

Esther Newton -
Purchase College

Tradução: Vinícios Kabral
Ribeiro (ECO/UFRJ)

Revisão: Maria Fantinato
Géo Siqueira



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

Tracy, a Detetive Sapatona, e a Rainha do Baile: Poder e representação lésbica no Cherry Grove Gay

*Dick(less) Tracy and the Homecoming
Queen: Lesbian Power and Representation
in Gay Male Cherry Grove*

*Tracy, la Detective Marimacha, y la Reina
del Baile: Poder y representación lésbica
en el Cherry Grove Gay*

Newton, E. Tracy, a Detetive Sapatona, e a Rainha
do Baile:: Poder e representação lésbica no Cherry
Grove Gay. *Revista Eco-Pós*, 28(2), 110-154.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28611>

RESUMO

O artigo reluz o universo de Cherry Grove, uma comunidade de gays e lésbicas em Fire Island, acompanhando suas dinâmicas de poder e representação. Esther Newton examina a eleição de uma lésbica como rainha do baile, evento tradicional da comunidade, cujo cargo deve ser ocupado por um homem gay em drag, segundo uma regra tácita. A eleição de Joan Van Ness desestabiliza essa regra e desencadeia reflexões sobre identidade, gênero e poder. Ao analisar as reações da comunidade e as implicações desse ato simbólico, Newton nuança as complexas interações entre diferentes grupos, destacando tensões e alianças que moldam as relações sociais nesse contexto.

PALAVRAS-CHAVE: *Esther Newton; Cherry Grove Gay; Identidade e Representação; Identidade Lésbica.*

ABSTRACT

The article sheds light on the universe of Cherry Grove, a gay and lesbian community on Fire Island, tracing its dynamics of power and representation. Esther Newton examines the election of a lesbian as prom queen at a traditional community event where the role is conventionally held by a gay man in drag, according to an unwritten rule. Joan Van Ness's election disrupts this convention and sparks reflections on identity, gender, and power. By studying the community's reactions and the implications of this symbolic act, Newton offers a nuanced analysis of the complex interactions among different groups, highlighting tensions and alliances that shape social relations in this context.

KEYWORDS: *Esther Newton; Cherry Grove Gay; Identity and Representation; Lesbian Identity.*

RESUMEN

El artículo ilumina el universo de Cherry Grove, em nteracion de gays y lesbianas em Fire Island, rastreando sus nteracio de poder y representación. Esther Newton examina la elección de em lesbiana como reina del baile (evento tradicional de la nteracion), cuyo rol está convencionalmente reservado para em hombre gay em drag, según em regla tácita. La elección de Joan Van Ness desestabiliza esta convención y desencadena reflexiones sobre nteracion, género y poder. Al analizar las reacciones de la nteracion y las implicaciones de este acto simbólico, Newton matiza las complejas nteraciones entre diferentes grupos, destacando las tensiones y alianzas que configuran las relaciones sociales em este contexto.

PALABRAS CLAVE: *Esther Newton; Cherry Grove Gay; Identidad y Representación; Identidad Lésbica.*

Submetido em 10 de julho de 2025.

Aceito em 15 de setembro de 2025.

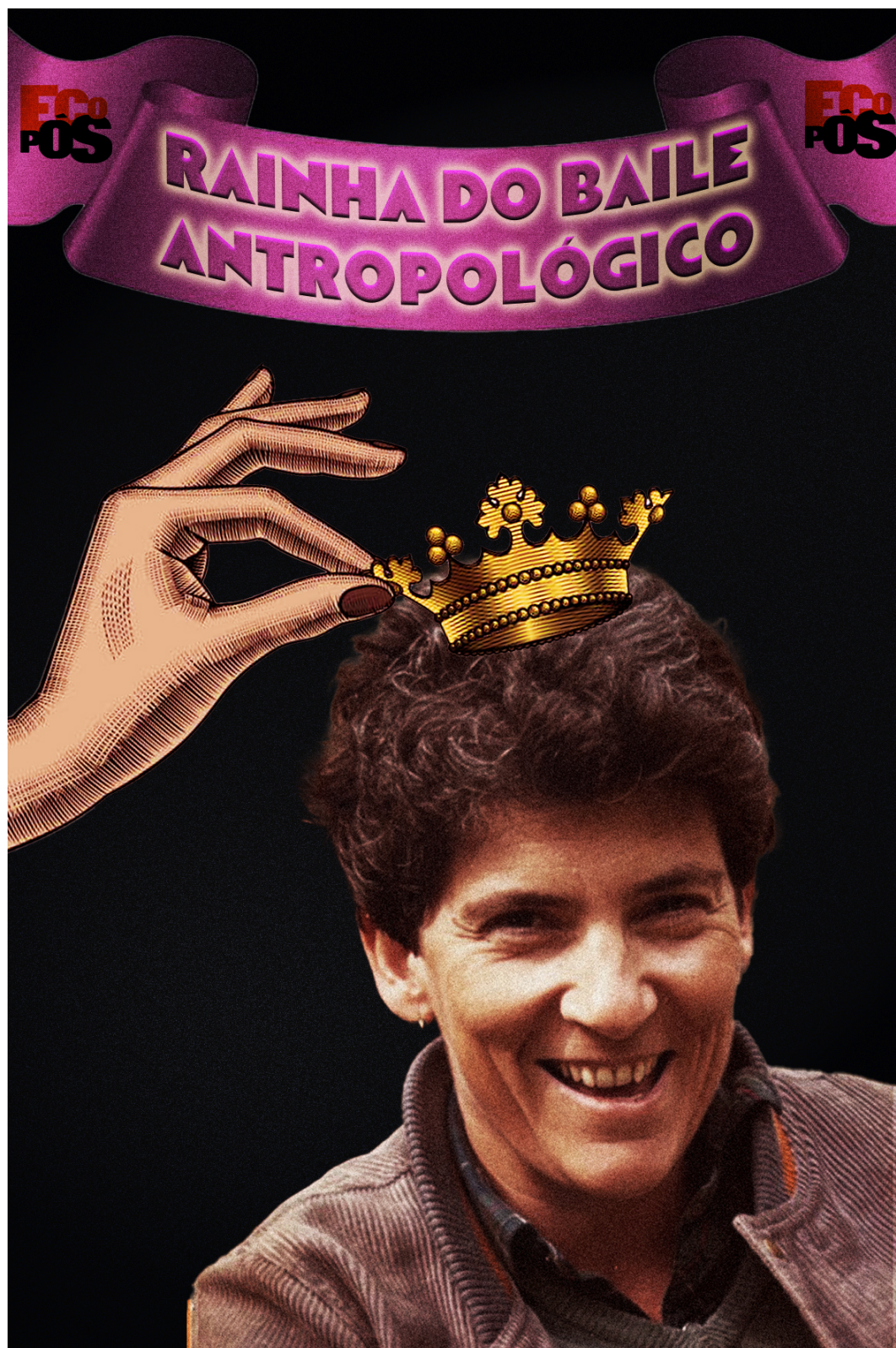


Fig. 1 - Fotografia de Esther Newton (enviada pela autora) com intervenções visuais de Diego Paleólogo.

1996¹

*Dedicado às nossas jovens artistas e intelectuais:
esbaforidas, belas e brilhantes*

Às vezes, nosso teatro é realmente tosco. Mas o público para o qual atuamos precisa de nós. As lésbicas nunca se veem representadas. E ver a si mesma representada é o que faz você sentir que tem um lugar no mundo. (Lisa Kron, atriz profissionalmente treinada e diretora e performer de longa data da WOW, citada em Chansky 1990)

1

Nos vinte e três anos desde a publicação do meu trabalho sobre artistas transformistas profissionais, muitas vezes me perguntaram se as lésbicas também faziam *drag*, e, se não, por

¹NT. Seu Peru, da Escolinha do Professor Raimundo, diria que o texto vem “direto da irmandade das bonecas” e que Newton “deu o Maiorrrr Apoio” à constituição dos Estudos *Queer*, e seria classificado como nota 10,0 na *Catwalk* acadêmica. Newton combina registros etnográficos com reflexões sobre práticas culturais e identidades em *Cherry Grove*, *Fire Island*, um local historicamente relevante para comunidades LGBTI+. Ao mapear festas, performances e disputas simbólicas, ela analisa as sociabilidades neste espaço de lazer situado fora da heteronormatividade. Reconhecida como uma das precursoras da Antropologia das Sexualidades, seu livro *Mother Camp* (1972) será lançado no Brasil pela editora Papéis Selvagens, traduzido por Carlos Eduardo Henning e Glauco Ferreira. Ainda inédita em português, a obra de Newton só é acessível no Brasil por meio de uma resenha (2019) e uma entrevista (2020) publicadas por Henning na *Revista Estudos Feministas*. Termos como *butch*, *femme*, *camp*, *dyke*, *nellie*, *drag* e *queer* foram mantidos em inglês. Isso é feito para preservar os significados culturais e políticos específicos dessas identidades, práticas e sensibilidades historicamente situadas em comunidades estadunidenses. Traduzi-los poderia reduzir ou deslocar esses sentidos. Mantê-los, permite percebermos a forma como as próprias comunidades nomeiam e performam tais identidades. O título original é um jogo de palavras com o personagem de quadrinhos Dick Tracy, baseado no relato de Newton sobre uma ex-moradora de Cherry Grove, uma detetive particular lésbica, apelidada de “*Dick(less) Tracy*”, algo como Tracy sem pau. Para reafirmar a identidade *butch* da personagem e acentuar o efeito crítico e irônico do original, optou-se por “Tracy, a Detetive Sapatona”, buscando “sapatonar com humor a subversão implícita do título” e sinalizar o prisma sapatônico que atravessa o texto. A publicação deste artigo ressalta a relevância e o caráter pioneiro do pensamento de Newton. O texto é um convite para que nos envolvamos com a pregnância e a possibilidade interdisciplinar de sua obra, erguendo pontes entre mundos de imagens, sentidos e processos sociais. O artigo da “rainha do baile antropológico” contribui para o debate sobre representações lésbicas, de gênero e sexualidade, ao mesmo tempo que nos apresenta com seu rigor etnográfico singular. Seu método inventivo e próximo, aliado a uma escrita provocativa e envolvente, serve como um lembrete de que a academia é um espaço de encontros, alianças e respostas ternas a um mundo em desmoronamento: rastros *queer* a serem seguidos, trilhando as pistas dessa grande detetive sapatona. HENNING, Carlos Eduardo. A dor, a glória e o charme *butch* de Esther Newton. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 27, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2019v27n265259>. Acesso em: 3 out. 2025. HENNING, Carlos Eduardo. O charme sapatão de Esther Newton: uma entrevista sobre a vida, a obra e as paixões da lendária antropóloga. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 28, n. 3, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/76427>. Acesso em: 3 out. 2025.

quê²? A cena *drag* sobre a qual escrevi na década de 1960 era um mundo de homens gays, no qual as cerca de dez "*drag kings*" lésbicas competindo umas contra as outras em um baile *drag* de Chicago pareciam quase uma anomalia entre as centenas de competidores drag queen. Quando o show itinerante *Jewel Box Review* anunciou um elenco de "vinte e cinco homens e uma garota", passei a noite examinando as transformistas de vestido e penas para descobrir quem era a "garota de verdade", sem jamais considerar que o autêntico e confiante mestre de cerimônias de smoking poderia ser Stormé DeLarverie, uma artista lésbica³. O espanto geral que saudou a revelação do gênero de Stormé no final da performance foi, sem dúvida, um tributo à sua hábil performance *drag*, mas também expôs uma certa lacuna de expectativa. As lésbicas faziam *drag*? Sim, mas não com a mesma frequência que os homens gays faziam, e com um impacto muito menor⁴. Dois ensaios estimulantes e um evento polêmico na recente vida comunitária do *Cherry Grove*, um resort gay e lésbico, me fizeram pensar novamente sobre o motivo disso.

Enquanto fazia uma turnê de livros no verão de 1993, conheci uma jovem estudante de pós-graduação em antropologia em Berkeley que também trabalhava como repórter para o *Seattle Gay News*. Em troca de uma entrevista, Sarah Murray timidamente me deu um artigo que havia escrito sobre "lésbicas e *drag*." "O *drag* não se desenvolveu como um gênero teatral autônomo dentro da comunidade lésbica," argumentou Murray, apontando "para o coração das diferenças entre as subculturas lésbica e gay masculina nos Estados Unidos" em busca de respostas (1994, pp.343–44)⁵.

A percepção de Murray (e a minha própria) de uma assimetria profunda e significativa entre a relação de homens gays e lésbicas com o gênero *drag* colidiu com a ousada proposta

² Meu trabalho sobre imitadores femininos, conhecidos no mundo gay como *drag queens*, foi originalmente publicado em *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972/1979). Naquele livro, defini "*drag*" como "a roupa de um sexo quando usada pelo outro sexo (um terno e gravata usados por uma mulher também constituem *drag*)". A definição de Sarah Murray (1994, p.345) é mais desenvolvida: "uma tradição de encenar as características essenciais do gênero oposto por meio do *cross-dressing* e do uso de outros símbolos e gestos fortemente associados àquele gênero. Eu distingo entre *cross-dressing* como prática individual, *drag* como convenção teatral e *drag* como gênero teatral desenvolvido."

³ Veja Elizabeth Drorbaugh, 1993.

⁴ De acordo com Drorbaugh (1993, p.133), a performance de Stormé era "raramente" mencionada em críticas de jornais, embora ela fosse a mestre de cerimônias e a única imitadora masculina.

⁵ Murray enfatiza o que ela acredita serem diferenças psicológicas coletivas entre homens e mulheres que tornam o *drag* mais satisfatório para homens, e também as dificuldades de parodiar a masculinidade, linhas de argumento que eu não abordo aqui. O que nossas abordagens compartilham é a fundamentação em etnografia e a preocupação com como o poder molda a representação.

apresentada por Sue-Ellen Case em "*Toward a Butch/Femme Aesthetic*" (1993). "O casal *butch-femme*," ela escreve, "...[está] habitando de forma lúdica o espaço *camp* da ironia e da inteligência, livre do determinismo biológico, do essencialismo elitista e da cisão heterossexista da diferença sexual" (p.305). A associação que Case faz entre *butch-femme* e *camp* parece baseada na suposição de que a vestimenta *butch*, seja no palco ou fora dele, equivale a *drag*, em sua referência à "*butch cross-dressed*" e na afirmação de que a *butch* representa e carrega o estigma do desejo lésbico por causa de sua roupa (masculina?) (p.302)⁶.

Butch-femme como *camp*? A noção de Case era incômoda: emocionante e perturbadora, sugestiva, mas difícil de definir. De que casais *butch-femme* ela estava falando, e exatamente onde, além da página impressa, poderia ser encontrado esse "espaço *camp*" que eles habitavam? No palco, aparentemente, já que os únicos exemplos de Case são as artistas lésbicas Lois Weaver e Peggy Shaw, que interpretaram *A Bela e a Fera*, respectivamente, na produção de *Split Britches*. "A representação é fiel à situação histórica do papel *butch*" (1993, p.302), acrescenta Case, mas nada na declaração anexada de Joan Nestle indica que *butch-femme* foi algum dia *camp* nas décadas de cinquenta e sessenta. A significância das performances de Weaver e Shaw, parece-me, tem muito mais a ver com o passado recente e o futuro, e apesar da ressalva de Case de que, para resgatar o *butch-femme* para uma estética feminista, seria necessário "[desenvolver] uma compreensão da função dos papéis no estilo de vida homossexual... particularmente em relação às relações históricas de classe e raça embutidas em tal projeto" (p.295), sua construção do *butch-femme* como uma forma de *drag/camp* parece uma abstração provocadora e irreverente, sem fundamento histórico — o oposto das criteriosas teorias sociais de Sarah Murray que exploram o papel marginal do *drag* teatral na cultura lésbica.

A cultura *camp* gay masculina da década de 1960, eu havia argumentado, era conscientemente teatral, jogava com a incongruência e precisava ser engraçada (Newton, 1979, pp.106–11). Minha própria experiência na cultura de bares *butch-femme* no final dos anos cinquenta e sessenta me mostrou que o *butch-femme* não era, como Case afirmou, irônico, não era *camp*, e certamente não era, como Judith Butler (1990, p.146; 1993b, p.314) havia sugerido, uma paródia – pelo menos não naquela época. Era totalmente sério, sempre "para valer",

⁶ Sigo Gayle Rubin (1992, p.467) ao definir *butch* como "uma categoria de gênero lésbico que é constituída por meio da implantação e manipulação de códigos e símbolos de gênero masculino."

completamente diferente em sentimento e tom dos excessos fabulosos e agridoces da *drag queen camp*. Mas antes que eu pudesse descartar o argumento de Case, tive que concordar com certas implicações de seu ensaio. Primeiro, a vida de bar tinha um lado dramático: brigas de punho e faca, paixões ciumentas, a bravura erótica do "fish" (uma dança lenta de casal) e as entradas marcantes que certas lésbicas conseguiam. Em 1959, meu cérebro juvenil foi marcado pela desenvoltura de uma *butch* loira de cabelo cacheado, elegante e confiante em roupas esportivas masculinas bem cortadas, que desceu de um táxi amarelo comum, como se fosse de um *Cadillac* com motorista, varrendo a fumaça de um bar de Nova York chamado *Seven Steps* e intencionalmente virando todas as cabeças. E sim, os espetaculares efeitos e contrastes de gênero alcançados por muitos casais *butch-femme*, tanto então como agora, parecem mais relacionados, certamente esteticamente, ao *drag/camp* gay masculino do que ao visual simples e andrógino lésbico-feminista que o substituiu nas décadas de 1970 e 1980.

Mas a assimilação de *butch-femme* ao *drag/camp* gay masculino é uma descrição precisa ou, ao contrário, um manifesto cultural e uma manobra política? Na minha opinião, houve dois temas principais da sensibilidade e ação política gay masculina: um é o *camp* centrado na *drag queen* que destaca a teatralidade e o humor, e o outro é um anarquismo igualitário que prioriza a autenticidade e o realismo. Que as lésbicas, assim como os homens gays, tenham sido atraídas pelo igualitarismo é óbvio, desde os dias das *Daughters of Bilitis* (a primeira organização de direitos lésbicos) na década de 1950 até o lésbico-feminismo e os programas de 12 passos. Mas a outra sensibilidade gay masculina, o estilo *camp*, sempre se centrou na figura da rainha; como tal, não é facilmente apropriada pelas lésbicas⁷. E até que os teóricos da performance surgissem, ninguém posicionou o *butch-femme* lésbico como comparável ao *camp* centrado na *drag queen*, principalmente porque lhe faltava o elemento de humor e leveza teatral, o jogo autoconsciente com o qual Case o dotou⁸.

⁷ Este ponto foi feito pela teórica de performance Kate Davy, 1992.

⁸ Kath Weston (1993a, p.6) cita um exemplo anterior de Marilyn Frye em 1983 que funde *butch-femme* com *drag* masculino no termo "*queer role-playing*" (encenações *queer*), que ela contrasta favoravelmente com a performance de gênero heterossexual, já que esta última carece do humor e da teatralidade da primeira. No entanto, foi o artigo de Case, juntamente com o trabalho de Judith Butler, que parece ter estimulado a atual agitação nos estudos de performance sobre *butch-femme*. Murray e eu não somos as primeiras antropólogas a engajar com as ideias dos teóricos de performance sobre *butch-femme*. Embora elas se refiram apenas brevemente ao ensaio de Case, Davis e Kennedy (1992, p.63) comparam especificamente "o papel da *butch* com o da rainha" a fim de "iluminar essa intrigante falta de *camp*" (p.62, ênfase adicionada) no sistema *butch-femme* das décadas de 1940 e 1950. Concordo substancialmente com suas conclusões, incluindo que "Nenhuma estética cultural parece ter se desenvolvido em torno da imitação masculina" (p.75).

As fusões de *butch* com *drag* (*queen*) e de *butch-femme* com *camp* apagam várias distinções cruciais⁹. Da perspectiva da história cultural, a relação lésbica com o *drag* e a sensibilidade *camp* foi e continua sendo mediada pelo fato de sua produção primária no sofrimento particular, na criatividade e nas redes sociais dos homens gays. A tendência de alguns teóricos e escritores *queer*, homens e mulheres, de descrever "*queers*" (Case retorna ao termo mais antigo "homossexual") como se o gênero não fosse mais uma diferença relevante ou importante apaga justamente o que, na minha opinião, deveríamos estar destacando: a apropriação de práticas e cultura gay masculina pelas lésbicas¹⁰.

O *drag* e o *camp* não são meramente performances antiessencialistas que de alguma forma subvertem a dicotomia de gênero tradicional, nem devem ser diluídos no conceito mais amplo de travestismo ou *cross-dressing* sem antes especificar como funcionam etnograficamente¹¹. (Não por coincidência, os detratores do *drag* cometem o erro oposto, de que o *drag* por si só reforça o gênero tradicional.) Em primeiro lugar, não está claro quando e sob

O ensaio de Kath Weston (1993a) é um desafio mais direto à teoria de performance. Sua formulação, com dados diferentes, foi semelhante à minha: "Como as recentes tentativas de re-teorizar o gênero nos estudos literários, crítica teatral/cinematográfica e filosofia se comparam com uma análise etnográfica que examina o que lésbicas de diferentes origens e convicções políticas têm feito e dito enquanto estudiosos debatem o destino do gênero?" (l). Deb Amory (1996) também defende situar etnograficamente a performance de gênero. Para duas tentativas de oferecer uma visão mais ampla da relação entre teoria social e teoria da performance, ver Lisa Duggan (1992) e Michael Warner (1993). Em um e-mail de 1995 em resposta a este ensaio, que cito com sua permissão, Sue-Ellen Case concordou que "Toward ..." deveria ter sido mais situado materialmente (*embodied*): "Havia um 'rei' em San Francisco, em *North Beach*, desde o início dos anos 1970. Então a 'história' é local. Não acho que *B[utch]-F[emme]* [em San Francisco] seja nada parecido com o que eles descrevem no norte do estado de Nova York, por exemplo. Então, acho que San Francisco tinha um senso diferente disso, e você está certa— 'Eu deveria ter dito em Mauds nos anos 1970 em San Francisco que era assim que eu via [mas] concordo com grande parte do que você disse.'

⁹ A oposição/atração lógica entre o *butch* (lésbica) e a *queen* (homem gay) foi encenada teatralmente por Peggy Shaw e Bette Bourne, que interpretaram Stanley Kowalski e Blanche DuBois, respectivamente, na produção de 1991 da *Bloolips de Belle Reprieve*; veja Alisa Solomon (1993a, p.153).

¹⁰ Mesmo quando o termo "*queer*" não é usado, noto uma crescente indisposição em distinguir a experiência de homens gays da experiência de lésbicas. Por exemplo: "Homens gays e lésbicas são o povo do drama... Desde o momento da primeira entrada na 'comunidade' ou na 'vida', estamos inseridos em uma rede lendária de fofocas, contação de histórias e múltiplas interpretações dos mesmos eventos... A identidade torna-se às vezes uma forma de arte, um pastiche de significados, afiliações e autoparódia que pode ser barroco" (L. Hall 1993, p.229). Para uma crítica à tendência de *queers* sem gênero, ver Biddy Martin (1994). Para ensaios que tanto exibem quanto "interrogam" a atração lésbica pelo *queer*, veja a coletânea de A. Stein (1993) e dois outros ensaios: Cathy Griggers (1993) e Lauren Berlant e Elizabeth Freeman (1993).

¹¹ Neste ponto, Case e eu concordamos. Ela se queixa especificamente de "críticas feministas heterossexuais" que desaparecem *butches* e *femmes* históricas nos conceitos de *cross-dressing* e "carnavalesco" (1993, p.299). Eve Kosofsky Sedgwick, uma das principais defensoras do conceito de "*queer*", faz a mesma observação: "Um dos aspectos mais notáveis da atual mania popular e acadêmica pela linguagem sobre *cross-dressing* é seu virtual apagamento da conexão entre travestilidade e – ousa dizer – homossexualidade" (Sedgwick e Moon 1993, p.220).

quais condições as lésbicas consideram a aparência e a vestimenta *butch* como *drag*¹². A maioria das performances de *drag* que vi, e vi muitas, geralmente se baseiam e até reforçam o que se considera identidades estáveis (essenciais) e conceitos de autenticidade, em vez de desestabilizá-los ou aboli-los, mesmo que possam flertar com tais possibilidades.

Tanto o *drag* quanto o *camp*, em suas formas mundanas e teatrais, são práticas de significação que não podem ser separadas das condições materiais ou das intenções dos atores e do público que os incorporam e interpretam¹³. Eles são sempre o que o filósofo Kenneth Burke chamou de "uma estratégia [simbólica] para uma situação"; ou seja, o *drag* como performance e o *camp* como uma sensibilidade são esquemas culturais usados por indivíduos e por coletividades para significar, constituir e promover agendas particulares em situações específicas. Isso não é para defender a observação em vez da teoria social, mas sim para insistir que a teoria social deve emergir e ser considerada no quadro do comportamento e da crença sociais, não apenas em relação a outras teorias.

A situação histórica mais importante, na qual o *drag* e o *camp* estiveram implicados, foi o maior poder dos homens gays em relação às lésbicas, em todas as classes socioeconômicas e grupos étnicos. Após uma breve revisão desse desequilíbrio de poder, mostrarei como as lésbicas têm (e não têm) sido capazes de usar o *drag* e o *camp* em um denso local de produção cultural gay e lésbica. Na comunidade de resort de *Cherry Grove*, as lésbicas tentaram modificar ou interromper a utilização costumeira de símbolos tradicionais — não para desestabilizar as categorias de gênero como tal, mas sim para desestabilizar monopólios masculinos e para simbolizar e constituir o poder da minoria lésbica. Por fim, sugiro que a proposição de que o *butch-femme* lésbico e a personificação feminina têm uma relação equivalente com o sistema *drag/camp* deve ser entendida como um sinal e uma estratégia de um poder lésbico emergente, em vez de como história ou teoria social. O *drag* e o *camp* estão enraizados em histórias e

¹² Parece-me que, na vida dos bares gays nas décadas de 1950 e 1960, "*drag butch*" era um termo ocasionalmente usado para uma lésbica masculina que se passava por menino ou homem na rua (não necessariamente a mesma coisa que uma "*stone butch*", que não permitia que seus genitais fossem tocados pela parceira), enquanto uma "*drag queen*" era um homem gay que ou se prostituía nas ruas vestindo roupas femininas ou se apresentava para uma plateia, usando qualquer permutação de vestimentas femininas. Na história da comunidade lésbica de Buffalo por Kennedy e Davis (1993), não há entrada no índice para "*butch drag*" ou "*drag butch*", apesar das detalhadas descrições do vestuário masculino das *butches* (pp.154–67).

¹³ Claro, Susan Sontag (1964) foi a primeira a apropriar-se do *camp* para o modernismo, ao 'fazer desaparecer' os homens gays – um gesto posteriormente elaborado por Andrew Ross no pós-modernismo (1989, pp.135–170).

relações de poder, incluindo quando são utilizados nos locais teatrais tão amados no *Cherry Grove*, nas produções teatrais e cinematográficas lésbicas estudadas por teóricos da performance, ou nas páginas de periódicos acadêmicos.

2

"Eu me vejo como uma *queer* primeiro, uma mulher em segundo. A *ACT UP* New York é meu lar político. Apesar do sexismo gay masculino, eu não poderia sobreviver sem o *camp*, a estética, o humor e a sexualidade gay masculina. Eu enlouqueceria. Para mim, os homens gays são família, as feministas heterossexuais são meras aliadas." (Stroud1994)

Desde o início da década de 1980, tem havido uma aparente convergência entre lésbicas e homens gays que se reflete na revalorização do termo sem gênero "*queer*". Escrevo "aparente convergência" porque grande parte do movimento resultou de as lésbicas se aproximarem mais dos homens gays e da cultura gay masculina do que o contrário. A insatisfação generalizada com os excessos do feminismo lésbico e o heterossexismo no feminismo *mainstream* fez com que muitas lésbicas procurassem alternativas na cultura gay masculina e se sentissem atraídas por grupos dominados por homens, como a *ACT UP*¹⁴. De fato, o propósito declarado de Sue-Ellen Case, ao revalorizar o conceito do casal *butch-femme*, era criticar tanto o feminismo heterossexual (por suas teorias homofóbicas) quanto o feminismo lésbico (por seu preconceito de classe, "cruzada antipornografia e sua aliança com a direita" [1993, p.297]).

Mas as lésbicas que engolem o conceito *queer* por completo, sem qualificação, correm o risco de indigestão. Quando Maria Maggenti trabalhou com a *ACT UP* e a *Queer Nation*, ela "acreditava, como muitas mulheres antes de mim, que com trabalho duro, entusiasmo, conhecimento e habilidade, para não mencionar a força pura da personalidade, eu de alguma forma seria isenta do meu status de garota, forasteira, mulher, cadela, racha (*cunt*), outra... [embora]... na verdade, seja quase impossível atravessar os cânions milenares que fazem os

¹⁴ Essa insatisfação não se limitava à geração mais jovem (ou mesmo às lésbicas), como muitas vezes se afirma. De fato, a maioria planejadoras e participantes da *Barnard Conference on Sexuality* de 1982 (eu era ambas), que tornou visível pela primeira vez a oposição ao feminismo antipornografia, era heterossexual e quase de meia-idade. Lembro-me bem de Ann Snitow chegando a uma das reuniões de planejamento da Barnard agitando uma cópia manuscrita do ensaio de Gayle Rubin "Thinking Sex" (1984) e exclamando: "Estou segurando um trabalho revolucionário em minhas mãos; depois deste ensaio nunca mais pensaremos sobre sexo da mesma forma!"

homens serem homens e as mulheres serem mulheres. Eu evito minhas próprias perguntas noturnas sobre o que significa ser uma lésbica em um universo gay masculino e prefiro acreditar nas cores unidas da *Queer Nation*" (1993, p.249).

Não importa o quanto as distinções entre lésbicas e homens gays continuem a não ser problematizadas, elas não podem permanecer sem problemas porque os homens gays pertencem ao gênero dominante. Mantendo raça e classe constantes, os homens gays têm mais poder e dinheiro do que as lésbicas têm¹⁵. Sua história como uma entidade social distinta é mais longa, suas instituições são mais numerosas e desenvolvidas, e eles ocupam muito mais espaço público, simbólico e real, tanto em relação à sociedade dominante quanto dentro da maioria, se não de todas as instituições denominadas "gays e lésbicas".

Percorra a edição de *Stonewall* da *Advocate*. Em um longo artigo sobre as celebrações de *Stonewall* em junho de 1994 na cidade de Nova York, Chris Bull dedica apenas uma frase à Marcha das *Dykes* organizada pelo grupo de ação direta *Lesbian Avengers*. Uma ocupação grande, barulhenta e extremamente bem-sucedida da Quinta Avenida, foi provavelmente a maior reunião pública de lésbicas da história, mas ninguém saberia disso pela *Advocate*. Bull escreve: "A proliferação de marchas dissidentes espelhou um desacordo maior sobre o significado político dos tumultos de *Stonewall*" (1994, p.19). Quase como se estivesse respondendo, a revista lésbica *Deneuve* escreve em sua edição de *Stonewall*: "Por que uma mulher deveria ler a *Advocate* de hoje? Bem, como a carta de apresentação da revista voltada para mulheres afirma, ela foi 'significativamente redefinida e expandida para incluir uma melhor cobertura de notícias e interesses lésbicos do que nunca.' Tradução: Eles demitiram ou afastaram a maioria de sua equipe feminina. Mas a revista também apresenta 'um novo equilíbrio em nossa cobertura de questões de lésbicas e homens gays.' Daqui, isso parece muito com o 'velho equilíbrio.' Homens, homens, homens — e a *fag hag* ocasional" (*Lesbofile* 1994, p.48).

Ao citar o ressentimento de algumas lésbicas o tempo todo e de muitas lésbicas parte do tempo em relação ao poder e ao privilégio gay masculino, minha intenção não é provocar, muito menos aumentar essa raiva. Tanto antes quanto depois do meu período separatista na década de 1970, os homens gays estiveram perto e geralmente foram queridos para mim — como

¹⁵ Dados bastante preliminares de renda, *não* baseados em exageros publicitários indicam que a lésbica média ganha US\$ 22.397 por ano, comparado a US\$ 28.432 do homem gay médio, uma diferença que intuitivamente parece subestimada (*Beyond Biased Samples*, 1994).

objetos de investigação, como amigos e como aliados políticos. Na verdade, a relação lésbica com os homens gays, tanto dentro da vida gay quanto através dos homens gays com a cultura dominante, tem sido pouco descrita e pouco teorizada. Como grupo, e muitas vezes como indivíduos, eles estão lá no nosso horizonte lésbico, e por causa de sua predominância histórica, os homens gays ocupam posições de objeto (como o outro para a América heterossexual) e de sujeito na vida americana sempre que a homossexualidade é abordada, uma quase hegemonia que, apesar dos esforços e efeitos do separatismo, as lésbicas não foram capazes de esquivar ou escapar completamente em nenhum lugar¹⁶.

O que essas generalizações significam na vida das pessoas? Como as lésbicas usam o *drag* e o *camp* no contexto da predominância gay masculina? Eventos que testemunhei durante o verão de 1994 no *Cherry Grove*, em torno da eleição da primeira Rainha do Baile lésbica de todos os tempos, o papel cerimonial mais importante na vida do *Grove*, fornecem algumas respostas.

3

"Uma *camp* em si é uma rainha que senta e começa a entreter um grupo de pessoas em um bar ao seu redor. Todos começam a ouvir o que ela tem a dizer... Uma *camp* é uma pessoa atrevida que declarou liberdade emocional. Ela vai dizer ao mundo: 'Eu sou *queer*'." (Skip Arnold, artista transformista, 1966¹⁷)

Em *Cherry Grove*, uma comunidade de veraneio com cerca de 275 casas na área metropolitana de Nova York, os homens gays usaram seu maior poder socioeconômico como homens (não como patriarcas ou companheiros) para discriminar as lésbicas (por exemplo, na compra e aluguel de casas e no acesso a papéis de liderança na comunidade). Eles também assumiram uma posição de sujeito hegemônico na qual tanto as pessoas heterossexuais quanto as lésbicas, embora por razões diferentes, eram consideradas como o outro. A posição de sujeito

¹⁶ Lisa Duggan (1992, p.18) acredita que "Qualquer política gay baseada na primazia da identidade sexual definida como unitária e 'essencial', lida de forma clara, inteligível e inalterável no corpo ou na psique, e fixando o desejo em uma direção de gênero, representa, em última análise, o ponto de vista do sujeito 'homem gay branco ocidental do século XX'."

¹⁷ Desnecessário dizer, o "ela" a que Skip Arnold se refere é um homem gay (Newton 1979, p.110).

dos homens gays foi efetivada através daquela persona central do *Grove*, a rainha, imersa em uma sensibilidade *camp*¹⁸.

Os primeiros anos da história do *Grove*, de cerca de 1932 a 1960, foram dominados pelo que poderia ser chamado de figuras de rainhas (*queenly figures*), que na maioria das vezes eram mulheres heterossexuais ou bissexuais de meia-idade com uma extravagância definida, referidas pelos homens gays como "*fag hags*" (Newton 1993, p81)¹⁹. A Sra. Helen Ely, a alfa da espécie, usava seu amplo armário de bebidas e sua grande casa de praia para organizar festas temáticas (nas quais ela aparecia com seus próprios vestidos e fantasias grandiosos), ajudou a fundar e dominou a organização comunitária mais importante, o *Arts Project*, e frequentemente representava os interesses do *Grove* para o mundo exterior quando surgiam questões legais e políticas.

O termo "rainha", no entanto, era geralmente restrito a homens gays, alguns dos quais organizavam festas temáticas, mas cujos papéis principais eram desempenhados na interação social cotidiana, em festas e no palco do Teatro Comunitário. Eles não precisavam de riqueza: talento teatral, réplicas rápidas e um talento para a performance *drag camp* eram suficientes. O designer Arthur Brill foi a uma das primeiras festas gays em meados da década de 1930, como a Estátua da Liberdade. A *drag queen* Dicki Martini impressionou o público do *Grove* com seus espetáculos de variedades gays, com personificação feminina que significava a coletividade gay (e lésbica). Homens vestidos como homens eram relegados a acompanhar ou apoiar essas figuras maiores que a vida. Mesmo quando as "belezas" masculinas eram de grande interesse erótico para outros homens, eles não estavam frequentemente no centro do palco. Quando a Rainha da Noite fez sua grande entrada do oceano para a *Heavenly Bodies Party* de 1957, ela foi

¹⁸ Para mais informações sobre esta comunidade, veja minha etno-história *Cherry Grove, Fire Island: Sixty Years in America's First Gay and Lesbian Town* (1993). Para as origens do papel da rainha, veja Randolph Trumbach (1989). Homens gays no *Grove*, como os homens gays em geral antes de Stonewall, se chamavam entre si de "ela", e muitos tinham nomes efeminados. Carole-Anne Tyler (1991) expressa espanto com o fato de pessoas como Vito Russo e Jack Babuscio realmente recorrerem à noção de sensibilidade gay para contextualizar *drag* e *camp*. Mas, se existe algo como uma sensibilidade, existe uma sensibilidade masculina gay. Jill Falzoi, estudante de pós-graduação em estudos de performance na *New York University*, também me aconselhou, com certo alarme, a abandonar este termo ultrapassado "sensibilidade" (*sensibility*), mas, se for assim, como descrever perspectivas estéticas coerentes associadas a grupos sociais? Por que outra palavra seria melhor? Para aqueles que duvidam da existência de algo como o humor *camp*, eu digo: saia de trás do seu e-mail e vá conhecer alguns homens gays, ou ao menos vá ao cinema, para ver, por exemplo, *Unzipped*, o documentário sobre o estilista gay Isaac Mizrahi.

¹⁹ Para mais detalhes sobre famosas *fag hags* do *Grove*, veja Newton 1993, p.24, pp.81–82.

levada por fortes carregadores de tanga, naquele tropo recorrente e central das celebrações do *Grove*: jovens homens erguendo sua majestade, uma Salomé, Cleópatra ou Marilyn Monroe *drag*, figurativamente (e às vezes literalmente) sobre suas cabeças.

Durante as décadas de 1960 e 1970, os homens gays gradualmente apropriaram-se e habitaram todos os papéis de rainha. No palco, homens gays irlandeses, judeus e italianos, como Thom Panzi Hansen, Dickie Addison e Rose Levine, trouxeram um novo glamour e dedicação às performances de rainha²⁰. Teri Warren, uma cabeleireira do Bronx que se tornou não apenas uma estrela performer do *Grove*, mas também presidente do *Arts Project*, me disse francamente, "Quero ser a Helen Ely da minha geração." Em 1976, o *Grove* formalizou a posição da rainha ao instituir o concurso da Rainha do Baile, a vencedora sendo escolhida por um painel de notáveis locais. A Rainha do Baile não tinha poder formal. Seu dever era representar o *Grove* em eventos do *Arts Project*, como arrecadações de fundos, noites de bingo e eleições, mas seu momento cerimonial mais visível e importante ocorria como líder da Invasão do resort gay vizinho de luxo, *Fire Island Pines*. Todo ano, no fim de semana do Dia da Independência dos Estados Unidos, as *crossdressers* do *Grove* — na maioria homens, sempre salpicados com mulheres — desciam a *Great South Bay* para abençoar o glamoroso porto de *Pines*, reafirmando tanto a comunhão gay (masculina) quanto os conflitos entre homens gays relacionados a diferenças de classe e idade. A exigência de estar em *cross-dress* para embarcar na balsa estabelecia um padrão comunitário bastante flexível sobre o que poderia ser considerado *drag*, tanto para mulheres quanto para homens.

A ideia de usar um dos vestidos de Martin, para competir no concurso da Rainha do Baile como Scarlet Ooh, veio a Joan Van Ness quando ela acordou na manhã de 30 de maio de 1994. Ela sentia falta de sua "mana" Martin, que havia morrido de AIDS dois anos antes: "Eu estava me sentindo meio *campy*, sabe, com vontade de fazer algo ultrajante." Apesar de dois amigos, Donald e Evan, "terem ficado imediatamente empolgados com a ideia," eles não ficaram impressionados com a aparência de Joan no vestido de Martin. Conhecidos localmente como as Irmãs Shapiro, Donald e Evan se ofereceram para vestir e maquiar Joan para o concurso que seria realizado naquela noite como um evento beneficente para o *Arts Project* de *Cherry Grove*. Ela aceitou de

²⁰ Para evitar confusão, os nomes e pronomes do *Grove* que se referem a identidades gays *cross-gender* são escritos em itálico na primeira vez em que aparecem.

bom grado, embora "segundo Van Ness, aqueles que teriam pensado nela em *drag*, a teriam imaginado com um smoking de *drag butch*, não como a improvável transformista de mulher para mulher completa com peruca loira bufante e boá de penas que ela vestiu para competir²¹." Na verdade, Joan, vestida de smoking, havia acompanhado sua falecida "irmã" Martin na Invasão de *Pines* várias vezes, uma vez como um noivo, para a noiva feita por Martin.

Quando as dez *drag queens* competidoras subiram ao palco naquela noite, a notícia havia se espalhado pela multidão empolgada de que entre elas estava Joan em um vestido, saltos, peruca e maquiagem pesada. De acordo com Panzi e Bella, duas ex-vencedoras que monitoraram os aplausos para cada competidora, Joan foi a clara vencedora, eleita Rainha Scarlet Ooh, representante simbólica para a temporada de 1994.

Fora de contexto, a eleição de Joan pode parecer validar teorias que tratam o *drag* lésbico e gay masculino como formas equivalentes de *camp*. Joan, incorporando em si mesma um gêmeo *butch/femme*, se não o casal *butch-femme* invocado por Case, já que era uma *butch* com roupas de *drag queen* (se não exatamente de *femme*), certamente poderia ser descrita como "habitando de forma lúdica o espaço *camp* da ironia e da inteligência, livre do determinismo biológico" (Case 1993, p.305)²². Mas, na verdade, é impossível entender o que a candidatura ou vitória de Joan significou para os *Grovers* sem conhecer a história das relações lésbicas/gays masculinas na comunidade e além. Se o objetivo é teorizar como as estratégias de representação funcionam, como os intelectuais podem pular esta etapa etnográfica para abstrações e generalidades amplas sem serem culpados de um imperialismo enganoso (e reprovável) ("Quem se importa com o que você acha que suas representações significam, elas significam o que nós dizemos que significam")?

²¹ Desde o início deste episódio, a narrativa de Joan foi consistente em entrevistas de jornal e em conversas informais no *Grove*. Estas citações são de Sidebottom (1994, p.19).

²² Em momentos mais leves, Joan estava disposta a brincar com alguns subtemas sobre o significado de sua performance de maneiras que poderiam agradar aos teóricos da performance. Certa vez, quando Joan estava vestida como Queen Scarlet Ooh, comentei que ela tinha todas as qualificações para o cargo, exceto uma, e apontei para sua virilha. "Você nunca sabe", ela alertou, rindo, "você nunca sabe."



Fig. 2 - Joan como a "Rainha Scarlett Ooh", escoltada por duas lésbicas influentes do *Grove* na Invasão do *Pines*, 4 de julho de 1994. Foto de Esther Newton.

Há um equilíbrio a ser alcançado entre aceitar os relatos dos "nativos" ao pé da letra, sem análise, e desconsiderá-los completamente como "ficções" ou úteis apenas para a nossa agenda teórica já determinada. Em qualquer caso, muitos teóricos *queer* nunca sequer consideram a etnografia ou a história. Os intelectuais acadêmicos estão apenas interessados em teorizar as representações uns dos outros?

4

Enquanto eu apresentava, no teatro comunitário, uns slides sobre a história do *Grove*, mostrei a foto de uma ex-moradora, uma detetive particular lésbica. Aí a Panzi gritou: 'Ah sim, a gente chamava ela de "*Dick (less) Tracy*".

O número e o poder das lésbicas no *Gay Grove* variaram. Da década de 1930 a 1960, um grupo distinto e abastado de lésbicas conhecido como "damas" era superado em número por homens de origens semelhantes de classe média alta em pelo menos cinco para um, mas ainda desempenhavam papéis importantes como anfitriãs e no teatro da comunidade. Ambos os gêneros compartilhavam uma identificação comum com o teatro, mas as mulheres eram referidas (e se referiam a si mesmas), em tom de brincadeira, como "Lituanas", sugerindo um grupo exótico de alguma terra distante.

À medida que o capital e a infraestrutura tornaram o *Grove* um resort mais acessível, uma população diversa de homens gays invadiu o lugar. As '*ladies*' recuaram, e um novo grupo de '*dykes*' da classe trabalhadora e suas *femmes* passou a constituir uma minoria pequena e bastante acuada, do início dos anos 1960 até cerca de 1973. Durante este período de crescente nacionalismo gay, o desejo sexual masculino-masculino promíscuo e onipresente era cada vez mais visto como o elo comum entre os gays, uma formulação que excluía as lésbicas muito mais do que o fato de serem "Lituanas" havia feito. No entanto, durante as décadas de 1970 e 1980, as lésbicas ganharam espaço, e em 1987, em um processo árduo, gradual e individual, elas se tornaram proprietárias de negócios e casas, técnicas e atrizes de teatro, e líderes no corpo de bombeiros voluntários — sem, como um grupo, jamais desafiar diretamente a predominância gay masculina expressa através do *camp* centrado na rainha.

Por exemplo, no relato de Amelia Migliaccio de uma história "fabulosa" que "mais ou menos mostra o que é *Cherry Grove*", todos os papéis eram interpretados por homens. No início da década de 1970, no período de maior hegemonia masculina, Amelia morava em uma casa de gênero misto que se tornou amiga de uma "família real" exclusivamente masculina que morava ao lado. Quando um homem na casa de Amelia, chamado Eric, foi convidado a se tornar um visconde, Amelia entrou no espírito assando *ziti* e todos os tipos de comida italiana para a cerimônia de coroação. No dia da coroação, "Pensamos, bem, nós realmente deveríamos nos vestir para a ocasião. Então, eu usei um vestido e [sua parceira *butch*] Babe usou um smoking. E, claro, tivemos que vestir Eric, que agora seria o novo visconde, então eu coloquei uma peruca, maquiagem e cílios e um vestido nele." Após uma procissão pública liderada pela figura central — um homem grande conhecido como o Infante, vestido com mantos de veludo vermelho e chapéu de veludo vermelho e ostentando um enorme anel tipo papal — o Eric de vestido foi

submetido a vários testes para ver "se ele era verdadeiramente gay", incluindo a retirada de "uma amostra de sua unha do pé para ver se era realmente terra do *Meat Rack*", ou seja, terra da área externa onde os homens se encontravam para contatos sexuais.

Amelia fez comida para os protagonistas, vestiu o aspirante a visconde gay (como *femme*, ela era perfeitamente capaz de usar maquiagem) e ajudou a arranjar a *mise-en-scène*. Ela e sua parceira *butch* se vestiram como figurantes e não questionaram os critérios de exclusão para ser "verdadeiramente gay" (por exemplo, a terra do *Meat Rack*, que as lésbicas nunca frequentavam). Amelia avaliou a situação lésbica no final de sua narrativa de forma objetiva, enfatizando: "Era uma família inteiramente masculina. Quero que você entenda isso."

EN: Havia duquesas?

Amelia: Bem, pode ter havido, mas elas ainda eram do gênero masculino.

EN: Não havia mulheres de jeito nenhum?

Amelia: Não havia mulheres de jeito nenhum. Na verdade, Babe foi convidada a se tornar um barão ou uma baronesa, não tenho certeza, e isso nunca aconteceu. Nunca aconteceu, mas ela estava sendo considerada.

Como rainhas, os homens gays assumiram a posição de sujeito em uma sensibilidade *camp* coerente que agiu para marginalizar, ou mesmo obliterar, as lésbicas como icônicas. Com isso, quero dizer que as lésbicas raramente eram permitidas a ter qualquer representação como grupo dentro da comunidade, e que as lésbicas virtualmente nunca eram permitidas a representar a comunidade como um todo. Essa exclusão foi efetuada pelo número e poder muito maiores dos homens gays, pela pressão social e pela discriminação explícita. Dada a hostilidade esmagadora do mundo heterossexual circundante e, durante as décadas de 1970 e 1980, do feminismo lésbico em relação ao sistema *butch-femme* que predominava no Grove, as lésbicas ficaram felizes em ser toleradas em um espaço fisicamente seguro, que apoiava a existência do amor entre o mesmo gênero, e aceitaram desempenhar um papel secundário.

Embora o sistema *camp* tenha ajudado as lésbicas a imaginarem outras narrativas sobre gênero, elementos de sua lógica interna também as marginalizaram. Primeiro, porque o *drag* era definido, em primeira instância, como a roupa do "outro" gênero, as lésbicas, como mulheres, não podiam facilmente encarnar rainhas. (Até mesmo a palavra "*drag*" tem sua provável origem histórica nos vestidos longos que os homens usavam ao interpretar papéis femininos no palco.)

Embora algumas das "damas" fossem ricas e confiantes o suficiente para serem anfitriãs de rainhas, ou até mesmo interpretarem figuras de rainhas no palco, elas eram consideradas como se vestindo grandiosamente ou fantasiadas, e não em *drag*²³. Na década de 1960, as *femmes* lésbicas foram implicitamente barradas de se vestir em qualquer contexto que pudesse ser interpretado como competindo com as rainhas gays masculinas²⁴. Amelia podia se vestir com um vestido para testemunhar o rito de passagem de Eric, mas ela não podia fazer parte dele.

Segundo, por sua ênfase esmagadora na rainha, o sistema *camp* agiu para desempoderar o papel de "rei" que homens gays ou lésbicas *butch* poderiam ter logicamente desempenhado (neste aspecto crucial, o *camp* é deliberadamente e devastadoramente subversivo do poder masculino). Como o pequeno papel de Babe na narrativa de Amelia implica, o papel de *drag butch* não estava bem definido.

Nos relatos dos narradores sobre o passado ou na vida diária durante a década de 1980, eu quase nunca ouvia o termo "*drag butch*", muito menos "*drag king*", e não havia distinção entre "*real boys* (garotos de verdade)" e *drag butches* para paralelizar a bem conhecida distinção de g.v (garota de verdade) e *drag queen*. Na exceção que provava a regra, um concurso de *Jock of the Year* foi realizado no final da década de 1970 para escolher um consorte para a Rainha do Baile. A maioria das competidoras lésbicas se vestiu com calças de couro preto, jaquetas e bonés (o distintivo dos *leathermen* gays masculinos), mas os jurados escolheram uma mulher muito *butch* que estava usando uma camiseta preta com as palavras "Mantenha *Cherry Grove Gay*", shorts vermelhos vivos enrolados para revelar uma cinta, e uma tiara. As lésbicas presentes ficaram fortemente divididas sobre esta representação — algumas a acharam trivializadora, outras disseram que era um *camp* apropriado — e o concurso não foi repetido. (Anos depois, um homem do *Grove* desconsiderou o concurso de *jock* como tendo "menos interesse do que um churrasco ao ar livre em janeiro.")

No entanto, no início da década de 1980, a principal *butch*, Lyn Hutton, vestida um ano com calças e jaqueta de couro pretas e boné de motociclista, e no ano seguinte com um smoking,

²³ Por exemplo, na década de 1950, Natalia Murray havia participado de uma festa temática como "Europa", usando um body feminino, montada em um "touro" masculino. Embora isso seja uma variação do tropo do *Grove* da *drag queen* sendo levada por carregadores, ninguém se referiu a Natalia como uma "*drag queen*" ou "*drag king*".

²⁴ A possibilidade de que mulheres lésbicas *femme* pudessem querer ser – ou talvez fossem algum tipo de – *drag queen* foi sugerida pela primeira vez em publicação por Lisa Duggan (1988). Em uma defesa vigorosa do feminismo e da feminidade, Biddy Martin (1994, p.112) corrobora Duggan.

tornou-se a acompanhante habitual, embora sem título oficial, da Rainha durante a Invasão de *Pines*. (No final da década de 1980, perguntei a Hutton porquê, embora ela tivesse se vestido esplendidamente com um smoking e uma gravata borboleta vermelha para comparecer a um "casamento italiano", ela não estava interpretando um papel na cerimônia. "Não, passei dez anos limpando os corredores," ela disse com uma leve amargura. "Esse é o meu papel.")

Embora as lésbicas fossem severamente limitadas em como poderiam participar de eventos de *drag*, o que significava virtualmente todos os eventos do *Grove*, através do *camp* elas podiam entrar no sistema de maneira imaginativa, especialmente em níveis menos formais. Todos os moradores do *Grove* estavam familiarizados com o humor *camp*, e algumas lésbicas podiam empregá-lo, como nesta troca na passarela em uma manhã de verão na década de 1980. Eu estava conversando com Lynne, uma lésbica feminina com longos cabelos cacheados, que estava usando um traje descombinado de bermudas floridas, meias de uma cor e tênis de outra: Lynne: [pegando meu braço]: Eu amo esses números *butch*!

EN: Você finge que não, mas eu sabia.

Lynne: Oh, fui pega!

Homem gay passando fala para Lynne: Adorei sua roupa.

Lynne: Gosta? \$2.99 na Rua 14.

Homem: Mentira. Você pagou pelo menos \$3.99.

Lynne: Vejo que você conhece minha rotina.

Ted Drach se aproxima, envolto em um lençol como uma toga. Uma coroa de flores em seu cabelo, bebida em um copo de plástico; obviamente retornando de uma festa que durou a noite toda.

Ted: Eles roubaram minha cueca.

Lynne: Agora vem um homem de verdade.

Ted: Oh Deus, o que eu não daria por um homem de verdade.

Lynne: [pegando o braço dele e saindo]: Vamos, querido.

De particular significado para entender Joan como a Rainha do Baile é a interação entre as categorias de gênero dominantes (homem/mulher) e as categorias de gênero gays (rainha/*butch*, homem "de verdade", *femme/butch*). Lynne contrasta o "homem de verdade",

Ted Drach, com a rainha preocupada com a roupa, que perguntou sobre seu traje, e comigo mesma (*butch*). Ted recusa. Ele é uma rainha, não um "homem de verdade", porque ele quer um "homem de verdade". Lynne nos supera a todos ao sair: ela, a *femme*, é o "homem de verdade".

Anos antes das proezas de Joan, outros já haviam experimentado com sucesso o que chamei de "*drag* composto": representações da masculinidade convencional por um homem gay *nellie* (ver nota 38) ou por uma lésbica *femme*, ou da feminilidade ou *nellieness* por uma lésbica *butch*. Uma lésbica *butch* chamada Cris descreveu como, na década de cinquenta, ela tentou se passar por um homem gay no palco fazendo um "*real drag number*": "Eu interpretei Carol Channing. Eu entrei em *drag*, caí das escadas com meus saltos altos [ela ri], o lugar inteiro desabou... Ah, eu estava tentando ser tão [faz um gesto feminino de enrolar o cabelo] sabe, porque eu não queria que eles soubessem quem eu era, e eu tinha essa peruca, eu realmente fiz isso, e pensei, 'Agora eu realmente vou me safar com isso, eles vão pensar que eu sou um dos caras.' E os caras, claro, conseguem andar de salto, e eu não conseguia."

Na década de 1970, uma produção de *Little Mary Sunshine*, lembrada com carinho no teatro do *Grove*, apresentou um coro das lésbicas mais *butch* – incluindo Lyn Hutton – em vestidos e maquiagem que foram um grande sucesso, e também trouxe *nellie queens* como príncipes e bandidos, igualmente bem recebidas. À medida que as lésbicas gradualmente se tornavam mais presentes no *Grove*, um grupo de *dykes* e *femmes* entrou no baile de trigésimo aniversário do *Arts Project* como "Irmãs da Areia". A figura central, interpretada pela proprietária de casa do *Grove* Jan Felshin, era a "sheiksa" vestida como um sultão, levada por solenes carregadoras de liteira *butch* e cercada por dançarinas com pouca roupa, reconfigurando assim o tropo central da rainha e dividindo suas carregadoras/admiradoras eróticas em elementos *butch* e *femme*. Em contraste com o concurso de *jock*, esta representação foi universalmente aplaudida; no entanto, como o concurso de *jock*, não foi repetida. As mulheres sentiram que haviam provado seu ponto, podiam flexibilizar as regras o suficiente para jogar dentro delas. Nenhuma dessas representações criou raízes para se tornar tradições recorrentes.

Em meados da década de 1980, as possibilidades de representação não haviam mudado tanto, mesmo que a presença lésbica estivesse aumentando. Shows de variedades no teatro do *Grove* daquele período apresentaram um desfile de *drag queens* mais velhas, mas chamativas, tão conhecidas que eram carinhosamente referidas ano após ano como as "Garotas de Ouro." As

lésbicas que se aventuravam no palco geralmente se vestiam com smokings, com adereços de aparência masculina para escoltar as Garotas de Ouro para o centro do palco. As lésbicas nunca cantavam canções de amor sexy ou engraçadas umas para as outras ou para *drag queens*, enquanto mulheres heterossexuais e homens gays frequentemente representavam casais heterossexuais em duetos musicais²⁵. Quando questionei a falta de representação lésbica nas apresentações, outras lésbicas professaram não ter notado. Duos *butch-femme* não eram representados, em parte porque apenas as *butches* pareciam querer participar. Nenhuma *femme* se voluntaria, também me disseram, em uma referência à proibição implícita da performance *femme* que poderia ofuscar as *drag queens*. Mas, em qualquer caso, todos os shows da época foram escritos por homens gays, que aparentemente tinham pouco ou nenhum interesse em dar papéis no palco para as lésbicas. Apenas em uma noite em 1986 no *Drag Search*, uma noite de talentos aberta na discoteca do hotel modelada a partir do *Star Search*, o show de talentos da TV de Ed McMahon da época, eu vi uma indicação da atitude lésbica mais ousada e confiante que surgiria mais tarde. (Significativamente, este evento comercial popular nunca teve o peso simbólico de produções teatrais ou mesmo festas temáticas, e a maioria dos concorrentes era de fora do *Grove*²⁶). A mestre de cerimônias *drag queen*, Electra, explicou que ela sempre encorajava as pessoas a se apresentarem e que havia ficado perturbada durante todo o verão por nenhuma "dama" se apresentar. As garotas gostavam de sair e balançar os seios na piscina no concurso de camiseta molhada, ela observou secamente, mas nesta tarde três garotas se aproximaram dela e disseram que queriam se apresentar, e aqui estavam elas, as "Garotas de Jersey".

As "três garotas", na casa dos vinte anos, vestindo shorts e sem maquiagem, procederam a fazer sincronia labial de uma música alegre no estilo *neo-Andrews Sisters* com o refrão recorrente: "Não é a carne, é o movimento" (*It's not the meat, it's the motion*). Seus passos de dança coordenados mostraram que elas levaram a performance a sério o suficiente para ensaiar um pouco. "Não é a carne" — elas apontaram para suas virilhas — "é o movimento" — elas

²⁵ A única referência à sexualidade lésbica que recordo ocorreu no final dos anos 1980, feita por uma *drag queen* chamada High Camp, que interpretou uma lésbica fazendo *lip-sync* de uma música da humorista lésbica Lynn Lavner.

²⁶ Durante os anos em que Candy Stevens foi a mestre de cerimônias do *Ice Palace Disco*, ela trouxe um grande número de *drag queens* negras, algumas patéticas e outras incrivelmente talentosas. Uma das últimas foi Paris Dupree, homônima do aclamado documentário de Jenny Livingston, *Paris Is Burning*. Paris acabou recusando aparecer no filme de Livingston e é vista apenas em silhueta nos impressionantes momentos iniciais. Veja Phillip Brian Harper (1994); o ensaio de Harper é uma crítica contundente, baseada em objeções semelhantes às minhas, à abordagem voluntarista de gênero encontrada em grande parte da teoria da performance.

balançaram os quadris com energia. Cada performer se revezou nos holofotes. Quando a mais *butch* das três se adiantou, a multidão enlouqueceu. Depois de repreender: "É a carne e o movimento", Electra saiu e as deixou fazer um bis. Quando ela disse que as Garotas de Jersey não podiam competir no concurso *Miss Ice Palace*, suas amigas, um grupo de jovens lésbicas enérgicas, soltou uma vaia prolongada. "Ainda bem que elas não sabem onde eu moro", brincou Electra. "*Miss Ice Palace* tem que ser um homem em *drag*", ela continuou sobre os gritos de protesto das lésbicas. "Mas escutem, talvez no próximo ano tenhamos uma nova categoria, 'Mr. *Ice Palace*'. Vamos ter um Elvis Presley aqui, um Frank Sinatra, por que não?" Mas não aconteceu²⁷.

Como regra, as lésbicas ou encontravam uma maneira de participar nas margens do *camp* centrado na rainha ou podiam apreciá-lo como espectadoras; elas não podiam alterar o esquema básico. Quanto mais público o evento, mais central para a autodefinição do Grove, mais as lésbicas eram relegadas a papéis secundários ou empurradas para os bastidores.

Em retrospecto, 1988 foi o ano em que, como uma lésbica mais velha do *Grove* disse com um sorriso astuto, "eles [os homens gays] começaram a ficar realmente nervosos." Ao mesmo tempo em que a predominância gay masculina estava sendo minada por doenças e mortes por envelhecimento e por AIDS, as lésbicas começaram a ir para lá em números muito grandes²⁸. O boca a boca, outra lésbica me disse na época, era que o *Grove* era um bom lugar para lésbicas. De modo geral, essas novas frequentadoras eram mais jovens e davam como garantidas certas mudanças de atitude dos anos 1970; refiro-me a elas como pós-feministas nesse sentido.

Mais e mais comentários foram ouvidos de homens gays sobre "aquelas *dykes* atrevidas" que faziam muito barulho, ocupavam as passarelas e geralmente tomavam muito espaço. Na Exposição de Arte anual, a Rainha do Baile de 1988, Vera, fora do *drag* e bastante sem graça,

²⁷ A artista performática Holly Hughes, vestida com uma fantasia gigante de lagosta, fez *lip-sync* de "It's Not the Meat, It's the Motion" com uma versão de Maria Muldaur da canção original das *Andrews Sisters* (talvez a mesma gravação usada pelas *Jersey Girls*) em 1982 ou 1983, provando mais uma vez que as artistas estão à frente de seu tempo. Isso fazia parte da primeira produção de Hughes, intitulada *Shrimp in a Basket*, no WOW Café, em Nova York (comunicação pessoal). Quanto ao entusiasmo espontâneo da plateia pela *Jersey Girl* mais *butch*, Amber Hollibaugh mantém há muito tempo, em conversas, que, culturalmente falando, a *butch* é o objeto central do erotismo lésbico. Este assunto interessante está além do escopo do meu ensaio, mas veja o excelente ensaio de Alisa Solomon (1993b, p.42) sobre *butchness*, especialmente sua descrição das *butches* Leslie Feinberg e Peggy Shaw dançando juntas em uma performance *Off-Broadway*.

²⁸ Se isso é causa e efeito, como alguns suspeitavam, permanece em aberto. Mais provavelmente, muitos fatores estiveram envolvidos na mudança.

usava uma camiseta preta estampada com as palavras brancas nítidas "O que fica melhor em uma lésbica?" (What Becomes a Lesbian Most) em seu peito. Quando Lynne comentou sobre isso, ele disse, rindo sarcasticamente: "Você notou que não há nada escrito nas costas." Lynne e outras lésbicas fizeram caretas de desaprovação, que Vera ignorou.

No *Bella's Dish*, um evento semanal noturno no hotel, um grupo de *drag queens* visitantes do *Pines* apresentou um 'desfile de moda', usando roupas meio provocantes que, aparentemente, elas achavam apropriadas para um ambiente do *Grove*. Quando a rainha principal subiu ao palco, ela declamou: "Meu nome é Tawana Schwartz, e foi isso que eu estava usando na noite em que fui estuprada por seis lésbicas brancas em *Cherry Grove*" (uma referência a um infame caso de Nova York em que uma jovem mulher negra chamada Tawana Brawley alegou que foi estuprada por alguns homens brancos). Minhas amigas lésbicas (brancas) estavam se olhando e eu fiz um gesto de cortar a garganta. Assim como no incidente de Vera, nós apenas sentamos lá bufando de raiva. Todas nós sabíamos que o *Grove*, como a América, tinha uma história de representações sexistas, racistas e antissemitas, mas isso justificava fazê-las em 1988²⁹

Em 1991, as tensões ressurgiram sobre questões de gênero, raça e representação. Uma lésbica chamada April (que é negra) se opôs a Miss Stephanie de *Pines* (que é branca) fazer uma versão *blackface* de Diana Ross em uma das apresentações teatrais do *Grove*. April "não era nenhum tipo de revolucionária", me disseram, mas ela foi silenciosamente ao diretor e disse que se Stephanie fizesse *blackface*, ela, April, não poderia participar. O diretor realizou uma reunião com Stephanie e alguns outros do elenco, todos os quais tentaram convencer April a desistir de suas objeções: não significava nada, não era racista, apenas por diversão, etc., etc. Enquanto isso, alguns dos homens foram ouvidos dizendo: "Se deixarmos essas *dykes* nos dizerem para não fazermos *blackface*, em seguida elas nos dirão para não fazermos *drag*, e não podemos deixá-las nos dizer o que fazer." As mulheres envolvidas se dividiram na questão, vagamente seguindo as linhas "*dyke* versus pós-feminista." No final, Stephanie fez Diana Ross em "*brown face*" e April e outras feministas boicotaram silenciosamente o show. O diretor deixou claro que se as lésbicas

²⁹ Veja Newton (1993, cap. 6) para uma discussão mais completa sobre discriminação étnica, racial e de classe entre os *Grovers*. No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, muitos *Grovers* brancos ficaram irritados, principalmente com lésbicas que iam ao *Grove* para comprar, alugar ou fazer passeios de um dia, mas também com grupos de visitantes afro-americanos. Antes desse período, pessoas afro-americanas vinham principalmente como trabalhadoras individuais ou parceiras de pessoas brancas.

não gostavam dos shows, elas poderiam muito bem escrever os seus próprios (um desafio que foi aceito em 1993 por uma mulher que produziu a primeira apresentação teatral escrita por lésbicas de sucesso moderado, no estilo leve e *campy* do *Grove*).

No final da temporada de 1991, as pessoas começaram a ver a divulgação para um "Fim de Semana das Mulheres" planejado no *Grove* em setembro, organizado por um jornal lésbico de *Long Island*. Alguém fez e distribuiu um panfleto para cada casa no *Grove* e *Pines* com as palavras em negrito "Nós precisamos disso?" impressas sobre os anúncios do Fim de Semana das Mulheres. As lésbicas locais ficaram chateadas, mas nada aconteceu. A cada ano subsequente, o número de lésbicas cresceu. Em 1994, os moradores do *Grove* geralmente concordavam que, embora os homens gays e as pessoas heterossexuais juntos ainda possuísem cerca de 75% das casas, a posse de casas por lésbicas estava crescendo lentamente e — mais dramaticamente e visivelmente — as lésbicas constituíam mais da metade dos visitantes de um dia e dos inquilinos.

Junto com as queixas e o ressentimento, alguns homens do *Grove* buscavam conciliação. Em uma reunião da Associação de Proprietários, no início da temporada de 1994, alguém propôs colocar dois bancos no final da passarela que leva ao *Meat Rack*, a área de *cruising* ao ar livre frequentada por homens gays. O chefe do recém-criado fundo memorial, um proprietário mais velho e muito respeitado, objetou que seria inadequado pagar com o fundo memorial por algo que não seria usado por toda a comunidade. Aparentemente, entendia-se que eram as mulheres que não usavam o *Meat Rack* e, portanto, suas contribuições não deveriam ser usadas para pagar por comodidades do *Meat Rack*. No final, outro proeminente morador do *Grove* levantou o dinheiro de forma privada, ou seja, apenas entre homens. Foi nesse precário equilíbrio de mudanças demográficas e de poder que Joan se candidatou e venceu o concurso da Rainha do Baile.

5

"As lésbicas... sofrem de uma estranha invisibilidade em nossa sociedade. Essa invisibilidade nos permite ver tanto como o masculino e o feminino são definidos em oposição um ao outro, quanto como as relações com os homens funcionam como o fator crítico para obter visibilidade social e poder cultural."
(Sarah Murray 1994)

A reação à vitória de Joan foi imediata. Thom Hansen (Panzi) brincou na manhã seguinte: "Tenho medo de caminhar até minha casa." Como presidente do *Arts Project*, ele, auxiliado por Bella, havia julgado o medidor de aplausos e Joan claramente havia vencido. (Em algum momento por volta de 1990, o antigo sistema de escolher a Rainha por notáveis locais foi substituído por um medidor de aplausos, porque havia muitas reclamações de favoritismo — mais uma barreira para as lésbicas). Panzi achou a entrada de Joan engraçada (embora tenha dito a um repórter que não aprovava que uma mulher fosse Rainha do Baile), mas ficou surpreso não apenas com os egos feridos, mas "também, receio, com a misoginia descarada de algumas dessas rainhas". Algumas devolveram seus cartões de membro do *Arts Project* e outras estavam hasteando suas bandeiras do *Arts Project* de cabeça para baixo. E, ele acrescentou, "Todos nós dissemos que era uma pena que Esther já tivesse escrito seu livro, este seria um ótimo capítulo". Depois que Panzi, que estava claramente tanto perturbado quanto entretido, se afastou, uma amiga lésbica com quem eu estava sentada comentou: "Este é um ano terrível para alguns desses caras. Primeiro, uma lésbica escreve o livro definitivo sobre a história do *Grove*; depois, uma lésbica se torna a Rainha do Baile", fazendo com que eu considerasse como meu livro recente poderia ter contribuído para as tensões³⁰.

Considerando o número de jovens lésbicas que eu via ao meu redor, as rainhas poderiam ter se considerado sortudas por algumas lésbicas se importarem o suficiente para invadir o concurso nos termos dos homens gays, pois a vitória de Joan era ao mesmo tempo subversiva e submissa ao poder masculino. Como tal, porém, era o desafio perfeito ao sistema dos "velhos rapazes" do *Grove*. O concurso era raramente sobre "beleza"; geralmente, a Rainha era uma incentivadora da comunidade, de meia-idade. Joan estava por ali desde 1979. Ela havia participado de inúmeros shows do *Arts Project*, ido à Invasão vestida com smoking e se voluntariado em todas as causas e comitês: o projeto *Dunes*, o fundo memorial, o fundo de saúde, todos haviam recebido seus cheques. Bombeira voluntária por mais de uma década, ela possuía uma casa que estava sempre melhorando, cercada por um jardim bem cuidado. Era a voluntária

³⁰ Weston (1993a, p.16), em um contexto totalmente lésbico, também levantou a questão: "E as relações de poder incorporadas em minha própria presença como etnógrafa lésbica que se encontrou simultaneamente 'nativa' e 'estrangeira', desejando e sendo desejada, observando e sendo observada? Como retratar minha participação?" Veja também minha discussão sobre os problemas de ser uma pesquisadora lésbica no *Grove* em "*My Best Informant's Dress: The Erotic Equation in Fieldwork*", neste volume.

exemplar do ano, a escoteira da década. Havia apenas um motivo pelo qual Joan não deveria ser a Rainha do Baile, e todo mundo sabia: ela era uma g.v., uma garota de verdade.

Nos primeiros dias após a eleição de Joan, a divisão entre *dykes* e pós-feministas entre as lésbicas envolvidas na comunidade, evidente no caso de April/Miss Stephanie, ressurgiu. De fato, minhas amigas mais feministas do *Grove* repudiaram o fato de Joan ter entrado no concurso, que uma delas descreveu como "coisa patriarcal", acrescentando: "Ela quer tanto ser aceita pelos homens que fará qualquer coisa." Em contraste, a maioria das *dykes* professou estar chocada com a reação masculina, porque era tudo apenas *camp* e por diversão, enquanto obviamente saboreavam a vitória de Joan. Lynne se vangloriou de que "as *dykes* elegeram [Joan]" aplaudindo mais forte no concurso, e acrescentou que a nova companheira de Joan, Lorraine, que era bastante *butch*, seria uma ótima escolta (com roupas masculinas) para a Rainha Scarlet Ooh na Invasão³¹. Joan não deixou dúvidas de que estava absolutamente determinada a exercer sua condição de rainha. Quando mais tarde perguntei a ela se era um grande incômodo se vestir assim, ela disse: "Não, porque a comunidade me elegeu e estou muito orgulhosa disso. É uma honra. E não há dúvida de que eu venci. Claro, as *dykes* aplaudiram mais forte, mas sem os homens eu não poderia ter vencido." "Nem chegou perto," acrescentou Lorraine. "E então, é claro que eu vou fazer isso," disse Joan. Lyn Hutton olhou-me diretamente nos olhos e declarou sem emoção: "É um *camp*. Esse é o meu único comentário." Enquanto isso, Panzi estava aconselhando Joan de que se ela fosse a Rainha do Baile, ela teria que aparecer em todos os eventos públicos a cada fim de semana.

A controvérsia atingiu seu auge no fim de semana de 11 a 12 de junho, com a primeira aparição pública programada de Joan como Rainha para ser anfitriã do chá no bar do *Cherry*³². No dia marcado, um par de panfletos proclamando "Boicote ao Chá das *Dykes*" foram rapidamente arrancados. A participação, inicialmente escassa, acabou aumentando para um

³¹ A aparência *butch* de Lorraine levantou o que considerei questões interessantes sobre a disposição de Joan em retratar uma *drag queen*, mas os *Grovers* não comentaram sobre isso na minha presença. Houve, entretanto, boatos sobre o fato de Joan e Lorraine formarem o segundo relacionamento aparentemente *butch-butch* entre lésbicas proeminentes da *Grove* nos últimos anos.

³² Peter Worth, quase com oitenta anos, foi abordada por uma das apoiadoras lésbicas de Joan para abençoá-la como Rainha do Baile (*Homecoming Queen*) no chá, presumivelmente para simbolizar a continuidade entre as gerações lésbicas. Peter recusou, explicando que estava muito ventoso no *Cherry's* e que ela não era uma "pessoa pública". Lembrei-lhe que Kay, a mais grandiosa de todas as lésbicas "*lady*" do *Grove*, "teria adorado fazer isso!" Peter concordou: "Kay era a única pessoa que poderia ter feito isso, mas ela não está mais entre nós."

bom público, com uma presença lésbica muito maior que o habitual. “Joan estava ótima” em *drag*, disse uma conhecida lésbica que inicialmente havia zombado. E, ao assistir mais tarde ao vídeo de Joan – normalmente de cabelo curto, sem maquiagem e com aparência de colegial de elite – eu jamais a teria reconhecido, tão pesada estava sua maquiagem de *drag queen*, tão volumoso seu vestido e tão teatral sua peruca, no estilo *Hello, Dolly*. Contribuindo para o efeito teatral estava Lorraine ao seu lado — mais alta, *butch* e atraente — vestindo um terno e gravata bem ajustados.

Fred, um amigo mais velho, me disse que o caso de Joan foi o assunto do *Grove* desde o momento em que ele entrou na balsa naquele fim de semana até o momento em que partiu. Ele não conseguia entender por que Joan faria uma coisa dessas, ela parecia “uma pessoa tão sensível”. Um homem charmoso com muitas amigas, Fred parecia imune ao meu argumento de que Joan era a vítima de um preconceito irracional. Outros homens insinuaram que Donald e Evan, as Irmãs Shapiro, haviam instigado Joan a fazer isso para se vingar do *Arts Project* porque Donald havia perdido o concurso no ano anterior. Ou que Panzi havia manipulado o concurso de alguma forma, já que fora ouvido comentando antes de Joan subir ao palco: “A história será feita esta noite.” Houve insultos masculinos contra Joan: Como ela poderia cumprir o papel de Rainha? Ela não tinha personalidade e não sabia como posar para uma câmera; ela deve ter sido instigada, não tinha a inteligência para pensar nisso sozinha, e assim por diante.

No fim de semana seguinte a controvérsia transbordou no *Grove*. Dois grandes jornais de Nova York escreveram artigos sobre o assunto, sem tomar partido³³. Mas a tensão estourou com a publicação da coluna semanal “*Talk of the Grove*” de Patti Ann no jornal local *Fire Island Tide*: “Joan Van Ness aceitou as ‘Cantadas’ (*Cat Calls*), ou seja lá o que for, e permitiu-se tornar a ‘Rainha do Baile’ de 1994. Eu gostaria de acrescentar que esta foi uma tradição de 25 anos de homens se vestindo como mulheres, que foi varrida e empurrada para o esgoto... Eu pensei que Joan fosse mais sofisticada do que se envolver nessa controvérsia. No entanto! Avante com a ‘Invasão no Exílio!’” (P.A. 1994:34).

Patti Ann não apenas pediu uma Invasão alternativa a ser liderada por Vicki, a quem ele se referiu como “a verdadeira ‘Rainha’”, ele apelou traiçoeiramente aos homens de *Pines* (“Você

³³ “*A First for Cherry Grove*” (1994, p.3) foi publicado no *New York Times*; Wasserman (1994b) saiu no *Newsday*. Wasserman fez uma matéria de acompanhamento após a *Invasion*: “*Cherry Grove Queen Proves She’s No Drag*” (1994a).

quer uma 'Rainha' mulher abençoando seu porto?") e às "mulheres inteligentes e sofisticadas do *Cherry Grove*, obrigado por seu apoio à tradição. Vocês sabem quem são e, com sorte, farão suas vozes serem ouvidas." Finalmente, ele disparou sua flecha mais venenosa para além do signifiicante da vitória de Joan em direção ao significado — a mudança social que varria *Cherry Grove*: "(Citação de uma ex-'*Drag Queen*' profissional) 'Primeiro os garotos ficaram doentes, morreram, suas casas foram vendidas e agora eles foram chutados na bunda e sua tradição foi tirada. P.A., é hora de vender'."

O artigo de Patti Ann saiu pela culatra. Todas as lésbicas e muitos homens se uniram em oposição a essa provocação divisiva. Pedidos de união, referências às contribuições lésbicas na crise da AIDS e apelos à tradição *camp* surgiram com força e rapidez. Uma proeminente lésbica escreveu em resposta: "P.A., como você se atreve? Foi perverso e cruel. Sei que falo por mim e por todas as chamadas mulheres não inteligentes e não sofisticadas do *Grove* ao lhe dizer, inequivocamente, 'volte atrás'." (Bozzone, 1994, p.12). Outra proprietária lésbica de longa data, argumentando que aceitar mudanças de valores era o jeito americano, chegou a recorrer à nossa história revolucionária, indiretamente comemorada pela Invasão de 4 de julho, e observou de forma incisiva, "[As lésbicas] não podem (e não devem) ser relegadas ao papel permanente de apoiar e aplaudir os homens. Joan Van Ness venceu o título em uma eleição justa, aplaudida por membros de ambos os sexos. Talvez sua vitória represente a evolução de uma nova tradição — uma que permite que homens e mulheres compartilhem igualmente em tudo o que esta maravilhosa comunidade tem a oferecer. Que grande tradição seria essa!" (Schwartz, p.1994, 12). Uma das poucas "damas" restantes também se manifestou, escrevendo uma carta para o jornal local rival criticando a coluna de Patti Ann nos termos mais sarcásticos e lembrando aos leitores que, nos velhos tempos, homens e mulheres se davam bem. Ecoando a observação de Lyn Hutton, ela afirmou que a Rainha do Baile era sobre *camp*, não sobre *drag* por si só, um ponto ao qual voltarei mais tarde. Em privado, ela castigava Patti Ann e seus seguidores como 'analfabetos' e 'não exatamente os mais populares do *Cherry Grove*', numa referência ao ressentimento de classe ainda presente em relação aos arrivistas da classe trabalhadora, como Patti Ann, que passaram a dominar o *Grove* nos anos 1970.

Até mesmo as lésbicas feministas se alinharam, embora uma tenha notado (provavelmente com precisão) que as jovens inquilinas lésbicas que estávamos vendo ao nosso

redor "não davam a mínima" para o concurso da Rainha do Baile. Quando mencionei que o reinado de Joan havia unido todas as mulheres envolvidas na comunidade pela primeira vez em uma causa explicitamente feminista, esta amiga comentou: "Pelo menos metade das mulheres na ilha pensa que *drag* é nojento... *Drag* é coisa de homem, e há áreas com as quais nos preocupamos que não queremos que eles se misturem, e as mulheres não deveriam se misturar nisso. Mas daí, quando houve uma oposição tão imediata de alguns homens, então todo mundo teve que apoiar Joan. Caso contrário, nunca teria sido uma questão feminista."

A maioria do *establishment* masculino também se firmou contra Patti Ann e seu bando de opositores. Rose Levine, que uma vez se meteu em problemas com comentários depreciativos em sua coluna de fofocas sobre "lésbicas gordinhas" tomando conta do corpo de bombeiros, escreveu um artigo de aprovação e apoio a Joan no jornal rival *Fire Island News*. Max, amigo de longa data de Thom, disse que, embora o chefe do *Grove* não pudesse ser um "rei", o *drag* de Joan era alto *camp*, e ele não conseguia entender toda a confusão. Max não ia participar da Invasão (no final ele o fez), mas iria apoiar "a Imperatriz" que lideraria a procissão até o barco. Eu nunca tinha ouvido falar de uma Imperatriz, então ele explicou que Thom (Panzi) era a Imperatriz da Invasão, que Thom pensava que era dono dela. (Eu me perguntei então se Thom como a Imperatriz poderia ser visto superando Joan como a Rainha, e eu viria a testemunhar mais tarde uma série de tentativas de roubar a cena de Joan.)

David, o dono de uma das casas mais bonitas do *Grove* na baía, explicou que ele havia decidido ser mais aberto com as mulheres após a morte do seu parceiro. Ele aprovava Joan como Rainha. Por que ela não deveria ser Rainha? Apenas os homens que simplesmente não conseguiam mudar ainda estavam descontentes. E era apenas por um ano, afinal. Se aqueles homens não gostassem, eles poderiam ir e tentar ganhar de volta no ano seguinte. Joan havia dado vida ao que talvez fosse uma instituição moribunda. E era *camp*. David e seu novo companheiro foram os únicos homens com quem conversei que sugeriram, hesitantemente, que o fato de Joan ser Rainha era apropriado porque havia mais mulheres no *Grove* agora.

No dia da Invasão, uma multidão formada por até dez fileiras de pessoas se alinhava ao longo de todos os acessos ao deque do *Ice Palace* e se estendia até a balsa, incluindo um grande número de mulheres, talvez um terço de vários milhares de espectadores, não apenas moradores do *Grove*, mas também muitos visitantes vindos de *Long Island*. Ao meio-dia, os tipos habituais

de *drag queens* do *Grove*, na maioria de meia-idade — fantasias provocantes, chamativas, de empregadas francesas, rainhas com vestidos habilmente feitos de sacos de lixo, e uma que estava usando e mostrando um grande *dildo* realista debaixo de seu vestido — estavam sendo apresentada por Sal, o mestre de cerimônias, enquanto circulavam pelo local e posavam para fotos. Havia menos entradas de grupo masculinas e mais participantes mulheres (embora não chegassem a um quarto do total) do que no passado, incluindo um imitador de Elvis *campy* e confiante com uma *showgirl drag queen* em seu braço, que fizeram juntos um pequeno número de canto e dança engraçado e bem ensaiado. Sal fez algumas referências ao fato da Rainha deste ano ser uma mulher, levemente sarcástico, mas nada realmente maldoso. Um concorrente que estava usando meias arrastão, mas também um boné de motocicleta de couro, anunciou que não sabia qual era o seu nome de *drag*, que seu *drag* estava confuso: "Já que este ano nossa *drag queen* é uma mulher, isso prova que estamos todos confusos no *Cherry Grove*."

Várias pessoas notaram que, como de costume, a *drag* de Panzi era a mais engenhosa de todas. Ele sempre liderava a Invasão em glamour *drag*, mas este ano ele veio como uma "*fire dyke*" (lésbicas eram proeminentes no corpo de bombeiros voluntário há muito tempo), completa com grandes botas de borracha, casaco oficial e capacete preto de bombeiro. Sua maquiagem era relativamente discreta, e ele usava uma peruca vermelha na altura da orelha — nada glamouroso, mas também não feio — evitando assim o estereótipo de que lésbicas são feias, que a Rainha Vera havia invocado. Ele anunciou pelo seu megafone que se uma *dyke* podia ser a Rainha, então ele poderia estar no corpo de bombeiros. De tempos em tempos, para a alegria da multidão, ele levantava sua saia curta para mostrar sua "vagina", representada por pelos pubianos falsos (ele mais tarde explicou, com certo constrangimento, que, depois de encurtar a peruca, precisava fazer algo com o cabelo restante).

Ajudando Panzi a manter a ordem e "em sintonia com o tema", como dizem os moradores do *Grove*, havia dois marechais homens vestidos com perucas curtas e calças, jaquetas e bonés de couro preto. Para o público experiente do *Grove*, esses dois estavam personificando as duas lésbicas que por anos haviam servido como marechais no *drag* de couro masculino. Os habitués do *Grove* e os papéis públicos que eles desempenham são tão conhecidos entre os residentes que é fácil representá-los através de várias transformações de gênero. Dessa perspectiva, as pessoas

entenderam que Joan, como a Rainha Scarlet Ooh, também estava interpretando seu falecido amigo Martin.

Finalmente, uma música de coroação começou a tocar nos alto-falantes. Precedida pelos marechais e depois por uma guarda de honra de duas lésbicas socialmente proeminentes do *Grove*, vestidas como oficiais navais, veio a Rainha Scarlet Ooh, sorrindo e acenando para a multidão, escoltada por Lyn Hutton em um deslumbrante smoking branco. Com um megafone a todo volume, Panzi pediu aos espectadores que dessem as boas-vindas à nova Rainha, que estava fazendo história para *Cherry Grove* — a primeira Rainha do Baile a ser uma mulher! Houve aplausos e "oohs" e "aahs". Joan, Lyn e suas escoltas navais lésbicas posaram de bom grado para muitas fotografias, e então Joan foi escoltada até o barco por Lyn, seguida por todas as outras rainhas e *dykes* através da multidão empolgada. Enquanto as *cross-dressers* embarcavam, Panzi gritou em seu megafone: "Senhoras e senhores, tenho orgulho de anunciar que esta é a Invasão mais bem-sucedida de todos os tempos³⁴!"

No entanto, eu ouvi resmungos masculinos na multidão que desapareceram em murmúrios assim que eles perceberam que eu podia ouvir — "É simplesmente inacreditável" em um tom de queixa magoadas — mas não havia sinal de qualquer protesto ou invasão alternativa, e várias pessoas disseram que apenas três homens foram de táxi aquático, em um protesto que foi efetivamente invisível.

Cada barco no porto de *Pines* foi decorado em sinal de boas-vindas, incluindo um iate cheio de mulheres aplaudindo que exibia uma faixa com os dizeres: "Mulheres de *Pines* dão as Boas-vindas à Primeira Rainha Mulher do *Grove*." A bandeira arco-íris gay estava hasteada por toda parte, assim como havia estado nos *Gay Games* e nas comemorações do 25º aniversário de *Stonewall*, que, apenas no mês anterior, tinham atraído milhões de gays e lésbicas a Nova York. Panzi havia drapeado a proa da nossa balsa com um pedaço da enorme bandeira de uma milha de comprimento, carregada por centenas de pessoas na marcha oficial do 25º aniversário de *Stonewall*, e eu me maravilhei de novo com sua liderança inteligente, ao fazer um apelo tão evidente à união de gays e lésbicas.

³⁴ Panzi disse que o número de *cross-dressers* que atravessavam a balsa havia atingido o pico cerca de 170 dez ou onze anos antes, depois diminuiu por alguns anos e aumentou para cerca de 175 em 1994.

A Rainha Scarlet Ooh e sua escolta naval foram as primeiras a sair do barco. Houve aplausos educados da multidão predominantemente jovem, branca e masculina. Então, uma a uma, outras rainhas e *dykes* saíram, as mais espalhafatosas provocando os maiores aplausos, como de costume. Novamente, ouvi alguns fragmentos de reclamações sobre Joan, como: "Eles deveriam ter dito que tinha que ser um *transformista*."

De volta ao *Grove*, no bar do *Cherry*, a Rainha Scarlet Ooh reinava em seu trono, com peruca platinada e vestido vermelho decotado com fenda lateral, agora acompanhada por Lorraine (que havia dito que seu trabalho no setor público a impedia de participar da Invasão), vestida com terno masculino e bigode. Em resposta ao meu amigável "Como vai?", Joan disse com firmeza: "Ótima. Não há controvérsia. A única controvérsia são aquelas uvas azedas ali," apontando para quatro ou cinco *drag queens* de meia-idade sentadas sombriamente do outro lado do bar. "Sabe o que é, são todos velhos bêbados azedos. Todos os outros têm sido muito solidários."

Um mês depois, meu amigo Fred me disse que o fato de Joan ser a Rainha do Baile era "incrivelmente *campy*" e completamente aceitável. Eu o lembrei de como ele havia dito que ela não deveria ter se candidatado a Rainha porque era "insensível" aos sentimentos dos garotos. Ele disse que havia mudado de ideia depois de pensar no assunto e quase não admitiu sua posição original, enfatizando como, na temporada anterior, quando o companheiro de vela de Fred teve que ser levado por uma caminhonete do corpo de bombeiros para o helicóptero da polícia, Joan foi quem veio, e ela foi "absolutamente maravilhosa" com os dois.

Por meio de tal interdependência pessoal e profissional de longa data, as feridas do *Grove* começaram a cicatrizar. Minha amiga feminista Lucy enfrentava oposição masculina à sua autoridade sobre um comitê local importante. Algumas mulheres reunidas na casa de Lucy comentaram que os homens simplesmente odiavam *dykes*; dava para sentir isso o tempo todo. Mas, mesmo que os homens a odiassem, eles não iam bater em você, nem te assediar. Lucy suspirou, dizendo que o *Grove* era como uma família. Ela não conseguia acreditar no apoio de todos no *Grove* na época da morte prematura de seu filho. As pessoas simplesmente se encontravam, traziam comida, faziam tudo o que podiam ou contribuíam da maneira que conseguiam. Mas, assim como na família, também não dá para raspar muito abaixo da superfície, riu Lucy.

Enquanto isso, Patti Ann, o líder da resistência masculina, havia comprado um dos melhores restaurantes do *Grove*, que pertencia a uma lésbica poderosa da região. As lésbicas achavam que ele teria de dar uma segurada na sua postura de macho superior para se entender com a nova sócia e não espantar as muitas clientes mulheres. Toda a controvérsia se acalmou, mas nos bastidores, a adesão ao *Arts Project* para o verão de 1994 caiu em quase um terço. Panzi e outros pensaram que os homens descontentes estavam "votando com os pés".

Na abertura da temporada de 1995, uma das Irmãs Shapiro foi eleita Rainha do Baile. Mas as mudanças sinalizadas pelo reinado de Joan ainda estavam em andamento. Dos três shows programados para o teatro, um foi escrito e dirigido por Lynne Tunderman, e Panzi havia convencido a liderança do *Arts Project* a romper com quase meio século de tradição, de que todo o talento deve ser local, ao contratar Lea Delaria, uma proeminente comediantes lésbica de fora de *Grove*, para se apresentar no segundo show. Apesar disso, a adesão ao *Arts Project* voltou a subir para mais de trezentos, para os níveis anteriores à confusão sobre a Rainha Scarlet Ooh.

6

Esta noção de estar "trancada para fora" é contundente; ela sinaliza o status socio-simbólico da lésbica como alguém que não está no jogo, ou sequer na sala onde o jogo se desenrola repetida e perpetuamente. A distância da lésbica da ordem simbólica é tão grande, seu status de significante vazio tão decisivo, que ela é efetivamente apagada no registro psicossocial do visível. (Davy 1993³⁵)

³⁵ Davy (1993) continua escrevendo que lésbicas, como mulheres em geral, ainda são definidas pelo que não são; ou seja, não podem ser "significadoras fálicas". É justamente essa construção que Holly Hughes e as *Jersey Girls* contestavam ao performar, como lésbicas, "*It's Not the Meat, It's the Motion*" (letra talvez originalmente destinada a conselhos sexuais para homens). Apesar dos ataques de Davy ao trabalho de Hughes e dos *Five Lesbian Brothers* (especialmente a peça *Voyage to Lesbos*) por serem essencialmente demasiadamente identificados com o masculino, em minha opinião, o trabalho deles faz exatamente o que Davy defende: "O desafio para o teatro lésbico e feminista, parece-me, é elaborar estratégias não apenas para evidenciar as maneiras pelas quais a sexualidade feminina é negada o acesso ao falo, como significador de desejo, mas para tomar o falo, por assim dizer, e forçá-lo a funcionar representacionalmente a serviço de uma sexualidade feminina autônoma" (1994, p.153). Veja também Carr (1993a). Em qualquer caso, parece-me que Davy, as artistas performáticas e eu estamos todos contestando o famoso ditado de Audre Lorde: "As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande".

Enquanto escrevia esta seção, assistia à celebração televisionada da aposentadoria de Martina Navratilova no Virginia Slims Tournament (15 de novembro de 1994). Martina, mais do que qualquer outra lésbica pública, atingiu o status de significadora fálica mainstream ao se tornar a primeira mulher na história a ter seu estandarte levantado ao teto do Madison Square Garden. Nesta ocasião, ela também recebeu uma motocicleta preta com tachas prateadas enquanto a música "*Born to Be Wild*" ecoava pelo sistema de som.

Cherry Grove é muito branca, muito classe média e muito de meia-idade para ser um microcosmo das diversas comunidades lésbicas e gays dos Estados Unidos. Em todo caso, é mais uma estufa do que um laboratório, com gays e lésbicas vivendo em uma proximidade e interdependência incomuns, uma situação que tornou o apagamento das lésbicas do "registro do visível" tanto mais agudo quanto, talvez, mais mutável do que nas grandes cidades ou áreas rurais dos EUA. É justamente essa proximidade de estufa que magnifica e revela a assimetria fundamental entre lésbicas e homens gays, e, portanto, das lésbicas em relação ao *drag* e ao *camp*. Como grupo, os homens do *Grove* sempre tiveram mais dinheiro do que as lésbicas, possuíam mais casas, ocupavam mais espaço público e exerciam um poder simbólico hegemônico (embora geralmente com conotação cômica) através do sistema *camp* centrado na rainha. Embora as lésbicas pudessem e de fato usassem o humor *camp* informalmente, elas não podiam ser rainhas e, portanto, nunca poderiam estar no centro do palco. As *butches* lésbicas, o complemento teórico das rainhas, não eram perseguidas, mas também não eram celebradas, e desempenhavam apenas papéis marginais na vida pública do *Grove*.

Esta é uma versão do problema da "visibilidade" lésbica com a qual teóricas da performance lésbica estão agora tão utilmente engajadas³⁶. Certamente, as lésbicas do *Grove* eram "significantes vazios", carentes de poder social para serem instrumentos de representação. Foi apenas no contexto da presença lésbica mais numerosa e poderosa e, portanto, de um público maior, da década de 1990, que Joan Van Ness conseguiu reverter a falta de visibilidade lésbica de forma brilhante (embora inconscientemente, já que ela afirmava em particular que, se soubesse a comoção que sua candidatura causaria, jamais teria competido) ao executar três movimentos estratégicos: Primeiro, ela se inseriu diretamente na tradição masculina do *Grove* ao recorrer à memória de sua mana Martin, falecida em decorrência da AIDS (de certo ponto de vista, ela própria tornou-se Martin), e procurou as *drag queens* locais, as Irmãs Shapiro, para ser transformada em uma rainha³⁷. Segundo ela enquadrrou seu reinado dentro da categoria mais

³⁶ Além das obras já citadas, ver Hart (1993, pp.119–37) e H. Harris (1993, pp.257–76). Para um artigo escrito por uma *femme* que critica a "ênfase no visível" na cultura lésbica, ver Lisa M. Walker (1993).

³⁷ Algumas lésbicas estavam tão conscientes do medo masculino de exclusão que uma mulher sugeriu que Joan deveria ter sido escoltada até o chá no *Cherry* por um acompanhante gay vestido de homem, em vez de sua parceira vestida de smoking.

neutra de gênero do *camp*, em vez do *drag*, que é mais específico para homens. Esse enquadramento da intervenção de Joan como *camp*, ou até mesmo alto *camp*, e, portanto, irrefutável, foi repetido e validado por moradores do *Grove* influentes como Lyn Hutton, Max Killingsworth e Panzi. Terceiro, Joan recorreu a uma possibilidade secundária, mas legítima, dentro do que só pode ser chamado de gênero gay (porque, através de sua elaboração histórica, estabeleceu uma autonomia parcial do sistema heterossexual) — a do *drag* composto, pelo qual rainhas podiam parodiar (uma palavra apropriada aqui, pois era sempre feito para provocar risos) "homens de verdade" ou *butches*, e *butches* podiam parodiar "mulheres de verdade" ou *drag queens*³⁸.

Ao contrário das afirmações de que o *drag* subverte qualquer posição de gênero, ou o gênero como um sistema, para muitos moradores do *Grove*, certamente para os principais atores desta narrativa, o *drag* se torna uma performance em relação ao que é subjetivamente experienciado e socialmente aceito como um eu autêntico, definido por posições de gênero gays mais ou menos coerentes: *butch* (para mulheres gays masculinas e homens gays masculinos), *femme* (principalmente para mulheres lésbicas femininas) e rainha (apenas para homens afeminados)³⁹.

Lyn me disse que se sentiu "extremamente estranha" indo a um casamento de um parente, de vestido, para agradar sua mãe. "Bem, isso foi *drag* para mim. Isto [seu smoking e gravata] não é *drag* para mim, é me arrumar." Para Lyn, a roupa de seu gênero gay (verdadeiro/*butch*), o smoking, não é uma fantasia, mas um sinal de seu eu verdadeiro. Ao mesmo tempo, no 4 de julho, ela usa o smoking para cumprir as regras da Invasão, de que os participantes devem mostrar a espectadores gays e heterossexuais que são gays usando *drag*. O

³⁸ O conceito de "gênero gay" em relação a *butch-femme* foi sugerido a mim por Amber Hollibaugh no início dos anos 1980. "*Nellie*" — um adjetivo, não um substantivo — é o conceito gay masculino correspondente à *femme* lésbica. Tornou-se um tanto em desuso.

³⁹ Kate Davy acha que a personificação masculina nunca pode servir às lésbicas da forma como a personificação feminina serviu aos homens gays, por razões lacanianas e também históricas. Mas ela ainda acredita que "as ferramentas que o *camp* fornece — artifício, inteligência, ironia, exagero — estão disponíveis para o jogo de gênero *butch-femme*, separadas das maneiras como são inscritas pelo *camp* como fenômeno historicamente marcado" (1992, p.243). Embora eu concorde que lésbicas podem usar o *camp* (e o fazem), discordo em três pontos fundamentais: primeiro, que lésbicas não podem usar o *drag*; segundo, que o *camp* ou *drag* praticado por homens gays é intrinsecamente misógino ou algum tipo de traição; e terceiro, que lésbicas poderiam usar o *drag* ou o *camp* em um vácuo histórico separatista. Esses pontos foram abordados com ênfase diferente e em contexto um pouco distinto por José Esteban Muñoz (1995) em uma apreciação da performer lésbica cubano-americana Carmelita Tropicana, que ele vê como uma praticante bem-sucedida de *drag* e *camp* para criar uma persona que é um "sujeito híbrido diaspórico *queer*".

drag encobre ou revela o eu verdadeiro, o expressa ou o obscurece? Isso depende, mas sem conceitos de autenticidade, as transformações que o *drag* realiza não têm sentido.

O que fez da representação de Joan como Rainha Scarlet Ooh *drag*? Por um lado, porque ela se parecia com uma *drag queen* (em vez de, digamos, uma dona de casa ou uma garçonete). Mas por outro, porque ela usava as roupas de seu gênero gay oposto. Quando perguntei a Joan o que tornava sua performance *drag*, ela me olhou de forma inexpressiva, então reformulei: "É por estar do lado *butch* que o que você está fazendo se torna *drag*"? Tipo, se você fosse mais feminina," eu expliquei, quando ela ainda parecia não entender, "e vestisse este vestido, as pessoas aceitariam?" "Não," ela respondeu, parecendo segura. "O fato de eu ser como sou é o que torna a coisa toda *camp*." Essa afirmação simples contém a proposição de que seu "eu verdadeiro" é *butch*, e que, portanto, o fato de ela usar um vestido é uma performance de *drag*, um "*camp*". Ou, como as Garotas de Jersey haviam dito oito anos antes: "Não é a carne, é o movimento"; ou seja, as lésbicas não precisam de um pênis para serem performers sensuais e *campy*, para usarem *drag*, para manterem a atenção de um público, para serem tão gays quanto um homem gay e assim representarem a *gayness* — em suma, para serem o que os teóricos da performance chamam de "fálicas".

As teóricas e os teóricos da performance estão no caminho certo em relação a descentralização do gênero, incluindo o gênero gay, na sociedade pós-moderna, mas estão equivocados ao propor que as representações gays masculinas ou lésbicas estão ocorrendo em um hipotético "espaço *camp* de ironia e sagacidade, livre de determinismo biológico, essencialismo elitista e da clivagem heterossexista da diferença sexual". Mesmo se ignorarmos as diferenças entre os espaços de performance — o *WOW Café* (o espaço e companhia teatral só de mulheres que acolheu muitas das performers lésbicas mencionadas aqui), o teatro do *Cherry Grove* ou a *Invasão* — e a vida gay mundana, mesmo nesses espaços criativos as performers estão trabalhando sob condições materiais para públicos específicos. Tanto o *camp* quanto o *butch-femme* tendem a desvincular o gênero da biologia, mas o propósito e o efeito não são eliminar o gênero — um projeto sem esperança, em todo caso — mas sim multiplicar e elaborar os significados do gênero. *Butch-femme* e *camp* não estão demolindo o essencialismo e a ideia de

que existe um eu (gay) autêntico; pelo contrário, essa é a sua fundação⁴⁰. Nem esses espaços criativos estão livres dos muitos desequilíbrios de poder entre homens gays e lésbicas que o termo *queer* encobre; muito pelo contrário. Os moradores do *Grove* estão redistribuindo elementos do gênero gay, mas menos a serviço de estilos mutáveis e autorreflexivos do que de um poder coletivo em transformação.

A vitória de Joan no concurso da Rainha do Baile, o florescimento do *camp* no teatro lésbico e o trabalho dos teóricos da performance estão situados etnograficamente dentro da estrutura histórica do domínio (gay) masculino, no *Cherry Grove*, no teatro *Off-Broadway* e na academia. Todos no *Grove* aceitaram que Joan Van Ness ter se candidatado e vencido o título de Rainha do Baile em um local público dominado por homens e, sem dúvida, dentro da tradição *camp* centrada na rainha, constituiu um ato subversivo por inclusão e pela visibilidade lésbica no cenário do poder simbólico e social gay masculino⁴¹.

Embora o *drag butch* dos anos 90 tenha sua própria tradição na sensibilidade e prática *butch-femme*, e a teoria *queer* também tenha raízes no feminismo, o fato de as lésbicas se nomearem como portadoras e criadoras de *camp*, nos palcos de concursos de *drag* ou teatros *Off-Broadway* e nas páginas de periódicos acadêmicos, constitui e reflete uma mudança significativa e de longo alcance na vida lésbica/gay, uma mudança na qual as lésbicas estão aspirando a mais poder e representação através dos homens gays e da apropriação da cultura gay masculina. Camille Paglia credita a três homens gays a ajuda na criação da "diva *camp*, semimítica e entidade de gênero neutro perturbada" que ela proclama ser⁴². O mesmo processo é evidente no teatro lésbico *Off-Broadway* originado no *WOW Café*, como as peças de *Split Britches*, as *Five Lesbian Brothers*, *Holly Hughes* e *Carmelita Tropicana*, que inspiraram os teóricos

⁴⁰ É irônico, como Kath Weston (1993a, p.8) apontou, que as "lésbicas identificadas como *femme* e *butch*" tenham sido marginalizadas justamente quando a teoria da performance recuperou as performances *butch-femme* como subversivas. Alisa Solomon (1993b, p.45) faz um ponto relacionado: "Porque subverte o privilégio masculino, a *butchness* pode ser a imagem *queer* mais perigosa — e é exatamente por isso que se torna cada vez mais invisível, mesmo quando gays e lésbicas aparecem nas notícias, para o bem ou para o mal. E é por isso que, quando aparece, é domesticada, até mercantilizada."

⁴¹ Judith Butler (1993a, p.22) tentou recentemente contrabalançar a tendência pós-moderna de pensar o gênero como algo parecido com um estilo de roupa: "A performatividade de gênero não é uma questão de escolher qual gênero se será hoje. A performatividade é uma questão de reiterar ou repetir as normas pelas quais se é constituído: não é uma fabricação radical de um eu generificado." Embora eu acredite que os gêneros são criados psicossocialmente, isso não significa que sejam fluidos ou facilmente modificáveis, seja no nível macro (social) ou micro (subjetivo).

⁴² Citado em Kakutani, 1994.

da performance. Kate Davy cita Holly Hughes como localizando sua inspiração na "tradição teatral *queer* nas performances de *drag* gay masculino de Charles Ludlam, Jack Smith e Ethyl Eichelberger" (1993, p.84)⁴³. Lynda Hart narra a história, encenada na peça de performance de Peggy Shaw e Lois Weaver "*Anniversary Waltz*", de como as duas atrizes, que figuram de forma central no cenário *camp butch-femme* de Case, se conheceram:

Shaw estava viajando com "*Hot Peaches*", um grupo de teatro gay composto principalmente por *drag queens*. Weaver estava viajando com o grupo de teatro feminista *Spiderwoman*. Elas se conheceram em uma turnê em Berlim. *Spiderwoman* havia chegado sem seus figurinos; na época, as feministas estavam ocupadas, como diz Weaver, "desconstruindo a imagem feminina", portanto, estavam acostumadas a usar roupas velhas, "trapos com brinquedos de bebê amarrados aos cintos". No entanto, naquela noite, elas subiram ao palco usando os resplandecentes vestidos e acessórios com lantejoulas das *drag queens*, e Weaver soube que "de alguma forma elas nunca mais seriam as mesmas". E, de fato, antes que a turnê terminasse, Weaver seria transformada de uma feminista sem graça em uma *femme sexy*, fazendo par com a *butch* de Shaw. (1993, p.129)

Hart conclui: "Essa representação aponta para a preferência sexual como uma escolha que não está vinculada a um objeto de gênero"; em outras palavras, o *drag/camp* pode servir às lésbicas tão bem quanto aos homens gays. Kate Davy tem uma atitude mais ambivalente em relação ao fato de que "à medida que a noção de *camp* tem circulado entre os praticantes do *WOW* nos últimos anos, ela ganhou uma certa relevância que influenciou notavelmente o Trabalho" (1992, p.234)⁴⁴. Isso aconteceu porque o *camp*, como um sistema de representação, é mais desenvolvido que o *butch-femme* e também por causa dos sucessos sociais e econômicos do teatro gay masculino. As artistas do *WOW* estavam cansadas de serem pobres e se apresentarem apenas em um gueto lésbico, enquanto o teatro gay masculino ganhava aceitação e sucesso em locais *mainstream*⁴⁵.

⁴³ Para Carmelita Tropicana, ver Muñoz 1995, e Dolan 1985, pp.26–32.

⁴⁴ Em seu artigo de 1994, Davy suaviza sua rejeição ao *camp* masculino gay, mas ainda se preocupa com "o afastamento do gênero e do feminismo, [e] o movimento simultâneo em direção às sensibilidades da sexualidade masculina gay. Ao mesmo tempo em que o feminismo foi renegado [na Conferência de Estudos *Queer* de Rutgers de 1991], práticas, estéticas e estratégias representacionais masculinas gays foram celebradas não apenas como espaços de novas alianças, mas também de novas formas de imaginar e representar a sexualidade lésbica" (p.143).

⁴⁵ Davy (1992, p.234) cita Peggy Shaw dizendo: "Quando lésbicas chegam à *Off-Broadway*, são os meninos que estão fazendo isso", referindo-se ao espetáculo de longa duração de Charles Busch, *Lesbian Vampires of Sodom*. Para uma visão geral do desenvolvimento do teatro lésbico e feminista, ver Sisley (1981). Para descrições do *WOW Café*, além de outros artigos da própria autora, ver Davy (1985); Chansky (1990); Solomon (1993a, 1985); e Carr (1993b).

Quando Peggy Shaw, Lois Weaver, Holly Hughes, Carmelita Tropicana e as mulheres no WOW Café procuravam alternativas teatrais para a seriedade do teatro político lésbico-feminista e o realismo de Jane Chambers, elas recorreram ao mundo generificado e dramatizado do *butch-femme* e ao teatro *camp* de artistas como Charles Ludlam, com o qual o *butch-femme* era mais compatível. Por que as lésbicas não desenvolveram uma tradição de *drag* teatral? Sarah Murray perguntou em seu ensaio. Ao lado de seus argumentos sofisticados sobre as diferenças psicológicas e simbólicas entre homens gays e lésbicas, ela deveria ter dado mais ênfase à falta de oportunidade, confiança e influência que contribui enormemente para explicar o porquê "o poder das mulheres, lésbicas e heterossexuais, de criar imagens distintas e persuasivas de mulheres que rompem com as imagens *mainstream* convencionais e são assumidas por outras e culturalmente reproduzidas tem sido e continua a ser fraco, apesar de nossa abundância de expressão criativa" (1994, p.344; ênfase no original)⁴⁶. É um sinal de mudança que o ensaio de Case tenha sido capaz de fazer exatamente isso: assumir e reproduzir culturalmente uma imagem *butch-femme* com base em sua leitura da performance de *Beauty and the Beast* de Lois Weaver e Peggy Shaw. É por isso que "Rumo a uma Estética *Butch-Femme*" (*Toward a Butch-Femme Aesthetic*) é mais um manifesto cultural do que uma análise cultural, muito mais uma "reencenação histórica" do que uma história.

O que vejo acontecer, pelo menos entre lésbicas urbanas brancas (cuja influência entre as lésbicas em geral não deve ser descartada), é um fermento criativo decorrente da síntese de tradições lésbicas — *butch-femme* e feminismo — com a cultura gay masculina (*queer identity*, teatralidade *camp* e modos de comportamento e imagética sexual) no contexto de um poder lésbico modestamente em expansão. Será coincidência que essa produção intensa e sem precedentes de trabalhos sofisticados sobre significação e visibilidade lésbica — que se concentram, com entusiasmo ou com reservas, no *butch-femme* como *camp* ou *queer* — ocorra

Segundo Holly Hughes (comunicação pessoal), vários performers do WOW receberam prêmios *Obie* e críticas respeitadas no *New York Times* e atuaram em espaços Off-Broadway. No entanto, apenas o monólogo solo de Lisa Kron de 1994, *101 Humiliating Stories*, conseguiu destaque com uma indicação ao *Drama Desk* e três críticas no *Times*. Nenhum trabalho lésbico, disse Hughes, "chegou sequer perto" de receber o reconhecimento que o teatro masculino gay hoje recebe com frequência.

⁴⁶ Em uma conversa telefônica posterior, Murray e eu concordamos que o recente florescimento do *drag* e *camp* lésbico se baseia, acima de tudo, no aumento da confiança e do poder. Shane Phelan (1993, p.779) faz um ponto muito semelhante: "As lésbicas tiveram o direito de ser ouvidas negado não apenas pelo silêncio forçado, mas também por terem suas vozes e palavras privadas de autoridade. Assim, a primeira necessidade de nossa política é a garantia de que estas serão ouvidas."

justamente no momento em que Judith Butler, Teresa de Lauretis, Sue-Ellen Case, Lynda Hart, Jill Dolan, Peggy Phelan e outras ascenderam a posições de professoras efetivas (*tenured positions*) em universidades de pesquisa e formaram uma massa crítica nos campos da teoria *queer* ou dos estudos da performance — algo jamais visto para lésbicas em outras áreas acadêmicas? (Talvez precisemos de nosso próprio Patti Ann para nos fazer apreciar o significado dessas conquistas.) Meu objetivo não é denunciar intelectuais lésbicas bem-sucedidas — muito pelo contrário —, mas sim emitir esta nota de cautela em nome da teoria social fundamentada etnograficamente: a longo prazo, o que vemos no espelho que levantamos diante das práticas de significação lésbica será distorcido, a menos que ele nos mostre o emaranhado de poder e precedentes no qual até nossos próprios rostos serão vistos, agindo dentro e sobre nosso momento na história⁴⁷.

Referências:

AMORY, Deborah P. Club Q: dancing with (a) difference. In: LEWIN, Ellen (ed.). *Inventing Lesbian Cultures in America*. Boston: Beacon Press, 1996. p. 145-160.

BERLANT, Lauren; FREEMAN, Elizabeth. Queer nationality. In: WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 193-229.

BOZZONE, Barbara. Homecoming queen is a woman. *Fire Island Tide*, 1 jul. 1994, p. 12.

BULL, Chris. Stonewall celebrations. *Advocate*, 26 jul. 1994, p. 19.

⁴⁷Este ensaio apareceu originalmente em *Inventing Lesbian Culture in America*, editado por Ellen Lewin. Copyright 1996 por Ellen Lewin, reproduzido com permissão da Beacon Press, Boston. Holly Hughes, a quem este ensaio misteriosamente me conduziu, possuía um conhecimento interno da cena performática e uma clareza que aprofundou minha compreensão e me deu confiança em minha interpretação. Uma versão muito mais curta deste ensaio foi apresentada na conferência *INQueery, INTheory, INDeed* na Universidade de Iowa, em novembro de 1994; nas reuniões anuais da American Anthropological Association em Atlanta, em dezembro do mesmo ano; e na primeira Performance Studies Conference, *The Future of the Field*, na New York University, em março de 1995. As respostas do público nestas apresentações ajudaram-me a refinar meus argumentos. Sou muito grata a Jill Falzoi, que aguçou meu interesse preexistente por performances e teatro lésbico, me enviou inúmeros livros e artigos de teóricos da performance que eu desconhecia, e comentou um rascunho deste ensaio. A leitura atenta e amistosa de Lisa Duggan me ajudou a organizar os problemas e realizar as últimas revisões difíceis.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. Critically queer. *GLQ*, v. 1, p. 22, 1993a.

BUTLER, Judith. Imitation and gender insubordination. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michele A.; HALPERIN, David M. (org.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993b. p. 307-320.

CARR, C. The lady is a dick: the dyke noir theater of Holly Hughes. In: CARR, C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993a. p. 132-137.

CARR, C. The queer frontier. In: CARR, C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993b. p. 84-87.

CASE, Sue-Ellen. Toward a butch/femme aesthetic. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michele A.; HALPERIN, David M. (ed.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993. p. 294-306.

CHANSKY, Dorothy. WOW Cafe: a stage of their own. *TheatreWork*, set. 1990, p. 39-41.

DAVIS, Madeline; KENNEDY, Elizabeth L. "They was no one to mess with": the construction of the butch role in the lesbian community of the 1940s and 1950s. In: NESTLE, Joan (ed.). *The Persistent Desire*. New York: Alyson, 1992. p. 62-80.

DAVY, Kate. Heart of the Scorpion at the WOW Cafe. *TDR: The Drama Review*, v. 29, n. 1, p. 52-56, 1985.

DAVY, Kate. Fe/male impersonation: the discourse of camp. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (ed.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. p. 231-247.

DAVY, Kate. From Lady Dick to ladylike: the work of Holly Hughes. In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy (ed.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 55-84.

DAVY, Kate. Visibility troubles and literate perverts. *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, v. 7, n. 1, p. 141-157, 1994.

DOLAN, Jill. Foreword. In: SCHANKE, Robert A.; MARRA, Kim (org.). *Passing Performances: Queer Readings of Leading Players in American Theater History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. p. ix-xii.

DROBAUGH, Elizabeth. Sliding scales: notes on Stormé DeLarverie and the Jewel Box Revue, the cross-dressed woman on the contemporary stage, and the invert. In: FERRIS, Lesley (ed.). *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 1993.

DUGGAN, Lisa. The anguished cry of an 80s fem: 'I want to be a drag queen.' *Out/Look*, v. 1, p. 63-65, 1988.

DUGGAN, Lisa. Making it perfectly queer. *Socialist Review*, v. 22, n. 1, p. 11-31, 1992.

GRIGGERS, Cathy. Lesbian bodies in the age of (post)mechanical reproduction. In: WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 178-192.

HALL, Lisa K. C. Bitches in solitude: identity politics and lesbian community. In: STEIN, Arlene (ed.). *Sisters, Sexperts, Queers: Beyond the Lesbian Nation*. New York: Plume, 1993. p. 218-229.

HARPER, Brian P. 'The Subversive Edge': Paris Is Burning, Social Critique, and the Limits of Subjective Agency. *Diacritics*, v. 24, n. 2-3, p. 90-103, 1994.

HARRIS, Hilary. Toward a lesbian theory of performance: refunctioning gender. In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy (org.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 257-276.

HART, Lynda. Identity and seduction: lesbians in the mainstream. In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy (org.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 119-137.

KAKUTANI, Michiko. The rise of a self-proclaimed phenomenon. *New York Times*, 15 nov. 1994, p. C19.

LESBOFILE. Deneuve. *Deneuve*, v. 4, n. 4, p. 48, 1994.

MAGGENTI, Maria. Wandering through Herland. In: STEIN, Arlene (org.). *Sisters, Sexperts, Queers: Beyond the Lesbian Nation*. New York: Plume, 1993. p. 245-255.

MARTIN, Biddy. Sexualities without genders and other queer utopias. *Diacritics*, v. 24, n. 2-3, p. 104-121, 1994.

MUÑOZ, José Esteban. Choteo/camp style politics: Carmelita Tropicana's performance of self-enactment. *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, v. 7, n. 2 (14-15), p. 39-52, 1995.

MURRAY, Sarah. Dragon ladies, draggin' men: some reflections on gender, drag and homosexual communities. *Public Culture*, v. 6, p. 343-363, 1994.

NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America* (with a new introduction). Chicago: University of Chicago Press, 1979.

NEWTON, Esther. *Cherry Grove, Fire Island: Sixty Years in America's First Gay and Lesbian Town*. Boston: Beacon, 1993.

PHELAN, Shane. [Be]coming out: lesbian identity and politics. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 18, n. 4, p. 779, 1993.

PHELAN, Shane. Imitation and gender insubordination. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michele A.; HALPERIN, David M. (org.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993b. p. 307-320.

ROSS, Andrew. The uses of camp. In: *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge and Kegan Paul, 1989. p. 135-170.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: VANCE, Carole S. (ed.). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984. p. 267-319.

RUBIN, Gayle. Of catamites and kings: reflections on butch, gender, and boundaries. In: NESTLE, Joan (ed.). *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*. Boston: Alyson, 1992. p. 466-482.

SCHWARTZ, Helen. Homecoming queen is a woman. *Fire Island Tide*, 1 jul. 1994, p. 12.

SEDGWICK, Eve Kosofsky; MOON, Michael. Divinity. In: SEDGWICK, Eve Kosofsky (ed.). *Tendencies*. Durham, NC: Duke University Press, 1993. p. 215-251.

SIDEBOTTOM, Jeanne. Homecoming queen overcomes furor in the Grove. *Sappho's Isle*, Aug. 1994, p. 19.

SISLEY, Emily L. Notes on lesbian theatre. *The Drama Review: Sex and Performance Issue*, v. 25, n. 1, p. 47-56, 1981.

SOLOMON, Alisa. It's never too late to switch: crossing toward power. In: FERRIS, Lesley (ed.). *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 1993a. p. 144-154.

SOLOMON, Alisa. Not just a passing fancy: notes on butch. *Theatre*, nov. 1993b, p. 35-46.

SONTAG, Susan. Notes on camp. *Partisan Review*, outono, 1964, p. 515-530.

STROUD, Irene E. The best of times, the worst of times. *Women's Review of Books*, v. 7, n. 2, 1994.

STEIN, Arlene (ed.). *Sisters, Sexperts, Queers: Beyond the Lesbian Nation*. New York: Plume, 1993.

TRUMBACH, Randolph. The birth of the queen: sodomy and the emergence of gender equality in modern culture, 1660–1750. In: DUBERMAN, Martin; VICINUS, Martha; CHAUNCEY, George (ed.). *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York: New American Library, 1989. p. 129-140.

TYLER, Carole-Anne. Boys will be girls: the politics of gay drag. In: FUSS, Diana (ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991. p. 32-70.

WALKER, Lisa M. How to recognize a lesbian: the cultural politics of looking like what you are. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 18, n. 4, p. 866-890, 1993.

WARNER, Michael. Introduction. In: WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. vii-xxxi.

WASSERMAN, Elizabeth. Cherry Grove queen proves she's no drag. *Newsday*, 5 jul. 1994.

WESTON, Kath. Y. Do clothes make the woman? Gender, performance theory, and lesbian eroticism. *Genders*, n. 17, outono, 1993.

Esther Newton – Purchase College

É professora emérita de Antropologia no Purchase College, que faz parte da Universidade Estadual de Nova York (SUNY). Ela também lecionou na Universidade de Michigan. É antropóloga cultural e pioneira nos estudos de gênero e sexualidade.