

## Línguas desatadas: um corpo-arquivo para se pensar a gentrificação do queer.

*Tongues Untied: a body archive for thinking about queer gentrification.*

### GABRIELA SANTOS ALVES

Pós-doutora em Comunicação (UFRJ) e em Filosofia (UFES), é Professora Associada de Comunicação Social e da Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da UFES, integrando o Laboratório de Pesquisas sobre enfrentamento à Violência contra Mulheres no Espírito Santo e o grupo de pesquisa Comunicação, imagem e afeto (UFES/CNPq). Pesquisa cultura audiovisual e identidades femininas; representatividade no audiovisual; teoria e crítica feministas contemporâneas; gênero e racialidades.

### THIAGO SCARPAT MOZER

Diplomado em Letras Português-Francês e em Comunicação Social e Mestre em Comunicação e Territorialidades (UFES), Thiago Scarpato tem interesse acadêmico em temas sobre tecnologias de comunicação, subjetividade contemporânea, corpo, cibercultura, vigilância e espaços de visibilidade. No campo artístico, Thiago Scarpato é também diretor teatral, ator e dramaturgo, cujo último trabalho de escrita dramaturgical foi *ÉS TU, BRASIL?*.

### RESUMO

Este artigo discute a noção de *gentrificação do queer*, a partir de Sarah Schulman (2018), tomando como *corpus* o documentário *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989). Tem como objetivo refletir como a materialidade fílmica permite lê-lo à luz do conceito de Sarah Schulman. Reúne autores dos estudos sobre sensorialidade, arquivo, cinema e *queer*. Com procedimentos metodológicos da genealogia (FOUCAULT, 2018), busca contribuir com uma reflexão sobre como a noção de *gentrificação do queer* dialoga esteticamente com os paradigmas de invisibilidade no documentário.

**Palavras-chave:** *Línguas desatadas*; arquivo; gentrificação do queer.

### ABSTRACT

This article discusses the notion of *queer gentrification*, based on Sarah Schulman (2018), taking the documentary *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) as its corpus. It aims to reflect on how the materiality of the film allows it to be read in the light of Sarah Schulman's concept. It brings together authors from the fields of sensoriality, archive, cinema and *queer* studies. Using the methodological procedures of genealogy (FOUCAULT, 2018), it seeks to contribute to a reflection on how the notion of *queer gentrification* dialogues aesthetically with the paradigms of invisibility in the documentary.

**Keywords:** *Tongues Untied*; archive; gentrification of the queer.

## INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objeto de análise o filme *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs (1989), obra documental cuja história cria não apenas um jogo de complexidades sensoriais (ELSAESSER; HAGENER, 2020), mas também um *arquivo de lembranças* (SCHULMAN, 2018) que permite retratar dinâmicas de subordinação à invisibilidade num homem preto, gay, soropositivo nos anos 80. Isto é, um homem gentrificado dos espaços de poder. Jogando luz sobre esta relação, este artigo lança mão do conceito *gentrificação do queer*, a partir de Sarah Schulman (2018), para tentar entender como esta noção fornece chaves de leitura sobre o apagamento de corpos dissidentes em certas territorialidades e sofisticar nossa percepção sobre o documentário.

Ainda não traduzido em português, esta versão dissidente da gentrificação permite entender como a crise da AIDS nos anos 80, em certos territórios como Nova York, forjou um processo de homogeneização das dissidências em prol de um jogo de (in)visibilidade que flertava com o normativo. Logo, este artigo vê no filme multissensorial de Riggs uma oportunidade de aplicação conceitual da *gentrificação do queer* e tem como objetivo refletir como a sua materialidade fílmica permite ler este documentário à luz deste conceito.

Nesse sentido, a metodologia de análise do filme é a *genealogia* (FOUCAULT, 2018), pois este procedimento metodológico permitiu perceber a aplicabilidade da *gentrificação do queer* junto ao filme. Estrategicamente, agrupamos frames do filme do Riggs para confrontá-los às ideias que estruturam a noção de Schulman, uma vez que, genealogicamente, o *princípio de agrupamento* (FOUCAULT, 2007) é um modo de percepção da circulação de ideias que se conectam e fazem a manutenção das ordens discursiva e não discursiva, num jogo de subordinações e coordenações que atuam sobre corpos, ideias, sociedade e seus aparelhos estruturais, tão presentes no filme. Foi a partir do gesto genealógico que recolhemos pistas e indícios que, em interação, deram a ver o conceito de *gentrificação do queer* em diálogo com o documentário em tela.

## DO CORPO AO ARQUIVO — E O CINEMA ENTRE OS DOIS.

No artigo “O cinema como pele: o corpo e o toque”, Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2020) debatem a primazia do sentido do olhar na condução dos processos de fruição de uma obra fílmica, como se o olhar — enquanto sentido (físico) e metáfora (ampla) — fosse o único elemento no jogo cinematográfico do espectador. Para mitigar esta *visão* que intercepta parte das teorias

clássicas que pensam o cinema, os autores não refutam o olhar como chave de leitura midiática, mas sofisticam-o: insere-o *sentido* numa esfera de *sentidos* à experiência cinematográfica, da qual fazem parte o toque, o olfato, a escuta e o paladar. Isto é, o cinema enquanto agência para “sentidos em sua interação e percepção como corporificados” (*ibid*, 2020, p. 133).

Nesse diapasão, os autores argumentam que é necessário elaborar teorias fílmicas que *devolvam o olhar* — e o devolver, aqui, denota uma negociação daquilo que se consome — e refinem o regime *especular*, este fragmento de um regime se não anterior, mas mais intrincado que o *espectatorial*. Ou seja, o espectador como plataforma de sentidos que se operam de modo assimétrico, porém em regime, posto que agencia novas relações de saber (FOUCAULT, 2018) o cinema. Não à toa, Vivian Sobchack (2004) — falando de cinema — e David Le Breton (2016) — falando de sentidos — recolocam o olhar numa saraiva de sentidos que operam em comutação com nossas percepções.

Logo, o cinema surgiria como um mediador de sentidos que logram com as camadas de nossas intelectualidades, formando uma encruzilhada de experiências sensoriais com estéticas e não podendo ser *visto* “apenas através de nossos olhos” (ELSAESSER; HAGENER, 2020, p. 134). Ora, se tanto o cinema quanto o espectador são complexos em seus regimes de produção e captação de sentidos, a soma destas complexidades aponta para o fato de que ambos os vetores — o cinema e o espectador — suscitam uma experiência somática que busca jogar luz para um pilar indispensável que os conecta: o corpo em si — tanto do filme quanto daquele que se coloca diante uma tela; além daquele novo corpo que se produzirá a partir da interação entre ambos.

Enfim, um corpo pode ser entendido como vetor “da sensação das coisas e da sensação de si” (LE BRETON, 2016, p. 11). Um corpo é aquilo que experimenta o mundo ao passo que o traduz, justamente porque o “mundo é a emanção de um corpo que o penetra” (*ibid*, 2016, p. 11). Le Breton aprofunda estas reflexões ao dizer que é o corpo a cola entre pensamento e sentidos. Quando se afirma que “antes do pensamento, há os sentidos” (*ibid*, 2016, p. 11), ele lança uma provocação de como o corpo (inter)medeia ressonâncias intelectuais e sensoriais, assim como o cinema e o corpo de sua materialidade fílmica fazem conosco: mediando sensorialidades, afetividades, materialidades e intelectualidades que concorrem, enfim, à comunicação.

Assim, este corpo em mediação torna-se chave de leitura para que pensemo-lo como um *arquivo*, base da *genealogia* (FOUCAULT, 2004). E estes arquivos são vistos, porém, não apenas como espaço documental, mas sim como uma tensão de discursos circulantes que engendram um jeito de saber o mundo e levantar indícios de uma certa ordem. O corpo da genealogia cria arquivos para que retracemos o percurso de um sentido produzido. Arquivos estes para retirarmos seus sujeitos dos ordenamentos da sujeição ao poder. Um arquivo é um levantamento de espessuras históricas.

A genealogia seria, portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico (FOUCAULT, 2018, p. 172).

Em Michel Foucault (2018), arquivo e saber são categorias que se avizinham. Isso acontece porque Foucault elabora um pensamento no qual o saber torna-se um conjunto de enunciados e funções de enunciados que atuam em prol de uma construção histórica que, por sua vez, ditará e regulará o que pode e não pode ser dito e vivido, justamente como o arquivo medeia. E, diferentemente do poder, que é espalhado e difuso, portanto estratégico, o saber tem um caráter de estratificação, ou seja, repositório de informações a ser acionado diante de um ordenamento ou ação da vida cotidiana. Eis a dinâmica e a manifestação de um saber: o *arquivo*, arcabouço dinâmico de técnicas disciplinares que permitem o dito e não dito de uma construção histórica.

Querelas teóricas à parte, se um corpo pode ser um arquivo, é-nos mais interessante cumprir com o rito do arquivo em si, isto é, *genealogizar* o percurso das informações que um corpo agênciia. Além disso, interessa-nos perceber como o cinema sofisticava a percepção histórica do lugar que um corpo ocupa no mundo. Se um corpo é um arquivo de sentidos, físicos e intelectuais, o cinema é a materialidade que dinamiza, tensiona e traduz estes mesmos sentidos, possibilitando-nos não só enxergar, mas sentir o que produzimos enquanto história porque esta é movimentada pelos corpos que vão arquivando o saber da própria história.

Se tomamos de empréstimo, por exemplo, a obra *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs, produzido em 1989, o que este documentário nos revela enquanto arquivo? Que corpos, em sua materialidade fílmica, são apresentados? E que chaves de leitura os corpos — do filme, de seus personagens, de quem assiste — abrem?

A obra tensiona a estética do documentário através da justaposição de poesia, música, performance, imagens de arquivo e relatos autobiográficos para construção de um ensaio sobre a subjetividade de bixas pretas nos Estados Unidos dos anos 1980 [...]. Três décadas depois, o filme ainda pode ser analisado por sua potência de auto-expressão e libertação, em paralelo com o desenvolvimento da linguagem documental no cinema. [...] Pouco difundida no Brasil, a obra de Riggs discute de forma interseccional e afirmativa opressões e discriminações que a população negra e a comunidade LGBTIQ+ vivem [...] A obra de Riggs está inserida no campo de produção de um conjunto de filmes que responderam ao contexto de invisibilização das questões LGBTIQ+ nos EUA, em sintonia com a construção de iniciativas coletivas de enfrentamento como Act Up e Queer Nation, ações que convergem arte, política, protestos performativos, e o desenvolvimento dos estudos queer na academia. Ainda assim, a produção de Riggs fica à margem do que acessamos do New Queer Cinema (DUARTE, 2019, sem página)<sup>[1]</sup>.

Deste trecho, um *corpo-arquivo* se anuncia pela obra fílmica, justamente por suas materialidade e sensorialidade revelarem caminhos de leitura: negro; *bixas*; imagens de arquivo; forma interseccional e afirmativa de opressões; discriminações; invisibilização; iniciativas coletivas; *Act Up*; à margem. Tais palavras-chave dão munições para que avizinhemos estas informações da obra de Riggs à noção *arquivo de lembranças*, de Sarah Schulman (2018), autora lésbica, militante do *Act Up* e conterrânea de país do realizador em tela.

Para Sarah, o *arquivo de lembranças* é um posicionamento ético e teórico capaz de desvelar os dispositivos que derivam da “historização da AIDS”<sup>[2]</sup> (SCHULMAN, 2018, p. 8, tradução nossa). Assim, o *arquivo de lembranças*, para além do quanto o HIV remodelou o estar-no-mundo de um corpo dissidente, é um exercício teórico que busca a identificação dos nós de poder para desfazê-los dos processos de submissão ao poder dominante. Portanto, o *arquivo de lembranças* joga luz sobre as táticas de, “mesmo inconscientemente, manipular conteúdos *queer* para fazer destes objetos despolitizados, individualizados e desconectados de toda relação de poder”<sup>[3]</sup> (*ibid*, 2018, p. 13, tradução nossa).

Em suma, montar o *arquivo de lembranças* é se fazer a pergunta “das consequências da AIDS por sobre os que estão vivos”<sup>[4]</sup> (*ibid*, 2018, p. 15, tradução nossa). Isto é, um pacto coletivo e teórico para lembrar de onde viemos e identificar as estratégias normativas que as dissidências tiveram de assumir para sobreviver no lugar onde estão. E que saberes são empregados para se *fazer esquecer*. E os corpos do documentário de Riggs são arquivos sofisticados para se mapear como se apaga as marcas *queer* de uma dissidência em suas territorialidades. Em última instância, esta noção de arquivo coteja uma outra definição schulmaniana que atravessa todo o documentário: a *gentrificação do queer* (SCHULMAN, 2018).

Antes do seu detalhamento *a posteriori*, cabe sublinhar que este tipo de gentrificação, além de conjugar práticas de vigilância com dinâmicas do armário, busca homogeneizar uma dissidência, eliminando seus traços *queer* do tecido urbano. Isto é, transformar seus territórios em lugares-padrão, *straight*. No bojo desta afirmação, o *Línguas desatadas* propõe o inverso deste percurso: ele é um *arquivo de lembranças* (cinematográficas), pois denuncia e organiza a gramática das opressões dentro dos territórios que o realizador e seus personagens frequentam. E isso nos dá ferramentas para cartografar como a *gentrificação do queer* age, a partir da materialidade fílmica.

Para tanto, antes de asseverar uma definição antológica do que venha ser o *arquivo de lembranças*, Sarah reconhece o seu caráter propositivo, pautado na convocação de teorias outras para se dar firmeza ao conceito em si, demonstrando que, sobretudo, o *arquivo de lembranças* é uma ponte de escrita para que se entenda o que é a *gentrificação do queer*. Assim, entender o New Queer Cinema e suas respostas às demandas históricas é refletir como o volume de

suas produções apontam tanto para um novo modo de espectralidade quanto para o cinema enquanto corpo e arquivo.

### LÍNGUAS DESATADAS E O NEW QUEER CINEMA

*Líguas Desatadas* surge no bojo da expansão viral do HIV pelo mundo: 1989, data em que a estigmatização pelo vírus do HIV e seu impacto sociocultural agenciam discussões no seio da sociedade civil contra a questão do desejo homossexual, sobretudo masculina. Em sua obra, Riggs declama poemas, faz relatos biográficos, *voguing* e embaralha excertos de outros filmes que se misturam à sua própria *mise-en-scène*. Nesta pluralidade estética, o realizador evoca uma saraiva de agendas históricas, mas que nos ajuda indagar a espessura histórica do que é ser gay negro soropositivo numa cidade tomada por corpos, em sua maioria brancos e ricos, sem que, para tanto, o autor recorra a uma *hierarquia de opressões*<sup>[5]</sup>.

Ora, o realizador lança a provocação de como se construir afetividade entre os seus e como isso dialoga com os processos de (in)visibilidade na sociedade como um todo. Isto é, há um descompasso daquela afetividade do realizador para com uma sociedade que se produz, enquanto tal, racista e heteronormativa. Não à toa, numa declamação de poemas, o próprio realizador reitera a sentença “black, black, black, gay, gay, gay”. Negro, negro, negro, gay, gay, gay: o comando ululante de que estas categorias ocuparão o tecido ficcional da história que contará, sem invisibilidades.



FIGURA 1: Frame do filme *Líguas desatadas*  
Fonte: Google

Assim, tal reforço aparece no *frame* acima no qual vemos em centralidade dois homens pretos abraçados, que são, à frente, o realizador Marlon Riggs e, atrás, o poeta Essex Hemphill, encarando quem quer que os olhe e distribuindo a informação de que há afetividade por entre homens gays, negros e soropositivos, solapando o que a história hegemônica havia produzido

de imaginário cultural até então. Em que pese a força desta imagem, ambos protagonistas faleceram, sequencialmente nos anos de 1994 e 1995, em decorrência de complicações pelo vírus do HIV, pauta que carregaram com supremo ativismo em suas vidas<sup>[9]</sup>.

Aliás, é de onde perdas se depositam para Aids que vemos resplandecer o New Queer Cinema (NQC). Segundo Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015, p. 12), este movimento cinematográfico “nasceu da insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da aids nos Estados Unidos a partir dos anos 1980”. Ora, se a apropriação do xingamento *queer* — em inglês, significa estranho, abjeto — serviu para organizar tanto uma epistemologia quanto um posicionamento político que refletissem os ensejos heteronormativos que aprofundam o conservadorismo — e o *queer* é operar diametralmente oposto a esta produção histórica —, o NQC catalisa as discussões levantadas pelo HIV para, assim, se produzir midiaticamente um cinema *queer*, que reivindicasse o que tínhamos produzido, esteticamente, como referências-padrão.

“Cineastas, artistas e outras pessoas sem experiência no audiovisual se apropriaram de câmeras para filmar manifestações e protestos, mas também para registrar a ação da adissem seus próprios corpos e comunidades” (*ibid*, 2015, p. 13). Além disso, o NQC ajudou a reorganizar o nosso imaginário e o nosso arquivo de imagens que o cinema, até hoje majoritariamente cis-heterossexual e branco, fomentou em nossas sensorialidades. Eis uma das pedagogias do NQC: reinvestir em outras sensorialidades, materializar outras afetividades e dar uma nova gramática discursivo-imagética para além dos cânones de/da tela.

Segundo Louise Wallenberg (2015), que analisa verticalmente o filme de Riggs e o *Looking for Langston* em seu artigo “O New Queer Cinema negro”, afirma que estes dois filmes, por sua vez, são considerados como os pilares desta virada cinematográfica. Reiterando a informação de que ambos não hierarquizam suas opressões, mas, pelo contrário, colocam-nas em diálogo para que reflitamos os ajustes históricos a serem efetuados no imaginário coletivo, a autora lança a indagação que tais filmes, dentro e pelo NQC, urgem em tecer problemáticas “como tornar visível a *queerness* masculina negra e sua pluralidade, a busca por pais fundadores e a expressão de voz própria” (WALLENBERG, 2015, p. 89, grifos seus).

Ora, percebemos que, quando esta autora fala em *pais fundadores* e *expressão de voz*, ela chama atenção sobre a problemática do arquivo e de como este se relaciona com nossa afetividade, nossa sensorialidade e nossos cânones imagéticos, posto que *Línguas Desatadas* e *Looking for Langston* mudam o eixo de reflexão que compunha a nossa experiência estética de comunhão para com o cinema. Nesse sentido, *Línguas* não só desloca o nosso olhar para um outro referencial estético-histórico e midiático, como desloca todo o nosso corpo para um novo modo de sentir o cinema. Uma outra pele, uma outra voz.



Experimentar com um *outro* corpo estes *outros* corpos, no sentido de ajuste histórico para com os nossos arquivos (e cânones), é o que a autora discute: “apesar de a cultura dominante branca ter deixado pouco espaço para representações negras em geral, é preciso observar que atitudes homofóbicas no interior de comunidades negras constituem outra razão para explicar por que tão poucas representações gays ou lésbicas foram produzidas” (*ibid*, 2015, p. 90). Portanto, é daí que alcançamos o objetivo deste artigo: refletir como a materialidade fílmica do documentário de Riggs permite lê-lo à luz do conceito *gentrificação do queer* (SCHULMAN, 2018).

### A GENTRIFICAÇÃO DO QUEER E SEUS ENSEJOS NO FILME

No livro *La gentrification des esprits*, Sarah Schulman (2018) elabora um pensamento no qual a noção de gentrificação expande-se para além de sua conotação físico-urbana. A autora enxerga como a cultura *queer* sofreu culturalmente dispersões com a crise do HIV/AIDS, trazendo enormes implicações políticas, culturais, sociais e afetivas, tais como a gravitação do *queer* em torno de práticas de vigilância, a atomização de suas representatividades e a negociação de sua visibilidade para com a heterossexualidade. Não à toa, emprega-se o substantivo *espíritos* como maneira de traduzir a cooptação do ânimo e da vivacidade *queer* pelas dinâmicas da normatização. Um espírito de época.

Assim, a *gentrificação dos espíritos* vai além de um retorno conceitual sobre a crise da AIDS e do ativismo do ACT UP na cidade de Nova York entre os anos 1980 e 1990, pois cruza dois dados: 1) a situação midiático-cultural que se desdobra a partir desta crise com 2) a disputa de forças no seio das territorialidades frequentadas pelos sujeitos *queer*. “As cidades e os bairros mais atingidos pela AIDS sofreram uma profunda gentrificação”<sup>[6]</sup> (SCHULMAN, 2018, p. 27, tradução nossa). Com isso, a autora busca associar fenômenos que pareciam outrora ser diametralmente opostos, mas que se combinavam para alienar espaço-culturalmente uma dissidência sexual.

Ainda que a gentrificação no sentido literal seja importante em relação a minhas observações, havia também uma gentrificação espiritual que afetava as populações desprovidas de direitos, não representadas e privadas de poder ou de consciência em face da realidade de sua própria condição. Era uma gentrificação dos espíritos, uma substituição que alienava a população<sup>[7]</sup> (SCHULMAN, 2018, p. 18, tradução nossa).

Schulman investiga que a gentrificação físico-urbana se aproveita da expansão viral do HIV para promover um retorno do conservadorismo e da normatividade impositiva, efetuando um esvaziamento dos espaços públicos frequentados pelos sujeitos *queer*, já que estes temiam se expor devido aos sinais dos primeiros sintomas de manifestação do HIV — as lesões na pele pelo Sarcoma de Kaposi, a magreza excessiva, a palidez combinada com manchas roxas. Logo, a autora compreende que a “repentina aparição da AIDS, sua propagação e os falecimentos que daí



decorreram, intensificaram fortuitamente o processo de gentrificação já disparado”<sup>[8]</sup> (*ibid*, 2018, p. 30, tradução nossa). Já que *eles estavam morrendo*, era preciso tornar os seus territórios mais assépticos como modo de se dizer que tudo estava sob controle.

Diante deste esvaziamento, como em Nova York, cidade-chave de sua análise, Sarah identifica que este modo de gentrificação por causa do *remplacement*<sup>[9]</sup>, um dispositivo que, “no caso da gentrificação, trata-se de ‘privilegiados’ que não queriam tornar-se conscientes de seu poder ou do modo como ele foi construído. Eles/elas percebiam a sua dominação como inexistente ou proveniente da ordem natural das coisas”<sup>[10]</sup> (*ibid*, 2018, p. 30, tradução nossa). Isto é, o *remplacement* é a inversão da ordem das coisas: aliena uma dissidência sexual (*queer*) com técnicas heteronormativas de homogeneização para que esta dissidência seja o vetor endógeno da gentrificação. Logo, o *remplacement* perpetua as subordinações ao poder a quem já sofre diretamente suas coerções porque age por dentro da sua rede.

No artigo “A gentrificação da homossexualidade”, Denise Portinari e Maria Rita César (2014) reforçam e discutem o deslocamento semântico que vem sofrendo o conceito de gentrificação quando este cruza com o de *queer*. Em consonância à Sarah Schulman, as autoras sofisticam o pensamento da norte-americana e alcançam uma nova nomenclatura — *gentrificação do queer* —, como uma possibilidade de se pensar o *queer* e suas negociações de visibilidade que operam sobre nosso imaginário coletivo.

Na mesma linha que Sarah, as autoras brasileiras pensam que a nomenclatura *gentrificação do queer* é mais assertiva, pois dá conta, imagetivamente, de juntar um fenômeno coletivo — a *gentrificação* — com as subjetividades da diferença — o *queer* —, permitindo-se pensar quais são as estratégias que submetem o *queer* ora como coletividade, ora como subjetividade aos processos de apagamento. Em outras palavras, é plasticamente mais *visível e palpável* a imagem de dissidências sendo empurradas às margens — do poder e da cidade com seus territórios — até alcançarem o seu sumiço.

Nesta toada teórica, o filme de Marlon Riggs torna-se um arquivo sensório da *queerness* capaz de dialogar com as operações da *gentrificação do queer* e tornar este conceito passível de compreensão e uso. Por exemplo, o próprio título *Línguas Desatadas* suscita um interesse do filme em deslocar a nossa primazia do olhar àquele que libera a fala (a língua), para que escutemos ou sintamos o gosto contestatório do esquema poético de Riggs. Ora, antes de ser visto, devemos escutar os seus sujeitos, que a todo momento, por seus aspectos interseccionais, denunciam as invisibilidades que seus corpos carregam.



FIGURA 2 E 3: Frames do filme *Línguas desatadas*  
Fonte: captura de tela

Nas imagens acima, o deslocamento à fala já surge nos primeiros planos iniciais da obra: não vemos o rosto de quem fala para negociar uma visibilidade, mas temos um deslocamento de nosso regime atencional de fruição para a região da boca que, com as falas “saia do silêncio, querido” e “podemos fazer uma mega revolução juntos”, dão o tom do arquivo afetivo que o filme

monta para si, para nós. Isto é, o foco sobre a língua e a fala vai ganhando materialidade ao longo do filme, como se Riggs transformasse este plano inicial numa denúncia à *gentrificação do queer* que busca silenciar seus corpos.

Além disso, há um jogo argucioso do realizador em brincar com os pressupostos da *gentrificação do queer* na materialidade fílmica: as invisibilidades, os esconderijos, o apagamento da figura. Porém, esta urdidura sigilosa não é uma cessão às engrenagens de tal gentrificação, cujo corpo soropositivo do realizador-ator é parte integrante de suas consequências, mas, sim, um regime de acúmulos de sentidos: *olhe o que eu digo*. Em outras palavras, o arquivo que Riggs monta é multissensorial como quem leva-nos a experimentar o filme de corpo inteiro. A sentir. Destarte, o autor brinca com a invisibilidade compulsória da *gentrificação do queer*, já que está rompendo de modo irônico com este dispositivo que tensiona silenciamento com apagamento.



FIGURA 4: Frames do filme *Línguas desatadas*  
Fonte: captura de tela

Isso se confirma com o frame acima, que nos convida a pensar como o corpo-arquivo de Riggs é a chave para desmantelarmos a maquinaria de produzir invisibilidades da *gentrificação do queer*. Nele, ainda jogando com as táticas de um enquadramento do plano-detelhe, o autor desmonta nosso anseio de tudo ver, propondo-nos tocar objetos que evocam texturas que habitam nosso imaginário tátil, tais como panfletos, cartazes e *banners* — papelerias de denúncia. Porém, o autor cria uma ciranda de sentidos: desmonta a primazia do nosso olhar e

convoca sentir objetos conhecidos de nossas mãos — não à toa, são empregados em atos de insurgência —, privilegiando o slogan da associação *Act Up*, “Silence = Death” (“silêncio igual à morte”, em inglês).

Criando-se este arquivo multissensorial de olhar, tato e fala, Riggs nos arremessa de corpo inteiro às urgências desta organização que atravessa tanto a formação conceitual da *gentrificação do queer* quanto o New Queer Cinema, a saber: a *Act Up*. Esta associação, aliás, criada na cidade de Nova York à época da explosão do HIV nos Estados Unidos, surge como uma luta transnacional contra os estigmas evocados pela AIDS e pelo projeto político de *deixar morrer* os sujeitos acometidos por tal vírus durante o mandato do então presidente Ronald Reagan<sup>[11]</sup>.

Este jogo multissensorial de Riggs e sua estratégia de brincar de como se gentrifica uma dissidência *queer*, negra e soropositiva a partir do suporte midiático do cinema apontam para “formas de cinema queer por sua insistência em transgredir barreiras convencionais e regras de estrutura e representação cinematográfica” (WALLENBERG, 2015, p. 93). Isto é, esta ciranda de sentidos via plano-detache, que clama por uma pluralidade sensorial para se experimentar o filme, já dá o tom dos arranjos do NQC. Além disso, observamos como o realizador-ator, o corpo-arquivo que desmonta a máquina da *gentrificação do queer* por dentro desta, opta pela inversão estética (via filme) de seus códigos políticos (que se inscrevem no próprio corpo do autor). Obtemos, então, como Riggs perturba o arquivo de um certo imaginário criado para e pelo cinema que ajudou a gentrificar, durante anos, corpos *queer*.

É mister entender que a *gentrificação do queer* se qualifica como “o que gera gera simultaneamente uma vigilância amplificada e muita interseccionalidade”<sup>[12]</sup> (SCHULMAN, 2018, p. 16, tradução nossa), ou seja, é um dispositivo cujo funcionamento é utilizar das categorias dissidentes de um sujeito *queer* para amplificar e capilarizar a vigilância neste próprio corpo, que vai desviando aos poucos dos seus espaços. E os espaços onde funciona este novo modo de gentrificação são aqueles caracterizados pelas disputas de poder age. Não à toa, Riggs escolhe o cinema, espaço privilegiado de um imaginário branco, como plataforma sensória para romper com este jogo vigilante por sobre seu corpo.

*Línguas Desatadas* desperta nosso corpo para usufruir a obra para além da representação *ipsis litteris*, justamente porque reajusta, por meio de um novo arquivo multissensorial, a lógica histórica que gentrificou corpos e denuncia-a, colocando seus personagens diante do jogo de visibilidade de um corpo muito mais performativo do que representativo. Quando Riggs e seus personagens nos permitem ler político-teoricamente a *gentrificação do queer* à luz de seu documentário, colocando corpos marginais no centro da encenação, eles fornecem códigos de como desmontar práticas gentrificantes ao espectador, pois reposiciona estes corpos nos territórios do nosso imaginário fílmico.

No decorrer do filme, a espessura histórica do arquivo sensório que Riggs cria permite-nos mitigar as táticas de subordinação que se depositam por sobre um corpo *queer*, preto, soropositivo e marginal; denuncia os esquemas de vigilância que teriam enredado seus sujeitos, se não fossem a performatividade e o engajamento políticos; reivindica a visibilidade como reconstrução de nosso imaginário, a fim de se evitar que seus corpos sejam (ainda mais) gentrificados dos produtos midiáticos dos quais estiveram apartados. O conjunto destes contrafluxos à *gentrificação do queer* demonstra que “identidades queer têm lugar ou vêm a ser entre os espaços acidentados onde todas as variáveis da identidade se intersectam mutuamente” (WALLENBERG, 2015, p. 95).



FIGURA 5: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela





FIGURA 6 E 7: Frames do filme *Línguas desatadas*  
Fonte: captura de tela

FIGURA 8 E 9: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela

Logo, isso da obra se compor um arquivo abre espaço para que percebamos a aplicabilidade conceitual do que é a *tal gentrificação*: se munir das interseccionalidades de seus sujeitos para jogar tais informações contra estes próprios, com vistas a apagá-los dos espaços, para que não se sintam visíveis e respeitados em suas dignidades humanas e, portanto, fiquem à mercê de



esquemas de vigilância, armário, controle, silenciamento e apagamento. Nesse sentido, Riggs denuncia que a *gentrificação do queer* triunfa por promover não só uma expulsão territorial mas, simultaneamente, uma expulsão de si; um corpo não pode sentir sem os seus territórios.

Esta hipótese encontra viabilidade na narração *off* do corpo-arquivo do realizador, quando se diz deslocado e invisível na dita “Meca gay” que escolheu para estudar e morar, como mostram os frames acima. Um dos elãs deste tipo de gentrificação é romper nas subjetividades e seu entorno físico qualquer possibilidade de pertencimento comunitário, dado que seus sujeitos sentem-se estrangeiros de si, cooptados pelo jogo heterocentrado da aceitação social, reproduzindo-se em papéis sociais da heterossexualidade (branca) para que consigam se colocar enquanto sujeitos com vozes, presenças, demarcações.



FIGURA 10: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela

Porém, a materialidade fílmica de Riggs solapa o arquivo de nosso imaginário, colonizado por cânones cinematográficos, e desmantela a ação da *gentrificação do queer*: quando lemos, no frame acima, “De irmão para irmão. De irmão para irmão”, Riggs chama nossa atenção para a construção de um arquivo sensível-afetivo que seja capaz de devolver a estes sujeitos o seu valor comunitário, os seus laços endógenos, sua capacidade de união, que é tudo o que a *gentrificação do queer* busca dissipar às margens. Ou seja, apesar de a “Meca gay” gentrificar territorialmente os sujeitos *queer* de seus reflexos, o realizador coloca esteticamente seus sujeitos refletidos uns nos outros, espelhos para o futuro. Dessa maneira, no jogo de

ocupação entre margem e centro (territorial) do poder, observamos os fluxos e contrafluxos da *gentrificação do queer* acontecer em tela.

Dessa forma, cria-se um arquivo cinematográfico no qual se acumulam: poemas, danças, expressões da cultura preta, referências aos códigos linguísticos e corporais dos espaços de negritude *queer*, dados acerca da expansão viral e mortes pelo HIV, os estigmas deste vírus para com comunidades já marginalizadas na história, a alta fúria e o alto engajamento histórico-político... Enfim, *Línguas* é um arquivo que nos lembra a todo instante as submissões que a *gentrificação do queer* pode criar nos nossos territórios físicos, bem como em nosso arquivo multissensorial.

Ora, se a *gentrificação do queer* surge no embalo do NQC como uma resposta às estratégias de invisibilidade do corpo *queer* nos espaços que este lutou para conquistar, o filme de Riggs não deixa de ser, em suas materialidades estética e sensorial, um convite para a *desgentrificação* das amarras que nos controlam em nossos territórios, para ocupação de nossos afetos, para a compreensão do senso comunitário. Em sendo assim, os seguintes frames materializam a ideia de que Riggs, ao longo de todo o seu documentário, está de fato engajado a lutar contra a *gentrificação do queer*. Nesse sentido, ocupando os seus territórios e as suas sensibilidades, *Línguas desatadas* estabelece uma curadoria à nossa materialidade afetiva para que nunca fiquemos (mais) à mercê do apagamento (territorial, sensorial, afetivo), objetivo-fim da *gentrificação do queer*.



FIGURA 11: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela



FIGURA 12 E 13: Frames do filme *Línguas desatadas*

Fonte: captura de tela

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperando as sugestões de Elsaesser e Hagener (2018) sobre o cinema sensorial e sua agenda contemporânea, cabe deduzir que *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs, se destaca como um exemplo maior não apenas do *New Queer Cinema* (NQC), mas também de um jogo multissensorial que busca colocar espectadores numa ciranda de sentidos, convocando-nos a sentir o filme de outra maneira que não apenas pela centralidade do olhar. Este jogo multissensorial, por sua vez, não estabelece hierarquias de sentido; pelo contrário: tensiona todos os sentidos de modo assimétrico.

Aos olhos de uma rotina vigilante para com o seu corpo interseccionalizado por diversas categorias — preto, gay, soropositivo, periférico, realizador cinematográfico não-canônico —, Marlon Riggs lança mão desta ciranda de sentidos para chamar atenção a um outro fato mais sutil e capilar: os agrupamentos sociopolíticos e culturais (FOUCAULT, 2018) de seu corpo vão nos dando pistas sobre um processo de gentrificação que este realizador vem sofrendo, cujo encadeamento dos frames deste artigo são a comprovação desta hipótese. Eis o porquê de *desatar as línguas* para gritar e denunciar o que os olhos às vezes não consegue captar, justamente pelas “invisibilidades” que os acometem.

Assim, é no bojo deste processo de gentrificação que este artigo chama a atenção para uma outra gentrificação, menos convencional do que as literaturas já estabeleceram: *a gentrificação do queer* (PORTINARI; CÉSAR, 2014; SCHULMAN, 2018). *A gentrificação do queer* — abasileiramento de um pensamento lançado pela norte-americana Sarah Schulman — é um dispositivo que faz com que dissidências sexuais cooptem o logro da vigilância capilarizada e do apagamento de si, mas que também minem a força coletiva das comunidade às quais pertencem.

Este jogo duplo de invisibilidade de si e do grupo a partir de categorias de dissidência é também base do discurso de Marlon Riggs em seu documentário. Em consequência, este artigo cotejou indícios deste jogo às provocações teóricas da *gentrificação do queer*. Por fim, pôde perceber como a trajetória narrativa de Riggs fornecia chaves de leitura para a sofisticação do conceito em tela, bem como encontrou no arquivo multissensorial do documentário bases para se refletir como uma *gentrificação do queer* age. Logo, este artigo argumentou como a *gentrificação do queer* cria um imaginário vigilante que tende a apagar o sujeito de seus territórios a partir das categorias dissidentes que ele apresenta, e o documentário de Riggs, ao cumprir com estes requisitos, expõe quais são os mecanismos de propagação desta nova gentrificação.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

DUARTE, B. “30 anos de Línguas Desatadas: autobiografias de bixas pretas no cinema”. In: SOCINE, XXIII, 2019, Porto Alegre. Resumo expandido (*anais*)... 2019, p. 01-15.

ELSAESSER, T; HAGENER, M. “O cinema como pele: O corpo e o toque”. In: *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papirus, 2018. FOUCAULT, M. “A vida dos homens infames”. In: MOTTA, M. B. da (Org.). *Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. Coleção Ditos & Escritos, v. 4, p. 203- 222.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

LAROUSSE. *Dicionário Larousse de Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Lafonte, 2015.

LE BRETON, D. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis: Vozes, 2016.

MURARI, L; NAGIME, M. *New Queer Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

PORTINARI, D.B.; Cesar, M.R.A. “A gentrificação da homossexualidade”. In: Olinto, H.K.; Schollhammer, K.E.. (Org.). *Literatura e Espaços Afetivos*. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2014.

SCHULMAN, S. *La gentrification des esprits*. Paris: Éditions B42, 2018.

SOBCHACK, V. *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

WALLENBERG, L. “O new queer cinema negro”. In: MURARI, L; NAGIME, M. (orgs.). *New Queer Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

- 
- [1] Ver *30 anos de Línguas Desatadas: autobiografias de bixas pretas no cinema*. Disponível em: [https://associado.socine.org.br/anais/2019/18593/bruno\\_felipe\\_duarte\\_da\\_silva/30\\_anos\\_de\\_linguas\\_desatadas\\_autobiografias\\_de\\_bixas\\_pretas\\_no\\_cinema](https://associado.socine.org.br/anais/2019/18593/bruno_felipe_duarte_da_silva/30_anos_de_linguas_desatadas_autobiografias_de_bixas_pretas_no_cinema)>. Acesso em: 08 de novembro de 2023;
- [2] “Phistoricisation du sida”;
- [3] “même inconsciemment manipuler des contenus queer pour en faire des objets dépolitisés, individualisés, e déconnectés de toute relation de pouvoir”;
- [4] “la question des conséquences du sida sur les vivants”;
- [5] “Não existe hierarquia de opressão”, texto de Audre Lorde (2009). Disponível em: < [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7546135/mod\\_resource/content/2/nao\\_existe\\_hierarquia\\_de\\_opressao.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7546135/mod_resource/content/2/nao_existe_hierarquia_de_opressao.pdf)>. Acesso em: 08 de novembro de 2023;
- [6] “les villes et les quartiers les plus touchés par le sida ont subi une profonde gentrification”;
- [7] “Bien que la gentrification au sens littéral soit importante par rapport à mes observations, il y avait aussi une gentrification spirituelle qui affectait les populations dépourvues de droits, non représentées et dénuées de pouvoir ou de conscience face à la réalité de leur propre condition. C’était une gentrification des esprits, une substitution intrinsèque qui aliénait la population” (SCHULMAN, 2018, p. 18);
- [8] “la soudaineté de l’apparition du sida, de sa propagation et les décès qui s’ensuivirent, ont fortuitement intensifié le processus de gentrification déjà enclenché”;
- [9] Embora tenhamos traduzido outros termos franceses do livro de Sarah Schulman (2018), optamos em não traduzir a expressão *remplacement*, pois há um duplo movimento semântico dentro da elaboração teórica schulmaniana: é tanto 1) um ato de substituição de uma coisa por outra quanto e 2) de tomada de uma coisa pela outra. Não à toa, em língua francesa, a palavra *remplacement* é vizinha semântica de *déplacement*, que significa literalmente deslocamento (LAROUSSE, 2015). Logo, conservamos a expressão francesa para manter o conjunto de discussões conquistadas por seu bojo ideológico-semântico;
- [10] “dans le cas de la gentrification, il s’agissait de ‘privilegiés’ qu’on ne voulait pas rendre conscient.e.s de leur pouvoir ou de la façon dont il s’était construit. Ils.elles percevaient leur domination comme à la fois inexistante et relevant de l’ordre naturel des choses”;
- [11] Ver *O ACT UP e a luta transnacional contra os estigmas em relação a AIDS*. Disponível em: <https://petripuc.wordpress.com/2020/08/03/o-act-up-e-a-luta-transnacional-contra-os-estigmas-em-relacao-a-aids/>>. Acesso em: 08 de novembro 2023;
- [12] “ce qui génère simultanément une surveillance accrue et beaucoup d’intersectionnalité”.