dominante. Apesar da decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos no caso *Bowers v. Hardwick*⁴, que efetivamente dissolveu o direito à privacidade de todas as pessoas gays e lésbicas, em essência, abrindo todos os nossos quartos para o Estado, Gomez performa, deliberada e desafiadoramente, a partir de si mesma o “*pretty, witty and gay*” em público. Sua performance permite ao espectador, geralmente uma pessoa *queer* que foi excluída dos espaços de representação ou ali reduzida a uma caricatura estática, imaginar um mundo onde vidas, políticas e possibilidades *queer* são representadas em sua complexidade. A importância dessas encenações públicas e semipúblicas de um eu híbrido não pode ser subestimada em relação à formação de contrapúblicos que contestam a supremacia hegemônica

² Trabalho desenvolvido com apoio da FAPERJ – Programa Nota 10.

³ Aos 65 anos, Marga Gomez é uma comedianta, escritora, performer e artista professora do Harlem em Nova York. A performance citada por José Esteban Muñoz é apenas um de cinco solos teatrais da artista que foi tida como uma das primeiras lésbicas no *stand-up*.

⁴ *Bowers v. Hardwick* foi um caso da Suprema Corte dos Estados Unidos que em 1986 confirmou a constitucionalidade de uma lei da sodomia da Geórgia que criminalizava os sexos oral e anal consensuais feitos em ambiente privado por adultos, tal decisão da Corte nesse caso foi revertida em 2003 no caso *Lawrence v. Texas*, embora tenha sido derrubada pela própria Geórgia em 1998.

da esfera pública majoritária. Espetáculos como os apresentados por Gomez oferecem ao sujeito minoritário um espaço para se situar na história e, assim, reivindicar agência social.

Brevemente, quero pontuar um momento poderoso em suas performances que demonstra uma desidentificação com as representações lésbicas dominantes na mídia. Do alto de sua cama, Gomez relembra sua primeira interação com lésbicas na esfera pública aos onze anos de idade. Marga ouve uma voz que a chama para descer até a sala de estar. Nessa idade, Marga já havia desenvolvido o que ela chama de “audição homossexual” e capta a voz de David Susskind⁵ explicando que ele iria entrevistar mulheres homossexuais naquele episódio do seu programa *Open End*⁶. Gomez relata sua sedução televisiva:

[Eu] me sentei ao lado da minha mãe no sofá. Fiz questão de colocar aquela expressão homofóbica no rosto, para que minha mãe não pensasse que eu estava hipnotizada pelas mulheres homossexuais e presa a cada palavra que caía de seus lábios. Elas estavam muito deprimidas, muito sombrias. Você só fica tão triste assim se tiver terminado com a Martina. Eram três delas. Todas disfarçadas com capas de chuva, óculos escuros, perucas. Foram as perucas que me fizeram querer ser uma delas.

Ela então incorpora as painelistas lésbicas:

Senhor Susskind, quero lhe agradecer por ter a coragem de apresentar Cherene, Millie e eu em seu programa. Cherene, Millie e eu — esses não são nossos verdadeiros nomes. Ela não é Cherene, ela não é Millie, e eu não sou eu. Esses são apenas, você sabe, nossos sinônimos. Devemos nos encobrir sob um véu de segredo, ou corremos o risco de perder nossos empregos como caminhoneiras.

Gomez se deleita na imagem homofóbica aparente das “*diesel dykes*”, tidas como as lésbicas caminhoneiras e enrustidas. Nessa representação paródica dos estereótipos lésbicos pré-Stonewall, ela performa seu desejo desidentificatório por essa representação outrora tóxica. O objeto fóbico, por meio de uma performance *camp* e exagerada, é reconfigurado como algo sexy e glamoroso e não como o espetáculo patético e abjeto que aparenta ser aos olhos dominantes da cultura heteronormativa. A performance pública de memória de Gomez é uma poderosa desidentificação com a história da estereotipação lésbica na esfera pública. As imagens

⁵ David Susskind foi um produtor e apresentador de TV norte-americano que marcou o *talk show* nos Estados Unidos.

⁶ *Open End* foi um programa lançado em 1958 inicialmente em Nova York pela WNTA-TV e depois mudou para a WPIX.

desses estereótipos lésbicos são apresentadas em toda sua abjeção, mas Gomez as reabilita, chamando atenção para o erotismo misterioso que a interpelou como lésbica. A mãe de Gomez parecia estar alheia a essa interpelação, como fica evidente em um momento posterior do texto em performance. A voz de Gomez se aprofunda quando ela entra novamente no modo “*bulldagger*”⁷, imitando a lésbica conhecida como “eu e não eu”:

Senhor Susskind. Quando você vive nessa vida, como nós vivemos, é melhor morar em Greenwich Village ou então não viver de jeito nenhum! Neste momento, queremos mandar um ‘olá’ para uma nova amiga que está assistindo a isto em casa com sua mãe, na WNE-TV em Massapequa, Long Island. Marga Gomez? Marga Gomez, bem-vinda ao clube, *cara mía*.

Apesar da lésbica estalar a língua para Marga na tela, sua mãe, presa no domínio da negação profunda, não entende o que está acontecendo. Claro, foi uma coisa boa ela não ter percebido. O fato de Marga ter sido capaz de ouvir o chamado da lésbica enquanto sua mãe o ignorava, de reconhecer a *cara* mencionado como sendo o seu próprio rosto, contribuiu de forma significativa para sua sobrevivência como lésbica. A desidentificação busca descrever as estratégias de sobrevivência que o sujeito minoritário pratica no sentido de negociar uma esfera pública fóbica e majoritária que continuamente apaga ou pune a existência de sujeitos que não se conformam ao fantasma da cidadania normativa. Nesse caso, a desidentificação de Marga com esses estereótipos danificados os reciclou como lugares poderosos e sedutores de autocriação. Afinal de contas, foram as perucas que a fizeram querer ser uma delas.

Carrego minhas próprias lembranças difusas do programa de Susskind e de outros do tipo. Lembro-me de ficar igualmente hipnotizado pelos outros desviantes do *talk show* que apareciam muito depois da hora em que eu já deveria estar dormindo em minha casa no sul da Flórida. Esses programas eram, como Gomez os descreve, espetáculos enfumaçados e decadentes. Afinal de contas, isso foi durante a minha própria infância nos anos 1970, antes da enxurrada de “*freaks*” que agora aparecem na Oprah e em seus inúmeros clones. Lembro-me, por exemplo, de ver a incrível bicha Truman Capote descrever o trabalho do colega escritor Jack

⁷ Termo utilizado para designar mulheres lésbicas, especialmente mulheres negras e racializadas, que não se conformam a uma apresentação feminina de gênero.

Kerouac não como escrita, mas como datilografia. Eu tenho certeza de que minha consciência pré-saída do armário ficou completamente aterrorizada com o espetáculo afeminado da performance de Capote. Mas também me lembro de sentir um profundo prazer ao ouvi-lo fazer linguagem, ao captar a ironia maliciosa do seu comentário sarcástico. Como Gomez, posso situar essa experiência de espetatorialidade suburbana como tendo um impacto desidentificatório em mim. A performance de Capote foi tão vibrante quanto assustadora. Essa lembrança foi poderosamente reativada para mim quando vi *Marga Gomez Is Pretty, Witty, and Gay* pela primeira vez. A performance dela, que uma vez suscitou uma espetatorialidade desidentificatória, transportou-me para outro tempo e lugar. A atuação dela fez o trabalho de abrir a memória para mim e de elucidar um episódio importante de autoconstituição.

Ao escrever esta introdução, voltei às minhas fontes para determinar exatamente quando e em qual programa Capote fez essa declaração. Fiquei surpreso ao descobrir, folheando uma biografia de Capote, que embora o escritor de fato tenha feito esse comentário mordaz no *David Susskind Show*, ele foi ao ar em um episódio de 1959 dedicado à geração Beat, no qual escritores consagrados como Capote, Norman Mailer e Dorothy Parker ponderaram sobre o valor daquela jovem geração de escritores. O comentário sarcástico de Capote foi uma réplica à afirmação de Mailer de que Kerouac era o melhor escritor de sua geração. A transmissão original, ocorrida no mesmo ano da Revolução Cubana, foi exibida oito anos antes do meu nascimento e seis anos antes da minha emigração para Miami. Menciono tudo isso não para “corrigir os fatos”, mas para apontar os aspectos revisionistas da minha própria memória desidentificatória da performance de Capote. Talvez eu tenha lido sobre o comentário de Capote, ou talvez tenha visto uma reprise dessa transmissão doze ou treze anos depois. Mas, eu sei que minha memória e minha subjetividade reformataram essa lembrança, permitindo que ela trabalhasse dentro das minhas narrativas internas de formação de sujeito. A performance de Gomez ajudou e até mesmo ensinou esse processo de rememoração, permitindo-me de algum modo compreender o poder e a vergonha da queeridade. Agora, olhando através do vidro escuro da vida adulta, começo a entender por que eu precisava daquela transmissão televisiva e da lembrança daquela performance, que talvez eu tenha ou não realmente visto para que fizessem parte de quem eu sou.

As conceituações teóricas e figurações que dão corpo a este livro devem muito ao trabalho teórico-prático da performance de Gomez. Para mim, não haveria teoria, nem *Desidentifications*, sem o trabalho cultural de pessoas como Gomez. Performances como a dela constituem o centro político e conceitual deste estudo. Quero destacar que, para mim, a elaboração da teoria só acontece *depois* que a performance de contrapublicidade dos artistas é realizada no meu olhar desidentificatório.

É importante também observar que, desde o início deste livro, a desidentificação *nem sempre* é uma estratégia adequada de resistência ou sobrevivência para todos os sujeitos minoritários. Em alguns momentos, a resistência precisa ser explícita e direta; em outros, pessoas *queer* racializadas e outros sujeitos minoritários precisam seguir um caminho conformista se esperam sobreviver em uma esfera pública hostil. Mas, para alguns, a desidentificação é uma estratégia de sobrevivência que opera simultaneamente dentro e fora da esfera pública dominante. O restante desta introdução desenvolverá o conceito de desidentificação por meio da análise de diferentes paradigmas teóricos.

Depreciando a Identidade

A ficção da identidade é algo que a maioria dos sujeitos majoritários acessa com relativa facilidade. Sujeitos minoritários precisam interagir com diferentes campos subculturais para ativar seus próprios sentidos de si mesmos. Isso não significa que os sujeitos majoritários não possam recorrer à desidentificação ou que as suas próprias formações como sujeitos não sejam estruturadas através de múltiplos e, às vezes, conflitantes lugares de identificação. No contexto do capitalismo tardio, todos os cidadãos-sujeitos são formados pelo que Néstor García Canclini chamou de “transformações híbridas geradas pela coexistência horizontal de diversos sistemas simbólicos”⁸. No entanto, a narrativa de formação de identidade baseada nessas “transformações híbridas” que este texto busca contar diz respeito a sujeitos cujas identidades se formam em resposta às lógicas culturais da heteronormatividade, da supremacia branca e da misoginia —

⁸ Nestor García Canclini, “Cultural Reconversion”, em *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, editado por George Yúdice, Jean Franco e Juan Flores. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), p. 32.

lógicas culturais que irei argumentar em torno do poder do Estado. As performances desidentificatórias documentadas e discutidas aqui circulam em circuitos subculturais e se esforçam para visualizar e ativar novas relações sociais. Essas novas relações sociais seriam um tipo de projeto para esferas contrapúblicas minoritárias.

Este estudo parte da convicção de que o valor de uso de qualquer narrativa de identidade que reduza a subjetividade ou a um modelo construtivista social ou ao que se tem chamado de compreensão essencialista do eu está especialmente esgotado. Evidentemente, nenhuma dessas narrativas é completa, mas a forma como essas compreensões do eu passaram a ser alinhadas entre si como contranarrativas se tornaram agora um protocolo padrão nos processos de produção teórica que já não são de grande utilidade. O teórico político William E. Connolly argumenta que:

Tratar a identidade como um lugar no qual disposições enraizadas encontram definições socialmente constituídas não significa insistir que qualquer dessas definições se aplique a todos os seres humanos de forma igual ou desigual. Algumas possibilidades de definição social são mais adequadas para certos corpos e certos indivíduos, particularmente depois que cada um deles tenha inscrito, como 'segunda natureza', um estrato de disposições, proclividades e compreensões preliminares de si mesmo⁹.

Connolly entende a identidade como um lugar de conflito, onde disposições fixas colidem com definições socialmente constituídas. Essa concepção de identidade nos oferece um respiro diante do já gasto debate entre essencialismo e antiessencialismo nas narrativas de formação do eu¹⁰. As formulações do teórico político contextualizam a identidade como algo produzido no ponto de contato entre as compreensões essencializadas (disposições fixas) do eu e as narrativas socialmente construídas do eu. Os capítulos que compõem este estudo tentam mapear os modos pelos quais a identidade é encenada por sujeitos minoritários que precisam trabalhar com e resistir às condições de (im)possibilidade geradas pela cultura dominante. Os performers

⁹ William E. Connolly, *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), p. 163.

¹⁰ Esses debates são delineados meticulosamente por Diana Fuss em *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (New York and London: Routledge, 1989).

culturais que analiso neste livro devem negociar entre uma disposição identitária fixa e os papéis socialmente codificados que lhes são disponíveis. A compreensão essencializada da identidade (por exemplo, “homens são isso”, “latinos são aquilo”, “pessoas *queer* são daquele jeito”) por sua própria natureza reduz as identidades a termos mínimos e generalizantes. Há, por exemplo, uma negritude essencializada em certas vertentes do pensamento nacionalista negro e ela é determinantemente heterossexual¹¹. Os roteiros socialmente codificados de identidade são frequentemente estruturados por energias fóbicas em torno da raça, da sexualidade, do gênero e de outras distinções identificatórias. Na esteira de Connolly, eu entendo a tarefa (e isso é frequentemente, se não sempre, trabalho) de fazer a identidade como um processo que ocorre no ponto de colisão entre perspectivas que alguns críticos e teóricos definiram como essencialistas e construtivistas. Essa colisão é precisamente o momento de negociação quando identidades híbridas, racialmente demarcadas e desviantemente generificadas chegam à representação. Dessa forma, um contrato representacional é quebrado; o *queer* e a racialidade entram na nossa percepção e a ordem social recebe um abalo que pode reverberar de forma ampla e estrondosa ou de maneira menos dramática, porém localmente indispensável.

A versão da política de identidade na qual este livro se insere imagina uma narrativa reconstruída da formação identitária que situa a encenação do eu exatamente no ponto em que os discursos do essencialismo e do construtivismo entram em curto-circuito. Essas identidades usam e são fruto de uma prática de performance e de recepção desidentificatória. O termo *identidades-em-diferença* é altamente eficaz para categorizar as identidades que povoam estas páginas. Essa expressão é uma das várias figurações que tomo emprestadas das feministas do Terceiro Mundo e das mulheres racializadas radicais, especialmente das teóricas chicanas, que tanto contribuíram para expandir e radicalizar os discursos sobre identidade. Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga, em seus escritos individuais e nas suas antologias inovadoras *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, avançaram a ideia de uma identidade feminista radical de mulheres racializadas, que reconfigura sagazmente o conceito de identidade a favor

¹¹ Para uma intervenção importante nessa questão, ver Essex Hemphill, “If Freud Had Been a Neurotic Colored Woman: Reading Dr. Frances Cress Welsing”, em *Ceremonies* (New York: Penguin, 1992), pp. 52-61.

de uma agenda política progressista. O fio que primeiro emerge dos trabalhos dessas autoras é intensificado e fazem sintonia com o discurso acadêmico de Chela Sandoval e a sua teoria da *consciência diferencial*. Todas as ideias sobre identidade dessas autoras são retomadas por Norma Alarcón em seus artigos influentes. Em um ensaio em particular, Alarcón sintetiza o trabalho de Anzaldúa, Moraga e Sandoval, juntamente com outras teorias da diferença apresentadas por Audre Lorde e Jacques Derrida (que emprega o termo *différance*), na tentativa de descrever e decifrar a identidade-na-diferença:

Ao trabalhar o paradoxo da “identidade-em-diferença”, muitas teóricas mulheres radicais têm atuado implicitamente no entremeio/na interface da “política de identidade” (de viés existencialista) e do “pós-modernismo” sem recorrer a uma agenda modernista claramente definida. Nem a noção de diferença em Audre Lorde, nem a de consciência diferencial em Chela Sandoval subsumem a teorização derridiana – embora as ressonâncias entre elas não possam ser negadas e mereçam ser exploradas – tão quanto como representam o processo de “negação determinada”, um “não ainda/não é isso”, que recusa definições fixas de identidade. O impulso por trás dessa posição de “ainda não / não é isso” assume diferentes nomes: em Sandoval, chama-se “consciência diferencial”; em Lorde, “diferença”; e em Derrida, *différance*. No entanto, cada uma delas invoca circuitos de significação situados de forma distinta, codificados conforme o lugar de sua emergência, o que, ainda assim, não anula seu ponto de convergência — o gesto de apontar para um “ainda não”, para um porvir¹².

A articulação que Alarcón propõe entre esses modelos convergentes, mas distintos, é possibilitada pelo fato de que esses diferentes paradigmas buscam catalogar “lugares de emergência”. As performances de identidade desidentificatórias que registro nestas páginas são todas identidades-em-diferença emergentes. Essas identidades-em-diferença emergem a partir de uma interpelação fracassada dentro da esfera pública dominante. Sua emergência se baseia na capacidade de se desidentificar com o público de massa e, por meio dessa desidentificação, contribuir para o funcionamento de uma esfera pública contra-hegemônica. Embora utilize termos como “sujeitos minoritários” ou o menor jargão “pessoas racializadas/queer de cor”, para

¹² Norma Alarcón, “Conjugating Subjects in the Age of Multiculturalism”, in *Mapping Multiculturalism*, editado por Avery F. Gordon e Christopher Newfield (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 129.

descrever os diferentes trabalhadores culturais que aparecem nestas páginas, quero ressaltar que todas essas formações identitárias são “identidades-em-diferença”.

Neste ponto, é importante revisitar a interpretação estritamente psicanalítica da identificação. Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis definem “identificação” da seguinte maneira: “[Um] processo psicológico pelo qual o sujeito assimila um aspecto, propriedade ou atributo do outro e é transformado, total ou parcialmente, segundo o modelo que o outro fornece. É por meio de uma série de identificações que a personalidade é constituída e especificada”¹³. Pode um eu ou uma personalidade ser constituída sem identificações adequadas? Um sujeito desidentificatório é incapaz de se identificar plenamente ou de formar aquilo que Sigmund Freud chamou de relação “como se” (*just-as-if*). Nos exemplos que analiso, o que impede que a identificação ocorra são sempre as restrições ideológicas implícitas no próprio lugar de identificação.

Os processos de construção e performance do eu que examino aqui não são melhor explicados por narrativas lineares de desidentificação. Como bem sabem os críticos que trabalham com políticas de identidade, a identificação não diz respeito a uma simples mimese, mas, como Eve Kosofsky Sedgwick nos lembra na introdução de *The Epistemology of the Closet*, “sempre envolve múltiplos processos de identificação com. Também implica uma identificação contra; mas mesmo que não o fizesse, as relações implícitas em identificar-se com são, como sugere a psicanálise, por si só suficientemente carregadas de intensidades de incorporação, diminuição, inflação, ameaça, perda, reparação e desmentido”¹⁴. Portanto, a identificação, como explica Sedgwick, nunca é um projeto simples. Identificar-se com um objeto, pessoa, estilo de vida, história, ideologia política, orientação religiosa e assim por diante significa também,

¹³ Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, traduzido por Donald Nicholson-Smith (New York: W. W. Norton, 1973), p. 206.

¹⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990), p. 61. No Brasil, publicado em fragmento como A epistemologia do armário, traduzido por Plínio Dentzien em *Cadernos Pagu* (Campinas, vol. 28, jan./jun. 2007), pp. 19-54.

simultânea e parcialmente, contrair-se, bem como se identificar apenas parcialmente com diferentes aspectos do mundo social e psíquico.

Embora os diversos processos de identificação sejam sempre marcados por tensões, aqueles sujeitos interpelados por mais de um componente identitário minoritário enfrentam um desafio especialmente árduo. Os sujeitos que se encontram fora do campo de visão das esferas públicas dominantes encontram obstáculos significativos para encenar identificações. As identificações minoritárias são frequentemente negligentes ou antagônicas a outras posicionalidades minoritárias. Isso é tão verdadeiro nos diferentes paradigmas teóricos quanto nas ideologias cotidianas. A próxima seção delineia os vieses e disputas de território que tornam difícil habitar uma construção identitária como “*queer de cor*”.

Miopias raciais/pontos cegos queer: desidentificando-se com a “teoria”

Desidentificações propõe uma lente para elucidar as políticas minoritárias que não são monocausais e nem monotemático, uma lente calibrada para discernir a multiplicidade de componentes identitários interligados e os modos pelos quais eles afetam o social. Os estudos culturais sobre raça, classe, gênero e sexualidade permanecem altamente segregados. A ótica que busco construir pretende ser, para tomar emprestada uma expressão da teórica do direito crítico Kimberlé Williams Crenshaw, *interseccional*¹⁵. A teoria da interseccionalidade de Crenshaw busca dar conta das convergências entre as questões críticas do feminismo e da negritude dentro de um paradigma que considere simultaneamente ambos os componentes, substituindo o que ela chama de paradigmas monocausais que só conseguem pensar a negritude em detrimento do feminismo ou o feminismo em detrimento da negritude. Esses protocolos monocausais são estabelecidos por meio da reprodução de concepções normativas sobre a mulher que sempre implicam um sujeito feminista branco e igualmente normativizadores das concepções da negritude que assume a masculinidade.

¹⁵ Kimberlé William Crenshaw, “Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew”, em *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment*, editado por Mari J. Matsuda et. al (Boulder, Colo.: Westview Press, 1993), pp. 111-32.

Esses protocolos normativizadores impedem que os sujeitos acessem certas identidades. Vemos essas barreiras ideológicas à multiplicidade de identificações em um texto fundacional dos estudos culturais: *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon, o grande tratado do século XX sobre a mente colonizada. Em uma nota de rodapé, Fanon escreve o que, para qualquer leitor contemporâneo antihomofóbico, soa como uma afirmação provocadora: “Permitam-me observar de imediato que não tive oportunidade de constatar a presença manifesta da homossexualidade na Martinica. Isso deve ser entendido como a ausência do complexo de Édipo nas Antilhas. O esquema da homossexualidade é suficientemente conhecido”¹⁶. No capítulo sobre identidade colonial, Fanon descarta a possibilidade de um componente homossexual em tal formação identitária. Esse movimento não é incomum; é basicamente entendido como uma “coisa de branco” destituída da queeridade. Pensemos, por um instante, em uma revolucionária *queer* das Antilhas, talvez uma jovem mulher já ferida pelo modo como Fanon escreve sobre a mulher colonizada. Que processo pode manter a identificação com Fanon, sua política, seu trabalho, possível para essa mulher? Nesse caso, uma desidentificação com Fanon talvez seja a única forma possível de reconfigurar o poderoso teórico para seu próprio projeto, um projeto tão *queer* e feminista quanto anticolonial. A desidentificação oferece um Fanon, para aquele leitor *queer* e lésbico, que não seria higienizado; assim, sua homofobia e misoginia seriam interrogadas, enquanto seu discurso anticolonial seria engajado como *ainda* valioso, porém mediado, identificação. Essa manobra resiste a uma volta improdutiva à crítica de “bom cachorro/mau cachorro” em vez de conduzir a uma identificação que é ao mesmo tempo mediada e imediata nos conduz a uma desidentificação que possibilita a política.

O fenômeno da fantasia de que “o *queer* é uma coisa branca” se reflete, de forma invertida, na normatividade da branquitude presente na cultura gay norte-americana dominante. Marlon Riggs desenvolveu esse argumento com uma crítica feroz em seu vídeo pioneiro *Tongues Untied* (1989), no qual fala sobre se sentir perdido em um mar de “baunilha” depois que se assumiu e se mudou para São Francisco. Em um dos segmentos do vídeo se inicia um *close-up* lento sobre

¹⁶ Frantz Fanon, *Black Skins, White Masks* (New York: Groove Press, 1967), p. 180. No Brasil, publicado como *Pele Negra, Máscaras Brancas*, traduzido por Renato da Silveira (Salvador: EdUFBA, 2008).

uma foto de anuário escolar de um garoto branco e loiro. A imagem é acompanhada por uma narração em voz over, na qual Riggs fala sobre esse garoto, seu primeiro amor, como uma bênção e, ao fim, uma maldição. A narrativa então se desloca para cenas do que se parece ser o eufórico distrito de Castro em São Francisco, onde corpos brancos semidespidos tomam as ruas do famoso bairro gay. A performance em voz over de Riggs atua como um testemunho que funciona, ao mesmo tempo, como uma análise astuta da força da branquitude na cultura *queer*.

Na Califórnia, aprendi o toque e o gosto da neve. Ao paquerar garotos brancos, eu encenava sonhos adolescentes adiados. Padrões de preto sobre branco sobre preto sobre branco me hipnotizavam. Eu me concentrava profundamente, atento a cada instante. Talvez de tempo em tempo algum irmão lançasse um olhar em minha direção. Eu nunca percebia. Eu estava imerso na baunilha. Saboreava um único sabor, deliberadamente não meu. Evitava a pergunta “Por quê?”. Fingia não notar a ausência de imagens negras nessa vida gay: em livrarias, lojas de pôsteres, filmes, festivais, nas minhas próprias fantasias. Tentava não reparar nas poucas imagens de negros que eram mais populares: piada, fetiche, caricatura de desenho animado ou diva disco adorada à distância. Algo em Oz, em mim, estava errado, mas eu tentava não perceber. Eu estava focado na busca por amor, afirmação, meu reflexo em olhos azuis, cinzentos, verdes. Buscando, encontrei algo que não esperava, algo que décadas de assimilação determinada não poderiam me cegar: nesta grande meca gay, eu era um homem invisível; ainda. Eu não era sombra, nem substância. Sem história, sem lugar, sem reflexo. Eu era alienígena, não visto, e não desejado. Aqui, como em Hepzibah, eu era um negro, ainda. Desisti — aquele lugar não era mais meu lar, minha meca (na verdade, nunca fora) — e parti em busca de algo melhor.

Essa leitura anedótica da branquitude na cultura *queer* constitui uma crítica que atravessa diferentes camadas da cultura *queer*. *Tongues Untied* tem sido grosseiramente mal interpretado como uma “vilanização” dos brancos e da comunidade S/M em geral. Considere, por exemplo, a defesa apologética de John Champagne sobre o racismo na comunidade gay dominante como uma manobra padrão de homens gays brancos acuados, quando seu relato de vitimização é enfraquecido pela referência ao privilégio racial¹⁷.

¹⁷ John Champagne, “‘Anthropology - Unending Search for What Is Utterly Precious’: Race, Class, and Tongues Untied”, em *The Ethics of Marginality: A New Approach to Gay Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995). O texto de Champagne, em sua missão frenética de atacar importantes produtores culturais queer negros como o falecido Marlon Riggs e Essex Hemphill, tenta conectar a crítica de Riggs à normatividade branca de Castro a uma crítica do S/M e, ademais, a um alinhamento aos movimentos anti pornô. Champagne acusa Hemphill de ter chorado durante uma leitura que realizou sobre as dimensões exploratórias da mistificação dos homens negros como um fetiche exótico no trabalho

Uma pesquisa da vasta maioria dos estudos gays e lésbicos e da teoria *queer* publicada revela a mesma ausência de imagens negras que se observa na poderosa performance em *Tongues Untied*. A maior parte dos pilares da teoria *queer* que são ensinados, citados e canonizados em salas de aula, publicações e conferências de estudos gays e lésbicos é decididamente direcionada à análise de lésbicas e gays brancos. A falta de inclusão certamente não é o único problema no tratamento da raça. Uma *inclusão* multicultural superficial de raça e etnia não leva, por si só, a um discurso identitário progressivo. Yvonne Yarbro-Bejarano observa de maneira valiosa que “[a] falta de atenção à raça no trabalho das principais teóricas lésbicas reafirma a crença de que é possível falar sobre sexualidade sem falar sobre raça, o que, por sua vez, reafirma a ideia de que só é necessário discutir raça e sexualidade quando se trata de pessoas de cor e seus textos”¹⁸. Quando a raça é abordada pela maioria dos teóricos *queer* brancos, geralmente se trata de uma leitura contida de um artista racializado, que não integra questões raciais em todo o seu projeto. Mais uma vez tomando minha analogia com o monólogo de Riggs, argumento que, se o Castro era o Oz para alguns homens gays que participaram da grande migração *queer* ocidental, o campo acadêmico que hoje se constitui como estudos gays e lésbicos também é outra dimensão que está além do arco-íris. O campo da teoria *queer*, assim como o Castro retratado por Riggs, é — e falo por experiência própria — um lugar onde o pesquisador racializado pode facilmente se perder em uma imersão de “baunilha” enquanto suas faculdades críticas ficam congeladas por uma avalanche de neve. As teóricas/ativistas *queer* feministas poderosas, frequentemente mencionadas — como Lonie, Barbara Smith, Anzaldúa e Moraga — raramente são engajadas criticamente, ao invés disso, são, como as divas disco citadas

recente de Robert Mapplethorpe. A lente crítica redutiva de Champagne iguala um grande artista com a censura antipornô de Andrea Dworkin e John Stoltenberg. Ao fazer isso, Champagne parece revelar seu desconhecimento acerca da produção cultural de Hemphill, que inclui poesia e prosa que pessoas como Dworkin e Stoltenberg imediatamente denunciaram como pornô. Champagne se recusa a afrontar verdadeiros movimentos antipornô e, em vez disso, prefere fazer acusações frágeis de que produtos culturais gays afro-americanos que confrontam o racismo branco e a exclusão dos corpos racializados de vários aspectos da cultura gay branca são, na verdade, ativistas antipornô. As lágrimas de Hemphill durante sua apresentação são interpretadas como um ato manipulativo de má fé. Essa acusação indica os modos em que a crítica é enfraquecida pela história de subjugação que corpos negros experienciaram sob a influência dos brancos.

¹⁸ Yvonne Yarbro-Bejarano, “Expanding the Categories of Race and Sexuality in Lesbian and Gay Studies”, em *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*, editado por George E. Haggerty e Bonnie Zimmerman (Nova York: MLA, 1995), pp. 128-129.

por Riggs, apenas adoradas à distância. O fato da grande maioria das publicações e conferências que preenchem a disciplina da teoria *queer* continuarem a tratar a raça como um adendo, se é que esse adendo existe, indica que há algo de errado nesse Oz também.

O Paradigma Pecheuxiano

A teoria da desidentificação que proponho visa contribuir para a compreensão de como pessoas queer racializadas se identificam com o etnos ou com a *queeridade*, apesar das cargas fóbicas presentes em ambos os campos. O linguista francês Michel Pêcheux extrapolou uma teoria da desidentificação a partir da influente teoria da formação do sujeito e interpelação do teórico marxista Louis Althusser. O texto de Althusser, *“Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado”*, está entre as primeiras formulações sobre o papel da ideologia na teoria da formação do sujeito. Para Althusser, a ideologia é um domínio inescapável no qual os sujeitos são chamados à existência ou “interpelados”, processo que ele denomina interpelação. Ideologia constitui a relação imaginária dos indivíduos com suas reais condições de existência. O lugar da ideologia é sempre dentro de um *aparelho* e de suas práticas, como os aparelhos do Estado¹⁹.

Pêcheux desenvolveu essa teoria ao descrever três modos pelos quais o sujeito é construído pelas práticas ideológicas. Nesse esquema, o primeiro modo denominado como “identificação”, o “Bom Sujeito” escolhe se identificar com as formas discursivas e ideológicas. Os “Maus Sujeitos” resistem e tentam rejeitar as imagens e os locais de identificação oferecidos pela ideologia dominante e se rebelam, “contraidentificam-se” e se voltam contra esse sistema simbólico. O perigo que Pecheux vê em tal operação seria a contradeterminação que tal sistema instala, uma estrutura que valida a ideologia dominante ao reforçar sua supremacia por meio da simetria controlada da “contradeterminação”. Desidentificação se constitui como terceiro modo de lidar com a ideologia dominante, um modo que não opta nem por se assimilar dentro da estrutura, nem por se opor estritamente a ela; ou seja, a desidentificação é uma estratégia que atua sobre e contra a ideologia dominante²⁰. Ao invés de se curvar às pressões da ideologia

¹⁹ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, tradução de Ben Brewster (Nova York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127–147.

²⁰ Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (Nova York: St. Martin’s Press, 1982).

dominante (identificação, assimilação) ou de tentar romper a sua esfera inescapável (contraidentificação, utopismo), essa abordagem de “trabalhar com e contra” consiste em uma estratégia que busca transformar a lógica cultural desde dentro, sempre trabalhando para promover mudanças estruturais permanentes ao mesmo tempo em que valoriza a importância das lutas locais e cotidianas de resistência.

Judith Butler aponta para os usos da desidentificação ao discutir o fracasso da identificação. Ela se contrapõe a Slavoj Žižek, que entende a desidentificação como um colapso da possibilidade política, “uma ficcionalização a ponto de imobilização política”²¹. Butler rebate Žižek ao perguntar sobre as possibilidades de politizar a desidentificação: “Quais são as possibilidades de politizar a desidentificação, essa experiência de desreconhecimento, essa sensação desconfortável de estar sob um signo ao qual se pertence e não se pertence ao mesmo tempo?”. Ela responde: “Talvez a afirmação desse deslize, desse fracasso da identificação, seja em si o ponto de partida para uma afirmação mais democratizante da diferença interna”²². Tanto as formulações de Butler quanto as de Pêcheux sobre desidentificação apresentam a identificação como algo nunca tão linear ou unilateral quanto sugere a perspectiva freudiana²³.

²¹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (Nova York: Routledge, 1993), p. 219. A discussão de Žižek sobre desidentificação pode ser encontrada em Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (Nova York: Verso, 1991). No Brasil, publicado como *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*, traduzido por Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli (São Paulo: n-1 edições, 2019).

²² Butler, *Bodies That Matter*, p. 219.

²³ Um dos relatos de Freud sobre a identificação pode ser encontrado em *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, trad. James Strachey (Nova York: W. W. Norton, 1959). Nesse livro, Freud esquematiza três tipos de identificação: o primeiro tipo é o laço emocional original com um objeto, central para a teoria do complexo de Édipo; a segunda variante é a identificação com um substituto de um objeto libidinal; e o terceiro modo é uma identificação não erótica com um sujeito que compartilha características e investimentos comuns. O primeiro caminho é claramente a rota para a formação da identidade heterossexual normativa. A segunda noção de identificação é a possibilidade patologizada e regressiva que pode explicar a adoção de várias escolhas de objeto queer. Nesse modo de identificação, o objeto não é sucessivamente transferido, como ocorre no circuito identificatório edípico; em vez disso, ocorre o que entendo como uma introjeção queer, que contorna tais identificações. O modo final permite identificações de mesmo sexo e decididamente não eróticas, permitindo, assim, identificações grupais de mesmo sexo que não são “regressivas” ou patológicas. Ao longo dos escritos de Freud, há um curioso entrelaçamento entre desejo e identificação. A identificação com um modelo do mesmo sexo é necessária para o processo de desejar um objeto do sexo oposto. O desejo, para Freud, é, então, um termo reservado para a heterossexualidade normativa, e as conexões emocionais e eróticas homossexuais são tratadas em termos de identificação. A teoria da desidentificação proposta aqui é oferecida, em parte, como um substituto para esse modelo freudiano — ainda que seu funcionamento também dependa de certas formas de introjeção, conforme descritas na segunda modalidade de identificação em Freud. No que se segue, articulo minha compreensão da desidentificação

Ambos os teóricos constroem o sujeito como situado *dentro* da ideologia. Seus modelos permitem examinar teorias de um sujeito que não é nem o “Bom Sujeito”, que se identifica de forma fácil ou mágica com a cultura dominante, nem o “Mau Sujeito”, que se imagina fora da ideologia. Ao invés disso, eles abrem caminho para a compreensão de um “sujeito desidentificatário”, que atua tática e simultaneamente sobre, com e contra uma forma cultural.

Como prática, a desidentificação não elimina os elementos ideológicos contraditórios; ao contrário, como um sujeito melancólico que se apega a um objeto perdido, o sujeito desidentificatário trabalha para conter esse objeto e investir nele nova vida. Sedgwick, em seu estudo sobre afetos, vergonha e seu papel na performatividade *queer*, explica:

As formas assumidas pela vergonha não são partes “tóxicas” distintas de uma identidade individual ou de grupo que possam ser simplesmente eliminadas; ao contrário, elas são integrantes e residuais do processo pelo qual a identidade se forma. Essas formas estão disponíveis para o trabalho de metamorfose, reestruturação, refiguração, transfiguração, carga afetiva e simbólica e formação, mas não estão disponíveis para realizar o trabalho de purgação ou fechamento deontológico²⁴.

Desidentificar-se é ler a si mesmo e a própria narrativa de vida em um momento, objeto ou sujeito que não está culturalmente codificado para “se conectar” com o sujeito desidentificatário. Não se trata de escolher seletivamente o que extrair de uma identificação. Não se trata de evacuar deliberadamente os componentes politicamente duvidosos ou vergonhosos dentro de um locus de identificação. Ao contrário, a desidentificação é o retrabalho dessas energias, sem elidir os componentes “prejudiciais” ou contraditórios de qualquer identidade. É, antes, uma aceitação da interjeição necessária que ocorreu nessas situações.

Desidentificações é, em certo grau, um diálogo com as ortodoxias psicanalíticas dentro dos estudos culturais. Ela não representa uma rejeição total da psicanálise. De fato, o próprio relacionamento de um sujeito com a psicanálise pode ser desidentificatário. Ao invés de rejeitar

com os entendimentos freudiano e pós-freudiano da melancolia. A melancolia é um processo que também depende da introjeção. Em minha análise, essa introjeção é descrita como o “reter” ou a incorporação de — ou pelo — objeto perdido.

²⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, “*Queer Performativity: Henry James’s The Art of the Novel*,” *GLQ* 1:1 (outono de 1993): 1–13.

os relatos psicanalíticos sobre identificação, a próxima seção se dedica a engajar os trabalhos sobre identificação e desejo produzidos na vertente psicanalítica da teoria *queer*.

Identificação para além e junto à Psicanálise

As vicissitudes homofóbicas e racistas da versão psicanalítica de identificação têm sido exploradas por diversos críticos. Diana Fuss, por exemplo, mostrou como Freud construiu uma falsa dicotomia entre desejo e identificação. O desejo seria uma maneira pela qual escolhas “adequadas” são feitas a partir de objetos e a identificação seria um termo usado para explicar o investimento patológico que as pessoas fazem em más escolhas de objeto²⁵. Fuss propõe uma nova teoria da identificação baseada em uma compreensão vampírica da formação da subjetividade:

O vampirismo funciona mais como uma forma invertida de identificação — uma identificação de dentro para fora —, na qual o sujeito, ao interiorizar o outro, reproduz simultaneamente externamente no outro. O vampirismo é, portanto, ao mesmo tempo incorporador do outro e autorreprodutor do eu; ele delimita um espaço mais ambíguo, onde desejo e identificação aparecem menos como opostos e mais como coextensivos, e onde o desejo de ser o outro (identificação) retira seu próprio sustento do desejo de possuir o outro²⁶.

A incorporação do outro nessa abordagem contrasta fortemente com a versão de Freud, na qual a identificação é distribuída ao longo de estágios, todos teleologicamente calibrados para a heterossexualidade (compulsória). A abordagem revisionista de Fuss à psicanálise insiste na relação coextensiva entre desejo e identificação.

O trabalho inovador de Fuss sobre identificação recebeu grande ceticismo de Teresa de Lauretis, que descarta essa teoria com o argumento de que ela embaçaria ainda mais as fronteiras entre sexualidade lésbica e subjetividade e as abordagens feministas sobre sexualidade e subjetividade feminina²⁷. A abordagem de De Lauretis, também revisionista,

²⁵ Diana Fuss, “Fashion and the Homospectatorial Look,” *Critical Inquiry* 18:4 (verão de 1992): 713–732.

²⁶ *Ibid.*, p. 730.

²⁷ Teresa de Lauretis, *The Practices of Love: Lesbian and Perverse Desire* (Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1994), p. 190.

propõe substituir a identificação pelo desejo na narrativa da psicanálise. Para ela, o desejo lésbico não é predicado nem implicado em qualquer estrutura de identificação (muito menos em cruzamentos de identificação). Sua estratégia é expandir o desejo, permitindo que ele cubra e substitua o que ela percebe como uma noção excessivamente ambígua de identificação. Nesse ponto, alinho-me com Fuss e outros teóricos *queer* que compartilham o mesmo impulso revisionista de De Lauretis, mas que não se preocupam em ordenar as linhas do desejo “apropriado” e recíproco em contraste com o que ela vê como cruzamentos oblíquos de identificações. Uma parte substancial do Capítulo 1, “*Famous and Dandy like B.’n Andy*”, se dedica ao poder das identificações cruzadas entre dois artistas, Jean-Michel Basquiat e Andy Warhol, que não se alinham em termos de raça, sexualidade, classe ou geração. A estratégia de ler os dois artistas juntos e em reação um ao outro é conduzida por uma política de coalizão, antitética à política do separatismo, que vejo como premissa fundamental do projeto de De Lauretis. A agenda política sugerida aqui não rejeita uniformemente o separatismo; *more nearly*, é cautelosa em relação a ele, pois nem sempre é uma opção viável para sujeitos que não são empoderados pelo privilégio branco ou status de classe. Pessoas racializadas, *queer* racializadas, brancos *queer* e outras minorias ocasionalmente e compreensivelmente desejam enclaves separatistas fora da cultura dominante. Porém, esses enclaves frequentemente se mostram politicamente desvantajosos, quando se considera que o roteiro social depende do fracionamento e do isolacionismo das minorias para manter o status da ordem dominante.

Desidentificação funciona como uma recriação da identificação, conforme defendido por Fuss. A contraidentificação, ou seja, a tentativa de dissolver ou abolir formações culturais enraizadas, corresponde à substituição do desejo pela identificação, conforme proposta por De Lauretis. Em *Identification Papers*, seu livro sobre Freud, psicanálise e identificação, Fuss historiza de forma sucinta a longa confusão entre os termos *desejo* e *identificação*. Ela coloca pressão sobre a distinção entre querer o outro e querer ser o outro, marcando essa distinção como “precária”, no máximo²⁸.

²⁸ Diana Fuss, *Identification Papers* (Nova York: Routledge, 1995), p. 11.

Valentín, um sujeito documentado no curta-metragem inovador de Augie Robles, *Cholo Joto* (1993), passa a reconhecer que sua identificação comunitária precoce com Che Guevara consistia, tanto em nível subjetivo quanto comunitário, em desejar El Che. No vídeo, Robles entrevista três jovens chicanos na faixa dos vinte anos, cujos relatos exploram as dimensões cotidianas da vida *queer* chicana em *el barrio* e no gueto gay branco. A sequência final de *Cholo Joto* apresenta uma performance de Valentín. Com o cabelo penteado para trás e lábios tingidos de batom escuro, Valentin realiza uma performance cativante para a câmera. Ele senta em uma cadeira durante todo o monólogo, mas o humor e o charme de sua persona performativa desafiam as convenções do “*talking head*”; ou seja, ele não é apenas um sujeito que fala para a câmera, mas um performer em colaboração com o videoartista. Após refletir sobre a “cansaço” do sexismo e da homofobia do nacionalismo chicano, ele narra uma história de infância que desidentifica com o roteiro do nacionalismo chicano.

E eu cresci em Logan Heights. Tínhamos murais, o Chicano Park era imenso. Agora que não estou mais lá, sei o que isso significa. Mas na época, você caminhava e via esses murais enormes. Havia um mural de Che Guevara, que ainda está lá, com a frase: ‘Um verdadeiro rebelde é guiado por profundos sentimentos de amor’. Lembro-me de ter lido isso quando era criança e pensado: ‘que diabos isso significa?’. Então percebi, sim, é isso mesmo: não vou lutar por raiva, mas porque me amo e amo minha comunidade.

Para Valentin, essa recordação funciona como uma reinvenção marcante de Che Guevara. Ao trabalhar sua curiosidade de criança *queer* a partir da posição de homem chicano gay, Valentin desenterra uma semente *queer* poderosa, embora elusivo, na identidade revolucionária/libertadora. Guevara, como ícone cultural e pensador revolucionário, exerceu influência significativa no início do movimento chicano, assim como em todos os movimentos do Terceiro Mundo. Nesta performance em vídeo, Guevara representa tudo o que era promissor e utópico no movimento chicano, mas também encarna a misoginia e a homofobia enraizadas nas ideologias de libertação masculinistas. A locução de Valentin, sua performance da memória, lê essa valência *queer* que sempre carregou, ainda que subliminarmente, o pensamento nacionalista inicial. Sua performance não apenas mina o nacionalismo, mas espera rearticular tais discursos em termos politicamente progressistas.

De fato, Valentin sabe algo que Fuss e outros comentaristas *queer* e feministas sobre Freud também sabem: que a história que muitas vezes nos é contada, nossos roteiros “públicos” prescritos de identificação e nossos desejos privados e motivadores, não são completamente indistinguíveis, mas sim borrados. Então, o ponto não é eliminar nem o desejo nem a identificação da equação. Trata-se, antes, de compreender a natureza às vezes interligada e coextensiva, às vezes separada e mutuamente exclusiva, dessas duas estruturas psíquicas.

Para De Lauretis, a ideologia parece ser um pós-escrito do desejo. Neste livro, busco explorar as maneiras pelas quais desejo e identificação podem ser revenidos e reescritos (não descartados ou banidos) por meio da ideologia. Os *queers* nem sempre são “apropriadamente” interpelados pelos mandatos heterossexistas da esfera pública dominante, porque o desejo por um “mau objeto” interrompe esse processo de doutrinação ideológica reacionária. De forma aproximadamente análoga, desejos *queer*, talvez desejos que neguem o eu, desejo por um ideal de beleza branca, sejam reconstituídos por um componente ideológico que nos diz que tais modalidades de desejo são muito autocomprometedoras. Assim, nos desidentificamos com o ideal branco. Nós desejamos, mas desejamos com diferença. As negociações entre desejo, identificação e ideologia constituem uma parte fundamental do trabalho da desidentificação.

Trabalho de desidentificação

Meu pensamento sobre o poder e a pungência do entrecruzamento de circuitos identificatórios e desejantes está em dívida tanto com o trabalho de escritores tais quais James Baldwin como com teóricos da psicanálise tais quais Fuss ou De Lauretis. Por exemplo, *The Devil Finds Work* de Baldwin, um ensaio com a extensão de um livro, discute o sofrimento de um jovem Baldwin sob o abuso físico e verbal do pai e como ele encontrou refúgio em uma poderosa identificação com uma vedete branca em uma matinê exibida num sábado à tarde. Baldwin escreve:

Então aqui, agora, estava Bette Davis, num sábado à tarde, em um *close-up*, com uma taça de champanhe, olhos esbugalhados e borbulhantes. Eu fiquei

espantado. Eu peguei meu pai não em uma mentira, mas em uma fraqueza. Por aqui, antes de mim, afinal, havia uma estrela de cinema: branca, e se ela era branca e uma estrela de cinema, ela era rica: e ela era feia... Por perplexidade, por lealdade à minha mãe, provavelmente, e também porque senti algo ameaçador e mórbido (para mim, com certeza) diante da tela, atribuí à pele de Davis o tom branco esverdeado cadavérico de algo que rastejava sob uma pedra, mas fui capturado, ao mesmo tempo, pela inteligência tensa da testa, pelo desastre dos lábios: e quando ela se movia, ela se movia assim como um *negro*²⁹.

A identificação cruzada que Baldwin descreve vividamente aqui é ecoada em outras narrativas infantis melancólicas descritas mais tarde nessa Introdução. O que é interessante no relato de Baldwin é o modo que Davis tem um significado ao mesmo tempo libertador e horrível. Uma bicha negra, afeminada da *belle-lettres* como Baldwin encontra algo de útil nessa imagem; uma certa estratégia de sobrevivência é tornada possível por meio dessa desidentificação visual com Bette Davis e sua beleza aberrante. Ainda que *The Devil Finds Work* discuta identificações poderosas de Baldwin com um pequeno grupo de atores negros hollywoodianos, a identificação mediada e contrariada com Davis é um dos exemplos mais convincentes do processo e dos efeitos que aqui discuto como desidentificação.

O exemplo do relacionamento de Baldwin com Davis é uma desidentificação na medida em que o autor afro-americano transforma a matéria bruta da identificação (a correspondência linear que leva à interpelação) enquanto simultaneamente posiciona a si mesmo dentro e fora da imagem da estrela de cinema. Para Baldwin, desidentificação é mais do que simplesmente

²⁹ James Baldwin, *The Devil Finds Work* (New York: Dial Press, 1976), p. 7. Para uma discussão intrigante sobre a identificação complicada e transviada de Baldwin com Davis, ver Jane Gaines, "On Being Green" (manuscrito não publicado apresentado no M.I.A. em dezembro de 1992). N.T.: No Brasil, publicado como *Mente Vazia, Oficina do Diabo: Ensaios sobre a política racial do cinema americano* (Mμ! edições e Aetia Editorial, 2022). Ao final da citação, traduzio o termo *nigger* como *negro*, grifado, para sinalizar que, apesar da equivalência e da inteligibilidade possível entre os dois termos, *nigger* não tem tradução para o português: é uma *slur*, uma palavra com uma relação histórica e contextual muito particular dentro das dinâmicas raciais estadunidenses, que é capaz de portar tanto um extremo potencial de violência, em interações inter-raciais, como de reconhecimento em relações intra-raciais.

uma virada interpretativa ou uma manobra psíquica; é, crucialmente, uma estratégia de sobrevivência.

Se os termos *identificação* e *contraidentificação* forem substituídos por seus corolários vulgares *assimilação* e *anti-assimilação*, uma posição tal qual desidentificação é aberta à acusação de ser meramente uma esquivia apolítica, que tenta evitar a armadilha da assimilação ou a adesão a diferentes ideologias separatistas ou nacionalistas. O debate pode ser historicizado como o debate da literatura afro-americana do século XX: os famosos embates entre Booker T. Washington e W. E. B. Du Bois. Washington, um escritor, líder nacional da raça e fundador do Instituto Tuskegee, propôs um programa para a identidade negra que hoje, para os parâmetros posteriores às polêmicas e lutas pelos direitos civis, seria visto como assimilacionista. Washington propôs que negros deveriam provar sua igualdade se esforçando ao máximo e alcançando sucesso nas esferas do desenvolvimento econômico e educação antes de obter direitos civis. Du Bois foi o fundador do Movimento de Niagara, uma organização que protestava pelos direitos civis e destacou-se em resposta à postura conciliatória de Washington, que acomodava e justificava o racismo dos brancos. As políticas separatistas de Du Bois advogaram por uma segregação negra voluntária durante a Depressão com o objetivo de consolidar as bases de poder da comunidade negra e, eventualmente, ocasionaram sua perda de influência na *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), uma organização que ele ajudou a fundar em 1910. As carreiras de Washington e Du Bois incorporaram posições de assimilação e anti-assimilação. Na literatura *chicana*, a autobiografia de Richard Rodriguez, *Hunger for Memory* (1982), representou uma posição assimilacionista similar à proposta por Washington em *Up from Slavery* (1901). Algumas das primeiras intervenções na teoria literária e nos estudos culturais *chicanos* contemporâneos foram críticas à panfletagem antibilinguismo de Rodriguez³⁰.

³⁰ Para uma crítica importante do trabalho e das políticas assimilacionistas de Rodriguez, ver Ramón Saldívar, *Chicano Narratives: The Dialectics of Difference* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990). Ver Richard Rodriguez, *Hunger for Memory: The Education of Richard Rodriguez* (New York: Bantam Books, 1983).

Desidentificação não é um meio-campo apolítico entre posições adotadas por intelectuais como Washington e Du Bois. A agenda política da desidentificação é claramente devedora do pensamento antiassimilacionista. Ela se afasta da retórica antiassimilacionista por razões que são tanto estratégicas como metodológicas. Michel Foucault explica o paradoxo do funcionamento do poder em relação ao discurso em *História da Sexualidade*, vol. 1:

É no discurso que o poder e o conhecimento se juntam. E é por essa razão que nós devemos conceber o discurso como uma série de segmentos descontínuos cuja função tática não é uniforme nem estável. Para ser mais precisos, nós não devemos imaginar um mundo do discurso dividido entre discurso aceito e discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o discurso dominado; mas como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em jogo por meio de várias estratégias... Discursos não são mais subservientes ou insurgentes ao poder do que silêncios. Nós devemos fazer concessões para que, por meio de um processo complexo e instável, o discurso possa ser não só um instrumento e um efeito do poder, mas também um obstáculo, um impedimento, um ponto de resistência e um ponto de partida para uma estratégia de oposição. O discurso transmite e produz poder; reforça, mas também mina e expõe suas fragilidades, tornando possível sua frustração³¹.

A teoria foucaultiana da polivalência discursiva acrescenta na teoria da desinformação, colocada aqui na medida em que a desidentificação é uma estratégia que resiste a uma concepção de poder como discurso fixo. A desidentificação negocia estratégias de resistência dentro do fluxo do discurso e do poder. Ela entende que contradiscursos, como o discurso, podem flutuar por diferentes fins ideológicos e que um agente politizado deve ter a habilidade de adaptar e mudar com a mesma agilidade que o poder o faz dentro do discurso.

³¹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*: vol. 1, *an Introduction*, traduzido por Robert Hurley (New York: Random House, 1980), pp. 100-101. N.T.: No Brasil, publicado como *História da Sexualidade*, vol 1, *A vontade de saber*, traduzido por Maria Thereza da Costa de Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988).

Escutando à desidentificação

The Devil Finds Work recebeu uma considerável aclamação e ajudou a revitalizar o que era, na época, a carreira um tanto frágil de Baldwin. A obra foi lançada logo antes do autor iniciar o que chamou de sua “segunda vida” como educador. A biografia de David Leeming cita uma entrevista com Baldwin na qual ele discute o que imagina ser a ligação entre *Mente Vazia* e o texto lançado a seguir, o último e mais extenso romance de Baldwin, *Just Above My Head*.

Ele disse a Mary Bhune que o livro “demandava uma certa confissão de mim mesmo”, uma confissão de sua solidão como uma celebridade deixada para trás por camaradas assassinados, uma confissão de compaixão e esperança mesmo quando ele estava sendo criticado por ser ultrapassado, uma confissão de seu fascínio com a fantasia Americana, epitomizada por Hollywood, mesmo que a condenasse. Era “um ensaio para algo com o qual lidarei depois”. Esse algo, *Just Above My Head*, seria a principal obra de seus últimos anos³².

Para Baldwin, não-ficção, ou melhor, autobiografia, é um ensaio para a ficção. Afastando-nos um pouco da declaração do autobiógrafo, nós também podemos entender melhor a prática desidentificatória do escritor como uma extensão das matrizes ideológicas e estruturais que compreendemos como gêneros. A ficção de Baldwin não satisfazia o projeto de camuflar os substitutos do autor. Em vez disso, ele produziu uma ficção abundante de duplos. Em *Just Above My Head*, o personagem central Arthur representa uma temática familiar à obra do autor, o clichê do *bluesboy* que é um *bluesman* em processo. Arthur é um homem gay negro cujo intenso relacionamento com seu irmão David claramente espelha o vínculo próximo do autor com o próprio irmão, David Baldwin. Mas também há um Jimmy no romance, que também é um homem gay negro e representa uma versão mais jovem do autor. Jimmy tem uma irmã, Julia, que, como Baldwin, era uma renomada pregadora mirim, famosa por toda a comunidade de igrejas negras do Harlem.

³² David Leeming, *James Baldwin: A Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1994), pp. 333-34.

Dito isso, começamos a vislumbrar uma compreensão da ficção como “uma tecnologia de si”. Esse eu é um eu desidentificatório cuja relação com o social não é sobredeterminada por retóricas universalizantes de individualidade. O “eu verdadeiro” que passa a existir por meio da ficção não é o eu que produz ficção, mas que é produzido pela ficção. As oposições binárias finalmente começam a vacilar e a ficção se torna o real; o que é dizer que os efeitos de verdade das matrizes ideológicas são esgotados por meio da desidentificação de Baldwin com a noção de ficção – e isso não para por aqui: a ficção, então, torna-se um campo disputado de autoprodução.

Deixe-me tentar ilustrar esse argumento ao substituir a palavra *ficção* utilizada até agora pela palavra *canção*. Além disso, quero desenhar uma linha conectando ficção/canção a ideologia de modo parecido. Com essa noção de canção situada, quero considerar uma elegante passagem próxima ao fim de *Just Above My Head*. Até esse ponto, o romance tem sido narrado por Hall, irmão de Arthur. A narrativa se quebra após Arthur desmaiar no chão de um pub londrino. Nesse momento de tensão, a voz narrativa e a autoridade são deslocadas para Jimmy, o último amante de Arthur. O bastão é passado de Hall a Jimmy por um momento de escrita performativa que marca, simultaneamente, o desmaio de Arthur e a relutância de Hall em abrir mão do comando sobre a ficção de seu irmão Arthur:

Ah. O que ele está fazendo no chão em um porão da cidade histórica? Aquela cidade construída sobre o princípio de que ele teria a graça para viver, e, certamente, morrer em algum lugar do lado de fora de seus portões? Talvez eu deva fazer agora o que eu mais temia fazer: render meu irmão a Jimmy, dar ao piano de Jimmy o solo definitivo: que também deva, agora, ser tomado como a ponte³³.

A Jimmy, que é certamente outra manifestação do fantasma de Jimmy Baldwin, é dado seu solo. É uma solitária e enlutada canção de amor *queer*. O solo *queer* é um lamento que não colapsa em nostalgia, mas levanta voo:

A canção não pertence ao cantor. O cantor é encontrado pela canção. Nenhum cantor, em lugar nenhum, nunca *criou* uma canção - isso não é possível. Ele *escuta*

³³ James Baldwin, *Just Above My Head* (New York: Dial Press, 1979), p. 550.

algo. Eu realmente acredito, do fundo das minhas bolas, baby, que alguma coisa o escuta, alguma coisa diz, venha cá! e pula sobre ele como você pula sobre um piano ou um sax ou um violino ou uma bateria e o faz cantar a canção que você escuta. E você a ama, você cuida dela, melhor do que cuida de si mesmo, sacou? mas você não tem misericórdia dela. Você não pode. Você não pode ter misericórdia! O som que você escuta, o sustenido que você tenta afinar com a máxima precisão - e você me ouviu? Uau! - é o som de milhões e milhões e, quem sabe, ouvindo agora onde está a vida, onde está a morte³⁴.

O cantor é o sujeito que se situa dentro – e, das maneiras mais importantes, fora – da ficção, da ideologia, “do real”. Ele não é seu autor e nunca foi. Ele ouve um chamado e nós lembramos não apenas do “ei, você” do policial ideológico de Althusser mas também da garotinha branca em Fanon que choraminga: “Olhe, um Negro”. Mas alguma coisa também *ouve* esse cantor que não é o autor da canção. Ele é ouvido por algo que é um impulso compartilhado, uma pulsão de justiça, retribuição, emancipação - que permite que ele se desidentifique com a canção. Ele trabalha na canção com uma intensidade feroz e *a máxima precisão*. Essa máxima precisão é necessária para retrabalhar aquela canção, aquela história, aquela ficção, aquele enredo mestre. É necessário produzir um eu – desidentificar-se apesar da hostilidade ensurdecadora que a canção propôs inicialmente ao cantor. Outra vibração é cultivada. Assim, nós ouvimos e cantamos desidentificação. As relações entre ambos são tão entrelaçadas e entrecruzadas – recepção e performance, interpretação e práxis – que parece tolo endireitar esse nó.

Baldwin acreditava que *Just Above My Head* era seu maior romance, mas ele também o experienciou como um fracasso. Em uma carta para seu irmão Davis, escreveu: “Eu queria que fosse uma grande canção, mas, em vez disso, é apenas uma letra”³⁵. Era definitivamente uma letra que importava. Foi uma ficção necessária, uma como a poesia que não era um luxo para Audre Lorde. Foi uma letra que sonhou, lutou e agitou o desordenamento do real e cunhou um espaço social onde ficções necessárias da negritude e da queeridade puderam ascender a algo que era e não era ficção, mas que, apesar de tudo, foi definitivamente ouvido.

³⁴ Ibid., p. 332.

³⁵ Leeming, *James Baldwin*, p. 332.

Olhos Marginais: os fundamentos radicalmente feministas e racializados da Desidentificação

Quando histórias da hermenêutica chamada teoria *queer* são recontadas, um texto é deixado de fora da maioria das narrativas de origem. Muitos concordariam que a análise do discurso de Foucault ou a semiologia estilizada de Roland Barthes são textos fundacionais importantes para o projeto da teoria *queer*. As leituras materialistas de Monique Wittig sobre a mente heterossexual são invocadas em algumas genealogias. Muitos escritores traçaram uma linha para a teoria *queer* desde o feminismo anglo-americano e o feminismo francês que dominaram o discurso feminista nos anos 80. Mas outros projetos teóricos possibilitaram a muitos acadêmicos a imaginação de uma crítica *queer* contemporânea. Este livro é influenciado, em vários aspectos, por todos esses precursores teóricos, ainda que seja importante destacar um texto e uma tradição acadêmica feminista que influencia e organiza a maior parte de meu pensamento. Estou pensando em uma obra que, assim como os projetos de Foucault e Barthes, nos ajuda a desvelar truques e signos da normatividade; estou apelando a um corpo teórico que, assim como as críticas de Wittig, indexa a classe tanto como as dimensões materialistas da mente heterossexual; estou invocando uma filiação acadêmica que também emergiu do corpo maior do discurso feminista. A antologia publicada em 1981 por Cherrie Moraga e Gloria Andalzúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, é frequentemente ignorada ou subestimada nas genealogias da teoria *queer*³⁶. *Bridge* representou uma quebra crucial no discurso dos estudos de gênero, na qual qualquer posicionamento inocente do gênero como nodo primário e singular da diferença dentro da teoria e das políticas feministas foi irrevogavelmente desafiado. Hoje, feministas que insistem em um sujeito feminista unificado, não organizado junto à raça, à classe e à sexualidade, derivam à própria sorte, ou, mais

³⁶ Uma genealogia particularmente perturbadora da teoria *queer* é a de Annamarie Jagose, *Queer Theory* (New York: New York University Press, 1996), um livro que tenta historicizar o discurso *queer* narrando sua dívida com o movimento homófilo e o feminismo lésbico, ainda que ignore quase completamente a dívida da teoria *queer* com o radicalismo dos homens e mulheres racializados.

resumidamente, em oposição a trabalhos como *Bridge*. As colaboradoras do volume estabeleceram uma ruptura com protocolos padronizados dos estudos e do ativismo de gênero; e, apesar dos avanços de feministas brancas na integração de múltiplos lugares de diferença em suas abordagens analíticas terem sido, em muitos casos, insignificantes, a antologia se provou inestimável a vários escritores racializados, sejam feministas, lésbicas ou gays.

This Bridge Called My Back serve como um valioso exemplo de desidentificação como estratégia política. Alarcón, uma colaboradora do volume, sugeriu em um artigo posterior que *This Bridge Called My Back*, foi um documento que rompeu com estratégias feministas prévias de identificação e contraidentificação³⁷. Ela descreve cuidadosamente as maneiras como a primeira onda do discurso feminista clamou por uma *identificação* coletiva com o sujeito feminino. O sujeito feminino nunca foi identificado com qualquer identidade de raça ou classe e era essencialmente um ser dessexualizado; portanto, por definição, ela era uma mulher branca heterossexual de classe média. Alarcón descreveu o estágio seguinte de evolução do discurso feminista pré-*Bridge* como um momento de contraidentificação. Ela se volta a Simone de Beauvoir e *O Segundo Sexo* e propõe que Beauvoir “pode até ser responsável pela criação da ‘episteme’ da teoria feminista anglo-americana: um sujeito feminino Ocidental, branco, altamente autoconsciente e de classe dominante, preso em um embate mortal com o ‘Homem’”³⁸. Essa luta infundável com o “homem” é indicativa de uma fase no discurso feminista em que a contraidentificação com homens é o único modo pelo qual alguém se torna uma mulher. Alarcón identifica a fragilidade dessa estratégia na inabilidade em falar com lésbicas e mulheres racializadas que devem negociar múltiplos antagonismos dentro do social, incluindo o antagonismo das mulheres brancas. *Queers* racializados experienciam os mesmos problemas ao passo em que a normatividade branca é um lugar de antagonismo tanto quanto da heteronormatividade. Se for para o discurso *queer* superar os limites do feminismo, ele deve ser

³⁷ Norma Alarcón, “The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo-American Feminism”, em Gloria Anzaldúa, *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1990), pp. 356-69.

³⁸ Ibid., p. 360.

capaz de calcular os múltiplos antagonismos que indexam questões de classe, gênero e raça, bem como de sexualidade.

Alarcón argumenta que *Bridge* possibilitou que o discurso dos estudos de gênero avançasse para além das políticas de identificação e contraidentificação, nos ajudando a chegar às políticas de desidentificação. Concordo com ela em tal ponto e neste livro, iniciado quase 17 anos após a publicação de *This Bridge Called My Back*, considerarei o legado crítico, cultural e político de *This Bridge Called My back*.

Embora este livro faça um apanhado pelo legado cultural que eu entendo como pós-*Bridge*, quero brevemente considerar um texto que me parece um belo adendo ao projeto. O trabalho audiovisual de Osa Hidalgo sempre ousou visualizar as políticas de desidentificação que *That Bridge Called My Back* tão bravamente delineou. A gravação mais recente de Hidalgo mistura humor com o legado político feroz da antologia clássica. Sua lente sensual injeta na obra uma imaginação política desafiadora que nos move do manifesto ativista para o espaço expansivo do humor político e da sátira.

No vídeo de 1996 *Marginal Eyes* ou *Mujería Fantasy 1*, Osa Hidalgo apresenta a fantasia utópica e burlesca de uma Califórnia reformada na qual chicanas, mulheres nativas e outras mulheres racializadas, como as mulheres que povoaram *Bridge*, ascenderam a posições de poder. O vídeo conta a história da Dra. Hidalgo dela Riva Morena Gonzalez, uma arqueóloga chicana ficcional que descobre as origens matrilineares da cultura ocidental sob a forma de pequenos ídolos de argila vermelha desenterrados. A descoberta serve para impulsionar o que já é um estado reformado da Califórnia. Na peça fantástica de Hidalgo, a cientista chicana é celebrada por todo o estado. A celebração inclui uma conferência de imprensa assistida pela prefeita de Los Angeles, outra latina, e pela governadora da Califórnia, uma *mestiza* de pele escura chamada Royal Eagle Bear. (A governadora é interpretada pela diretora). A ênfase no trabalho isolou o par romântico da protagonista – uma mulher que se sente negligenciada durante a escalada da parceira à fama e proeminência.

A primeira cena do vídeo é de uma antiga filmagem educativa que narra a descoberta da civilização Olmec. O filme fotográfico é rústico, de 8mm, e sua aparência lembra o projeto de educação primária nacional dos Estados Unidos que forçadamente impunha história e cultura

eurocêntrica aos sujeitos étnicos. O vídeo muda de imagens granuladas da escavação para uma nova busca arqueológica liderada pela Dra. Hidalgo dela Riva Morena Gonzalez. A equipe inteira dela é composta por latinas e latinos. O vídeo corta de volta para a filmagem educativa, que testemunha a descoberta de figuras minúsculas que implicam as origens patriarcais da cultura ocidental. A cena é seguida por uma sequência na qual o time de chicanas descobre suas próprias estatuetas. Esses artefatos têm seios e, dentro da lógica *camp* do vídeo, pintam a ideia de um passado matriarcal utópico.

O vídeo oferece descrições públicas e privadas da vida da arqueóloga. O mundo privado representado é uma esfera íntima de amor e paixão entre latinas que chama atenção para as pressões cotidianas que se impõem sobre *dykes* chicanas que devem negociar a tarefa de serem intelectuais públicas e sujeitos privados. A cena final do vídeo conclui a narrativa quando as duas amantes finalmente encontram tempo para fazer amor e se reconectar, fazendo sexo em um quarto à luz de velas, cheio de rosas vermelhas, enquanto o filme educativo é reproduzido pela televisão. O filme representa o “mundo real” da arqueologia masculinista, com o qual se está desidentificando. Nessa instância, desidentificação é o refazer e o reescrever de um *script* dominante. As personagens podem ignorar esse domínio e simbolicamente recriá-lo por meio do ato sexual. A cena final oferece uma proposição utópica poderosa: é por meio dos poderes transformativos do sexo *queer* e da sexualidade que um mundo *queer* é feito.

O componente público ajuda a imaginar uma esfera pública reformada em que os olhos do sujeito minoritário não são mais marginais. No “*ethnoescape*” fantástico, o mundo foi reescrito por meio do desejo desidentificatório. O novo mundo do vídeo de Hidalgo é uma possibilidade utópica; é aqui onde começamos a vislumbrar a importância do utopismo para o projeto de desidentificação. Performances e leituras desidentificatórias demandam um núcleo ativo de possibilidade utópica. Apesar de o utopismo ter se tornado o objeto mau de muito do pensamento político contemporâneo, precisamos nos agarrar e mesmo correr o risco do utopismo se vamos nos dedicar ao trabalho de construir um mundo *queer*.

O projeto de Hidalgo também transforma o utopismo em algo diferente. O utopismo dela é embebido de humor e sensibilidades *camp* progressivas. No capítulo 5, eu discuto o modo que Ela Troyano e Carmelita Tropicana se desidentificam com o *camp*, um projeto

predominantemente gay, branco e masculino, e o reformulam como uma visão para um fabuloso e descolado modo de vida latino. Hidalgo oferece um utopismo *camp* que rejeita o utopismo de profecias melancólicas de liberação e reimagina um futuro radical repleto de humor e desejo.

O utopismo dela olha para o passado para criticar o presente e ajuda a imaginar o futuro. O passado que é representado no vídeo é o passado imaginado da antiguidade mesoamericana; o presente o filme critica é o clima atual que torna os imigrantes em bodes expiatórios, alvejando latinas e outras mulheres e homens racializados; e o futuro que o filme imagina é um mundo *queer* que é tão racializado quanto é desviante. Theodor Adorno uma vez comentou que a “utopia está essencialmente na negação determinada daquilo que meramente é, e ao se concretizar como algo falso, sempre aponta, ao mesmo tempo, para aquilo que deveria ser”³⁹. O projeto de Hidalgo aponta para o que “deveria ser” com elegância, humor e ferocidade política.

O projeto de Hidalgo e o meu próprio têm uma tremenda dívida com os escritos das mulheres racializadas radicais que emergiram nos anos 70. Foram nesses ensaios, discursos, poemas e manifestos que vislumbramos pela primeira vez com o que um mundo *queer* poderia se parecer. A ponte para um mundo *queer* é, entre outras coisas, pavimentada por *essa ponte que chamo de minhas costas*.

Performando Desidentificações

Ao longo deste livro, refiro-me à desidentificação como uma hermenêutica, um processo de produção e um modo de performance. A desidentificação pode ser entendida como uma maneira de embaralhar recepção e produção. Para a crítica, desidentificação é a performance hermenêutica de decodificar a cultura de massas, a alta cultura ou qualquer outro campo cultural

³⁹ Ernst Bloch e Theodor W. Adorno, “Something’s Missing: A Discussion between Ernst and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing” em Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art: Selected Essays*, traduzido por Jack Zipes e Frank Mecklenburg (Cambridge: MIT Press, 1988), pp. 1-17. Para mais ideias sobre utopismo queer, ver meu ensaio “Ghosts of Public Sex: Utopian Longings, Queer Memories”, em *Policing Public Sex: Queer Politics and The Future of AIDS Activism*, editado por Dangerous Bedfellows (Boston: South End Press, 1996), pp. 355-72. N.T.: O ensaio de Bloch e Adorno está disponível em português como “Algo falta: Um diálogo entre Ernst Bloch e Theodor W. Adorno sobre as contradições do desejo utópico”, traduzido por Gabriel Henrique para a Revista Zero à Esquerda em 2024. O ensaio de Muñoz está disponível em português como “Fantasmas do sexo em público: desejos utópicos, memórias *queer*”, traduzido por Pablo Assumpção Barros Costa para a revista Periódicus em 2018.

partindo da perspectiva de um sujeito minoritário que é desempoderado em tais hierarquias representacionais. Stuart Hall propôs uma teoria da codificação/decodificação que tem sido altamente influente nos estudos de mídia e estudos culturais. Ele postula uma compreensão da transmissão televisiva como geradora de um significado codificado que é denotativo e conotativo de diferentes mensagens ideológicas que reforçam o status quo da cultura dominante. Esses códigos provavelmente parecem naturais para um membro de uma comunidade linguística que cresceu em tal sistema. Para Hall, há três diferentes opções no que diz respeito ao nível de decodificação. A primeira posição de decodificação é a posição dominante-hegemônica em que um “espectador acata a conotação, digamos, de um noticiário de televisão, de forma completa e direta, e decodifica sua mensagem nos termos do código de referência no qual ela foi codificada, logo, podemos dizer que o espectador opera dentro do código dominante”⁴⁰. O segundo ponto de vista assume que a decodificação é a posição negociada que, até certo ponto, reconhece a natureza construída do discurso mas não desafia, dentro de seu projeto interpretativo, a autoridade do mesmo. Como Hall coloca: “Códigos negociados operam por meio do que podemos chamar de lógicas particulares ou situadas: e essas lógicas são sustentadas por suas lógicas diferenciais e desiguais de poder”⁴¹. A terceira e última posição que Hall aborda é a oposicional. Esse modo de leitura resiste, desmistifica e desconstrói o ardil universalizante da cultura dominante. Os significados são desvendados a partir de um esforço para dismantelar os códigos dominantes. Como abordagem à cultura dominante, a desidentificação é análoga ao paradigma da recepção oposicional que Hall constrói nesse ensaio.

O modo de produção cultural que estou chamando de desidentificação está em dívida com teorias anteriores da identificação revisional. Essas teorias fundacionais emergiram de campos da teoria do cinema, estudos gays e lésbicas e teoria crítica racial. Embora esses diferentes campos comumente não se ramifiquem para dentro das fronteiras uns dos outros, eles têm

⁴⁰ Stuart Hall, “Encoding/Decoding”, em “Culture, Media, Language, editado por Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe e Paul Willis (London: Unwin Hyman, 1980), p. 136. N.T.: No Brasil, o texto foi publicado como “Codificação/Decodificação”, traduzido por Ana Carolina Escosteguy e Francisco Rudiger, e é um capítulo do livro “Da Diáspora: identidades e mediações culturais” (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003), organizado por Liv Sovik.

⁴¹ Ibid., p. 137.

tentado negociar preocupações teóricas e metodológicas similares. O termo “identificação revisional” é uma construção livre que intenciona reunir diversas perspectivas da identificação táctica. “Revisional” quer sinalizar diferentes estratégias de visualização, leitura e alocação do “eu” dentro de sistemas representacionais e distintos mundos vividos que objetivam deslocar e eclipsar sujeitos minoritários. O fio que conecta categorias tão diferentes é precariamente estreito e é importante especificar a influência de diferentes tradições críticas em minhas próprias formulações ao esmiuçar algumas das contribuições que eles fazem a esse projeto.

A teoria do cinema tem utilizado um aparato psicológico para desvendar a identificação no texto cinematográfico. Embora a história da desidentificação esteja decididamente *desalinhada* com as ortodoxias da psicanálise, do mesmo modo que vários ramos da teoria literária e do cinema estão, ela compartilha com o projeto psicanalítico um impulso de discernir os modos pelos quais a subjetividade é formada na cultura moderna. Christian Metz, um pioneiro francês nas abordagens psicanalíticas do cinema, elaborou uma teoria influente da identificação cinematográfica no começo dos anos 70⁴². Derivando fortemente da teoria lacaniana do estágio do espelho, Metz delineia dois diferentes registros de identificação fílmica. A identificação cinematográfica primária é a identificação com o “olhar” do aparato técnico (câmera, projetor). O espectador, como a criança posicionada diante do espelho construindo um ideal imaginário de corpo unificado, imagina uma completude e um domínio ilusórios. A identificação secundária, para Metz, é com uma pessoa que pode ser uma estrela, um ator ou um personagem. A teórica feminista do cinema Laura Mulvey colocou um desafio substancial à formulação de Metz ao investigar as coordenadas de gênero do “portador do olhar” e do objeto do olhar⁴³. Mulvey descreveu padrões de fascinação na estrutura clássica da narrativa cinematográfica que alocava a espectadora feminina na posição masoquista de se identificar com o sujeito feminino que é ou um fetiche escopofílico na narrativa ou uma personagem brutalizada na tela. A outra opção

⁴² Christian Metz, “The Imaginary Signifier”, traduzido por Ben Brewster, *Screen* (verão 1975); 14-76. Publicado no Brasil como “O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema” (Lisboa: Livros Horizonte, 1980), traduzido por Antônio Duraó.

⁴³ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16:1 (inverno 1975); 6-18. N.T.: Publicado no Brasil como “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, em “A Experiência do Cinema” (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983), organizado por Ismail Xavier.

restante para a espectadora feminina de Mulvey é uma identificação cruzada com o protagonista masculino que é alocado na posição dominante de controle pela codificação de gênero do aparato cinematográfico. É implícita no argumento de Mulvey uma compreensão de que qualquer identificação de gêneros é patologicamente masoquista. As teorias de Mulvey e Metz, quando reunidas, oferecem um modelo convincente do ser espectador e de seu funcionamento. Seus modelos fraquejam na medida em que valorizam demasiadamente alguns circuitos de identificação bastante limitados⁴⁴.

Mulvey posteriormente refinou seu argumento ao retornar novamente a Freud e especificar melhor a natureza do desejo feminino acompanhando as linhas pioneiras do fundador da psicanálise. “*Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, Inspired by *Duel in the Sun**”, argumenta que a espectadora feminina experiencia certa regressão que a leva de volta para o local transexuado da identificação infantil que todas as garotas atravessam⁴⁵. A identificação aqui é claramente codificada na terminologia do travestimento, um tipo de travestismo “desgayficado”⁴⁶ que é posicionado para restringir a possibilidade de uma espectralidade homossexual. Teorizações psicanalíticas de identificação cruzada de gênero como a de Mulvey nunca desafiam a normatividade dominante das construções de gênero.

Miriam Hansen, em seu impressionante estudo do cinema antigo e das práticas emergentes do ser espectador, sugere uma reformulação do paradigma mulveyano para imaginar várias oscilações entre espectadores masculinos e femininos⁴⁷. Em um capítulo sobre Rudolph Valentino e “cenários” de identificação, Hansen escreve:

Se sequer podemos isolar uma instância de identificação “primária” - duvidosa em fundamentação teórica - os filmes de Valentino desafiam a hipótese de que há um domínio sensorial implicado em tal conceito, tanto no que diz respeito à

⁴⁴ Para uma crítica do paradigma Metziano/Mulveyano, ver Gaylyn Studlar, “Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema”, em *Movies and Method: An Anthology*, editado por Bill Nichols (Berkeley, University of California Press, 1985), pp. 602-21.

⁴⁵ Laura Mulvey, “*Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, Inspired by *Duel in the Sun**”, *Framework* 15:17 (1981); 29-38.

⁴⁶ *Desgayzar* é um termo que eu pego emprestado de Cyndi Patton, que o utiliza em *The Invention of AIDS* (New York: Routledge, 1990) para discutir os modos que as agências governamentais de assistência médica e alguns grupos de serviço para portadores de HIV/AIDS trabalharam para dissociar a epidemia de AIDS de sua conexão com a cultura gay.

⁴⁷ Miriam Hansen, *From Babel to Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

cultura de celebridades/star system como na organização particular do olhar. A celebridade não só promove uma dissociação de registros narrativos e escópicos, mas também complexifica a autoidentidade imaginária do sujeito espectador com dimensões exibicionistas e coletivas... Os filmes de Valentino minam a noção de uma posição unificada de domínio escópico ao destacar a reciprocidade e a ambivalência do olhar como um meio erótico, um olhar que fascina justamente por transcender a hierarquia da diferença sexual sujeito-objeto socialmente imposta⁴⁸.

Hansen se distancia do espectador estável e monolítico que foi inicialmente postulado por Metz e depois generificado como masculino por Mulvey. O olhar em si é um local de identificação no estudo de Hansen e tal olhar nunca é fixo, mas sempre vacilante e potencialmente transformador dentro de suas possibilidades. Hansen também se move para além das proposições de Mulvey acerca da espectadora feminina, assombrada pelas opções de ou recuperar uma identificação masculina anterior perdida ou assumir uma identificação masoquista. O trabalho de Hansen, junto ao de outros teóricos do cinema nos anos 80, levou a noção de identificação do espectador para caminhos mais complicados e nuançados onde o problema da identificação era então compreendido em termos de instabilidade, mobilidade, oscilação e multiplicidade⁴⁹. A desidentificação é, em seu cerne, uma modalidade ambivalente que não pode ser conceitualizada como um modo magistralmente fixo ou restritivo de identificação. Desidentificação, como a descrição de Hansen de identificação, é uma estratégia de sobrevivência empregada por um espectador minoritário (a espectadora feminina do início do século XX no estudo de Hansen) para resistir e confundir padrões socialmente prescritivos de identificação.

Estudiosos gays e lésbicas racializados também trouxeram urgências transformativas e importantes para as questões do ser espectador e da identificação. Manthia Diawara, por exemplo, ofereceu uma correção historicamente relevante para a teoria fundacional de Mulvey:

Laura Mulvey argumenta que os filmes clássicos de Hollywood são feitos para o prazer do espectador masculino. Entretanto, como um espectador negro, eu gostaria de argumentar que, além disso, o cinema dominante situa personagens negros primariamente em prol do prazer dos espectadores brancos (homens ou

⁴⁸ Ibid., p. 281.

⁴⁹ Para uma excelente avaliação desses desenvolvimentos, ver Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship* (New York: Routledge, 1993).

mulheres). Para ilustrar esse ponto, pode-se notar como personagens masculinos negros no cinema contemporâneo de Hollywood são tornados menos ameaçadores para os brancos seja pela domesticação branca dos costumes e da cultura negra - um processo de desenraizamento e isolamento -, seja pelas histórias em que negros são retratados jogando pelas regras da sociedade branca e perdendo⁵⁰.

Contribuições como as de Diawara deixaram claro que a diferença tem vários tons e que qualquer narrativa de identificação que não leva em conta as variáveis de raça, classe e sexualidade, junto às de gênero, é incompleta⁵¹. A teoria do cinema *queer* também postulou desafios cruciais para a compreensão da identificação. Chris Straayer destaca a reciprocidade da identificação nos espectadores *queer*, o jogo ativo de elaborar novas identificações que não eram visíveis na superfície. A “heroína lésbica hipotética” de Straayer é uma construção desidentificatória: “A heroína lésbica no cinema deve ser concebida como uma construção do espectador, que põe em curto-circuito as redes que obstruem sua energia. Ela é construída a partir das contradições dentro do texto e entre o texto e o espectador, o qual insiste em uma identificação e uma visão assertivas, e até mesmo transgressoras”⁵². O processo que Straayer narra, de ler entre as linhas do texto dominante, identificando o texto clássico enquanto ativamente resiste às instruções codificadas para assistir e identificar-se como heterossexual, pode ser entendido como a tática de sobrevivência que *queers* usam para navegar pela mídia dominante. Tal processo pode ser compreendido como desidentificatório na medida em que não se trata da assimilação à matriz heterossexual, mas, em vez disso, um repúdio parcial da forma cultural que trabalha para reestruturá-la de dentro. A desidentificação, nessa instância, é a construção de uma heroína lésbica que muda o modo como o objeto é habitado pelo sujeito.

⁵⁰ Manthia Diawara, “Black Spectatorship”, in *Black American Cinema*, editado por Manthia Diawara (New York: Routledge, 1993), p. 215. bell hooks, no ensaio “The Oppositional Gaze: Black Female Spectatorship”, do mesmo volume, desafia as formulações de Mulvey de uma posição feminista negra poderosa e intransigente. O ensaio de bell hooks foi publicado no Brasil como “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, em “Olhares negros: raça e representação” (São Paulo: Editora Elefante, 2019).

⁵¹ Isso não quer dizer que outras variáveis tais quais idade ou deficiência não são registradas. Eles não têm lugar na litania familiar que pesquiso porque não têm presença significativa na história da escrita crítica sobre identificação cinematográfica que estou narrando.

⁵² Chris Straayer, “The Hypothetical Lesbian Heroine”, em *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientations in Film and Video* (New York: Columbia University Press, 1996), p. 10.

Meu pensamento sobre a desidentificação foi também fortemente informado pelo trabalho de teóricos críticos da raça, que têm postulado importantes questões sobre o funcionamento da identificação para sujeitos minoritários dentro da mídia dominante. Michele Wallace descreveu o processo de identificação como um processo “em constante movimento”⁵³. O fluxo que caracteriza a identificação para Hansen quando considera as espectadoras femininas e a identificação é igualmente verdadeiro para o espectador afro-americano no artigo de Wallace. Wallace oferece um testemunho de sua própria posição como espectadora:

Sempre foi dito entre as mulheres negras que Joan Crawford era um pouco negra e conforme assisto esses filmes novamente, hoje, olhando para Rita Hayworth em *Gilda* ou Lana Turner em *The Postman Always Rings Twice*, continuo pensando “ela é tão bonita, ela parece negra”. Tal declaração não faz sentido dentro da crítica de cinema feminista contemporânea. O que eu estou tentando sugerir é que havia um modo pelo qual esses filmes eram *possuídos* pelas espectadoras negras. O processo pode ter se dado por meio da problematização e expansão de uma identidade racial em vez de seu abandono. Parece importante aqui visualizar o espectador não apenas como potencialmente bissexual, mas também multirracial e multiétnico. Ainda que “A Lei do Pai” possa impor uma conclusão prematura ao “olhar” cinematográfico na coordenação da sutura e da narrativa clássica, distintas facções na audiência, não igualmente bem doutrinadas pelo discurso dominante, podem obter o que desejam, de vez em quando, por meio da interpretação⁵⁴.

A declaração melancólica que é central à experiência de identificação de Wallace, “ela é tão bonita, ela parece negra”, é um exemplo pungente do poder transformativo da desidentificação. A estética da supremacia branca é rearranjada e colocada a serviço dos padrões de beleza negros historicamente depredados. Nessa ruminação, a presunção eurocêntrica de alinhamento natural entre branquitude e beleza (por isso, o cabelo liso é “cabelo bom” em alguns vernáculos afro-americanos) é virada do avesso. Desidentificação, como na experiência subjetiva que Wallace descreve, é sobre expandir e problematizar a identidade e a identificação, não sobre abandonar qualquer componente socialmente prescrito da identidade. Espectadoras negras não são sujeitos meramente passivos que são possuídos pelos paradigmas ultrapassados que as

⁵³ Michele Wallace, “Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film: *Lost Boundaries*, *Home of the Brave* and *The Quiet One*”, em Diawara, *Black American Cinema*, p. 257.

⁵⁴ Ibid., p. 264, grifo meu.

narrativas clássicas produzem; na verdade, elas são espectadoras ativas e participantes que podem modificar e reestruturar padrões obsoletos dentro da mídia dominante.

Do mesmo modo que a escrita de Wallace irrevogavelmente altera as maneiras que consumimos filmes dos anos 40, o trabalho da romancista e teórica literária Toni Morrison oferece uma reavaliação muito necessária do cânone da literatura estadunidense. Morrison descreve “uma ausência grande, ornamental e prescrita na literatura americana”⁵⁵, que corresponde à presença afro-americana que é expurgada do imaginário norte-americano. Morrison propõe e executa estratégias para reler o cânone americano com o objetivo de ressuscitar a presença africana que foi eclipsada pelas maquinações de uma variante escapista do pensamento supremacista branco, cuja intenção era despachar a presença não-branca. O ato de localizar a presença africana na literatura canônica branca é um exemplo de desidentificação empregada em prol de um processo político focado. A tática móvel (desidentificação) se recusa a seguir a trilha dos textos aos passo em que seus contornos sugerem ao leitor que corrobore com o jogo da elipse africana (ou asiática, latina, árabe, nativo-americana). A ótica desidentificatória se volta para as sombras e fissuras dentro do texto, onde as presenças racializadas podem se liberar da custódia protetora da imaginação literária branca.

Uma das maiores contribuições da teoria *queer* ao discurso crítico à identificação é o importante trabalho sobre identificação cruzada. Sedgwick, por exemplo, contribuiu com a compreensão das cadeias de conexão decididamente *queer* ao discutir o modo pelo qual a escritora lésbica Willa Carter pôde desprezar Oscar Wilde por sua homossexualidade “grotesca” ao mesmo tempo em que era investida e identificada exclusivamente com suas criações ficcionais gays masculinas: “Se Cather, nessa história, faz algo para limpar seu próprio corpo sexual do cheiro de carniça da vitimização de Wilde, é por (inesperadamente) se identificar com o que parece ser a sexualidade de Paul, não apesar dela, mas por meio de sua reabsorção redentora em um artifício liminar de gênero (e com uma marcação de classe muito específica)

⁵⁵ Toni Morrison, “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, *Michigan Quarterly Review* 28:1 (inverno de 1989): 14. Morrison posteriormente delinea essas ideias em seu estudo *Playing in the Dark: Whites and the Literary Imagination* (Cambridge Harvard University Press, 1992).

que representa de uma vez uma subcultura particular e um eu cultural”⁵⁶. Esse é apenas um exemplo de muitos dentro da obra de Sedgwick que narram modos não lineares e não narrativos de identificação com os quais *queers* predicam sua auto-estilização. Judith Butler apurou a leitura de Sedgwick sobre a identificação cruzada de Cather ao insistir que tal passagem entre marcadores de identidade, uma passagem que ela entende como sendo um “cruzamento perigoso”, não é sobre estar *além* do gênero e da sexualidade⁵⁷. Butler aciona um alerta de que o cruzamento de identidades pode sinalizar um apagamento do “perigoso”, ou, “tóxico” para utilizar as palavras de Sedgwick ao discutir a retenção do vergonhoso. Para Butler, o perigo reside em abandonar a lésbica ou o feminino em Cather ao empreender uma leitura do gay e do masculino. A advertência que Butler gostaria de postular se propõe a afastar fantasias de identificação cruzada que a imaginam como algo plenamente alcançável ou finalmente obtido às custas dos pontos dos quais ela emana. Embora as teorizações de Sedgwick sobre identificação cruzada e cruzamento de narrativas nunca sejam tão definitivas quanto Butler sugere, as questões que Butler pontua devem ser ouvidas quando a atividade precária da identificação cruzada estiver em debate. As tensões que existem entre a identificação cruzada como é teorizada no ensaio de Sedgwick e a resposta de Butler são espaços importantes na teoria *queer* que têm sido, em minha visão, insuficientemente interpelados. A teoria da desidentificação que apresento responde ao chamado dessa dissidência. A desidentificação, como um modo de compreender os movimentos e circulações da força identificatória, sempre privilegia o objeto perdido da identificação; ela estabelece novas possibilidades enquanto, ao mesmo tempo, ecoa o lócus cultural materialmente prescritivo de qualquer identificação.

Operando dentro de um registro muito subjetivo, Wayne Koestenbaum, em seu comovente estudo das divas da ópera e da cultura de ópera gay e masculina, discute os modos que homens gays podem se identificar cruzadamente com o ícone cultural da diva da ópera.

⁵⁶ Eve Kosofsky Sedgwick, “Across Gender, Across Sexuality: Willa Cather and Others”, in *Displacing Homophobia: Gay Male Perspectives in Literature and Culture*, editado por Ronald R. Butters, John M. Clum e Michael Moon (Durham, N.C.: Duke University Press, 1989), p. 65.

⁵⁷ Butler, *Bodies That Matter*, pp. 143-66.

Koestenbaum escreve sobre o prazer identificatório que ele desfruta quando lê a prosa autobiográfica de uma diva da ópera:

Eu sou afirmado e “adivinhado” - feito poroso, aberto, consciente, cintilante - pelas sentenças de auto-defesa e auto-criação de uma diva. Eu não pretendo provar fato histórico algum; em vez disso, quero traçar conexões entre a iconografia da “diva” que emerge em certas vidas publicizadas e uma imaginação subcultural coletiva e gay - uma fonte de esperança, humor e babados. A fofoca, dificilmente trivial, é tão central para a cultura gay quanto para as culturas femininas. Dos romances de boatos, eu teço uma vida interior, eu construo o queer a partir das histórias banais e inspiradoras sobre a conduta dessas mulheres famosas e impetuosas⁵⁸.

As estratégias de autocriação e autodefesa de uma diva, por meio dos circuitos entrecruzados de identificação cruzada, possibilitam a encenação de si para a bicha da ópera. A subcultura gay masculina que Koestenbaum representa em sua prosa não representa a totalidade da cultura queer, mas nessa variante particular do modo de vida de um homem gay, tais identificações são a própria matéria fundacional de uma identidade *queer*. As memórias de Koestenbaum explicam os modos que as divas da ópera eram locais identificatórios cruciais na esfera pública antes da revolta de Stonewall, que marcou o advento do movimento contemporâneo pelos direitos gays e lésbicas. Koestenbaum sugere que antes de um movimento pelos direitos civis homossexuais, as bichas da ópera eram o único exemplo pedagógico de comportamento *queer* em larga escala. O código de conduta da bicha da ópera foi crucial para os gays enrustidos antes da liberação gay. Novamente, tal prática de *transfigurar* um local identificatório que não tinha o propósito de acomodar identidades masculinas é, para um sujeito *queer*, um importante eixo de consolidação de identidade, uma utopia afirmativa, ainda que temporária. A desidentificação de Koestenbaum com as divas da ópera não apaga as mulheres impetuosas que alimentam sua máquina de fazer identidade; em vez disso, retém carinhosamente suas presenças perdidas por meio da imitação, da repetição e da admiração.

⁵⁸ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (New York: Vintage Books, 1993), p. 84-85.

Desidentificação é sobre reciclar e repensar significados codificados. O processo de desidentificação embaralha e reconstrói as mensagens codificadas de um texto cultural de um modo que expõe tanto as maquinações universalizantes e excludentes das mensagens codificadas como reconfigura seu funcionamento para representar, incluir, empoderar identidades e identificações minoritárias. A desidentificação é um passo além de decifrar o código da maioria; ela usa esse código como matéria bruta para representar uma política ou a posicionalidade dos desfavorecidos que foi tomada como impensável pela cultura dominante.

Vidas Híbridas/Almas Migrantes

O trabalho cultural em que me envolvo aqui é hibridizado na medida em que é cultivado a partir da cultura dominante, mas com o propósito de expor e criticar suas convenções. Não é coincidência que os trabalhadores culturais que produzem esses textos se identifiquem como sujeitos cuja experiência de identidade é fraturada e dividida. O tipo de fragmentação que eles compartilham é algo a mais do que o senso comum da fragmentação e da descentralização pós-modernas⁵⁹. *Hibridismo* neste estudo, como o termo *desidentificação*, supõe um uso indexical, que captura, coleta e coloca em jogo várias teorias da fragmentação em relação às práticas de identidade minoritárias. Marcadores de identidade como *queer* (do alemão, *quer* significa “transversal”) ou *mestizo* (espanhol para “mestiço”) são termos que desafiam noções de identidade ou origens uniformes. *Híbrido* compreende a formação de subjetividade fragmentária de pessoas cujas identidades atravessam diferentes identificações de raça, sexualidade e gênero.

Queers racializados é um termo que começa a descrever a maioria dos performers e produtores culturais apresentados em cada capítulo de *Desidentificações*. Os diferentes

⁵⁹ Craig Owens, um dos teóricos mais astutos da pós-modernidade, sumariza a crise de identidade da pós-modernidade em um ensaio importante sobre a pós-modernidade e a alteridade do seguinte modo: “Descentralizada, alegoria, esquizofrênica... como quer que escolhamos diagnosticar os sintomas, a pós-modernidade é comumente tratada, tanto por seus protagonistas como por seus antagonistas, como uma crise de autoridade cultural, especialmente a autoridade investida pela Cultura Ocidental e suas instituições.” (“The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, em *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* [Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992], p. 166).

componentes das identidades desses sujeitos ocupam espaços adjacentes e não estão confortavelmente situados em discursos únicos da subjetividade minoritária. Essas posições identificatórias hibridizadas estão sempre em trânsito, movimentando-se entre diferentes vetores de identidade. Gayatri Chakravorty Spivak sugeriu que a cultura pública urbana migrante, em sua própria premissa, hibridiza identidades⁶⁰. Uma teoria da migração pode ajudar a compreender melhor a negociação dessas existências fragmentárias. As negociações que levam à formação da identidade híbrida viajam de um lado para o outro a partir de vários vetores de identidade diferentes.

O segundo romance de Artur Islas, *Migrant Souls*, proporciona uma oportunidade de considerar a ideia da migração. O romance conta a história de um primo e uma prima que são as “ovelhas negras” de uma numerosa família chicana. O divórcio da prima, o desrespeito dela pela igreja e sua atitude sexualmente emancipada a alienam da família. Mas é o primo, Miguel Chico, que é o interesse especial desse projeto. Miguel, como Richard Rodriguez de *Hunger for Memory*, é o garoto estudioso que sai do bairro por causa de sua excelência acadêmica. Ao contrário de Rodriguez, Miguel é, ao menos parcialmente, aberto sobre sua homossexualidade⁶¹. A viagem de Miguel para casa, saindo de sua existência assumida como um pesquisador chicano para o semi-armário do espaço familiar de formação de identidade, exemplifica o tipo de movimentação que eu descrevo. Claro que esse movimento não é apenas um subproduto do status de Miguel como o filho gay; toda a família, de certa forma, experiencia a migração. O texto explica isso quando articula o *ethos* familiar: “Eles eram almas migrantes, não imigrantes. Eles simplesmente e naturalmente foram de um lado sangrento do rio para outro, rumo a uma terra que apenas algumas décadas antes tinha sido o México. Eles se tornaram mexicanos de fronteira com cidadania americana”⁶². Eu quero identificar um núcleo desconstrutivo nessas três sentenças de Islas. A ideia de uma fronteira é escrutinizada pela locução. O status migrante pode ser caracterizado por sua necessidade de se mover de um lado para o outro, de ocupar ao menos

⁶⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside is the Teaching Machine* (New York and London: Routledge, 1993), p. 252.

⁶¹ Rodriguez se assume de uma maneira um tanto oblíqua em seu segundo livro, *Days of Obligation: An Argument with my Mexican Father* (New York: Viking Press, 1992).

⁶² Arturo Islas, *Migrant Souls* (New York: Avon, 1990), p. 41.

dois espaços de uma vez só (Isso é duplamente verdadeiro para o filho gay latino). A própria natureza dessa pulsão migrante eventualmente desgasta a coerência das fronteiras. Podemos, talvez, pensar em Miguel, um substituto do autor mal camuflado, como um mexicano de fronteira com cidadania em uma nação *queer* ou um fronteiriço da nação *queer* clamando pela cidadania em Aztlán?

Vida de Marga

Após esse passeio por diferentes paradigmas da alta teoria, encontro-me na posição onde preciso reafirmar que parte de meu propósito neste livro é ir contra compreensões reificadas de teoria. Os trabalhadores culturais em quem foco serão vistos fazendo argumentações teóricas e contribuições para as questões exploradas de formas que são tão relevantes e úteis quanto a falange de teóricos institucionalmente sancionados que invoquei promiscuamente ao longo destas páginas. Pensar em trabalhadores culturais como Carmelita Tropicana, Vaginal Creme Davis, Richard Fung e em os outros artistas que são considerados aqui não apenas como produtores de cultura, mas como produtores de teoria, não é tomar uma posição antiteórica. Meu capítulo sobre a *drag* terrorista de Davis emprega a teoria dos intelectuais orgânicos de Antonio Gramsci em um esforço para enfatizar o poder que a performance tem de produzir teoria. Isso deve ser entendido como uma tentativa de expandir um termo cujo significado se tornou estreito e rígido. Performances contrapúblicas nos deixam imaginar modelos de relações sociais. Tais práticas de performance não devem se afastar da prática teórica da crítica cultural.

Considerem, novamente, o exemplo da performance de Marga Gomez, *Marga Gomez Is Pretty, Witty and Gay*. Quando as lésbicas chamam a jovem Marga, lascivamente mostrando a língua para a garota, a história da interpelação é reimaginada com uma diferença cômica e crítica. Uma definição possível e funcional de *queer* que devemos considerar é essa: *queers* são pessoas que fracassaram em se virar para responder à interpelação de “Ei, você aí!” da heteronormatividade. Uma leitura muito literal da fábula do policial ideológico de Althusser sugere um momento primário de saudação. Tal leitura também localizaria uma fonte primária

ou mecanismo que saúda o sujeito. Mas o simples fato é que somos continuamente saudados por diversos aparatos ideológicos que compõem o aparato do poder estatal. Ninguém sabe disso melhor que *queers* que são constantemente saudados como “héteros” por várias instituições – incluindo a mídia *mainstream*. O humor e a crítica cultural que reverberam por esse momento na performance são arraigados na desidentificação voluntária de Gomez com o chamado; ela critica e mina o chamado da heteronormatividade ao fabricar uma saudação televisiva reformulada e queerizada. Por meio de sua atitude cômica e desidentificatória, ela reconta a história da interpelação com uma diferença.

Depois que Gomez explica como ela foi “saudada” ao lesbianismo pelas sáficas do *talk show*, ela caminha pelo palco e ruma sobre o desejo pelo modo de vida que essas mulheres representam:

O Sr. Susskind e as senhoritas homossexuais fumaram compulsivamente durante todo o programa. Eu acho que era relaxante pra eles. Eu não acho que eles conseguiriam sem os cigarros. É como se eles estivessem em um bar gay pouco antes da última chamada. E toda a fumaça subindo em espiral fazia *a vida* parecer mais misteriosa.

A vida - é assim que eles chamavam naquela época, quando você ainda era uma de nós. Você estava *na vida*! Era apelido para *a vida dura e dolorosa*. Soava tão dramático. Eu amava drama. Eu estava no clube de artes dramáticas no ensino médio. Eu queria estar *na vida*, também. Mas eu era muito nova. Então segui a segunda melhor opção. Pedi para minha mãe comprar o cereal *Vida* e a revista *Vida*. De natal, eu ganhei um jogo da *Vida*.

Gomez pinta um quadro romântico e trágico da realidade gay pré-Stonewall. Ela investe esse momento histórico de fascínio e sensualidade. A performer deseja esse modelo *queer* e pungente de identidade lésbica. Essa ânsia pela *vida* não deve ser lida como um desejo nostálgico por um mundo perdido, mas, ao contrário, como a performance indica, como uma redistribuição do passado que objetiva oferecer uma crítica ao presente. Depois de toda a conversa sobre fumar, ela pega um cigarro e começa a tragar.

E conforme eu movia as peças solitárias do jogo pelo tabuleiro, fingi que estava fumando cigarros *Vida* e vivendo *a vida*. Nessa época, eu já tinha idade suficiente, ninguém chamava mais isso de vida. Soava muito alienante e politicamente

incorreto. Agora eles dizem *a comunidade*. *A comunidade* é feita de todos nós que, há vinte e cinco anos atrás, estávamos *na vida*. E na comunidade não há fumo.

Ela conclui a narrativa pisando em um cigarro imaginário. A performance, encenada em vários locais gays e para uma multidão que pode ser chamada de “os convertidos”, faz mais do que celebrar a cultura *queer* contemporânea. O anseio de Gomez por uma versão da realidade *queer* pré-Stonewall é um olhar para o passado que critica o presente e ajuda a elaborar o futuro. Ainda que pareça contraintuitivo ou talvez auto-odioso, desejar esse momento anterior à luta por direitos civis para gays e lésbicas, quanto uma apreensão deve ser desafiada. O olhar de Marga sobre o mistério e a sensibilidade proscrita da *vida* é uma crítica de uma *comunidade* higienizada e heteronormativizada. Na comédia de Gomez, localizamos um desejo desidentificatório, um desejo por um modo de vida *queer* que é esfumaçado, misterioso e definitivamente contestatório. Mais do que isso, nós vemos um desejo de escapar dos confins claustrofóbicos da “comunidade”, uma construção que frequentemente lança mão de retóricas da normatividade e da normalização, para a vida. *A vida*, ou, pelo menos a desidentificação de Gomez com esse conceito, ajuda-nos a imaginar um *modo de vida* queer expansivo, em que a “dor e dureza” da existência *queer* dentro de uma esfera pública homofóbica não são omitidas, em que os “mistérios” da nossa sexualidade não são regidos por compreensões higienizadas da identidade gay e lésbica e, finalmente, um mundo em que a todos nós seja permitido ser rainhas do drama e fumar tanto quanto nossos corações desejarem.

Referências

ALARCÓN, Norma. *Conjugating Subjects in the Age of Multiculturalism*. In: GORDON, Avery F.; NEWFIELD, Christopher (ed.). *Mapping Multiculturalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 129.

ALARCÓN, Norma. *The Theoretical Subject(s) of This Bridge Called My Back and Anglo-American Feminism*. In: ANZALDÚA, Gloria (ed.). *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1990. p. 356–369.

ALTHUSSER, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Translated by Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971. p. 127–147.

BALDWIN, James. *Just Above My Head*. New York: Dial Press, 1979. p. 332.

- BALDWIN, James. *Just Above My Head*. New York: Dial Press, 1979. p. 550.
- BALDWIN, James. *The Devil Finds Work*. New York: Dial Press, 1976. p. 7.
- BLOCH, Ernst; ADORNO, Theodor W. *Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing*. In: BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art: Selected Essays*. Translated by Jack Zipes; Frank Mecklenburg. Cambridge: MIT Press, 1988. p. 1–17.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993. p. 143–166.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993. p. 219.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultural reconversion*. In: YÚDICE, George; FRANCO, Jean; FLORES, Juan (ed.). *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. p. 32.
- CHAMPAGNE, John. "Anthropology – Unending Search for What Is Utterly Precious": Race, Class, and *Tongues Untied*. In: ——. *The Ethics of Marginality: A New Approach to Gay Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- CONNOLLY, William E. *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991. p. 163.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. *Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew*. In: MATSUDA, Mari J. et al. (ed.). *Words that Wound: Critical Race Theory, Assaultive Speech and the First Amendment*. Boulder, CO: Westview Press, 1993. p. 111–132.
- DE LAURETIS, Teresa. *The Practices of Love: Lesbian and Perverse Desire*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994. p. 190.
- DIAWARA, Manthia. *Black Spectatorship*. In: — (ed.). *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 215.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967. p. 180.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality: Volume 1, An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Random House, 1980. p. 100–101.
- FREUD, Sigmund. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Translated by James Strachey. New York: W. W. Norton, 1959.
- FUSS, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York; London: Routledge, 1989.
- FUSS, Diana. *Fashion and the Homospectatorial Look*. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 4, p. 713–732, verão 1992.

- FUSS, Diana. *Identification Papers*. New York: Routledge, 1995. p. 11.
- HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In: HALL, Stuart et al. (ed.). *Culture, Media, Language*. London: Unwin Hyman, 1980. p. 136–137.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. p. 281.
- HEMPHILL, Essex. *If Freud Had Been a Neurotic Colored Woman: Reading Dr. Frances Cress Welsing*. In: ——. *Ceremonies*. New York: Penguin, 1992. p. 52–61.
- ISLAS, Arturo. *Migrant Souls*. New York: Avon, 1990. p. 41.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Vintage Books, 1993. p. 84–85.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *The Language of Psychoanalysis*. Translated by Donald Nicholson-Smith. New York: W. W. Norton, 1973. p. 206.
- LEEMING, David. *James Baldwin: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1994. p. 332.
- LEEMING, David. *James Baldwin: A Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1994. p. 333–334.
- MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge, 1993.
- METZ, Christian. *The Imaginary Signifier*. *Screen*, v. 16, n. 2, p. 14–76, verão 1975.
- MORRISON, Toni. *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*. *Michigan Quarterly Review*, v. 28, n. 1, p. 14, inverno 1989.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, v. 16, n. 1, p. 6–18, inverno 1975.
- MULVEY, Laura. *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Inspired by Duel in the Sun*. *Framework*, n. 15/17, p. 29–38, 1981.
- OWENS, Craig. *The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism*. In: ——. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992. p. 166.
- PATTON, Cindy. *The Invention of AIDS*. New York: Routledge, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. *Language, Semantics and Ideology*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- RODRIGUEZ, Richard. *Days of Obligation: An Argument with My Mexican Father*. New York: Viking Press, 1992.
- RODRIGUEZ, Richard. *Hunger for Memory: The Education of Richard Rodriguez*. New York: Bantam Books, 1983.

SALDÍVAR, Ramón. *Chicano Narratives: The Dialectics of Difference*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Across Gender, Across Sexuality: Willa Cather and Others*. In: BUTTERS, Ronald R.; CLUM, John M.; MOON, Michael (ed.). *Displacing Homophobia: Gay Male Perspectives in Literature and Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 1989. p. 65.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Queer Performativity: Henry James's "The Art of the Novel"*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 1, n. 1, p. 1–13, out. 1993.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Epistemology of the Closet*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1990. p. 61.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York; London: Routledge, 1993. p. 252.

STUDLAR, Gaylyn. *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1985. p. 602–621.

WALLACE, Michele. *Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film: Lost Boundaries, Home of the Brave and The Quiet One*. In: DIAWARA, Manthia (ed.). *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 257–264.

YARRO-BEJARANO, Yvonne. *Expanding the Categories of Race and Sexuality in Lesbian and Gay Studies*. In: HAGGERTY, George E.; ZIMMERMAN, Bonnie (ed.). *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*. New York: MLA, 1995. p. 128–129.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1991.

José Esteban Muñoz – Universidade de Nova York (NYU)

Nasceu em Havana, em 1967, era professor no departamento de Performance Studies da Tisch School of the Arts (Universidade de Nova York).