



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 13, v. 1 mai.-ago.2020
p. 98-114.

Masculinidades negras em disputa: Autenticidade racial e política de respeitabilidade na representação da homossexualidade negra masculina

Matheus Bibiano¹

RESUMO: A partir do caso de Lionel Higgins, da série *Dear white people* (Netflix, 2017-2019), este artigo se concentra na crítica à refutável dicotomia entre negritude e homossexualidade produzida a partir de uma concepção de autenticidade sobre o signo negro e suas implicações na produção de representações da homossexualidade do homem negro na televisão americana. Nas palavras de Devon Carbado, há uma racialização da homossexualidade masculina como branca e uma pretensa condição ontológica da negritude como heterossexual que marginalizam e invisibilizam gays e lésbicas negros tanto na sua identidade racial quanto na sexualidade. São abordadas aqui considerações sobre as condições de produção de representações da homossexualidade do homem negro e suas implicações.

PALAVRAS-CHAVE: Masculinidades negras. Homossexualidade. Representação.

Abstract: Based on the case of Lionel Higgins, from the series *Dear white people* (Netflix, 2017–2019), this article focuses on the critique of a refutable dichotomy between the concepts of blackness and homosexuality produced by the idea of black authenticity and its implications for the representations of the homosexuality of black gay men on American television. According to Devon Carbado, there is a process of racialization of the male homosexuality as a white concept and an alleged ontological condition of blackness as a heterosexual group that marginalizes and makes black gays and lesbians invisible in both their racial identity and sexuality. Considerations about the conditions of production of homosexuality representations of the black man and their implications are addressed here.

Keywords: Black masculinities. Homosexuality. Representation.

Resumen: Basándose en el caso de Lionel Higgins, de la serie *Dear white people* (Netflix, 2017-2019), este artículo se centra en la crítica a la refutable dicotomía entre los conceptos de negritud y homosexualidad producida por la idea de autenticidad negra y su implicaciones para las representaciones de la homosexualidad de los hombres homosexuales negros en la televisión estadounidense. Según Devon Carbado, hay una racialización de la homosexualidad masculina como un concepto blanco y una supuesta condición ontológica de negritud como grupo heterosexual la cual margina y produce identidades invisibles a los gays y las lesbianas negras sobre su identidad racial y sexual. Se abordan las consideraciones sobre las condiciones de producción de las representaciones de la homosexualidad del hombre negro y sus implicaciones.

Palabras clave: Masculinidades negras. Homossexualidad. Representación.

¹ Mestrando na área de Mídia, Cultura e Produção de Sentido no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM/UFF) com bolsa CAPES, membro dos grupos de pesquisa Televisões (PPGCOM/UFF) e LECC (PPGCOM/ECO/UFRJ), e Bacharel em Estudos de Mídia (IACS/UFF). E-mail: mabibiano@id.uff.br.



1. Introdução

Este artigo constrói uma crítica à dicotomia entre negritude e homossexualidade produzida em torno de uma noção de autenticidade negra que interfere, diretamente, na confecção de representações sobre a homossexualidade do homem negro na ficção seriada televisiva estadunidense. O reforço do discurso de autenticidade negra, portanto, aponta para uma noção essencialista sobre a negritude e a homossexualidade, racializando a identidade homossexual masculina enquanto branca e, em oposição, posiciona o negro em uma pretensa condição ontologicamente heterossexual. Assim, esse discurso marginaliza e invisibiliza gays e lésbicas negros e os afasta de sua identidade racial e impossibilita a identidade formada a partir de sua sexualidade. Dwight McBride (1999, 2005) postula que esse processo de invisibilização parte de uma dificuldade em reconhecer gays e lésbicas negros como sujeitos legitimados e autorizados a falar e representar a “raça” (MCBRIDE, 1999, p. 254), e aponta diretamente para os processos de disputa de sentido sobre o que significa ser negro e quais são as configurações performáticas sobre ela.

É nas representações televisivas que estão localizadas as preocupações apontadas neste artigo. Para Herman Gray (1995, 2005), a representação da negritude na televisão americana é produzida em disputas complexas sobre o signo negro. O autor argumenta que os espaços de produção imagética conquistados por afroamericanos na televisão estadunidense correspondem a um contexto tático de produção e disseminação de outras referências que concorrem e complexificam as referências sobre a negritude. Tendo em vista o uso da televisão também como espaço de formação de outras imagens e representações sobre o corpo negro, as propriedades de autodefinição e autoavaliação apresentadas por Patricia Hill Collins (2016) são úteis para postular a necessidade de recomposição da imagem do negro, deslocando-a das imagens de controle (COLLINS, 2000) produzidas no mundo ocidental branco.

O conceito de interseccionalidade (CRENSHAW, 2018) é uma maneira de elaborar outras perspectivas sobre a concepção de sujeitos políticos presentes tanto nos movimentos antirracistas como nos movimentos LGBTQ+. Logo a interseccionalidade pode ser compreendida como método de compreensão sobre as interações entre identidades sociais. O conceito leva a cabo a interação entre as identidades sociais e culturais de raça, classe, gênero e sexualidade. Com isso, a noção de interseccionalidade parte do entendimento de que a experiência de mulheres negras não deve ser compreendida apenas por discriminação racial ou por sua situação



de gênero, e aponta a necessidade de trabalhar as categorias conjuntamente como em uma trama social. Assim, argumenta-se que, de maneira similar, a compreensão da posição atribuída a nós, homens negros homossexuais, também parte de questões interseccionais que perpassam as organizações sociais dos papéis e performatividades do gênero masculino com as implicações dos marcadores raciais e de sexualidade.

Portanto a intenção é observar as construções discursivas sobre a representação da homossexualidade do homem negro na série televisiva *Dear white people* (Netflix, 2017-2019), a fim de compreender como o discurso da autenticidade negra afroamericana influencia as condições de produção dessas representações, uma vez que a circulação desse discurso essencialista compreende uma marginalização social de vozes. Logo, os tensionamentos existentes entre a organização sociocultural do sujeito negro e as bases de produção de cultural (GRAY, 2005) interferem diretamente em como e quais são as representações sobre o signo negro a serem produzidas, cultivadas e perpetuadas nas produções televisivas.

Para tanto, serão selecionadas diversas cenas dentre os vinte episódios das duas temporadas da série, a fim de identificar os discursos que flertam com certa reiteração de uma heteronormatividade; o desenvolvimento da narrativa do armário; as negociações entre raça e sexualidade apresentadas pelo personagem Lionel Higgins a partir da refutável concepção da heterossexualização do homem negro; e a prerrogativa política e socioeconômica da identidade homossexual masculina compreendida unicamente como branca. (CARBADO, 2017).

2. O discurso de autenticidade da negritude

O que significa ser negro? Quem pode falar sobre a ‘raça’? A identidade do homem negro homossexual está associada a uma suposta contradição entre as categorias de gênero, raça e sexualidade. Em vista de um discurso autorizado acerca de uma autenticidade idealizada, as respostas dessas perguntas simplesmente não incluem ser gay ou lésbica. Ser negro e *representar* a raça, nessas condições, correspondem a uma cultura masculinizada, heterocentrada, homofóbica e misógina, como desenvolve Harper (1996).

Assim, a marginalização do homem negro homossexual, dentre o ‘espectro’ da negritude, é produzida discursivamente nessas relações e está inscrita no contexto de invisibilidade dado na circulação desses discursos sobre a negritude que invalidam sua experiência e embargam a possibilidade de narrar-se como sujeito negro. O avanço desse ideário de autenticidade negra



permeia o desenvolvimento das representações de homens negros homossexuais nas produções televisivas e, assim, contribui para a reiteração de estereótipos sobre a negritude que circulam na sociedade ocidental. Esse quadro se reflete numericamente na representação de homens gays negros que até hoje corresponde a números ínfimos e escassos dentre as representações LGBT+ na televisão americana.

O discurso de autenticidade negra está atrelado a condições de classe, gênero e sexualidade. Johnson (2003) constrói esse argumento a partir das questões expostas no documentário *Black is... Black ain't* produzido por Marlon Riggs em 1994. A proposta do filme consiste em desenvolver argumentos e questionar concepções monolíticas sobre a autopercepção da negritude e no que exatamente ela consiste. Nele, Riggs estabelece esse questionamento a partir da metáfora com o *gumbo*², um prato muito comum em Nova Orleans que pode simplesmente ser preparado com qualquer coisa que esteja disponível para comer. O valor dessa metáfora está na ideia análoga às múltiplas possibilidades da negritude e seus modos de fazer cotidianos.

O tropo do *gumbo* é adequado porque, como ‘negritude’, o *gumbo* é um campo de possibilidades. O filme argumenta que, quando afroamericanos tentam definir o que significa ser negro, eles delimitam as possibilidades de que negritude pode ser. Às vezes, esse processo de demarcar negritude pode ser contraproducente para o sabor da que atua como a base do *gumbo*, que é a ‘negritude’. (JOHNSON, 2003, p. 19, tradução nossa)³

Nesse sentido, a metáfora é utilizada como forma de legitimar e situar performances da negritude que, até então, foram consideradas maneiras ‘menos’ negras de ser, ampliando assim os sentidos sobre a categoria e produzindo outras histórias. Em uma visão crítica sobre o documentário, Johnson (2003) trabalha as categorias de performance e performatividade e considera suas implicações para formação de identidades, assim como a relação dialética entre elas, demonstrando “porque um tropo crítico necessariamente depende do outro no processo de formação identitária”. (JOHNSON, 2003, p. 19, tradução nossa)⁴. Para o autor,

² Prato original do sul da Louisiana, o Gumbo é uma receita típica das cozinhas Cajun e Creole e consiste em um guisado com tipos variados de carne ou frutos do mar e servido acompanhado de arroz branco.

³ No original: “The gumbo trope is apropos because, like “blackness”, gumbo is a site of possibilities. The film argues that when black Americans attempt to define what it means to be black, they delimit the possibilities of what blackness can be. At times, this process of demarcating blackness may be counterproductive to the flavor of the roux that acts as the base of the gumbo that is ‘blackness’”.

⁴ No original: “Through my reading of the film, then, I will focus on the dialectic created between performance and performativity, demonstrating why one critical trope necessarily depends on the other in the process of identity formation”.



na medida em que a identidade é performada e vivida como real, ela constitui uma maneira legítima por meio da qual os sujeitos mantêm o controle sobre suas vidas e sua imagem. Mas a performance não impede os significantes discursivos que sustentam os termos de sua produção. (JOHNSON, 2003, p. 18, tradução nossa)⁵

O aspecto da formação identitária apontada pelo autor pode ser associado ao estabelecimento da luta cultural (HALL, 2018), ou seja, a relação dialética produzida pelas políticas de representação que marcam as disputas por hegemonia cultural entre os grupos e o bloco de poder. Nesse sentido, a negritude é uma performatividade que transita entre o biológico, cultural, ideológico e político. Isto posto, voltando ao trabalho de Johnson (2003), o discurso de autenticidade é dividido por ele em três pontos, a partir das críticas elaboradas por Riggs no documentário. A primeira diz respeito às questões de classe e está amplamente atrelada a uma idealização do gueto e à romantização da pobreza, exaltando assim a classe trabalhadora como a verdadeira produtora de negritude e marcando a questão política acerca dela. A questão de classe também aloca a classe média negra como um grupo cooptado pela branquidade por ter acesso a determinados espaços, principalmente à educação. Sobre isso, o autor traz à baila um poema de Baraka⁶ sobre essa pretensa cooptação: “De acordo com a lógica do poema, então, um negro de classe média escolarizado é mais suscetível à sedução da branquidade, uma vez que seu status socioeconômico compromete a sua política”. (JOHNSON, 2003, p. 25, tradução nossa). Nesse sentido, abandonar o gueto e sua condição financeira anterior significa, nesse raciocínio, deslocar-se das raízes negras.

A segunda diz respeito à negritude como misógina e masculinizada, questão em evidência no nacionalismo afroamericano. Da mesma forma que o papel do homem está associado à propagação da raça, a mulher, em oposição, deve ser dada aos trabalhos domésticos e se dedicar à criação dos filhos. bell hooks (2019) identifica esse processo como uma virada na racionalização sobre a opressão racial, que passa de questão de raça para uma questão de gênero (*it's a dick thang*⁷), e que se utiliza da violência para oprimir mulheres negras marcando uma transição do masculino patriarcal para o falocêntrico. Hooks argumenta que esse processo está

⁵ No original: “Insofar as identity is performed and experienced as real, it constitutes a legitimate way through which subjects maintain control over their lives and their image. But performance does not foreclose the discursive signifiers that undergird the terms of its production”.

⁶ Trecho do poema citado por E. Patrick Johnson (2003, p. 25): “check yourself,/ learn who it is/ speaking, when you make some ultrasophisticated point, check yourself,/ when you find yourself gesturing like Steve McQueen,/ check it out, ask/ in your black heart who it is you are, and is that image black or white” – “Poem for Some Half White College Students”, de Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones).

⁷ A expressão foi retirada de um *stand up comedy* apresentado por Eddie Murphy e indica que algo é exclusivamente do masculino cisgênero. *It's a dick thang*, uma coisa de quem tem pênis.



associado à própria disputa pelo patamar do homem e à luta negra que, primeiramente, pretende elevar o homem negro a essa categoria de homem. Dessa forma, a história da opressão racista sobre o homem se trata de emasculação e castração desses homens negros.

O terceiro ponto é a conduta homofóbica que articula o discurso sobre a autenticidade. A homossexualidade, então, é entendida como uma perversão da ‘essência’ heteronormativa sobre a masculinidade negra. Como afirma o autor, sua recusa é manifestada na invalidação de atividades políticas e apagamentos históricos sobre a luta antirracista. Ao todo, é um caminho para subordinação de outros homens negros que estabelecem hierarquias sociais internas dentre aqueles que compartilham de traumas históricos movidos pela “necessidade desesperada de um *outro* conveniente dentro da comunidade [negra]”. (RIGGS, 1991, p. 390). Essa conduta homofóbica posiciona o homem negro homossexual como alguém que abdica de sua condição enquanto negro e, por sua vez, de sua masculinidade negra. (RIGGS, 1991)

Na televisão, um caso emblemático desse quadro é o *sketch Men on...*, exibida no programa de humor *In living color* (FOX, 1990-1994). O quadro apresentava Blaine Edwards (Damon Wayans) e Antoine Merriweather (David Alan Grier) representando gays negros hiperafeminados que comentam questões da cultura pop em geral, como filmes, programas de televisão, livros e afins ‘de um ponto de vista masculino’, sempre exaltando toda e qualquer manifestação do masculino hegemônico e criticando duramente mulheres. Como pontuam Cobb e Coleman (2010), o *sketch* perpetua a ideia de que homens gays são necessariamente misóginos a partir de sua declarada recusa da mulher – e não necessariamente do feminino. Com maneirismos exagerados e o abuso de uma estética *camp*, *Men on...* não só se apresenta como exemplo do uso da paródia como meio de reiteração da masculinidade negra hegemônica, como também uma forma de situar o homem negro homossexual em subordinação a essa masculinidade negra.

3. Construindo Lionel Higgins

Dear white people (Netflix, 2017-2019) é uma comédia satírica baseada no filme homônimo, lançado em 2014. Produzida por Justin Simien, a série aborda a experiência de estudantes negros que enfrentam situações racistas em uma universidade fictícia americana. Certamente, o grande mérito de *Dear white people* está na sua proposta em dialogar com temas e questões raciais sensíveis a partir de múltiplas configurações do que entendemos – e podemos identificar – como formas de performar a negritude. O argumento da autenticidade racial tem



tolhido sujeitos negros de acessar, de certa forma, sua negritude e declarar-se como seu sujeito. (JOHNSON, 2003; MCBRIDE, 2005). Nesse quesito, a série oferece uma perspectiva positiva e complexa do cotidiano de estudantes negros na universidade fictícia de Winchester, onde, majoritariamente, os alunos são brancos.

No caso Lionel Higgins, objeto de estudo central deste trabalho, a série oferece a representação de um homem negro gay como protagonista, juntamente com Samantha White, locutora do programa de rádio *Dear white people*, que batiza a série. Com isso, de certa forma, existe um esforço de deslocamento desse discurso de autenticidade que permeia a série como um todo, principalmente na escolha deliberada de seus protagonistas. Situando Lionel constantemente como um dos heróis, a imagem do homem negro gay aqui passa a ser associada a uma das personalidades que refletem a imagem do homem ideal: os tipos da masculinidade desejada que apontam para este homem como o herói, o competidor, protetor, o *expert* e afins (LAFRANCE, 2000).

Lionel é um menino negro tímido e desajeitado que acaba de chegar ao *campus* de Winchester e trabalha como repórter no jornal *The Independent* durante a primeira temporada da série. De início, no episódio dedicado a ele, o menino ainda está tentando entender sua sexualidade e seu lugar no mundo. O personagem é construído a partir do investimento neste incômodo: de ser um homem negro homossexual e simplesmente não saber lidar com ambas as identidades que circundam sua experiência vivida. O jovem, ao declarar que “não se identifica com rótulos”, demonstra uma dificuldade de identificação com as comunidades LGBT em geral e, por conseguinte, com a comunidade negra. Ele se encontra nas fissuras de um lugar pouco imaginado e parte de um ponto duplo de estigma: a homofobia dentre os irmãos de cor e o racismo, não só experimentado na sociedade em geral, mas em uma comunidade gay. Portanto suas performances, tanto de raça quanto de sexualidade, estão tecnicamente comprometidas por abismos desenvolvidos durante sua vida, como veremos adiante. Dessa forma, narrativamente, o desconforto do personagem é demonstrado a partir de sua performance desajeitada e sua inabilidade social de estabelecer contato com outros negros e com gays de forma geral.

O personagem foi construído a partir da personalidade do criador da série, Justin Simien, gerando, assim, certa verossimilitude da história de Lionel com a ‘realidade’ e trazendo, também,



certa credibilidade à narrativa. Em entrevista, Simien descreve o personagem de Lionel como um estranho, um desajeitado que se esforça em acessar as outras pessoas à sua maneira.

Lionel é estranho [*queer*], mas ele realmente não se encaixa em nenhuma das projeções gays, pretas e masculinas por aí, e [essa] também foi [a] minha luta. Eu não me vi em qualquer lugar da cultura. Eu tinha Geordi La Forge, acho. Aquele era eu porque eu era um tipo de *dork* [desajeitado]; RuPaul estava por aí, mas *eu não era esse tipo de gay*. E isso realmente tem um efeito sobre as pessoas. Tantos caras com quem cresci foram tão derrotados quanto a sua sexualidade, ficaram tão presos por causa disso. Eles talvez festejassem nos clubes, mas no fundo eles não sentiam dignos de qualquer lugar na sociedade, e isso é tudo sobre o fato de que eles não se enxergarem em lugar algum. (SIMIEN, 2017, tradução e grifo nosso)

Observando a declaração de Simien, é possível compreender que o desenvolvimento do personagem de Lionel se trata de uma jornada que consiste simplesmente em tornar-se algo por vir. Tornar-se um homem negro gay! No episódio dois da primeira temporada da série, fica claro que Troy e Silvio estabelecem um tipo de relação de mentoria social com o personagem. Troy é um estudante negro de economia, filho do reitor da universidade; no dormitório, Troy vive no quarto ao lado de Lionel. Lionel, por sua vez, tem um pequeno interesse romântico no colega de quarto (comentaremos mais sobre isso adiante). Silvio é o editor do jornal universitário *The Independent*, é latino e também é gay; ele é o primeiro a dizer abertamente para Lionel que é gay, antes mesmo de ele admitir que seja – o que acontece ao final desse episódio. Portanto Lionel é condicionado a aprender como ser negro e como ser gay.

Considerando isso, nas próximas seções apresentaremos aqui considerações sobre a performance de raça e sexualidade de Lionel. Compreendendo que tanto a negritude quanto a homossexualidade, nesse ponto de vista, são performatividades e correspondem a um campo de possibilidades determinado a partir das condições sociais dos sujeitos. Performatividades, portanto, são uma série de atividades aprendidas ao longo da vida, sempre diante do campo de possibilidades. Nesse sentido, a performance e a performatividade aqui são concebidas como “o modo mundano em que gestos corporais, movimentos e representações de vários tipos constituem a ilusão de um eu”, de forma que a masculinidade, a negritude e a homossexualidade são instituídas como “uma identidade construída, uma realização performativa que a audiência social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar e a executar no modo de crença”. (BUTLER, 1988, p. 519-520, tradução nossa).



4. Como ser um homem negro gay: o armário e a masculinidade negra

Como argumenta Stephen Tropiano (2002), a narrativa do armário, ou melhor, o *coming out*, é uma abordagem comum na história de personagens LGBT em séries de televisão americanas e, geralmente, consiste em “algum personagem regular compreendendo que alguém na sua vida é gay, lésbica, bissexual ou transgênero”. (TROPIANO, 2002, p. 192, tradução nossa). Portanto isso demonstra que a revelação de uma identidade sexual serve para deixar outros personagens cientes dessa situação. Bem como Alfred Martin Junior (2015) sistematiza sobre as condições de produção narrativa de personagens gays e lésbicas em *sitcoms* de elenco majoritariamente negro, existe uma dificuldade em estabelecer outras narrativas sobre personagens gays negros que fogem dessa grande revelação de que um personagem é LGBT.

Assim, uma vez que a trama da revelação é finalizada, esse personagem não dispõe de nenhuma outra utilidade senão seu completo esquecimento nos próximos episódios. Na contramão desse quadro, pode-se afirmar que Lionel seria uma das representações *respeitáveis* sobre a homossexualidade e, portanto, o *coming out* faz parte de sua trajetória, mas não se encerra nela. Entretanto é por meio da política de respeitabilidade que a série estabelece uma positividade sobre a homossexualidade de Lionel, como veremos adiante.

A cena em que Lionel afirma pela primeira vez sua sexualidade é posterior a uma série de eventos à sua introdução na narrativa. No episódio dois da primeira temporada, somos introduzidos a todas as situações de desconforto em que Lionel está submetido. Essas situações não medem esforços para que Lionel, ao final do episódio, revele sua “identidade” sexual. O armário, como sugere Halperin (1995), é um não lugar que aponta para um paradoxo: você não pode estar nele e, também, não pode estar fora dele. Sua dificuldade em se relacionar com outros homens negros é exemplificada, primeiramente, em um flashback que mostra o menino indo a uma barbearia, na tentativa de cortar o cabelo. Ao chegar ao local, ele é totalmente rejeitado pelo barbeiro ao ser identificado como um *outsider* por sua sexualidade. Pode-se afirmar que a barbearia é um espaço de performatividade de uma masculinidade hegemônica negra em que gays são completamente rechaçados em vista da concepção de que negros gays são homens que abdicaram de sua negritude e, por conseguinte, de sua masculinidade.

A constituição e manutenção do sujeito negro performatizado e incorporado por uma masculinidade negra heterossexualizada não só distancia gays negros de uma possível representação sobre a raça, como também estabelece barreiras na expressão de sua negritude.



Como é possível observar na série, o jeito desajeitado de Lionel em estabelecer contato com outros homens negros heterossexuais é fruto desse abismo social produzido a partir do medo gerado em relações anteriores. Como bem exemplifica a cena da festa no ensino médio, em que Lionel está fantasiado de George LaForge:

Narrador: Não é que Lionel tenha medo dos negros, apenas aqueles que o lembram das crianças do ensino médio.

Menino um: O que diabos você deveria ser? Lionel: Geordi La Forge.

Menino um: Quem?

Lionel: Ele era o engenheiro-chefe da nave estelar Enterprise D.

Menino dois: Você parece uma patinadora artística gay.

Menino três: Isso é a bandana de uma menina na sua cara, mano?

Lionel: É um instrumento visual e substituição de órgão sensorial. Geordi é cego.

Menino um: Ah, então você não pode ver quão gay você é.

Menino dois: Aquelas calças apertadas.

Como bem aponta o narrador, Lionel não tem medo de pessoas negras. Pelo contrário, o personagem é constantemente construído também como alguém engajado politicamente nas questões raciais. O interessante aqui é o abismo social constituído em situações como essas descritas. Situar Lionel como gay simplesmente pela escolha de uma fantasia denuncia o esforço de estabelecer uma subordinação de sua masculinidade em exaltação do masculino supostamente performatizado por esses meninos. Como Kimmel (1996) argumenta, a masculinidade é algo que carece de uma constante afirmação desse homem como tal e corresponde essa relação de simultaneidade entre o ‘hegemônico’ e o ‘subordinado’.

Isto posto, os sentimentos de Lionel acerca de outros homens negros são de insegurança, desconfiança e desligamento produzidos nessa relação de subordinação. Nesse sentido, o florescer da amizade entre Lionel e Troy parece simplesmente inconsistente e inadequada. Entretanto a amizade entre os dois transparece uma mensagem imprescindível de respeito – ou de desinteresse. É em Troy que Lionel confia a informação de sua sexualidade e, assim, a amizade dos dois deslança. A cena do *coming out* lida com a questão com sutileza e se desprende, de certa forma,



de uma construção confessional sobre a sexualidade. Não parece ser uma simples revelação ou prestação de contas. Lionel conta sobre isso porque se sente confortável:

[bate na porta]

Troy: O que foi? Você precisa de algo?

Lionel: Sim, só queria aceitar esse corte de cabelo.

Troy: Oh-ho, merda. Aposto, cara, aposta. Um segundo. Me encontra no banheiro. Entre. Hmm.

Lionel: *Me senti tão ensaiada, mas muito terrivelmente executada. Isso soa como o maior teatro.*

Troy: Ei, cara, o que você é? Um, dois?

Lionel: Eu não tenho ideia do que isso significa.

Troy: Você não sabe nada disso, né, cara? Quanto curto você quer?

Lionel: Eu não sei.

Troy: Bem, você precisa saber o que quer.

Lionel: Ah, dois.

Troy: Boa escolha. Então o que você fez? A garota era gostosa pelo menos?

Lionel: [suspira].

Troy [suspiros]

Lionel: *eu sou gay. Eu não sei por que é tão difícil para mim, dizer. Eu sempre soube.*

Troy: *O que você diz, cara?*

Lionel: *Só disse que eu gosto de rapazes.*

Troy: *Oh. Legal.*

Lionel: Sim. As vaginas são como a arte em um museu. Lindo de se olhar, mas não toque.

Troy: Sim, bem, concordo em discordar. Agora eu tenho que deixar essas bordas bem aparadas porque vocês [gays] são muito exigentes.

Lionel: Eu não sou assim.

Troy: Nah. Você é um homem original. Qualquer um pode ver isso. Quer ouvir alguma música?

Lionel: Ok.

Na cena transcrita, é perceptível a pressuposição de uma pretensa heterossexualidade de Lionel. Assim como Samuel Chambers (2009) argumenta, é por meio do discurso da heteronormatividade que se silenciam as outras formas de sexualidade e, por conseguinte, produz-se o raciocínio normativo de que todos são heterossexuais, até que se declarem ao contrário. A partir de Eve Sedgwick (1990), Chambers completa que a condição do armário – *Closetness* – “é uma performance iniciada nos atos de fala do silêncio – não um silêncio particular, mas um



silêncio que acumula particularidade por ajustes e arranques em relação ao discurso que o ronda e, diferentemente, o constitui”. (CHAMBERS, 2009, p. 39, tradução nossa)⁸

A reação de Troy diante da notícia é que chama atenção. Ele não parece nem surpreso, nem decepcionado. Entretanto é interessante observar o uso de certos clichês sobre gays que esse diálogo denota, como, por exemplo, a ideia de que homens gays detestam mulheres e, principalmente, vaginas, ou a ideia generalista de que gays são exigentes e sempre muito arrumados, o que nem sempre é o caso.

Por outro lado, é interessante pontuar que a reação de Troy também aponta para um olhar positivo na relação entre héteros e gays. Anteriormente, comentamos um pouco sobre a concepção essencialista da negritude que localiza a homossexualidade como uma patologia do branco, uma afetação. Mesmo Troy sendo hétero e vivendo em um espaço homossocial que corrobora uma imanência misógina e homofóbica entre outros homens negros héteros, Troy parece bastante progressista em alguns aspectos. Entretanto o que incomoda nesse diálogo é a afirmativa de que Lionel seria um ‘original’. Por original, Troy parece afirmar que Lionel, de certa forma, é algum tipo de exceção ao mundo gay, uma figura inofensiva que não demonstra performance de sua homossexualidade de maneira ameaçadora, que não reorganiza seu espaço social. Assim, a homossexualidade de Lionel está inscrita em uma política de respeitabilidade que persegue a prerrogativa de suavizar as imagens e certas atitudes.

5. Você é um original: a respeitabilidade da experiência

Como abordamos, a homossexualidade de Lionel é enquadrada como algo inofensivo, assim como boa parte da narrativa do personagem. Uma vez que Lionel tenha se declarado como gay, sua sexualidade só é acessada diretamente na segunda temporada da série, em que os personagens começam a ser mais desenvolvidos em torno dessas questões ‘individuais’. Por outro lado, ao positivar a sexualidade de Lionel, a série passa a identificar problemas em praticamente todos os personagens gays que aparecem em seguida. Dessa forma, argumentamos que o personagem de Lionel, ao sair do armário, instaura uma política de respeitabilidade que é estabelecida em seu arco narrativo a partir do momento em que Troy o situa como uma exceção à regra. Ele é ‘original’ e não se adapta ao estilo de outros gays simplesmente porque não cabe a

⁸ “A performance initiated as such by the speech acts of silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it”. (CHAMBERS, 2009, p. 39)



ele. Essa estratégia pode ser encontrada facilmente em outras séries com personagens do gênero, como é o caso de Carter, de *Spin City*, que não apresenta outras tipificações comuns de homens negros, como ser agressivo e hipersexualizado, porque “sua homossexualidade é ‘problema’ suficiente”. (COBB; COLEMAN, 2010, p. 84, tradução nossa)

O episódio três da segunda temporada elabora os eventos da Noite do Orgulho Gay na universidade. Lionel fica com a esperança de que Silvio apareça para um suposto encontro, que só existe na cabeça de Lionel. Silvio chega ao quarto de Lionel no dormitório uma hora após o combinado; ele está bêbado e desmaia na cama. Durante as cenas da primeira festa em que Lionel, Silvio e Troy aparecem, é interessante observar novamente a escolha das palavras que os homens gays usam para descrever a si próprios. É notório que existe um esforço exacerbado em demarcar o comportamento sexual desses personagens, que usam o tempo todo terminologias estereotipadas sobre outros gays como “bicha sushi”, “chocolate” e afins. Com certo exagero na utilização de uma estética *camp*, homens gays, com exceção de Lionel e Wesley (que a aparece posteriormente como interesse romântico de Lionel), são pessoas vazias e totalmente promíscuas como na cena abaixo:

Você voltou para terminar seu solilóquio sobre por que ‘todos nós’ somos Ramona?
 [Risos] Eu não lembro disso, – mas eu aguento.
 – Milímetros.
 – Se você ainda tivesse uma publicação, poderia canalizar toda essa paixão. Você sabe, você sempre terá um emprego no The Bugle.
 E no The Liberty. Apenas diga quando.
 Silvio: Eu não vou trabalhar para nenhum de vocês, bichas.
 Troy: Oh.
 Silvio: É a nossa palavra com ‘N’.
 Troy: E aí, cara? Troy Fairbanks. Estou ciente.
 Silvio: Tente não quebrar nenhuma janela.
 Lionel: Eu sou o Lionel.
 E você fica longe do nosso site.
 Topper: Eu sou o Topper.
 Silvio: Não deixe o nome enganar você.
 Topper: Você é repugnante. E errado, desde aquele verão com Victor.

Diante disso, a representação positivada de Lionel depende de um ostracismo simultâneo de outras representações. Essa é uma estratégia tomada pelo que Hall (2016) identificou como inversão de estereótipos e positivação de imagens. Nesse caso, ao mesmo tempo em que se



positiva a representação do negro em múltiplas configurações, existe o esforço em situar a branquidade como detentora dos tropos negativados na série. Ao todo, observando esses personagens brancos, o que os une é a sua postura por vezes esnobe, descomprometida, falsa e promíscua. Isso não é exclusivo aos personagens gays brancos e se estende a outros personagens brancos da série. Assim, ao validar a homossexualidade de Lionel, imprimindo-a junto à negritude, posiciona-se o olhar sobre o branco como quem está dotado da má conduta.

O uso do *camp*, como comentamos brevemente, é uma das abordagens pelas quais se associa os problemas de gays brancos na série. Como sugere Richard Dyer (2005, p. 49, tradução nossa), o *camp* “é uma maneira distinta de se comportar e de se relacionar entre si [entre homens gays]” e possibilita “um grande senso de identificação e pertencimento”. O *camp* é autodepreciativo, sarcástico e nada masculino. Por outro lado, também é uma forma de autoproteção que não pode ser simplesmente acessada por quem está de fora. A cooptação do *camp* por uma mídia heterossexual age como uma forma de estabelecer estereótipos sobre homossexualidade.

Muito foi produzido a fim de criticar a imagem de *campy queens* como estereótipos em programas de humor. Falamos sobre o caso de *Men On...*, um *sketch* do programa *In Living Color*, a figura da *campy queen*, nesse contexto, reforça sentidos sobre a homossexualidade e a mantém fora de um discurso autorizado ao negativá-la. Mais uma vez, a política de respeitabilidade aplicada na série desvia da imagem estereotipada do negro gay, mas a projeta em homens brancos, invertendo os polos de fixação de sentido. Ao todo, o que indicam esses condicionamentos narrativos é que existe um esforço de positivação de outras possibilidades de negritude articuladas a outras sexualidades.

Entretanto esse esforço apenas reorganiza a negatividade de aspectos da homossexualidade em outros corpos. De certa forma, ainda é justificável o desarranjo performático de Lionel em vista de outros gays na série por ser uma grande novidade para o menino, tanto o mundo gay quanto o mundo negro. A série não dá muitas indicações de como a questão poderia ser solucionada. No deslocamento entre a Rua Gay e a Avenida Negra, a narrativa de *Dear white people* opta por perseguir o desenvolvimento de uma crítica aos gays especificamente, mas peca em identificar, em seu desfecho, as violências simbólicas que atacam homens negros gays por meio de seus remetentes brancos e negros.



6. Considerações finais

Ao longo deste breve trabalho, desenvolvemos que a composição da produção cultural negra norte-americana se alimenta de composições monolíticas e estáveis sobre o signo da negritude, e que, por sua vez, produzem fissuras que influenciam o desenvolvimento de múltiplas lutas e disputas de sentido acerca do que concebemos como o sujeito negro e sua produção cultural. Nesse sentido, considerando a imagem estereótipo dessa negritude, este sujeito é materializado na pele do homem negro necessariamente heterossexual que (re)produz bases de raciocínio de uma masculinidade perversa que submete mulheres a regimes de opressão misóginos e reafirma posicionamentos homofóbicos para com a população LGBTQ+ negra. Isto posto, concordamos que a produção subjetiva de personagens LGBTQ+ negros nas narrativas seriadas televisivas norte-americanas está sujeita a uma série de limitações e negociações que se concretizam nos embargos da política de respeitabilidade (HIGGINBOTHAM, 1993); o obstáculo da consolidação da imagem negra sob o paradigma de uma suposta autenticidade; e uma recusa velada do sentir-se feminino.

Nesse sentido, o que interessa no caso do personagem de Lionel Higgins é como o personagem negocia os códigos da negritude e da homossexualidade sob o peso desses discursos que invisibilizam e dificultam a produção de uma subjetividade masculina-negra-homossexual, que perpassa todo o seu fio narrativo. Apresentamos aqui o que batizamos, pretenciosamente, como uma *mentoria social*, no sentido que tanto a performance de raça como de sexualidade do personagem é produzida e desenvolvida a partir de uma pedagogia do contato com os personagens Troy e Silvio. Esse raciocínio só é possível a partir do momento em que consideramos, igualmente, que as performatividades também operam sob uma gama de expectativas sobre as identidades sociais e culturais. Essas identidades, por vezes, estão necessariamente fixadas em tipos ideais que, ao serem confrontados com a *realidade*, são, muitas vezes, completamente dissolvidos, reconfigurados e despedaçados. Com isso, concluímos esta argumentação reforçando as limitações das representações em suas próprias condições de produção. Essas representações não devem ser observadas e analisadas como produtos finais de um processo de apreensão da realidade, mas também como constituintes de um processo *ad nauseam* de configurações e reconfigurações de capturas desta realidade.



Referências

- BUTLER, J. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.
- CARBADO, D. W. Black rights, gay rights, civil rights. In: GOLDBERG, S. B. (ed.). *Sexuality and equality law*. Abingdon: Routledge, 2017. p. 305-328.
- CHAMBERS, S. A. *The queer politics of television*. London: IB Tauris, 2009.
- COBB, J.; COLEMAN, R. Two snaps and a twist: controlling images of black male homosexuality on television. *African American Research Perspectives*, Ann Arbor, v. 13, n. 1, p. 82-98, 2010.
- COLLINS, P. H. Mammies, matriarchs, and other controlling images. In: COLLINS, P. H. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Abingdon: Routledge, 2000. p. 69-96.
- COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics [1989]. In: LEVIT, N.; VERCHICK, R. R. M.; MONOW, M. *Feminist legal theory*. Abingdon: Routledge, 2018. p. 57-80.
- DYER, R. *The culture of queer*. Abingdon: Routledge, 2005.
- GRAY, H. *Watching race: television and the struggle for "blackness"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- GRAY, H. *Cultural moves: African Americans and the politics of representation*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- HALL, S. *Cultura e representação*. São Paulo: Apicuri, 2016.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- HALPERIN, D. M. *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. Oxford, UK: Oxford Paperbacks, 1995.
- HARPER, P. B. Are we not men?: masculine anxiety and the problem of African-American identity. Oxford University Press on Demand, 1998.
- HIGGINBOTHAM, E. B. *Righteous discontent: the women's movement in the Black Baptist church, 1880-1920*. Providence: American Mathematical Society, 1993.
- hooks, b. Reconstruindo a masculinidade negra. In: hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, pp. 170-213.
- JOHNSON, E. P. Appropriating blackness: Performance and the politics of authenticity. Duke University Press, 2003.
- LAFRANCE, E. *Men, media and masculinity*. Kendall/Hunt Publishing Company, 2000.
- MARTIN JUNIOR, A. L. *Trapped in a generic closet: black-cast television sitcoms and black gay men*. 2015. Dissertation (Doctorate in Philosophy) – The University of Texas, Austin, 2015.
- MCBRIDE, D. A. Can the queen speak? Racial essentialism, sexuality and the problem of authority. In: CARBADO, D. (ed.). *Black men on race, gender, and sexuality: a critical reader*. NYU Press, 1999. p. 253-275.
- MCBRIDE, D. A. *Why I hate Abercrombie & Fitch: essays on race and sexuality*. New York: NYU Press, 2005.
- RIGGS, M. T. Black macho revisited reflections of a snap! Queen. *Black American Literature Forum*, St. Louis, v. 25, n. 2, p. 389-394, 1991.



SIMIEN, J. Why We Need More Characters Like Lionel On “Dear White People”
Buzzfeed: 01 mai, 2017. Disponível em:
<<https://www.buzzfeednews.com/article/jarettwieselmann/why-we-need-more-characters-like-lionel-on-dear-white-people>>

TROPIANO, S. *The prime time closet: a history of gays and lesbians on TV*. Hal Leonard Corporation, 2002.

