

**“EATING THE OTHER: DESIRE AND RESISTANCE”. IN:  
\_\_\_\_\_. BLACK LOOKS: RACE AND REPRESENTATION.  
BOSTON: SOUTH END PRESS, 1992. P. 21-40.**

---

bell hooks

Tradução: **Alan Augusto M. Ribeiro**<sup>1</sup>

**Keisha-Khan Y. Perry**<sup>2</sup>

---

1 Doutor em Sociologia da Educação pela Universidade de São Paulo e professor do Departamento de Educação da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA). E-mail:

2 Professora no Africana Studies Department da Brown University em Providence, Rhode Island, EUA.



## Apresentação

Debates acadêmicos sobre o tema “apropriação cultural” são difíceis de construir, seja entre aqueles/aquelas que concebem que práticas culturais não são processos que podem ser vistos como propriedades/patrimônios de um grupo específico – mesmo que se reconheça a criatividade histórica na criação destes processos, seja entre aqueles/aquelas que destacam as desigualdades de poder existentes entre os grupos vistos como “produtores” e os grupos que se apropriam de maneira descontextualizada das práticas elaboradas. Essa dificuldade afeta o seu significado original por meio de um processo de ressemantização que os transforma, como podemos ver em muitos casos no Brasil, em símbolos de coesão nacional (OLIVEN, 1985). Outrora definidas como elementos de uma simplória cultura popular e, muitas vezes, reprimidas pelo Estado, que negava o próprio status de “cultura”, estas práticas aparecem, ultimamente, sendo objetos do que se identifica como “mercantilização”, termo usado, neste texto de bell hooks, exatamente para descrever situações nas quais os ditos *grupos produtores* as reivindicam e as valorizam como parte de sua história social criativa e de sua identidade política coletiva. É neste momento que estas práticas são transformadas em “coisas”, destituídas de seus usos e sentidos originais para poderem ser vendidas, compradas e valorizadas para o consumo meramente estético (RIBEIRO, 2015). Como pensar estas relações além de uma dicotomia entre diferentes grupos raciais? Como pensar em possibilidades de trocas culturais e simbólicas, discutir as relações entre “produtores” e “consumidores” e não omitir as relações de poder desiguais que estão imbricadas nestes atos complexos que envolvem a mercantilização da alteridade?

Com a tradução deste texto de bell hooks, publicado, originalmente, em 1992 – quando cresce o número de jovens brancos e brancas envolvidos em atividades culturais e artísticas tradicionalmente negras nos Estados Unidos (ZIFF e RAO, 1997) –, a discussão proposta por este questionamento ganha ricas reflexões, às vezes tensas e conflitivas, que, certamente, nos ajudam a pensar este debate sobre apropriação cultural em níveis mais relacionais, fazendo aparecer os sujeitos envolvidos nestas práticas, marcados por contradições e paradoxos sociais pouco discutidos analiticamente.

## Comer o Outro: desejo e resistência

Nos debates atuais sobre a raça e a diferença, a cultura de massa é o lugar contemporâneo que tanto declara quanto perpetua publicamente a ideia de que existe prazer a ser encontrado no reconhecimento e desfrute da diferença racial. A mercantilização dessa Alteridade (*Otherness*) tem sido bem-sucedida

porque ela é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os meios normais de agir e sentir. Na cultura de consumo, a etnicidade se tornou um tempero que pode tornar mais interessante o prato, sem graça, que é a cultura branca convencional (*mainstream*). Os tabus culturais em torno da sexualidade e do desejo são transgredidos e explicitam o modo como a mídia bombardeia as pessoas com uma mensagem da diferença que já não se baseia no pressuposto da supremacia branca de que “as loiras tem mais alegria”. A “verdadeira diversão” deve ser obtida ao se trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos inconscientes “desagradáveis” sobre o contato com o Outro, embutidos na profunda estrutura do segredo (não tão secreto) da supremacia branca. Em muitos aspectos, é um renascimento contemporâneo do interesse pelo “primitivo”, com uma perspectiva nitidamente pós-moderna. Como argumenta Marianna Torgovnick (1990), em *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*: “O que é evidente agora é que a fascinação ocidental com o primitivo tem a ver com sua própria crise de identidade, com sua própria necessidade de claramente demarcar sujeito e objeto mesmo enquanto flerta com outros modos de experimentar o universo”.

Certamente, de um ponto de vista da supremacia branca capitalista patriarcal, a esperança é que o desejo pelo “primitivo” ou as fantasias sobre o Outro possam ser continuamente exploradas e que tal exploração ocorra de uma maneira que reinscreva e mantenha o *status quo*. Querendo ou não, o desejo do contato com o Outro – por uma conexão enraizada no anseio pelo prazer – pode atuar como uma intervenção crítica, desafiando e subvertendo a dominação do racismo, convidando e permitindo a resistência crítica, que é uma possibilidade política ainda não realizada. Explorar como o desejo pelo Outro é expressado, manipulado e transformado pelos encontros com a diferença e o diferente é o terreno crítico que pode indicar se estes anseios potencialmente revolucionários serão cumpridos.

Uma frase da gíria atual da classe trabalhadora britânica demonstra, de uma forma frívola, a convergência do discurso do desejo, da sexualidade e do Outro, inspirando a expressão “um pedaço do Outro” (“*a bit of the Other*”) como uma maneira de falar sobre o encontro sexual. Transar é o Outro. Deslocando a noção de Alteridade da raça, etnicidade e cor da pele, o corpo emerge como um lugar de contestação onde a sexualidade é o Outro metafórico que ameaça assumir, consumir e transformar via a experiência do prazer. Desejado e procurado, o prazer sexual altera o sujeito que concede, desconstruindo noções de vontade, controle e dominação coercitiva. A cultura de consumo, nos Estados Unidos, explora o pensamento convencional sobre a raça, o gênero e o desejo sexual ao trabalhar tanto a ideia de que a diferença racial faz de al-

guém o Outro, quanto a suposição de que a agência sexual expressada no contexto de um encontro sexual racial é uma experiência de conversão que altera o seu posicionamento e a participação na política cultural contemporânea. A promessa sedutora desse encontro é que ele poderá se contrapor à força aterrorizadora do *status quo* que torna a identidade fixa, estática, destinada a uma condição de confinamento e morte. E é essa disponibilidade para transgredir as fronteiras raciais no reino sexual que pode erradicar o medo de que se deve estar sempre em conformidade com a norma para se manter “seguro”. A diferença pode seduzir precisamente porque a imposição convencional de uniformidade é uma provocação que aterroriza. É como Jean Baudrillard (2008) sugere em *Fatal Strategies*:

A provocação – ao contrário da sedução, que é o que permite que as coisas entrem em jogo e apareçam em segredo, dual e ambíguo – não lhe deixa livre para ser; ela pode revelar para você mesmo como você é. Ela é sempre chantageada pela identidade (e, portanto, um assassinato simbólico, já que você nunca é isso, exceto precisamente por ser condenado a isso).

Para fazer a si mesmo vulnerável à sedução da diferença, para procurar um encontro com o Outro, não é necessário o abandono eterno de sua posicionalidade dentro da corrente dominante. Quando raça e etnicidade tornam-se mercantilizadas como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, bem como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como se constituindo em um *playground* alternativo onde membros de raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder superior em relações íntimas com o Outro. Quanto ensinava em Yale, eu caminhava, em um dia radiante de primavera, no centro da cidade de New Haven, que está perto do campus e que, invariavelmente, nos coloca em contato com muitos dos negros pobres que vivem nas proximidades. Encontrei-me andando atrás de um grupo de meninos muito loiros, muito brancos, *jocks*.<sup>3</sup> (O centro da cidade foi, muitas vezes, apontado como uma arena na qual a dominação racista de negros pelos brancos era demonstrada nas calçadas, quando as pessoas brancas, geralmente do sexo masculino, frequentemente *jocks*, usavam seus próprios corpos para puxar as pessoas negras para fora da calçada, para empurrar o nosso corpo para o lado, sem nunca nos olhar nem reconhecer nossa presença). Aparentemente sem perceber minha presença, estes homens jovens conversavam sobre seus planos de transar com o máximo de garotas de outros grupos raciais/étnicos que eles conseguissem “pegar” antes da formatura. Eles “explicavam”. As garotas negras estavam no topo da lista, as indígenas eram difíceis de encontrar, as

3 Nota do tradutor: este termo geralmente descreve o tipo de estudante de sexo masculino, branco, esportivo e de classe média alta.

garotas asiáticas (todas agrupadas na mesma categoria) eram consideradas fáceis de seduzir, eram consideradas “alvos principais”. Falando com meus estudantes sobre esta conversa que eu havia escutado, descobri que era comumente aceito que eles “buscassem” parceiros sexuais do mesmo modo que “buscaram” cursos na Yale, e que raça e etnicidade eram categorias sérias, nas quais tais seleções eram baseadas.

Para esses homens jovens e seus parceiros, transar era um jeito de confrontar o Outro, bem como uma maneira de, novamente, *ser*, de deixar a “inocência” branca para trás e entrar no mundo da “experiência”. Como é frequentemente o caso nessa sociedade, eles estavam seguros de que as pessoas não brancas tinham mais experiência de vida, eram mais mundanas, sensuais e sexuais porque elas eram diferentes. Pegar um pedaço do Outro, nesse caso, se envolver em encontros sexuais com mulheres não brancas, era considerado um ritual de transcendência, um movimento para um mundo da diferença que os transformaria, um aceitável rito de passagem. O objetivo direto não era apenas possuir sexualmente o Outro; era ser modificado, de alguma maneira, pelo encontro com o Outro. “Naturalmente”, a presença com o Outro, o corpo do Outro, era visto com a finalidade de existir para servir aos desejos do homem branco. Escrevendo sobre o modo como a diferença é recuperada no Ocidente, em *“The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks”*, Hal Foster (1985) relembra aos leitores que Picasso considerou os objetos tribais que ele adquiriu como “testemunhos” ao invés de “modelos”. Foster critica este posicionamento do Outro, enfatizando que este reconhecimento estava “subordinado à instrumentalidade”: “Dessa maneira, por meio da afinidade e uso, o primitivo está enviado a serviço da tradição Ocidental (que é, então, vista como a que parcialmente a produziu)”. Uma crítica similar pode ser feita sobre as tendências contemporâneas do desejo e do contato sexual inter-racial iniciado por homens brancos. Eles reclamam o corpo dos Outros escuros<sup>4</sup> como instrumento, como terreno inexplorado, como uma fronteira simbólica que será um terreno fértil para a reconstrução da norma masculina, para se afirmarem como sujeitos desejantes transgressores. Eles invocam o Outro para ser testemunhas e participantes nessa transformação.

Para os garotos brancos discutirem abertamente seu desejo por garotas (ou garotos) de cor, eles devem anunciar publicamente sua ruptura com um passado da supremacia branca que poderia ter tal desejo articulado apenas como um tabu, como um segredo, como uma vergonha. Eles veem sua disposição para nomear abertamente o desejo pelo Outro como uma afirmação

---

4 No original, a expressão “dark others” é usada de modo similar ao uso do termo “não brancos”.

da pluralidade cultural (seu impacto sobre a preferência e escolha sexual). Diferentemente dos homens brancos racistas que, historicamente, violavam os corpos das mulheres negras/mulheres de cor para afirmar sua posição como colonizador/conquistador, estes homens jovens veem a si mesmos como não racistas que escolhem transgredir as fronteiras raciais do reino sexual não para dominar o Outro, mas para que eles possam mudar, para que eles possam ser profundamente transformados. Nem um pouco cientes desses aspectos de suas fantasias sexuais que, irrevogavelmente, os associam com a dominação coletiva do racismo branco, eles acreditam que seu desejo de contato representa uma mudança progressista nas atitudes dos brancos com relação aos não brancos. Eles não enxergam a si mesmos como perpetuando o racismo. Para eles, a mais potente indicação de tal mudança é a franca expressão de anseio, a declaração aberta de desejo, a necessidade de ser íntimo com os Outros escuros (“*dark Others*”). O objetivo é ser modificado por esta convergência de prazer e alteridade. Atrevem-se – agindo – na suposição de que a exploração no mundo da diferença, no corpo do Outro, irá prover um enorme e mais intenso prazer do que qualquer um que existe no ordinário mundo do próprio grupo racial conhecido. E, embora a convicção seja a de que o mundo conhecido permanecerá intacto, mesmo que se aventure em seu exterior, a esperança é que eles voltarão a este mundo não sendo os mesmos.

A onda atual da “nostalgia imperialista” (definida por Renato Rosaldo (1993) em *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis* como “nostalgia, frequentemente encontrada sob o imperialismo, onde o povo lamenta a passagem do que eles mesmos têm transformado” ou como “um processo de ansiedade por aquilo que fora destruído como uma forma de mistificação”) frequentemente obscurece as estratégias culturais contemporâneas empregadas não para lamentar, mas para celebrar o sentido de uma continuação do “primitivismo”. Na cultura de massa, a nostalgia imperialista toma a forma da reencarnação e re-ritualização em diferentes modos imperialistas, colonizando a jornada como uma fantasia narrativa do poder e desejo, de sedução pelo Outro. Este desejo está enraizado em uma crença atávica de que o espírito do “primitivo” reside nos corpos dos Outros escuros cujas culturas, tradições e estilos de vida podem, de fato, ser irrevogavelmente modificados pelo imperialismo, pela colonização e pela dominação racista. O desejo de fazer contato com aqueles corpos considerados Outros, sem vontade aparente de dominar, alivia a culpa do passado, e até toma a forma de um gesto desviante onde se nega a responsabilidade e a conexão histórica. Mais importante, isso estabelece uma narrativa contemporânea onde o sofrimento imposto por estruturas de dominação sobre aqueles designados como Outros é refletido em uma

ênfase sobre a sedução e a ansiedade onde o desejo não é transformar a imagem do Outro, mas, sim, se tornar o Outro.

Onde a fúnebre nostalgia imperialista constitui o traído e o abandonado mundo do Outro como uma acumulação da falta e da perda, o anseio atual pelo “primitivo” é expresso pela projeção, no Outro, de um senso de abundância, de recompensa, um campo de sonhos. Comentando sobre esta estratégia, em *“Readings in Cultural Resistance”*, Hal Foster (1985) sustenta que: “a diferença é desse modo usada produtivamente; de fato, na ordem social que não parece conhecer o exterior (e que deve ter inventado suas próprias transgressões para redefinir seus limites), a diferença é frequentemente criada no interesse do controle social, bem como na comodidade da inovação”. Massas de pessoas jovens insatisfeitas com o imperialismo dos EUA, o desemprego, a falta de oportunidades econômicas, aflitas com o mal-estar da alienação pós-moderna, sem nenhum senso de enraizamento, sem qualquer redenção identitária, podem ser manipuladas pelas estratégias culturais que oferecem a Alteridade como um apaziguamento, particularmente através da mercantilização. As crises contemporâneas de identidade no ocidente, especialmente como são experienciadas pelos jovens brancos, são atenuadas quando o “primitivo” é recuperado *via* foco sobre a diversidade e o pluralismo, sugerindo que o Outro pode prover alternativas que sustentam a vida. Simultaneamente, diversos grupos raciais/étnicos podem, também, abraçar este senso de excepcionalidade, no qual histórias e experiências antes vistas como dignas apenas de desprezo podem ser olhadas com admiração.

A apropriação cultural do Outro alivia sentimentos de privação e falta que assaltam a psique da juventude radical branca, que escolhe ser desleal com a civilização ocidental. Simultaneamente, grupos marginalizados, considerados Outros, que têm sido ignorados, reduzidos a invisíveis, podem ser seduzidos pela ênfase sobre a Alteridade, por sua mercantilização, porque ela oferece a promessa de reconhecimento e reconciliação. Quando a cultura dominante demanda que o Outro seja oferecido como um sinal de que uma mudança política progressista está ocorrendo, que o sonho americano pode ser, de fato, inclusivo da diferença, ela convida ao ressurgimento de um nacionalismo cultural essencialista. O Outro reconhecido deve assumir formas reconhecíveis. Por isso, a cultura afro-americana não é formada em resistência a situações aparentes, mas como uma evocação nostálgica de um passado “glorioso”. E, apesar de que o foco, muitas vezes, seja sobre as formas nas quais este passado foi “superior” ao presente, esta narrativa cultural baseia-se em estereótipos do “primitivo”, mesmo quando evita o termo, para evocar um mundo onde as pessoas negras estavam em harmonia com

a natureza e entre elas mesmas. Esta narrativa está ligada às concepções ocidentais brancas sobre os Outros escuros, e, não, a um questionamento radical dessas representações.

Caso os jovens de qualquer outra cor não saibam como se aproximar do Outro, ou a entrar em contato com o “primitivo”, a cultura de consumo promete mostrar o caminho. É dentro da esfera comercial de publicidade que o drama da Alteridade encontra expressão. Os encontros com a “Alteridade” são claramente marcados como mais emocionantes, mais intensos e mais ameaçadores. A atração é a combinação de prazer e perigo. No mercado cultural, o Outro é codificado como tendo a capacidade de ser mais vivo, como guardando o segredo que irá permitir àqueles que se aventuram e se atrevem na ruptura com a *anedonia cultural* (definido por Sam Keen (1992), em *The Passionate Life*, como “a insensibilidade para o prazer, a incapacidade de experimentar a felicidade”), bem como a experiência de renovação sensual e espiritual. Antes de sua morte prematura, Michel Foucault (1988), o pensador transgressor por excelência no ocidente, confessou que teve dificuldades reais para experimentar o prazer:

I think that pleasure is a very difficult behavior. It's not as simple as that to enjoy one's self. And I must say that's my dream. I would like and I hope I die of an overdose of pleasure of any kind. Because I think it's really difficult and I always have the feeling that I do not feel the pleasure, the complete total pleasure and, for me, it's related to death. Because I think that the kind of pleasure I would consider as the real pleasure, would be so deep, so intense, so overwhelming that I couldn't survive it. I would die.

Embora falando do ponto de vista de sua experiência individual, Foucault dá voz a um dilema sentido por muitos no ocidente. É precisamente o anseio por conseguir esse prazer o que tem permitido ao ocidente branco sustentar uma romântica fantasia do “primitivo” e a concreta procura por um paraíso primitivo real, seja este local um país ou um corpo, um continente escuro ou uma carne escura, percebida como uma perfeita encarnação dessa possibilidade.

Dentro dessa fantasia de Alteridade, o desejo por prazer é projetado como uma força que pode perturbar e subverter a vontade de dominar. Ele atua tanto para mediar como para desafiar. Na peça de Lorraine Hansberry (1972), *Les Blancs*, é o desejo de experimentar a proximidade e a comunidade que leva o jornalista branco americano Charles a fazer contato e tentar estabelecer uma amizade com Tshembe, o revolucionário negro. Charles luta para se livrar do privilégio da supremacia branca, evita o papel do colonizador, e recusa a exotização racista dirigida aos negros. No entanto, ele continua a assumir que só

ele pode decidir a natureza da sua relação com uma pessoa negra. Evocando a ideia de um sujeito transcendente universal, ele apela para Tshembe ao repudiar o papel de opressor, declarando: “Eu sou um homem que sente vontade de falar”. Quando Tshembe se recusa a aceitar a relação familiar que lhe é oferecida, negando satisfazer o anseio de Charles pela camaradagem e pelo contato, ele é acusado de odiar os homens brancos. Chamando a atenção para situações nas quais as pessoas brancas têm oprimido outras pessoas brancas, Tshembe desafia Charles, declarando que “a raça é um dispositivo – nem mais, nem menos”, que “explica absolutamente nada”. Satisfeito com esta recusa da importância da raça, Charles concorda, afirmando que “a raça não tem nada a ver com isso”. Tshembe, então, desconstrói a categoria “raça” sem minimizar ou ignorar o impacto do racismo, dizendo-lhe:

I believe in the recognition of devices as *devices* – but I also believe in the reality of those devices. In one century men choose to hide their conquests under religion, in another under race. So you and I may recognize the fraudulence of the device in both cases, but the fact remains that a man who has a sword run through him because he will not become a Moslem or a Christian – or who is lynched in Mississippi or Zatembe because he is black – is suffering the utter reality of that device of conquest. And it is pointless to pretend that it doesn't exist – merely because it is a lie (HANSBERRY, 1972).

De novo e de novo, Tshembe deve deixar claro para Charles que um contato sujeito com sujeito entre o branco e o preto sinaliza para a ausência de dominação, de um relacionamento oprimido/opressor, que deve emergir através da escolha mútua e da negociação. Ao simplificar a manifestação do seu desejo de contato “íntimo” com os negros, os brancos não erradicam a política de dominação racial tal como ela se manifesta na interação pessoal.

O reconhecimento mútuo do racismo, o seu impacto tanto sobre aqueles que são dominados e os que dominam, é o único ponto de vista que torna possível um encontro entre raças que não se baseia em negação e fantasia. Pois é a realidade sempre presente de dominação racista, de supremacia branca, que torna problemático o desejo dos povos brancos de ter contato com o Outro. Muitas vezes, é essa realidade que é a mais mascarada quando as representações de contato entre brancos e não brancos, brancos e pretos, aparecem na cultura de massa. Uma área na qual a política de diversidade e sua insistência concomitante em uma representação inclusiva tiveram um impacto grande é a publicidade. Agora que as sofisticadas enquetes de mercado revelam a extensão em que as pessoas pobres e materialmente carentes de todas as raças/etnias consomem produtos, por vezes, em uma quantidade desproporcional à própria renda, tornou-se mais evidente que esses mercados podem ser objeto

de recurso para a publicidade. Pesquisas de mercado revelaram que os negros compram mais Pepsi do que outras bebidas não alcoólicas, e, de repente, vemos mais comerciais da Pepsi com a população negra.

O mundo da moda também começa a compreender que a venda de produtos é intensificada pela exploração da Alteridade. O sucesso dos anúncios da Benneton, que, com suas imagens racialmente diversas, tornou-se um modelo para diversas estratégias de publicidade, ilustra essa tendência. Muitos anúncios que incidem sobre a Alteridade não fazem comentários explícitos ou dependem exclusivamente de mensagens visuais. Mas a recente edição do catálogo Tweeds fornece um excelente exemplo da forma como a cultura contemporânea explora noções de alteridade com imagens e texto visuais. A capa do catálogo mostra um mapa do Egito. Inserida no coração do país, por assim dizer, há uma foto de um homem branco segurando uma criança egípcia em seus braços.<sup>5</sup> Atrás deles não há o cenário do Egito como cidade moderna, mas silhuetas bastante sombrias, assemelhando-se com cabanas e palmeiras. No interior, a cópia cita comentários de Gustave Flaubert, do livro *Flaubert no Egito*. Durante setenta e cinco páginas, o Egito se torna uma paisagem de sonhos com suas pessoas de pele escura ao fundo, um cenário para destacar a branquura e o anseio dos brancos para habitar, mesmo que apenas por um tempo, o mundo do Outro. O texto da primeira página declara:

We did not want our journey to be filled with snapshots of an antique land. Instead, we wanted to rediscover our clothing in the context of a different culture. Was it possible, we wondered, to express our style in an unaccustomed way, surrounded by Egyptian colors, Egyptian textures, even bathed in an ancient Egyptian light?

Não é isso o ápice da nostalgia imperialista – a potente expressão de anseio pelo “primitivo”? Deseja-se “um pouco do Outro” para melhorar a paisagem em branco da branquura. Nada é dito, no texto, sobre o povo egípcio, mas suas imagens estão espalhadas em suas páginas. Muitas vezes, os rostos são borrados pela câmera, uma estratégia que garantirá que os leitores não se tornem mais encantados com as imagens do Outro do que com as da branquura. O objetivo dessa tentativa fotográfica de estranhamento é nos afastar da branquura, de maneira que possamos voltar a ela com mais atenção.

Na maioria das “fotos”, todas cuidadosamente selecionadas e posicionadas, não há olhar mútuo. Deseja-se o contato com o Outro, mesmo que se deseje limites para permanecer intacto. Quando os corpos em contato com o Outro se tocam, quase sempre uma mão branca está fazendo o toque, mãos

5 Nota do tradutor: essa é uma referência ao filme “Entre Dois Amores” (no Brasil); em Portugal, “Africa Minha”, baseado no livro “Den Afrikanske Farm”, de Karen Blixen.

brancas que repousam sobre os corpos de pessoas de cor ou sobre Outra pessoa que é uma criança. Uma imagem de contato “íntimo” mostra duas mulheres, com seus braços dados, como amigas próximas ligadas por seus braços. Uma delas é uma mulher egípcia, identificada por uma legenda que diz “com o marido e o bebê, Ahmedio A’bass, 22, leva a vida de cigana”; a segunda mulher é uma modelo de pele branca. As mãos ligadas sugerem que estas duas mulheres compartilham algo, possuem uma base de contato e, de fato, o fazem; elas se parecem entre si, parecem mais semelhantes do que diferentes. A mensagem, de novo, é que o “primitivismo”, embora mais evidente no Outro, também reside no *self* do branco. Não é o mundo do Egito, da vida “cigana”, que é afirmado por esta imagem, mas, sim, a capacidade de pessoas brancas de percorrerem o mundo, fazendo contato. Usando calças e em pé, ao lado da sua “irmã” escura que usa uma saia tradicional, a mulher branca parece ser *cross-dressing*, vestida de homem (um tema recorrente em *Tweeds*). Visualmente, a imagem sugere que ela, e as outras mulheres brancas do primeiro mundo como ela, estão liberadas, são livres e têm maior liberdade para se movimentar do que as mulheres de cor que vivem estilos de vida itinerantes.

Significativamente, o catálogo que veio depois desse se focou na Noruega. Neste, o povo da Noruega não é representado, somente o cenário. Assume-se que o povo branco deste país (EUA) se sente em “casa” tanto na Noruega como aqui (EUA), de modo que as legendas e explicações deixam de ser necessárias. Nesse texto visual, a branquidade é uma característica unificadora – e não a cultura. Obviamente, para *Tweeds* explorar a Alteridade para dramatizar a “branquidade” no Egito, não se pode incluir modelos de pele mais escura, pois o jogo de contrastes, direcionado a enfatizar a “branquidade”, não funcionaria, tão pouco possibilitaria, a exploração que leva a consumir o Outro, a estimular o apetite sobre o Outro; igualmente, se fosse incluir modelos de pele mais escura na edição Noruega, poder-se-ia sugerir que o Ocidente não é tão unificado pela branquidade como esses textos visuais sugerem. Essencialmente, ambos os catálogos evocam uma sensação de que as pessoas brancas são homogêneas e têm a cultura “white bread” em comum.<sup>6</sup>

Aqueles intelectuais brancos, progressistas, que são particularmente críticos de noções “essencialistas” de identidade, quando escrevem sobre cultura de massa, raça e gênero não têm focado suas críticas sobre a identidade branca e a maneira como o essencialismo informa as representações de branquidade. Sempre é o não branco, ou, em muitos casos, o Outro não heterossexual,

---

6 Nota do tradutor: O termo “white bread” refere-se à classe média branca dos Estados Unidos, e tem, também, uma conotação negativa de algo sem gosto, inosso e convencional.

o culpado pelo essencialismo. Poucos intelectuais brancos chamam a atenção sobre a maneira pela qual a obsessão atual com o consumo do outro escuro tem servido como um catalisador para o ressurgimento do essencialismo baseado no nacionalismo racial e étnico. O nacionalismo negro, com sua ênfase no separatismo negro, está ressurgindo como uma resposta à suposição de que o imperialismo cultural branco e o anseio branco para possuir o Outro estão invadindo a vida negra, apropriando e violando a cultura negra. Como uma estratégia de sobrevivência, o nacionalismo negro aparece muito mais forte quando a apropriação cultural da cultura negra ameaça descontextualizar, e, deste modo, apagar o conhecimento da especificidade histórica e do contexto social da experiência negra a partir do qual produções culturais e distintos estilos de vida emergem. A maioria dos intelectuais brancos que escreve criticamente sobre a cultura negra não vê estas dimensões construtivas do nacionalismo negro e tende a vê-lo como essencialismo ingênuo, enraizado em noções de pureza étnica que se assemelha às suposições de racismo branco.

No ensaio *“Hip, and the Long Front of Color”*, Andrew Ross (1989), o crítico branco, interpreta a declaração de Langston Hughes (*“Você tomou meu blues e se foi - Você os canta na Broadway - E você os canta em Hollywood Bowl - E você os misturou com sinfonias - E você os modifica - Então eles não soam como eu. Sim, você terminou de tomar o meu Blues e se foi.”*) como uma “reclamação” que “celebra o... purismo folk”. Entretanto, a declaração de Hughes pode ser ouvida como um comentário crítico sobre apropriação (e não como uma reclamação). Uma distinção deve ser feita entre o anseio por um reconhecimento cultural recorrente da fonte criativa de produções culturais afro-americanas particulares que emergem da distinta experiência negra e os investimentos essencialistas em noções de pureza étnica que fortalecem versões cruéis do nacionalismo negro.

Atualmente, a mercantilização da diferença promove paradigmas de consumo nos quais qualquer diferença que o Outro possui é erradicada, via troca, por um consumidor canibalista que não apenas substitui o Outro, mas nega a significância da história do Outro através de um processo de descontextualização. Como o “primitivismo”, Hal Foster sustenta: “absorve-se o primitivo, em parte via o conceito de afinidade” com noções contemporâneas de “cross-over” que expandem os parâmetros de produção cultural para permitir que a voz do Outro não branco seja ouvida por um público maior, mesmo que isto negue a especificidade desta voz ou a recuperação dela para uso próprio.

Esse cenário é explicitado no filme *Heart Condition* (1990), quando Mooney, um policial branco, racista, sofre um transplante de coração e recebe um

coração de Stone, um homem negro que ele tentava destruir porque Stone tinha seduzido Chris, uma garota de programa branca que Mooney amava. Transformado por seu novo “coração negro”, Mooney aprende a ser mais sedutor, muda suas atitudes em relação à raça, e, em perfeito estilo hollywoodiano, ganha a garota no final. Descaradamente dramatizando um processo de “comer o Outro” (em práticas religiosas antigas, entre os chamados povos “primitivos”, o coração de uma pessoa pode ser arrancado e comido para que outra possa encarnar o espírito ou as características especiais dessa pessoa), um filme como *Heart Condition* trata sobre as fantasias de um público branco. No final do filme, Mooney, unido à Chris através do casamento e cercado pela cuidadosa família negra de Stone, tornou-se o “pai” do bebê birracial de Chris e Stone, que é de pele escura, a cor do seu pai. Stone, cujo fantasma assombrou Mooney, é, subitamente, “história” – que se foi. Curiosamente, este filme convencional sugere que a luta patriarcal sobre “propriedade” (isto é, a posse sexual dos corpos de mulheres brancas) é o eixo do racismo. Uma vez que Mooney aceita e cria um vínculo com Stone em uma base falocêntrica de posseção mútua e “desejo” por Chris, a ligação homosocial deles torna possível a fraternidade e erradica o racismo que os mantinha separados. Significativamente, ligações patriarcais medeiam e se tornam a base para a erradicação do racismo.

Em parte, esse filme oferece uma versão do pluralismo racial que desafia o racismo por sugerir que a vida do homem branco será mais rica, mais agradável, se ele aceitar a diversidade. Contudo, esse filme também oferece um modelo de mudança que ainda deixa a supremacia branca capitalista patriarcal intacta, embora não mais com base na dominação coercitiva sobre o povo negro. O filme insiste que o desejo masculino branco deve ser sustentado pelo “trabalho” (neste caso, o coração) de um Outro escuro. A fantasia, é claro, é que este trabalho não será mais executado através de dominação, mas será dado voluntariamente. Não surpreendentemente, a maioria das pessoas negras definiu este filme como “racista”. O jovem homem negro desejável, bonito e inteligente (que nos é dito através de seu próprio autorretrato: está “pendurado como um pônei shetland”) deve morrer para que o homem branco que está envelhecendo possa tanto restaurar sua potência (ele desperta do transplante para encontrar uma réplica de um pênis preto enorme entre suas pernas) e seja mais sensível e amoroso. Torgovnick (1990) lembra aos leitores, em *Gone Primitive*, que um elemento central na fascinação ocidental com o primitivismo é o seu foco na “superação da alienação do corpo, restaurando o corpo e, portanto, o Eu, para uma relação completa e de fácil harmonia com a natureza ou o cosmos”. Essa conceituação do “primitivo” e do homem negro

como o seu representante por excelência que é dramatizada em *Heart Condition*. Uma fraqueza no trabalho de Torgovnick é sua recusa em reconhecer o quão profundamente a ideia do “primitivo” está enraizada na psique das pessoas comuns, moldando estereótipos racistas contemporâneos, perpetuando o racismo. Quando Torgovnick sugere que “a nossa própria cultura, na maior parte, rejeita a associação da negritude (*Blackness*) com a sexualidade desenfreada e irracional, com a decadência e a corrupção, com a doença e a morte”, uma pessoa pode apenas questionar qual cultura ela está reivindicando como dela própria.

Filmes como *Heart Condition* fazem da cultura negra e da vida negra um pano de fundo, cenário para narrativas que, essencialmente, focam no povo branco. Vozes do nacionalismo negro criticam esse cruzamento cultural, o seu descentramento da experiência negra no que se refere aos negros e a sua insistência de que é aceitável, para os brancos, explorar a negritude quando sua agenda final é a apropriação. Politicamente “trabalhando no caso”, quando eles criticam a apropriação cultural branca da experiência negra que a reinscreve dentro de uma narrativa “cool” da supremacia branca, estas vozes não podem ser descartadas como ingênuas. Eles estão equivocados quando sugerem que o imperialismo cultural branco é mais bem criticado e resistido pelo separatismo negro ou quando evocam noções antiquadas de pureza étnica que negam a maneira pela qual as pessoas negras que existem no ocidente são ocidentais, e, às vezes, são influenciadas positivamente por aspectos da cultura branca.

O ensaio de Steve Perry (1989), “*The Politics of Crossover*” desconstrói noções de pureza racial, destacando os diversos intercâmbios interculturais entre músicos negros e brancos. Mas ele parece incapaz de reconhecer que essa realidade não altera o fato de que a apropriação imperialista cultural branca da cultura negra sustenta a supremacia branca e é uma ameaça constante para a libertação negra. Apesar de Perry poder admitir que os artistas negros *crossover* bem-sucedidos, como Prince, levam o “impulso do cruzamento” para o ponto onde “começa a ser uma negação da negritude”, ele é incapaz de ver isso como uma ameaça para as pessoas negras que estão diariamente resistindo ao racismo, defendendo uma contínua descolonização, e que têm necessidade de uma efetiva luta pela liberação negra.

Subjacente à condescendência de Perry, às vezes, para a atitude de desprezo a todas as manifestações do nacionalismo negro existe uma insistência esquerdista tradicional na primazia da classe sobre a raça. Esse ponto de vista inibe a sua capacidade de entender as necessidades políticas específicas do povo negro que são abordadas, porém, de forma não adequada, pelo essen-

cialismo baseado no separatismo negro. Como Howard Winant (1990) esclarece em “Políticas Raciais Pós-Modernas nos Estados Unidos: Diferença e Desigualdade”, é preciso entender a raça para entender a classe porque “no quadro político pós-moderno na atualidade dos Estados Unidos, a hegemonia é determinada pela articulação de raça e classe”. E o mais importante é a “capacidade da direita de representar questões de classe em termos raciais” que é “fundamental para o atual padrão de hegemonia conservadora”. Certamente, um essencialismo baseado no nacionalismo negro, imbuído de e perpetuando muitos estereótipos raciais, é uma resposta inadequada e ineficaz para a urgente demanda de que deve existir uma renovada e revolucionária luta de libertação negra viável que poderia tomar a politização radical de negros, estratégias de descolonização, críticas ao capitalismo e contínua resistência à dominação racista como seus objetivos centrais.

O ressurgimento do nacionalismo negro como uma expressão do desejo das pessoas negras de se proteger contra a apropriação cultural branca indica o grau em que a mercantilização da negritude (incluindo a agenda nacionalista) tem sido reinscrita e comercializada com uma narrativa atávica, uma fantasia da Alteridade que reduz o protesto a um espetáculo e estimula ainda mais o anseio pelo “primitivo”. Dado este contexto cultural, o nacionalismo negro é mais um gesto de impotência do que um sinal de resistência crítica. Quem pode tomar a sério a insistência do *Public Enemy*<sup>7</sup> de que o dominado e seus aliados “lutam contra o poder” quando essa declaração não é, de modo algum, associada com uma luta coletiva organizada? Quando os jovens negros entraram na retórica nacionalista, em 1960, com roupas do Dom Kente, medalhões de ouro, cabelos trançados e desrespeitando as pessoas brancas com quem eles passavam o tempo, eles expuseram o modo como a mercantilização sem sentido retirava os sinais de integridade e significado político, negando a possibilidade de que eles poderiam servir como catalisadores para a ação política concreta. Como sinais, o poder deles para inflamar a consciência crítica fica dispersado quando eles são mercantilizados. Comunidades de resistência são substituídas por comunidades de consumo. Como Stuart e Elizabeth Ewen (1992) enfatizam em *Channels of Desire*:

As políticas do consumo devem ser compreendidas como alguma coisa mais do que a compra ou mesmo até o boicote. O consumo é um relacionamento social, o relacionamento dominante em nossa sociedade – aquele que faz com que seja mais difícil para as pessoas se manterem unidas, para criar uma comunidade. Numa época em que para muitos de nós a possibilidade de uma mudança significativa

---

7 Nota do tradutor: Grupo de hip-hop norte-americano.

parece escapar do nosso alcance, isto se torna uma questão de proporções sociais e políticas imensas. Para estabelecer a iniciativa popular, o consumismo deve ser transcendido – uma difícil mas central tarefa à frente de todas as pessoas que ainda buscam um modo de vida melhor.

Obras de artistas negros que são abertamente políticos e radicais raramente estão ligadas à uma cultura política de oposição. Quando comercializado, fica fácil, para os consumidores, ignorar mensagens políticas. E, mesmo que um produto como o *rap* articule narrativas de tomada de consciência política crítica, ele também explora estereótipos e noções essencialistas de negritude (como: os negros têm ritmo natural e são mais sexuais). O programa de televisão *In Living Color* é introduzido por letras musicais que dizem aos ouvintes “faça o que você quer fazer”. Positivamente, esse show defende a transgressão; porém, promove negativamente estereótipos racistas, sexismo e homofobia. A cultura negra jovem repousa nos limites exteriores da “exterioridade”. O nexo comercial explora o desejo da cultura (expressa por brancos e negros) para inscrever a negritude como sinal de “primitivo”, como selvageria, e, com ela, a sugestão de que os negros têm acesso secreto ao prazer intenso, especialmente os prazeres do corpo. É o corpo masculino negro jovem que é visto como epitomizando esta promessa de selvageria, de destreza física ilimitada e erotismo desenfreado. Foi esse corpo negro que foi mais “desejado” pelo seu trabalho na escravidão, e é este corpo que está mais representado na cultura popular contemporânea como o corpo a ser vigiado, imitado, desejado e possuído. Ao invés de um sinal de prazer na vida diária fora da esfera do consumo, o corpo masculino negro jovem é representado mais graficamente como um corpo em dor.

Considerado de modo fetichizado na imaginação psicosssexual racial da cultura juvenil, os corpos reais de jovens negros são diariamente agredidos de forma depravada pela violência do racismo branco, pela violência de negros sobre negros, pela violência do excesso de trabalho, e pela violência do vício e da doença. Em sua introdução a *The Body in Pain*, Elaine Scarry (1985) afirma que “não há normalmente nenhuma língua para a dor”, que “a dor física é difícil de expressar; e que essa inexpressibilidade tem “consequências políticas”. Isso é certamente verdadeiro sobre a dor do homem negro. Os homens negros são incapazes de articular totalmente e reconhecer a dor das suas vidas. Eles não têm um discurso público nem audiência na sociedade racista que lhes permitam dar voz à sua dor. Infelizmente, os homens negros muitas vezes evocam uma retórica racista que identifica o homem negro como um animal, falando de si mesmo como “espécies em vias de extinção”, como “primitivos”, em sua tentativa de obter o reconhecimento do seu sofrimento.

Quando os jovens negros adquirem uma poderosa voz pública e presença via a produção cultural, como já aconteceu com a explosão da música rap, isso não significa que tenham um veículo que lhes permita articular essa dor. Fornecendo narrativas que são, principalmente, sobre o poder e o prazer, que promovem a resistência ao racismo e, ainda, apoiam o falocentrismo, o rap nega essa dor. Certamente, foram as condições de sofrimento e sobrevivência, pobreza, privação e falta que caracterizavam os locais marginalizados dos quais o *breakdancing* e o rap surgiram. Descritas como “rituais” pelos participantes nas comunidades urbanas pobres não brancas onde primeiro ocorreram, essas práticas ofereciam aos indivíduos um meio de obter reconhecimento público e voz. Grande parte da dor psíquica que as pessoas negras experimentam diariamente em um contexto de supremacia branca é causada por forças opressivas desumanas, forças que nos tornam invisíveis e nos negam reconhecimento. Michael H. (comentando sobre estilo no livro de Stuart Ewen (1990) *All Consuming Images*) também fala sobre esse desejo de atenção, afirmando que o *breakdancing* e o rap são uma maneira de dizer “ouça a minha história, sobre mim mesmo, a vida e o romance”. A música rap fornece uma voz pública para os jovens negros que, geralmente, são silenciados e ignorados. Ela surgiu nas ruas, fora dos limites da domesticidade formada e informada pela pobreza, do lado de fora dos espaços fechados onde os corpos dos jovens do sexo masculino tiveram que ser contidos e controlados.

Em seus estágios iniciais, o rap era “uma coisa de homens”. Os jovens negros e pardos não poderiam fazer o *breakdance* e o rap nos espaços apertados das moradias. A criatividade masculina, expressada no rap e na dança, exigia espaços abertos, fronteiras simbólicas onde o corpo poderia fazer o que quisesse, expandir, crescer e se mover, cercado por uma multidão de espectadores. O espaço doméstico, equiparado com a repressão e contenção, bem como com o “feminino”, foi objeto de resistência e rejeição, fazendo com que pudesse surgir um paradigma patriarcal assertivo de masculinidade competitiva e sua ênfase concomitante na aptidão física. Como resultado, muita música rap está repleta de sexismo e misoginia. A história pública das vidas masculinas negras, narrada pela música rap, fala diretamente com e contra a dominação do racismo branco, mas apenas indiretamente aponta para a enormidade da dor do homem negro. Construindo o corpo masculino negro como local de prazer e de poder, o rap e as danças associadas sugerem vitalidade, intensidade e uma incomparável alegria por viver. Pode, muito bem, ser que viver nas bordas, tão perto da possibilidade de ser “exterminado” (que é como muitos rapazes negros se sentem) aumente a capacidade de se arriscar e que faz com que o prazer seja mais intenso. É essa descarga, gerada pela tensão entre o

prazer e o perigo, a morte e o desejo, que Foucault evoca quando fala desse *prazer completo* que está relacionado com a morte. Embora Foucault esteja falando como um indivíduo, suas palavras ressoam em uma cultura afetada pela anedonia – a incapacidade de sentir prazer. Nos Estados Unidos, onde os nossos sentidos são bombardeados e assaltados diariamente de tal forma, que se experimenta uma dormência emocional, pode ser que seja necessário chegar “na extremidade”, para que os indivíduos sintam intensamente. Daí a tendência geral na cultura de ver os jovens negros como perigosos e desejáveis.

Certamente, o relacionamento entre a experiência da alteridade, do prazer e a morte é explorado no filme *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989), que critica a dominação imperialista branca e masculina, mesmo que esta dimensão do filme tenha sido raramente mencionada quando ele foi discutido nesse país. Críticos do filme não falaram sobre a representação dos personagens negros; o leitor teria imaginado – dessas resenhas – que todo o elenco era branco e britânico. No entanto, os homens negros são uma parte da comunidade de subordinados que estão dominados pelo controle de um homem branco. Depois que ele matou o amante dela, sua esposa –branca, loira – fala ao cozinheiro de cor escura, que, claramente, representa os imigrantes não brancos, sobre as ligações entre a morte e o prazer. É ele quem lhe explica a maneira como a negritude é vista na imaginação branca. O cozinheiro fala para ela que as comidas negras são desejadas porque elas relembram aqueles que comem da morte, e que é por isso que elas custam tanto. Quando comem (no filme, sempre e somente pessoas brancas), o cozinheiro, como informante nativo, nos conta isso como um modo de flertar com a morte, de exibir seu poder. Ele diz que comer a comida negra é uma maneira de dizer “morte, estou comendo você”, e, assim, conquistar o medo e o reconhecimento do poder. O racismo branco imperialista e a dominação sexista prevalecem por meio do consumo corajoso. É ao comer o Outro (nesse caso, a morte) que se afirma o poder e privilégio.

Um confronto semelhante pode estar acontecendo dentro da cultura popular nessa sociedade, no modo como os jovens brancos buscam o contato com os outros jovens escuros. Talvez eles desejem conquistar o medo da escuridão e da morte. Na direita reacionária, a juventude branca pode estar simplesmente procurando afirmar o seu “poder branco” quando flerta com o contato com o Outro. No entanto, há muitos jovens brancos que desejam ir além da brancura. Criticando o imperialismo branco e “interessados” na diferença, eles desejam espaços culturais onde as fronteiras possam ser transgredidas, onde novas relações e alternativas possam ser formadas. Esses desejos são dramatizados em dois filmes contemporâneos: *Hairspray* (2007), de John

Waters, e o filme mais recente de Jim Jarmusch, *Mystery Train* (1989). Em *Hairspray*, a pessoa branca “legal”, de classe trabalhadora, Traci, e seu namorado de classe média transgridem os limites de classe e raça para dançar com os negros. Ela diz a ele, enquanto estão em um beco infestado de ratos com bêbados andando: “eu gostaria de ter sido de pele escura”. E ele responde: “Traci, nossas almas são negras, embora nossa pele seja branca”. A Negritude – a cultura, a música, as pessoas – é mais uma vez associada com o prazer, com a morte e a decadência. No entanto, o reconhecimento que eles fazem dos prazeres e das tristezas particulares da experiência dos povos negros não conduz para uma apropriação cultural, mas para uma apreciação que se estende para o âmbito da política – Traci se atreve a apoiar a integração racial. Nesse filme, o anseio e o desejo expressos pelos brancos para o contato com a cultura negra são acoplados com o reconhecimento do valor da cultura. Não se transgridem os limites para permanecer o mesmo, para reafirmar a dominação branca. *Hairspray* é quase único em sua tentativa de construir um universo fictício onde brancos “indesejáveis” da classe trabalhadora estão em solidariedade com o povo negro. Quando Traci diz que quer ser negra, a negritude torna-se uma metáfora para a liberdade, para o fim das fronteiras. A negritude não é vital porque representa o “primitivo”, mas porque convida ao engajamento em um ethos revolucionário que se atreve a desafiar e romper o *status quo*. Assim como os rappers brancos MC Search e o Prime Minister Pete Nice, que afirmam que eles “querem trazer algum tipo de mensagem positiva para as pessoas negras, que existem pessoas brancas lá fora que entendem o que é isso tudo, que entendem que temos que superar todo o ódio”, Traci muda sua posicionalidade para estar em solidariedade com o povo negro. Ela está preocupada com sua liberdade e vê sua libertação ligada à libertação negra e um esforço para acabar com a dominação racista.

Expressando semelhante solidariedade com a agenda da “libertação”, que inclui a liberdade de transgredir, Sandra Bernhard, em seu novo filme, *Without You I’m Nothing* (1990), dirigido por John S. Boskovich, também associa a negritude com essa luta. Na edição de março da *Interview* (1990), ela diz que o filme tem “todo esse tema negro, que é como uma metáfora pessoal por estar do lado de fora”. Esta declaração mostra que o senso de negritude de Bernhard é tanto problemático, quanto complexo: o filme inicia com ela fingindo que é negra. Vestida com roupas africanas, ela torna problemática a questão de raça e identidade, posto que essa representação sugere que a identidade racial pode ser construída socialmente, mesmo quando isso implica que a apropriação cultural não funciona, pois é sempre uma imitação, falsificação. Por outro lado, ela contrasta a sua tentativa de ser uma mulher negra, travestida, com a

tentativa de mulheres negras de imitar um olhar feminino branco. O filme de Bernhard sugere que a cultura branca alternativa deriva o seu ponto de vista, seu ímpeto, a partir da cultura negra. Identificando-se com os Outros marginalizados, a herança judaica de Bernhard, bem como suas práticas eróticas sexualmente ambíguas, são experiências que já a colocam fora do *mainstream*. No entanto, o filme não esclarece a natureza de sua identificação com a cultura negra. Ao longo do filme, ela se coloca em uma relação de comparação e competição com as mulheres negras, aparentemente expondo a inveja da mulher branca sobre as mulheres negras e seu desejo de “ser” uma imitação das mulheres negras; todavia, ela também zomba destas mulheres negras. A mulher negra não identificada que aparece no filme, como um fantasma, olhando para si mesma no espelho, não tem nome e nem voz. No entanto, sua imagem é sempre contrastada com a de Bernhard. É ela a fantasia do Outro que Bernhard quer se tornar? É ela a fantasia do Outro que Bernhard deseja? A última cena do filme parece confirmar que a feminilidade negra é o critério que Bernhard utiliza para medir a si mesma. Embora ela sugira, brincando, no filme, que o trabalho de mulheres negras cantoras como Nina Simone e Diana Ross é derivado, “roubado” de seu trabalho, esta inversão da realidade ironicamente chama a atenção para a forma como as mulheres brancas têm “tomado emprestado” de mulheres negras sem reconhecer o débito que possuem. De muitas maneiras, o filme critica a apropriação cultural branca da “negritude” que não deixa rastros. Na verdade, Bernhard identifica que teve sua iniciação artística trabalhando em clubes negros, entre pessoas negras. Embora reconheça de onde está vindo, o filme mostra Bernhard definindo claramente um espaço de performance artística que só ela, como uma mulher branca, pode habitar. As mulheres negras não têm público, expectadores que paguem para as nossas imitações engraçadas de mulheres brancas. De fato, é difícil imaginar qualquer ambiente além de um espaço para negros onde as mulheres negras poderiam usar a comédia para criticar e ridicularizar a feminilidade branca do modo como Bernhard ridiculariza a feminilidade negra.

Fechando a cena envolta em um manto que se assemelha à bandeira americana, Bernhard revela seu corpo quase nu. O filme termina com a figura da mulher negra, que só tinha estado até agora em segundo plano, em primeiro plano, como única audiência remanescente assistindo a este desempenho sedutor. Como se ela estivesse buscando reconhecimento da sua identidade, do seu poder, Bernhard olha para a mulher negra, que retorna o olhar com um ar de desprezo. Como se este olhar de desinteresse e de despreendimento não fosse suficiente para transmitir a sua indiferença, ela tira um tubo de batom vermelho da sua bolsa e escreve sobre a mesa “foda-se Sandra Bernhard”.

Sua mensagem parece ser: “você pode precisar da cultura negra, mas sem nós você não é nada, pois as mulheres negras não necessitam de você”. No filme, todas as mulheres brancas expõem, ostentam sua sexualidade e parecem estar direcionando sua atenção para um olhar masculino negro. É essa atitude o que o filme sugere que poderia levá-los a ignorar as mulheres negras e somente perceber o que as mulheres negras pensam deles quando nós estamos “bem na sua cara”.

O filme de Bernhard anda em uma corda bamba crítica. Por um lado, zomba da apropriação da cultura negra pelos brancos, o desejo dos brancos pelos pretos (como na cena em que Bernhard, com uma *persona* de menina branca, loira, é vista sendo “fodida” por um homem negro que, mais tarde, aprendemos, está preocupado, principalmente, com o cabelo dele – ou seja, sua própria imagem). Mesmo que o filme funcione como um espetáculo em grande parte por causa das maneiras inteligentes como Bernhard “usa” a cultura negra e estereótipos raciais padronizados. Como muitas das representações da negritude no filme são estereótipos, elas não se opõem à corrente cinematográfica de Hollywood. E, como no catálogo *Tweeds*, no Egito, basicamente, as pessoas negras são reduzidas, como Bernhard declara na *Interview*, a “uma metáfora pessoal”. A negritude é o pano de fundo da Alteridade que ela usa para insistir e esclarecer o *status* dela como Outro, como legal, “hip” e transgressiva. Ela permite que o público saiba que, como principiante, na indústria do entretenimento, ela teve que começar a trabalhar em estreita associação com os negros, mas o ponto é demonstrar onde foi que ela começou para destacar até onde ela tem chegado. Quando Bernhard “chega”, capaz de explorar a Alteridade de uma forma profunda, ela chega sozinha e, não, na companhia de associados negros. Eles são cenário, pano de fundo, fundo. No entanto, o final do filme problematiza essa despedida. Bernhard está deixando as pessoas negras ou ela foi rejeitada e demitida? Talvez seja mútuo. Como a sua parceira de entretenimento Madonna, Bernhard deixa seus encontros com o Outro muito mais ricos do que quando começou. Nós não temos ideia de como o Outro a deixa.

Quando comecei a refletir e fazer pesquisa para esse texto, falei com pessoas de vários locais para saber se elas achavam que o foco na raça, na alteridade e na diferença na cultura de massa estava desafiando o racismo. Houve um acordo geral de que a mensagem que o reconhecimento e a exploração da diferença racial podem ser prazerosos representa um avanço, um desafio à supremacia branca, aos vários sistemas de dominação. O medo primordial é de que as diferenças culturais, étnicas e raciais sejam continuamente mercantilizadas e oferecidas como novos pratos para melhorar o paladar branco – que

o Outro vá ser comido, consumido e esquecido. Após semanas de debate uns com os outros sobre a distinção entre a apropriação cultural e a apreciação cultural, os alunos de meu curso introdutório sobre a literatura negra estavam convencidos de que algo radical estava acontecendo, que estas questões foram “saindo abertamente”. Dentro de um contexto onde o desejo de contato com aqueles que são diferentes ou considerados Outros não é considerado ruim, politicamente incorreto ou de pensamento errado, podemos começar a conceituar e identificar os caminhos que desejam informar nossas opções políticas e filiações. Ao reconhecer as formas nas quais o desejo pelo prazer, e isso inclui o desejo erótico, informa a nossa política, a nossa compreensão da diferença, talvez saibamos melhor como o desejo perturba, subverte e torna a resistência possível. Não podemos, no entanto, aceitar estas novas imagens de forma acrítica.

### Referências

- BARR, R. “Sandra Bernhard”. *Interview Magazine*, 1990. Disponível em: [http://www.interviewmagazine.com/culture/sandra-bernhard/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/culture/sandra-bernhard/#_).
- BAUDRILLARD, J. *Fatal Strategies*. London: The Mit Press, 2008.
- BLIXEN, K. *Den Afrikanske Farm*. Stuttgart: Klett, 1998.
- EWEN, S.; EWEN, E. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.
- EWEN, S. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. New York: Basic Books, 1990.
- FOSTER, H. “Readings in Cultural Resistance”. In: FOSTER, H. (Org.). *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks”. In: FOSTER, H. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- FOUCAULT, M. *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings*. New York: Routledge, 1988.
- HAIRSPRAY. Direção: Adam Shankman. Roteiro: Leslie Dixon. Estados Unidos, Comédia, 2007, 117 min.
- HANSBERRY, L. *Les blancs: A Drama in Two Acts*. France: French, 1972.
- HEART Condition. Direção: James D. Parriot. EUA, 1990, 100 min.
- KEEN, S. *The Passionate Life: stages of loving*. San Francisco: Harper, 1992.

- MISTERY Train. Direção: Jim Jarmusch. Japão, EUA, 1989, 110 min.
- OLIVEN, R. G. A Antropologia e a Cultura Brasileira. *Cadernos de Estudo* 12, Porto Alegre, 1985.
- PERRY, S. Ain't No Mountain High Enough: The Politics of Cross-Over. In: FRITH, S. (Org.). *Facing the Music: Essays on Rock, Pop, and Culture*. London: Mandarin, 1988.
- RIBEIRO, S. O que é apropriação cultural. *Revista Eletrônica Capitolina*, 11 ed, fev, 2015. Disponível em: <http://www.revistacapitolina.com.br/o-que-e-apropriacao-cultural/>. Acesso em: 20 de ago. de 2015.
- ROSS, A. *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*. Michigan: Routledge, 1989.
- ROSALDO, R. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press, 1993.
- SCARRY, E. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- THE Cook, The Thief, His Wife and Her Lover. Direção e roteiro: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Reino Unido, 1989, 124 min.
- TORGOVNICK, M. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- WINANT, H. Postmodern Racial Politics in the United States: Difference and Inequality. *Socialist Review*, n. 90, v.1, 1990.
- WITHOUT You I'm Nothing. Direção: John S. Boskovich. Elenco: Sandra Bernhard. EUA, 1990, 89 min.
- ZIFF, B. H.; RAO, P. V. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

Recebido em janeiro de 2017

Aprovado em março de 2017