

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

BRUNO FELIPE DUARTE DA SILVA

LÍNGUAS DESATADAS – AFROFABULAÇÃO E BIXARIA NEGRA NO
DOCUMENTÁRIO DE MARLON RIGGS

Rio de Janeiro
2021

BRUNO FELIPE DUARTE DA SILVA

LÍNGUAS DESATADAS – AFROFABULAÇÃO E BIXARIA NEGRA NO
DOCUMENTÁRIO DE MARLON RIGGS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Consuelo da Luz Lins

Rio de Janeiro
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D812 Duarte, Bruno F.
Línguas desatadas – afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs / Bruno Felipe Duarte da Silva. Rio de Janeiro, 2021.
108 f.: il.

Orientadora: Consuelo da Luz Lins.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2021.

1. Línguas desatadas (Documentário) – Crítica e Interpretação. 2. Sexualidade. 3. Negros – Identidade racial. 4. Riggs, Marlon T. I. Lins, Consuelo. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 791.43

BRUNO FELIPE DUARTE DA SILVA

LÍNGUAS DESATADAS – AFROFABULAÇÃO E BIXARIA NEGRA NO
DOCUMENTÁRIO DE MARLON RIGGS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em _____ de _____ de 2021.

Prof.^a Dr.^a. Consuelo da Luz Lins – Orientadora
PPGCOM – UFRJ

Prof.^a Dr.^a. Andréa França Martins
PPGCOM – PUC-Rio

Prof.^a Dr.^a. Denise Ferreira da Silva
GRSJ – UBC

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Prof^ª. Consuelo da Luz Lins, às professoras Andréa França Martins, Patrícia Furtado Machado e Denise Ferreira da Silva.

Agradeço aos colegas do Coletivo Beatriz do Nascimento de Estudantes Negros/as e Indígenas do PPGCOM da UFRJ – que conheci durante o curso preparatório para o processo seletivo e integrei ao adentrar o programa.

Agradeço à turma da linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas do ano de 2019.

Agradeço a todos os trabalhadores/as do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.

Agradeço ao professor Muniz Sodré.

Agradeço às professoras Suzy dos Santos e Ivana Bentes.

Agradeço a Cornelius Moore, parceiro de trabalho e amigo que ganhei ao iniciar esta caminhada.

Agradeço à Janaína Oliveira, parceira na mostra em comemoração aos trinta anos do filme Línguas Desatadas no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, e ao Centro Afrocarioca de Cinema.

Agradeço à Kênia Freitas pelo trabalho e diálogo em torno da afrofabulação.

Agradeço a Rodrigo Reduzino por todos os diálogos e amizade, sempre dedicado a celebrar e afirmar a vida, com muito afeto.

Agradeço à professora Claudia Miranda.

Agradeço à Glaucia Marinho, Yasmin Thayná e Silvana Bahia por tudo.

Agradeço à professora e amiga Ruth Torralba por todo seu incentivo, apoio e parceria, fundamentais nos momentos mais sombrios e mais alegres desta criação. Crescemos juntos.

Agradeço à Débora Dantas, Raika Jolie, Thiago Ansel, Cíntia Guedes e Matheus Santos pela abertura de caminhos na ECO-UFRJ.

Agradeço a Elton Panamby, Felipe Espíndola e à Casa 24.

Agradeço à amiga Érica Magni por ter me enviado um link do Youtube com um trecho de Línguas Desatadas em um chat do Facebook, às 17h05, no dia 7 de maio de 2014 e ter mudado a minha vida para sempre.

Agradeço à toda minha família, especialmente à minha mãe Vera e minha avó Edith (dona Lucy).

Agradeço à Marcella Duarte, Paulo Oliveira e Jonathan Nunes pela parceria na CABINE – plataforma de arte negra LGBTI+.

Agradeço aos colegas da equipe de comunicação e campanhas da Anistia Internacional Brasil pelo apoio quando a pesquisa ainda estava em período embrionário e durante o processo seletivo.

Agradeço aos colegas do Programa para América Latina e Caribe da Open Society Foundations pelo apoio neste momento de finalização da pesquisa.

Agradeço, finalmente, a todas as pessoas que constroem e defendem o ensino público, a democracia, a luta por mais direitos, o fim do racismo e da LGBTIfobia.

RESUMO

DUARTE, Bruno F. **Línguas Desatadas – afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)--Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

Este estudo tem como tema central a análise do documentário *Línguas Desatadas (Tongues Untied*, EUA, 1989), do cineasta negro, homossexual e soropositivo Marlon Riggs (1957-1994). A pesquisa analisa a relevância deste filme para o cinema independente norte-americano, tanto por sua contribuição para as discussões sobre relações raciais, sexualidade e HIV/Aids de forma interseccional nos Estados Unidos do final dos anos 1980 quanto para a experimentação cinematográfica através do documentário. O trabalho articula os conceitos de fabulação, afrofabulação e fabulação crítica para identificar estratégias de tensionamento na relação cineasta-personagem em filmes de não ficção. O estudo localiza a obra e a biografia de Marlon Riggs enquanto um deslocamento epistêmico no campo da produção de imagens sobre corpos e subjetividades de pessoas negras e LGBTI+.

Palavras-chave: Documentário. Fabulação. Afrofabulação. Negritude. Sexualidade.

ABSTRACT

DUARTE, Bruno F. **Línguas Desatadas – afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)--Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

This study has as its central theme the analysis of the documentary *Tongues Untied* (1989), by the black, homosexual and HIV positive filmmaker Marlon Riggs (1957-1994). The research analyzes the relevance of this film for independent cinema both for its contribution to discussions about race, sexuality, and HIV/AIDS in an intersectional perspective in the United States of the late 1980s, as well as for the cinematographic experimentation through the documentary. The work articulates the concepts of fabulation, afro-fabulation and critical fabulation to identify strategies and tensions between filmmakers and characters in nonfiction films. The study positions the work and biography of Marlon Riggs as an epistemic shift in the field of image production about bodies and subjectivities of black and LGBTQI+ people.

Key words: Documentary. Fabulation. Afro-fabulation. Blackness. Sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Cartaz da mostra “30 anos de Línguas Desatadas: Tributo a Marlon Riggs” no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, Yhuri Cruz (2019) – Reprodução. | 14 |
| Figura 2 – “Filme da TV sobre homens negros gays sob ataque”, The New York Times, 25 de junho de 1991 – Reprodução..... | 22 |
| Figura 3 – Primeiro quadro do filme Línguas Desatadas (Marlon Riggs, 1989) – Reprodução | 31 |
| Figura 4 – Retrato da “Escrava Anastácia”, do francês Jean Arago, datado de 1817-1818 – Reprodução..... | 34 |
| Figura 5 – Anastácia livre, Yhuri Cruz (2019)..... | 35 |
| Figura 6 – Monumento à voz de Anastácia, Yhuri Cruz (2019) | 36 |
| Figura 7 – Snap! Quadro do filme Tongues Untied (Marlon Riggs, 1989) – Reprodução | 40 |
| Figura 8 – Fotografias de Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode comentadas por Stuart Hall..... | 43 |
| Figura 9 – Frame de Línguas Desatadas – Reprodução | 48 |
| Figura 10 – Capa da coletânea de poemas de “Tongues untied” publicada em 1987 pela GMP – Reprodução..... | 50 |
| Figura 11 – Cartaz de Looking for Langston (Isaac Julien, 1989) integra o cenário de Línguas Desatadas – Reprodução | 57 |
| Figura 12 – Cena de Línguas Desatadas com a camisa do movimento “Silence=death” e cartaz da publicação “Blacklight” ao fundo – Reprodução | 57 |
| Figura 13 – “Snaps”, Línguas Desatadas – Reprodução | 58 |
| Figura 14 – “Jantar”, Línguas Desatadas – Reprodução | 59 |
| Figura 15 – Willi Ninja (1961-2006) em Línguas Desatadas – Reprodução | 60 |
| Figura 16 – Lavender lovelights: Blackberri, Kerrigan Black, Arvid Willians e Gene Garth em Línguas Desatadas, 1989 – Reprodução | 62 |
| Figura 17 – Esq. para dir.: Sojourner Thruth (1797-1883), Frederick Douglas (1817-1895), Harriet Tubman (1822-1913), Bayard Rustin (1912-1987) e Martin Luther King Jr. (1929-1968) – Línguas Desatadas – Reprodução..... | 63 |
| Figura 18 – Parte da sequência de obituários – Línguas Desatadas – Reprodução..... | 64 |
| Figura 19 – Escrita em 1991, Riggs publicou a Carta aos mortos no outono de 1992 na revista THING – Reprodução | 64 |
| Figura 20 – Cena de Línguas Desatadas onde homens negros gays participam de passeata em São Francisco – Reprodução | 66 |
| Figura 21 – Jason Holliday segura uma edição do jornal independente The East Village Other com a manchete “The wicked witch of the west beautifyin” – Retrato de Jason (1967) – Reprodução | 78 |
| Figura 22 – “Esta é uma obra que poderei salvar para sempre” – O Retrato de Jason (1967) – Reprodução..... | 82 |
| Figura 23 – João Francisco dos Santos, o Madame Satã, é entrevistado – Reprodução | 84 |
| Figura 24 – Crystal LaBeija em “The Queen” (1968) – Reprodução | 86 |
| Figura 25 – Pepper LaBeija, Paris is Burning (Jennie Livingston, 1990) – Reprodução..... | 89 |
| Figura 26 – O artista Beauford Delaney em seu estúdio com jovens estudantes em conversa com Baldwin – Reprodução | 91 |
| Figura 27 – Para onde iria um homem negro em fuga? – Reprodução | 92 |
| Figura 28 – Grand Diva Snap! - Línguas Desatadas (1989) – Reprodução | 93 |
| Figura 29 – “Iniciação” – Marlon Riggs em sequência inicial de <i>Línguas Desatadas</i> (1989) – Reprodução..... | 97 |

LISTA DE SIGLAS

| | |
|---------|--|
| ASTR | American Society for Theater Research |
| CPI | Comissão Parlamentar de Inquérito |
| ECA | Escola de Comunicação e Artes |
| ECO | Escola da de Comunicação |
| FICINE | Fórum Itinerante do Cinema Negro |
| G.R.B.C | Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco |
| INCA | Instituto Nacional do Câncer |
| MAR | Museu de Arte do Rio |
| PPG | Programa de Pós-graduação |
| UCLA | Universidade da Califórnia |
| UFBA | Universidade Federal da Bahia |
| UFF | Universidade Federal Fluminense |
| UFRJ | Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| Unicamp | Universidade Estadual de Campinas |
| USC | Universidade do Sul da Califórnia |
| USP | Universidade de São Paulo |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 CORPO NEGRO EM FUGA..... | 20 |
| 2.1 “A TRANSFORMAÇÃO DO SILÊNCIO EM LINGUAGEM E AÇÃO” | 28 |
| 2.2 FAZER A CABEÇA | 31 |
| 2.3 BOCA | 33 |
| 2.4 OUVIDO | 36 |
| 2.5 OLHO | 40 |
| 2.6 ESCUTO MINHA PRÓPRIA IMPLOÇÃO SILENCIOSA | 44 |
| 3 CORO | 48 |
| 3.1 IMAGENS REVOLUCIONÁRIAS DE HOMENS NEGROS AMANDO HOMENS NEGROS | 53 |
| 4 AFROFABULAÇÃO E BIXARIA NEGRA..... | 68 |
| 4.1 JASON E JOÃO | 76 |
| 4.2 A RAINHA..... | 85 |
| 4.3 BALDWIN | 89 |
| 4.4 BIXARIA NEGRA..... | 93 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 99 |
| REFERÊNCIAS | 103 |
| LISTA DE FILMES | 107 |

1 INTRODUÇÃO

Não escrevo dos limites oficiais da cidade do Rio de Janeiro, mas desde o Centro do Rio, da Lapa, há pelo menos 33 anos, uma região afetiva e dotada de encanto em alguma parte da minha cabeça. Aqui nasci e fui criado, precisamente na encruzilhada formada pelas ruas do Rezende e Tadeu Kosciusko, em uma ocupação cinquentenária, prima dos cortiços dos romances naturalistas do século XIX, das ações diretas do movimento sem teto contemporâneo e, obviamente, das favelas cariocas. Minha avó é a moradora mais antiga e com idade mais avançada. Desde que me entendo por gente conheço o medo iminente do despejo, compartilhado entre todas as pessoas da minha família, mas minha avó talvez viva lá até a sua morte. Hoje, aos 83 anos, ela não consegue passar mais de duas noites sem tristeza em qualquer outro lugar do mundo. Vivi minha infância e adolescência nesta vila, nas imediações da praça da Cruz Vermelha, onde vi o Papa João Paulo II em uma de suas três visitas ao Brasil, no ano de 1997, branco e inerte, em uma enorme caixa acrílica transparente acoplada a um carro chamado de “papamóvel”. A multidão espremia o veículo e disputava as bênçãos de João de Deus direcionadas aos pacientes do Instituto Nacional do Câncer (INCA). Já nutria uma curiosidade visual e algum senso de que se tratava de um episódio histórico. Não pela religiosidade em si, mas pelo desejo de escapar do meu próprio tempo. Desde muito cedo ouvia sobre histórias vividas e inventadas de João Francisco dos Santos, o lendário Madame Satã, e também aprendi a gostar da euforia fugaz das multidões arrastadas pelos blocos de carnaval que explodem em cores, música e movimento. Eram como a festa de fogos da Praia de Copacabana que assistia pela TV, no fim do ano, mas tão perto que tinha medo de me perder entre os percussionistas ou que me levassem. A Turma da Amizade, o Bloco das Quengas, a Banda do Metrô da Cruz Vermelha – estação proposta no traçado original do sistema metroviário da cidade, com obras iniciadas, mas nunca efetivadas. Um G.R.B.C – Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco – tem uma forte característica comunitária. Nos finais de semana, os ensaios na rua transformavam-se em áreas de lazer para crianças, jovens e adultos, trabalhadores e da baixa classe média, que habitam o entorno pelo menos 20 anos antes do ciclo de gentrificação e megaeventos esportivos na cidade nos anos 2000 e 2010. As performances de dublagem de *drag queens* do bairro encerravam a noite e sinalizavam que era hora de voltar para casa e se preparar para o início de uma nova semana na escola. Minha mãe sempre trabalhou em diferentes funções em um clube social de classe alta na Zona Sul do Rio de Janeiro. Desde 1987, ano em que nasci, ela trabalha aos domingos a cada quinze dias. A rua fechada para os carros, cuidava de mim e de todas as crianças do bairro, as que moravam em prédios e as da

Vila (ou favelinha, como era chamada pelos primeiros). No Centro do Rio dos anos 1990, havia toda qualidade de templos religiosos, espaços de culto e misticismo. Junto com as crianças da Vila, percorria todos que tivessem festividades, um espaço mínimo para expressar qualquer tipo de atividade artística ou comida de graça. Mas foi pela fama e pelos feitos de bixas, travestis, sapatões, giletes, transformistas e toda sorte de degenerados que me apeguei. E pela *alma encantadora das ruas*, “onde todos se encontram”, como decifrou o visionário João do Rio (1881-1921), jornalista e escritor negro e homossexual de vanguarda, pouco celebrado pelos movimentos negros e ainda menos pelos movimentos LGBTI+.

Preciso destas palavras escritas a fim de que minha trajetória particular não seja contada apenas através das titulações seguidas pelos nomes das instituições pelas quais passei e ainda devo passar. Retomo este caminho aqui como uma forma de inscrever neste trabalho a conspiração de meus ancestrais e também em uma tentativa de revelar um corpo e uma história que não deveria nem estar circunscrita na academia, mas que insiste na escrita. Preciso renovar o gesto de narrar e celebrar aqueles que antes de mim habitaram esta região onde tempo e espaço estão borrados e que acesso em algum lugar na minha mente. É por aqui que começa meu encantamento pela obra do cineasta Marlon Riggs (1957-1994). Parece contraditório encontrar eco desta nostalgia imagética em um filme feito no final da década de 1980 nos Estados Unidos, mas foi assistindo ao documentário *Línguas Desatadas* (*Tongues Untied*, EUA, 1989) que me dei conta deste espaço-tempo afetivo que, na experiência negra na Diáspora, não está delimitado a geografias nacionais nem a uma história linear.

Nas palavras de Riggs, “Línguas Desatadas é um documentário que tenta desfazer o legado de silêncio sobre a vida de homens negros gays”¹ (HEMPHIL, 1991, p.239). Ao longo de 55 minutos de duração, o diretor experimenta o cruzamento de linguagens variadas – poesia, música, dança, comédia, biografias pessoais, imagens de arquivo, notícias de jornais impressos e da televisão, além de sequências onde predominam características do cinema direto. Tanto as questões apresentadas no filme quanto seu formato me chamaram muito a atenção, primeiro, pela identificação enquanto um homem negro gay e, segundo, por também ter realizado uma graduação em cinema, concluída em 2011 e trabalhar desde então no campo da produção audiovisual, da comunicação, da academia e próximo aos movimentos sociais. Tomei conhecimento do filme em 2014. Desde então, nutria o desejo de apresentar o trabalho para um número maior de pessoas no Brasil.

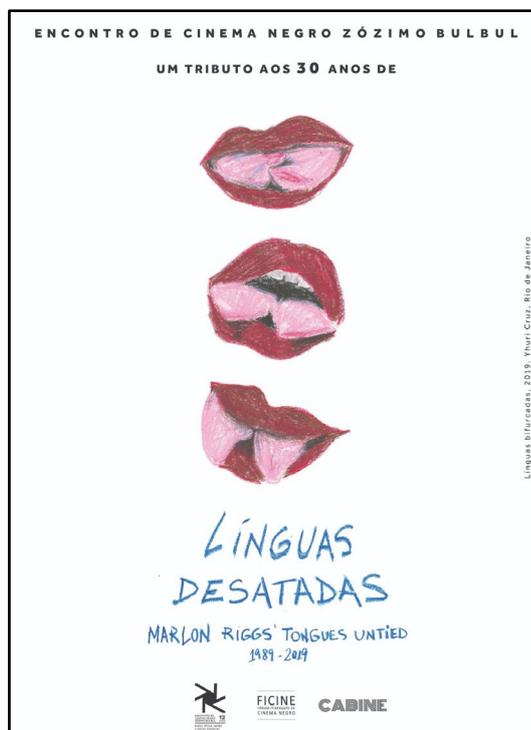
¹ “Tongues Untied is a documentary in that it tries to undo the legacy of silence about black gay life.” (HEMPHIL, 1991, p. 239).

Havia pouca informação em português sobre o filme ou sobre o diretor. Os sites da Signifying Works, organização para o audiovisual fundada por Riggs em 1991, e da distribuidora California Newsreel mantêm páginas atualizadas com conteúdos diversos sobre Marlon Riggs. Em 2016, iniciei a interlocução com o curador e produtor norte-americano Cornelius Moore, um dos diretores da distribuidora California Newsreel, responsável pela obra de Marlon Riggs. Cornelius também é uma das pessoas que participou ativamente da produção do longa, inclusive sendo um dos personagens do filme. Foram feitas algumas tentativas de articulação para exibir os filmes de Riggs no Brasil. As várias tentativas de apoio via editais de fomento em instituições brasileiras não obtiveram sucesso. Entre 2017 e 2018, participei de diversos encontros de um grupo de homens negros gays na cidade do Rio de Janeiro para discutir questões sobre gênero e sexualidade a partir da negritude. Ao longo de um ano este encontro aconteceu regularmente, em diferentes formatos e espaços, mas principalmente no Terreiro Contemporâneo – espaço criado e coordenado pelos integrantes da Cia. de Dança Rubens Barbot, uma referência no campo das artes negras no Rio de Janeiro, liderada por uma bixa preta, que empresta o nome à companhia. É importante pontuar que a designação *bixa preta*, grafada com “x”, vem sendo utilizada constantemente como uma afirmação anti-hegemônica por artistas, ativistas e coletivos de homens negros gays para se afirmarem enquanto grupo social que tem em seus corpos e subjetividades marcas do racismo, heteronormatividade, machismo, homofobia e também de opressões de classe. Este grupo de cerca de 20 bixas pretas se reuniu para assistir ao filme, mas não houve por parte do grupo a iniciativa de seguir discutindo a obra do diretor, que foi vista como um tanto quanto hermética e mais próxima ao espaço da academia, talvez por um distanciamento geracional da maioria dos participantes, mas também pelo fato de que o advento da internet transformou completamente o modo de socialização e autoexpressão de pessoas LGBTIQ+.

Em 2019, ano em que *Línguas Desatadas* completou trinta anos de lançamento, iniciei o mestrado no PPGCOM da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), com o projeto de pesquisa sobre o documentário, e obtive sucesso na interlocução com a professora Janaína Oliveira, coordenadora do Fórum Itinerante do Cinema Negro (FICINE) e curadora do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbu, que acolheu a ideia de um tributo a Marlon Riggs no contexto dos 30 anos do filme. Na programação da mostra, realizamos uma sessão especial de *Línguas Desatadas* no Cine Odeon, com abertura do curta *Looping* (Maick Hannder, 12min, 2019) – e a estreia brasileira de *Preto é, preto não é* (*Black is, black ain't*, Marlon Riggs, 1995), no Museu de Arte do Rio (MAR). Bruna Castro e Bruna Barros, do coletivo *Traduzindo no Atlântico Negro*, da Universidade Federal da Bahia (UFBA),

revisaram as legendas em inglês de *Líguas Desatadas* e produziram a legenda inédita em português de *Preto é, preto não é*. Finalizado após a morte de Riggs por complicações do HIV/Aids, *Black is, black ain't* ganhou o Troféu dos Realizadores do Festival de Sundance no ano de seu lançamento. O documentário parte da metáfora da preparação da receita de Gumbo da avó de Riggs, um prato tradicional do estado da Louisiana, para examinar identidades negras e estereótipos associados à população afro-americana. As intelectuais e ativistas Angela Davis e bell hooks, o bailarino Bill T. Elliot e o poeta Essex Hemphill são alguns dos entrevistados. Além dos dois filmes de longa-metragem, realizamos um painel sobre Riggs e sua obra com a participação de dois convidados internacionais – Cornelius Moore, já apresentado, e Rhea Combs, curadora do Museu Nacional de História Afro-americana dos EUA que escreveu uma tese sobre Riggs. Também participei do painel no MAR com o crítico e curador de cinema Heitor Augusto e a curadora Janaína Oliveira. O artista Yhuri Cruz criou um cartaz especialmente para a mostra (FIGURA 1).

Figura 1 – Cartaz da mostra “30 anos de Líguas Desatadas: Tributo a Marlon Riggs” no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, Yhuri Cruz (2019) – Reprodução



Esta dissertação tem como objeto central o documentário *Líguas Desatadas* e o movimento coletivo de criação de imagens emancipatórias de homens negros gays que possibilitou a produção do filme. Ao longo dos três capítulos deste trabalho, procuro analisar o

filme e seus desdobramentos em três dimensões distintas. A primeira é a dimensão do corpo na obra, especialmente o corpo de homens negros gays que vivem em meio a epidemia de HIV/Aids nos anos 1980 (capítulo 1 – “Corpo Negro em Fuga”). A segunda diz respeito à sua potência em arranjos coletivos vide o grupo de poetas e ativistas envolvidos na produção (capítulo 2 – “Coro”). E a terceira é sobre algumas possibilidades e tensões que o cinema de não ficção tem oferecido para desconfigurar tanto uma hierarquia de vozes e corpos, quanto uma certa ordem temporal (capítulo 3 – “Afrofabulação e Bixaria Negra”). “Com Línguas Desatadas, meu objetivo era iniciar o diálogo e preservar nossas vidas de forma que as pessoas pudessem ver e discutir, não apenas agora, mas por muitos anos ainda. As pessoas verão que havia uma vibrante comunidade gay negra nos Estados Unidos em 1989.”², declarou Riggs em entrevista de 1991 (apud GALVADON; SEGADE, 2020, p. 274, tradução nossa). É sobre este diálogo e sobre estas vidas que Riggs procurou preservar através de imagens para que pudessem ser acessadas agora. Ao longo do trabalho também procuro apontar aproximações entre o processo de desenvolvimento do documentário e a própria escrita desta dissertação – principalmente na busca de referências na crítica cultural realizada por intelectuais negros/as.

Quando iniciei a pesquisa, ainda não enfrentávamos a pandemia de COVID-19, acontecimento sem precedentes nos últimos cem anos. Uma das questões principais que procurava responder desde o início girava em torno do que me aproximava tanto da experiência do filme para além das informações mais óbvias de ser um pesquisador de cinema negro e gay. Há distanciamentos importantes também, como temporalidade, geografia e questões de classe. O que mais me questionava era sobre o sentimento comum de urgência de comunicação sobre as questões do filme, que também são questões da minha vida e de tantas outras pessoas negras LGBTIQ+. Mesmo que eu não viva com HIV, e muito antes dos altíssimos números de mortes provocadas pela pandemia de COVID-19, o sentimento da finitude próxima sempre me intrigou. O conceito de epistemicídio, trabalhado na tese de doutorado da filósofa e ativista do movimento de mulheres negras Sueli Carneiro, desde a articulação pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos, dá um contexto amplo da experiência de corpos racializados a partir da era colonial. Esse horizonte informado pelo excesso de morte, corporal e subjetiva, é explorado ao longo do trabalho.

No segundo capítulo, intitulado “Corpo Negro em Fuga”, a pesquisa tenta dar contorno para este corpo negro que aposta na liberdade e investe na fuga. Os ensaios “Doença como

² “What I wanted to do with *Tongues Untied* was to start the dialogue and preserve our lives in a form that people can see and address, not only now, but in years to come. People will see there was a vibrant black gay community in these United States in 1989” (RIGGS, 1991 apud GALVADON; SEGADE, 2020, p. 274).

metáfora” e “Aids e suas metáforas”, da escritora, filósofa e ativista Susan Sontag (1933-2004), nos ajudam a compreender um pouco mais sobre o imaginário social do final dos anos 1980 que procurava associar, primeiro à tuberculose e ao câncer, depois ao HIV/Aids, um aspecto moral, individualizante e condenatório do caráter das pessoas que eram acometidas pelas doenças. Mas é principalmente nos escritos da poeta, escritora e ativista Audre Lorde (1934-1992) que podemos entender a dimensão compartilhada da reorganização da produção intelectual e da ação política no mundo a partir do momento em que se encara a morte mais de perto. O artigo “A transformação do silêncio em linguagem e ação” (2019a) é central para a reflexão. Tanto Sontag quanto Lorde escreveram os artigos enquanto realizavam tratamentos para cura de câncer.

Ainda no primeiro capítulo, organizado em seções nomeadas em referências a diferentes partes do corpo (fazer a cabeça, boca, ouvido, snap!, olho), trabalho com a intersecção de diferentes autores/as, artistas e imagens com o filme de Riggs para traçar uma espécie de rota de fuga deste corpo negro. Esta fuga aparece entre a aproximação com a “linha de fuga” dos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), mas principalmente com a formulação da historiadora Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) no roteiro do documentário *Ori* (1989), dirigido pela cineasta Raquel Gerber, onde os Quilombos no Brasil são pensados enquanto espaços de resistência forjados *a partir da fuga*. Características de rituais saltam aos olhos nas sequências de abertura de *Línguas Desatadas*, principalmente a cabeça raspada/ orí, com seu fone de ouvido e a boca que profere o mantra “brother to brother” e guarda a língua são explorados de diferentes formas em reflexões de bell hooks, Gaytri Spivak, Grada Kilomba e Jota Mombaça. O corpo negro nu do diretor dança em um infinito escuro e através de reflexões de Stuart Hall sobre o “deslocamento epistêmico”; e, no caminho entre fotografias de homens negros feitas pelos fotógrafos Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode, podemos ler o desenvolvimento da capacidade de se identificar e também desejar um corpo negro – explicitada nas sequências em que Marlon Riggs discorre sobre um novo olhar para outros homens negros gays. O processo de descolonização através da linguagem e da “festa da imaginação” de Frantz Fanon, comentados por Achille Mbembe (2019a), é um caminho possível para a leitura destes movimentos em *Línguas Desatadas*.

No segundo capítulo da dissertação, intitulado “coro”, o trabalho aborda, principalmente, o aspecto coletivo que proporciona a concepção de *Línguas Desatadas* e ao mesmo tempo é apresentado como um dos motes principais da narrativa. O coletivo de vozes apresentado no filme tem sua gênese na cena de grupos de poetas negros gays que organizavam oficinas de escrita poética e coletâneas de textos para impressão. Este movimento é apresentado

na tese de doutoramento da pesquisadora e curadora de artes Rhea Combs. As coletâneas “In the life – a black gay anthology” (1986), “Tongues Untied: poems” (1987), e “Brother to brother – new writings by black gay men” (1991), organizadas, respectivamente, por Joseph Beam, Dirg Aaab-Richards e Essex Hemphill, são importantes fontes de inspiração para o filme. A última foi um projeto de Joseph Beam publicado após sua morte. Vários dos envolvidos na coletânea participaram da produção de *Línguas Desatadas*. Em todos os trabalhos existem várias citações a periódicos direcionados ao público negro gay da época. James Baldwin era a figura proeminente da literatura e do ativismo que servia de referência de autoidentificação enquanto um homem negro gay com voz ativa na esfera pública e por seu brilhantismo. Vários textos citam diretamente o movimento de mulheres negras feministas, principalmente os trabalhos de Audre Lorde e bell hooks, mas não apenas. Além disso, o trabalho aborda a dimensão de “torção do pensamento” que Denise Ferreira da Silva apresenta ao articular os impactos de uma “poética negra feminista” em campos diversos, como o de deslocamento, que é empreendido nas diferentes obras citadas e no filme *Línguas Desatadas* da esfera privada em direção à esfera pública, do silêncio em direção à linguagem e à ação, do pessoal ao político, e também do corpo individual ao corpo coletivo. Para fechar o capítulo, percorro os quadros do filme que apontam mais diretamente a saída pela coletividade. Mais além das imagens que supostamente provocaram o ódio dos conservadores norte-americanos – aquelas que contêm nudez ou apresentam beijos entre homens – chamo a atenção para as potentes imagens onde homens negros gays se apresentam na esfera pública em grupo. Desde os signos do quarto do “ativista negro gay” que procura um parceiro em uma sala de bate-papo por telefone, passando pelas mais poderosas, um coro de estalar de dedos (snap!), de um jantar coletivo em um restaurante, uma roda de *voguing* na rua, até a sequência de obituários de pessoas que morreram em decorrência do HIV/Aids e o panteão de líderes abolicionistas e do movimento por direitos civis que em transição se funde à participação de homens negros gays em um protesto com uma faixa onde se lê “homens negros amando homens negros é um ato revolucionário”.

Em “Afrofabulação e bixaria negra”, terceiro e último capítulo deste trabalho, me debruço sobre o conceito de *afrofabulação* apresentado pelo historiador, crítico cultural e estudioso da performance Tavia Nyong’o (1974) no artigo “*Unburdening representation*” (2014) e desenvolvido em seu livro mais recente, *Afro-fabulations: The Queer Drama of Black Life*, publicado em 2018, e os desdobramentos da análise de *Línguas Desatadas* enquanto um possível ato de afrofabulação. Este conceito é cunhado por Nyong’o a partir dos trabalhos de Gilles Deleuze em *A imagem-tempo* (1985) sobre *fabulação* e a *função fabuladora* de Henri Bergson apresentada em *As duas fontes da moral e da religião* (1932) junto com a análise

deleuziana de documentários realizados nos anos 1950 e 1960. Além de partir de conceitos de Bergson e Deleuze, as proposições de Nyong’o referenciam amplamente os trabalhos de feministas negras como Saidiya Hartman, Kara Keeling e Denise Ferreira da Silva, os estudos de José Estaban Muñoz e a *queer of color critique*, mas também estudos de Fred Moten e textos de ficção científica de Samuel R. Delany, anteriores ao próprio conceito de afrofuturismo, e até mesmo o anticolonialismo em Frantz Fanon, entre as mais diversas referências da teoria crítica contemporânea. A série de análises de atos de afrofabulação é definida mais a frente por Nyong’o como uma estratégia para conceituar nas artes visuais e na literatura aproximações do movimento que, segundo o autor, a música negra tem realizado para organização de um tempo negro revolucionário. O trabalho também aborda um pouco mais sobre como Nyong’o desenvolve o conceito de *fabulação crítica* de Saidiya Hartman, professora do Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, através do que já foi produzido no Brasil sobre estas relações, principalmente no artigo “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro” de Kênia Freitas, crítica cinematográfica, programadora e doutora em comunicação social pela ECO-UFRJ, e Lann Mendes de Barros, doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Os autores concordam que “os conceitos de Nyong’o e Hartman atualizam o campo de pensamento sobre as imagens por uma perspectiva da arte negra” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 106) e apontam obras produzidas por cineastas brasileiros contemporâneos que vão ao encontro desta perspectiva, além de articular uma importante reflexão de Kara Keeling, professora associada do Departamento de Cinema e Estudos de Mídia da Universidade de Chicago, sobre a relação *Eu = Outro no cinema de não ficção*.

Neste capítulo também procuro conectar em uma mesma linhagem afrofabulatória os personagens centrais dos filmes *Retrato de Jason* (1967), de Shirley Clarke, *The Queen* (1968), de Frank Simons, *Meeting the man: James Baldwin in Paris* (1970), de Terence Dixon, e algumas ficções em torno da figura fabulosa de Madame Satã, aos movimentos de *Línguas Desatadas*. Marlon Riggs e seus irmãos conjuram uma espécie de *bixaria negra* – uma aliança entre indivíduos para um fim comum.

De modo geral, este trabalho procura conectar epistemologias não hegemônicas que desafiam o entrincheiramento de corpos racializados no campo da pesquisa acadêmica, das artes e do conhecimento em geral. Perseguindo rotas de fuga na Diáspora africana, pretendo fazer um recorte de algumas estratégias que corroborem ou permitam a expansão de questões apresentadas no documentário *Línguas Desatadas* para inaugurar um campo imagético sensível do universo de homens negros gays ou bixas pretas – como tem sido proposto recentemente por

artistas, ativistas e movimentos sociais brasileiros, numa perspectiva de afirmação enquanto grupo social que tem em seus corpos e subjetividades marcas do racismo, heteronormatividade e LGBTfobia. Esta escrita ofegante, onde assumidamente, por vezes necessita de mais ar e palavras, é basicamente uma tentativa de colaboração para situar a filmografia e a vida de Marlon Riggs, principalmente o documentário *Línguas Desatadas*, nesse empreendimento de artistas e intelectuais afrodiaspóricos transgressores.

2 CORPO NEGRO EM FUGA

O quilombo surge do fato histórico que é a fuga, é o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro.

Beatriz Nascimento

Oh meu corpo, fazei de mim sempre um homem que questiona.

Frantz Fanon

Exibido pela primeira vez no ano de 1989, nos Estados Unidos, *Tongues Untied* é o trabalho de maior repercussão do cineasta Marlon Troy Riggs (1957-1994). O filme ganhou o Prêmio Teddy no Festival de Berlim como melhor documentário sobre questões da população LGBTI+ em 1990 e chegou a ser exibido no Brasil com o título *Línguas soltas*, mas é como *Línguas desatadas* que permanece reconhecido no Brasil, mesmo sem lançamento comercial no país. Nascido em 1957, no estado do Texas, em uma família negra de classe média, Riggs graduou-se em história na Universidade de Harvard e obteve seu mestrado em jornalismo na Universidade da Califórnia em Berkeley, onde também deu aulas de cinema documentário. O diretor já havia recebido um prêmio Emmy no ano de 1987 por seu primeiro longa-metragem *Ethnic Notions*, uma rigorosa pesquisa sobre estereótipos antinegros na cultura imagética dos Estados Unidos, quando decidiu experimentar mais na forma do documentário, assumindo em *Línguas Desatadas* uma estética em primeira pessoa e com diversos elementos como poesia, música, relatos pessoais, humor e elementos do cinema verdade. Além do relato de sua experiência enquanto um homem negro, gay e soropositivo na diáspora africana, o segundo longa-metragem do diretor se apresenta enquanto um documentário performático, na definição do teórico e crítico de cinema Bill Nichols, por revelar o gesto ético de Riggs de registrar a investigação da possibilidade de inscrever no tempo a si e alguma coisa da ordem do imprevisível que “está em risco nos encontros” quando propõe coletivamente experimentar imagens de “homens negros amando homens negros”.

O pesquisador e curador negro brasileiro Heitor Augusto, em crítica por ocasião da exibição de *Línguas Desatadas* em São Paulo na mostra *New Queer Cinema*, em 2015, fez um relato em primeira pessoa que me afeta pessoalmente por compartilharmos, todos – eu, Heitor e Riggs –, um nível de subjetividade comum por sermos negros e homossexuais em países marcados pelo colonialismo.

Não há, na minha memória cinéfila, nenhum filme que seja tão agudo em lidar com essas duas esferas – preto e gay – juntas, como parte de uma mesma identidade. Marlon Riggs, o diretor e uma das forças criadoras de *Tongues Untied*, o faz com frontalidade tal que desarma inteiramente quem testemunha o discurso poético de seu filme. Riggs parte de um diagnóstico de marginalidade múltipla: descompasso com a sociedade heteronormativa e racista, descompasso com a pauta do movimento gay e descompasso com o próprio movimento negro.

Em *Exceeding the Frame: Documentary Filmmaker Marlon T. Riggs as Cultural Agitator*, tese de doutorado em filosofia defendida em 2009 por Rhea Combs, curadora do Museu Nacional de História Afro-americana dos EUA, a intelectual traça a biografia do cineasta e analisa toda sua filmografia para além das imagens, com um olhar para a recepção e impacto que seus filmes causaram – e ainda causam – na sociedade dos EUA. Especificamente no capítulo em que analisa *Línguas Desatadas*, posiciona o documentário como o trabalho mais híbrido e ensaístico, e como um processo de “desfazimento do silêncio e da vergonha” condicionados a corpos e subjetividades negras e gays. *Línguas Desatadas* foi exibido nos EUA na rede de TV pública PBS e recebeu críticas ostensivas a partir do uso de imagens do filme em propaganda política conservadora do Partido Republicano na época. Riggs deu diversas entrevistas e escreveu artigos em jornais de grande circulação para rebater as críticas sobre ter utilizado recursos de fundos públicos para as artes para produzir um filme sobre homossexuais com conteúdo “pornográfico” (FIGURA 2).

Figura 2 – “Filme da TV sobre homens negros gays sob ataque”, The New York Times, 25 de junho de 1991 – Reprodução

TV Film About Gay Black Men Is Under Attack

By FRANK J. PRIAL

An award-winning film documentary on gay black men, to be televised on the public television documentary series “P.O.V.” next month, has come under attack for its graphic material and because its producer received a \$5,000 grant from the National Endowment for the Arts.

The hourlong film, “Tongues Untied,” is on the PBS schedule for July 16 at 10 P.M. Public stations are not required to broadcast the programs provided by PBS, and they can change the scheduling of programs to best serve their own communities.

Many stations, concerned about the film’s material, have said they will not show the film during prime time. For example, Channel 56 in Detroit plans to delay the broadcast until 11:30 P.M. The two public stations in Washington, WETA and WHMM, intend to show it on July 19 at 11 P.M. So far, 17 stations in the top 50 markets have chosen not to show it at all, said a spokeswoman for “P.O.V.” In New York, WNET will broadcast the film at the scheduled time.

The producer, Marlon Riggs, 34 years old, who is himself gay and black and is infected with the AIDS virus, calls his film an affirmation of gay black life. He has called it an expression of “the vitality and significance of a community that traditionally has been silenced and ignored.”

Nudity, Profanity and Slurs

“Tongues Untied” is an experimental amalgam of rap music, street poetry, documentary film and dance. It has scenes of nudity and of men kissing and is replete with profanity and racial and homosexual slurs. It is not, in the opinion of viewers who have seen it, sexually explicit.

Mr. Riggs, who works in San Francisco and lectures at the University of California at Berkeley, was at a film festival in Ireland yesterday and

les. None of these stations reported any unfavorable viewer reaction.

Support From Endowment

This time around, the film is being shown as part of “P.O.V.,” an award-winning series of independently produced nonfiction films.

The “P.O.V.” (for “point of view”) series received \$250,000 of its \$1.1 million budget this year from the National Endowment for the Arts. In addition to his regional endowment grant, Mr. Riggs received \$5,000 from the Film Arts Foundation, a private group in San Francisco. But he said that most of the film’s \$49,000 cost came from donated equipment and volunteer help.

The film was voted best documentary at the Berlin International Film Festival, best independent/experimental work by the Los Angeles Film Critics and best video at the New York Documentary Film Festival, among other awards.

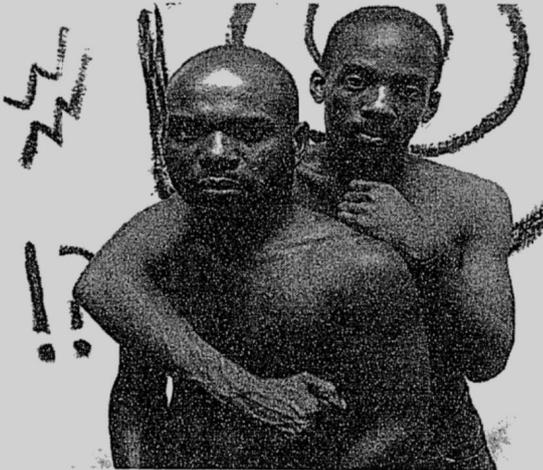
Mr. Riggs had previously won an Emmy for “Ethnic Notions,” a film about black stereotypes, shown on PBS in 1989.

Cincinnati Station Says Yes

Cincinnati was the center of the controversy last year over the public display of the photographs of Robert Mapplethorpe, with their images of sadomasochism and homosexuality. “Tongues Untied” is to be shown there in prime time on WCET.

“We chose to air the ‘P.O.V.’ series,” said Jack Dominic, a senior vice president of the station, “and we chose to run it in prime time. We’re not going to put this one show on at a different hour. That would be a cop-out.”

“I don’t think small children or even young teen-agers should watch the program,” he said. “It’s not the kind of show I’d sit down and watch myself. But that’s why people have ‘on’ and ‘off’ buttons. Choosing what people should watch — that’s not the business we’re in.”



Marlon Riggs, left, producer of “Tongues Untied,” a documentary on gay black men, with the poet Essex Hemphill, who appears in the film.

could not be reached for comment.

The strongest attack on the film came from the Rev. Donald E. Wildmon, the president of the American Family Association, a conservative media watchdog group based in Tupelo, Miss.

‘They Can See for Themselves’

In a departure from his usual practice, which is to seek to ban material he finds objectionable, Mr. Wildmon said he hoped “Tongues Untied” would be widely released.

“This will be the first time millions of Americans will have an opportunity to see the kinds of things their tax money is being spent on,” he said.

“This is the first time there is no third party telling them what is going on; they can see for themselves.”

He said he had not seen the film but assumed most people would find it offensive.

“Tongues Untied” is no newcomer to television. It was shown last year by public television stations in San Francisco, New York and Los Ange-

A tese de Combs defende que Marlon Riggs foi um cineasta importante para o campo da não ficção e que seu trabalho autêntico contribuiu tanto para o desenvolvimento da cultura afro-americana quanto para a prática do documentário. Para a autora, “ele usou sua arte como ferramenta de resistência para questionar políticas de identidade, especialmente noções de masculinidade, sexualidade e raça construídas e disseminadas na mídia de massa dos EUA”. Negro, gay e soropositivo, Riggs teve atuação na academia como professor do Escola de pós-graduação em Jornalismo da Universidade da Califórnia em Berkeley, em movimentos pelos direitos LGBTI+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros e intersexuais) e produziu oito filmes entre 1981 e 1994 – desde documentários mais tradicionais, como *Long Train Running* (1981), *Ethnic Notions* (1988) e *Color Adjustment* (1992), inovando em *Tongues Untied* (1989) e nos curtas experimentais *Affirmations* (1990), *Anthem* (1991) e *No Regret* (1992), até seu ensaio híbrido *Black Is...Black Ain't* (1995), finalizado postumamente. De forma interseccional e afirmativa, sua filmografia discute opressões e discriminações que as comunidades negras e LGBTI+ vivem. Boa parte de sua produção foi criada para a TV, mas também circulou por diversos festivais de cinema. O diretor obteve reconhecimento em ambos

os circuitos, recebendo prêmios Emmy, no Festival de Sundance e no Festival de Berlim. Combs examina a relevância da filmografia de Riggs para o contexto cultural, artístico e social nas discussões sobre relações raciais, HIV/Aids, masculinidades negras e cinema e a “noção vital das múltiplas identidades americanas” (2009, p. 5). Quem é este *eu* forjado no final da década de 1980, nos EUA, durante a epidemia de HIV/Aids, na emergência de movimentos de pessoas LGBTI+ em grupos políticos atuantes na esfera pública através das artes? Quais elementos são utilizados para forjar esta subjetividade múltipla que experimenta uma urgência de comunicação a partir da aproximação com a finitude instalada pelo cenário de mortes em decorrência da Aids? Como esta subjetividade é forjada pelo coletivo que participou do filme? Estas são algumas questões presentes nesta pesquisa.

Como parte da análise que este trabalho intenta, vou começar por dar forma e contorno para este corpo, intitulando alguns subcapítulos com nomes de partes do corpo. Ao longo da pesquisa, fui cada vez mais provocado a me aproximar da ideia de propor uma escrita que faça o cruzamento de textos e, principalmente, imagens em torno de experiências de fuga e liberdade, especificamente de um corpo negro em fuga da opressão material e subjetiva, no contexto da diáspora africana, marcado historicamente pela escravidão de povos africanos e povos nativos das Américas. Parte da metodologia deste trabalho é a aproximação da análise das imagens e do processo de produção de *Línguas Desatadas* ao processo de pesquisa e escrita da própria dissertação. Há um evidente distanciamento espaço-temporal nas experiências do filme e da pesquisa. Existe também um importante efeito do tempo, dos encontros e dos distanciamentos que esse período de quase três anos desde o início do mestrado proporcionou.

As dificuldades para produzir uma mostra dos filmes de Marlon Riggs no Brasil, gestada em 2016, com a finalidade de que a obra alcançasse um público maior, deram lugar ao projeto de pesquisa aprovado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO-UFRJ) no final de 2018, originando esta dissertação. Desde a primeira vez que assisti ao filme *Línguas Desatadas*, me senti provocado de forma visceral. Primeiro pelos motivos óbvios de compartilhar certa experiência subjetiva informada pela negritude e pela homossexualidade, pela atuação em movimentos sociais, mas também por ter me formado, e trabalhar desde então, no campo da comunicação, do cinema e da academia. Ao longo de todo este processo de pesquisa e escrita, as semelhanças e diferenças seriam complexificadas. A principal diferença que identificava no início deste processo, além das de origem de classe e daquelas implicadas nas realidades distintas entre os EUA e o resto do mundo – particularmente as consequências das políticas imperialistas na América Latina para o Brasil – era nossa relação sorodiscordante. *Línguas*

Desatadas marca o momento da vida de Riggs em que ele descobre ser soropositivo, num período em que HIV/Aids significava uma sentença de morte rápida, sem opções de tratamento e pouquíssima informação sobre o vírus e a doença. Em determinado momento da pesquisa, após leituras e discussões em torno dos conceitos de *necropolítica*, delimitado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018b), e de *epistemicídio*, articulado pela filósofa e ativista do movimento negro brasileiro Sueli Carneiro, desde os estudos do sociólogo português Boaventura Sousa Santos, para pensar o contexto brasileiro, entre outros estudos sobre relações raciais, foi possível identificar esse traço comum de habitar um horizonte com excesso de morte informado pelo fato de ser uma pessoa negra vivendo em um mundo antinegro.

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar. (SONTAG, 2007/1978, p. 6)

Assim a escritora Susan Sontag (1933-2004) abre o seu pioneiro *Doença como metáfora* (1978), onde desmonta a aproximação interessada de doenças – primeiro a tuberculose, depois o câncer – enquanto supostamente reveladoras de algum traço do caráter das pessoas acometidas por elas, através do uso indiscriminado de uma linguagem carregada de culpa, vergonha ou lições moralizantes. A própria autora passava por um tratamento para a cura de um câncer de mama na época. Dez anos após o lançamento do livro, Sontag volta à questão, agora no horizonte da epidemia de HIV/Aids, e avança nos questionamentos em *AIDS e suas metáforas* (1988).

Escrevi meu livro, rapidamente, movida por um zelo de evangelizador, bem como pela ideia de que talvez não teria muito mais tempo para viver nem escrever. Meu objetivo era aliviar o sofrimento desnecessário – exatamente como Nietzsche o formulou numa passagem de *Aurora*, que encontrei recentemente:

Pensar sobre a doença! – Tranqüilizar a imaginação do doente, para que ao menos ele não tenha de sofrer, como tem acontecido até agora, mais com o pensar sobre a sua doença do que com a doença em si – isso, a meu ver, seria alguma coisa! Seria muita coisa!

O objetivo de meu livro era tranqüilizar a imaginação, e não incitá-la. Em vez de conferir significado, que é o objetivo tradicional do empreendimento literário, esvaziar o significado de algo: aplicar a estratégia quixotesca, altamente polêmica, de ser “contra a interpretação”, dessa vez ao mundo real. Ao corpo. Meu objetivo era, acima de tudo, de caráter prático. Pois eu constataria muitas e muitas vezes o triste fato de que as roupagens metafóricas

que deformam a experiência do paciente de câncer têm conseqüências bem reais: elas o inibem, impedindo-o de procurar tratamento bem cedo e de se esforçar mais no sentido de receber um tratamento competente. Eu estava convencida de que as metáforas e os mitos podiam matar. (Por exemplo, fazem com que as pessoas tenham um medo irracional de métodos eficientes, como a quimioterapia, e estimulam a crença em tratamentos absolutamente inúteis, como as dietas e a psicoterapia.) Eu queria oferecer, aos outros doentes e aos seus, um instrumento para dissolver essas metáforas, essas inibições. Tinha esperanças de conseguir convencer pessoas apavoradas, que estavam doentes, a consultar médicos, ou trocar seus médicos incompetentes por médicos competentes, que lhes dessem um tratamento adequado – a encarar o câncer apenas como doença, uma doença muito grave, mas apenas uma doença. Não como uma maldição, um castigo, uma vergonha. Algo que não tem “significado”. E não necessariamente uma condenação à morte (uma das mistificações é câncer = morte). *A doença como metáfora* não é apenas uma obra polêmica, mas também uma exortação. O que eu estava dizendo era: faça com que os médicos lhe digam a verdade; procure um bom tratamento, porque bons tratamentos existem (em meio a muita incompetência). Embora não se conheça um tratamento geral que cure qualquer tipo de câncer, mais da metade dos casos podem ser curados pelos métodos existentes. Nos dez anos que se passaram desde que escrevi *A doença como metáfora* – e me curei, apesar do pessimismo de meus médicos –, as atitudes referentes ao câncer evoluíram. (SONTAG, 2007, p. 38)

Segundo a autora, a AIDS teria banalizado de alguma forma o câncer e a "peste" seria a principal metáfora atribuída à doença. A peste, por sua vez, é abordada de forma recorrente na literatura ocidental enquanto um castigo coletivo a algum povo. No contexto do início da epidemia de HIV/AIDS nos EUA, os castigados são homens gays e, desproporcionalmente, as populações urbanas de baixa renda, negra e hispânica.

A transmissão sexual da doença, encarada pela maioria das pessoas como uma calamidade da qual a própria vítima é culpada, é mais censurada do que a de outras – particularmente porque a aids é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual. (Refiro-me, é claro, aos Estados Unidos, onde atualmente se afirma que a transmissão heterossexual da doença é extremamente rara e improvável – como se a África não existisse.) Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se fácil encará-la como um castigo dirigido àquela atividade. Isso se aplica à sífilis, e mais ainda à aids, pois não apenas a promiscuidade é considerada perigosa, mas também uma determinada “prática” sexual tida como antinatural. Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e portanto implica mais culpabilidade.

[...]

O SURGIMENTO DE UMA NOVA EPIDEMIA CATASTRÓFICA quando há várias décadas se afirmava com segurança que tais calamidades eram coisas do passado, por si só não bastaria para a exploração moralista de uma epidemia como “peste”. Isso só poderia ocorrer com uma doença epidêmica cujo meio de transmissão mais comum fosse o ato sexual. [...] Os fulminadores

profissionais não poderiam resistir à oportunidade retórica oferecida por uma doença fatal, sexualmente transmissível. [...] As afirmações dos que pretendem falar em nome de Deus podem, de modo geral, ser facilmente explicadas como a tradicional retórica do discurso sobre as doenças sexualmente transmissíveis – desde as fulminações de Cotton Mather até as recentes declarações de dois destacados religiosos brasileiros, o cardeal-arcebispo de Brasília, d. José Falcão, para quem a aids é “conseqüência da decadência moral”, e o cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, d. Eugênio Sales, que vê na aids ao mesmo tempo um “castigo de Deus” e “a vingança da natureza”. (SONTAG, 2007, p. 58)

Mais de três décadas depois, o atual presidente da República Federativa do Brasil, Jair Bolsonaro, então deputado federal, proferiu declarações ainda mais estarrecedoras, como a transcrita abaixo:

Ministro, está vindo aí a campanha nacional de sexo seguro para adolescentes LGBT, usando personagens adolescentes. Ora, Sr. Ministro, campanha para ensinar um garoto, um menino de 13 anos, a ter relações sexuais com outro menino de 13 anos de forma segura é normal? Isso é uma vergonha! [...] E digo mais: se ser contra isso é ser homofóbico, com muito prazer e com muita honra, vou continuar sendo homofóbico, porque essa proposta toda é para a escola pública, é para o filho do pobre, que, enquanto o pai e a mãe vão trabalhar, fica na escola aprendendo a ser homossexual, como se ter um homossexual na família fosse motivo de orgulho. Eu digo que teria vergonha se tivesse um filho homossexual! (INSTITUTO INTERNACIONAL SOBRE RAÇA, IGUALDADE E DIREITOS HUMANOS; PORTO, 2020)

A declaração está registrada no capítulo sobre direito à saúde do relatório *Qual é a cor do invisível? Situação de direitos humanos da população LGBTI negra no Brasil*, publicado em setembro de 2020 pelo Instituto Internacional sobre Raça, Igualdade e Direitos Humanos, que destaca que o avanço do HIV/Aids no país é um dos temas que mais tem preocupado o movimento LGBTI+. O Brasil já foi uma referência para o mundo no combate à epidemia, mas há alguns anos vive um cenário de retrocesso e desmonte de políticas públicas na área que envolve aspectos políticos, financeiros, sociais e culturais, entre eles o avanço do fundamentalismo religioso e os sucessivos ataques às organizações da sociedade civil desse campo. O relatório levanta uma série de dados epidemiológicos para ressaltar as conseqüências de racismo e LGBTIfobia estruturais nos números de avanço da epidemia de HIV/AIDS entre a população negra e LGBTI+ no Brasil.

Todos esses retrocessos acontecem em um contexto de responsabilização individual sobre as infecções de HIV e de desresponsabilização do Estado, papel que deve desempenhar durante o avanço da epidemia de HIV/AIDS que ocorre no Brasil, com um discurso moralista que tem servido para desmantelar

a política de AIDS brasileira. (INSTITUTO INTERNACIONAL SOBRE RAÇA, IGUALDADE E DIREITOS HUMANOS; PORTO, 2020)

Em 2020, a pandemia de COVID-19 aumentou ainda mais o cenário de desigualdade social no Brasil e no mundo. Um ano e meio depois dos primeiros casos no país, mais de quinhentas mil pessoas morreram. A inação do governo federal agora investigada numa Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do Senado Federal e os escândalos de corrupção revelados em torno da exigência de propina para aquisição de vacinas superfaturadas deterioram ainda mais o contexto político e social de crise sanitária agravadas pelo desemprego e a fome. As vacinas desenvolvidas em tempo recorde ainda estão concentradas nos países mais ricos. Aquelas produzidas no Brasil em parceria com laboratórios estrangeiros são atacadas por um volume inacreditável de desinformação, notícias falsas e teorias da conspiração com fins político-partidários. A população pobre, em sua maioria negra e indígena, que, historicamente, encontra-se em maior nível de vulnerabilidade social, vive em estado ainda mais crítico. Ainda assim, é o desejo pela vida e a força da ação coletiva que devem ganhar destaque ao longo das próximas páginas.

Neste primeiro capítulo, procuro reunir algumas ideias, conceitos e imagens que podem nos ajudar a dar contorno a este corpo negro em sua rota de fuga. Procuro ancorar estes fragmentos na narrativa visual de *Línguas Desatadas* ao mesmo tempo em que o próprio processo da pesquisa para esta dissertação também precisa ser algumas vezes descrito em uma meta-escrita. As performances de *Línguas Desatadas* vão se conectando aos textos, imagens e conceitos na tentativa de mapear esta rota de fuga – que no terceiro capítulo da dissertação é explorada numa perspectiva mais coletivizada. A escrita desta dissertação também é uma possível rota de fuga. A ideia se aproxima sim da potencialidade de agenciamento da linha de fuga de Deleuze que afirma que fugir “é produzir algo real, criar vida” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 40). Mas aqui a ideia de explorar as “rotas de fuga” converge mais para as considerações da historiadora negra Maria Beatriz Nascimento (1942-1995)³ no roteiro do documentário *Orí* (1989), dirigido pela cineasta Raquel Gerber, onde a perspectiva dos Quilombos no Brasil enquanto espaços de resistência forjados *a partir da fuga* está na centralidade do filme. Este exercício de retomar rotas de fuga, especificamente da fuga de um corpo negro do cativo que lhe foi imposto ao cruzar o Atlântico, não se pretende um retorno a um local de origem senão a liberdade. Se nem todos se arriscam na fuga, há de se reconhecer

³ Beatriz do Nascimento, militante do movimento negro brasileiro, foi vítima de feminicídio quando cursava o mestrado em comunicação social na ECO-UFRJ, em 1995.

uma tentativa de resgate por alguns pares desses corpos. A partir de um recorte das obras de pensadoras/es, cineastas e artistas negras/os, não brancas/os ou não hegemônicas/os, tentei identificar algumas rotas de fuga ou estratégias de resgate que dissecam partes do corpo humano para teorizar e praticar a descolonização.

2.1 “A TRANSFORMAÇÃO DO SILÊNCIO EM LINGUAGEM E AÇÃO”

A reflexão em torno das consequências das diversas opressões e experiências relacionadas à vida de homens negros gays é o mote central de *Línguas Desatadas*. O silêncio é um elemento central na obra e é abordado em sua dimensão paradoxal – uma aparente proteção que se concretiza em dor e vulnerabilidade. A menção à proximidade temporal do narrador com a finitude e foco no combate travado em direção à quebra do silêncio, pode ser lido a partir do ensaio “A transformação do silêncio em linguagem e em ação” (2019a), da escritora e ativista negra e lésbica Audre Lorde (1934-1992). O ensaio foi apresentado pela primeira vez em 1977 no painel “Lésbicas e literatura” da *Modern Language Association*, publicado pela primeira vez em 1978 e depois em 1980 na coletânea *The Cancer Journals*. Lorde abre sua fala confidenciando que cerca de dois meses antes da apresentação havia recebido o diagnóstico de um câncer de mama. Ao longo do texto, ela explora a condição nova em que havia se encontrado desde o momento em que foi informada sobre a doença e a realização da cirurgia para retirada do tumor, além dos impactos que a experiência lhe proporcionou, no que concerne às questões centrais em sua produção intelectual e atuação política no mundo.

Entre receber a notícia e a cirurgia em si, vivi três semanas na agonia de reorganizar involuntariamente a minha vida inteira. A cirurgia foi um sucesso, e o tumor era benigno.

No entanto, durante essas três semanas, fui obrigada a olhar para mim e a refletir sobre minha vida com uma lucidez, penosa e urgente, que me deixou ainda abalada, mas muito mais forte. Muitas mulheres encaram essa mesma situação, inclusive algumas de vocês que hoje estão aqui. Parte da minha experiência durante esse período me ajudou a compreender melhor o que sinto em relação a transformação do silêncio em linguagem e ação.

Ao tomar uma obrigatória e fundamental consciência da minha mortalidade, e do que eu desejava e queria para minha vida, por mais curta que ela pudesse ser, prioridades e omissões ganharam relevância sob uma luz impiedosa, e o que mais me trouxe arrependimento foram os meus silêncios. (LORDE, 2019a, p. 51-52)

Neste trecho, Lorde relata a “agonia” de acomodar, independentemente de sua vontade, uma nova dinâmica de sobrevivência, o que a impeliu a refletir “com uma lucidez, penosa e urgente” sobre a sua vida. Antes de seguir a reflexão, é importante ressaltar que Lorde é poeta e a escolha dos adjetivos para qualificar tal experiência não é casual. Há dor e resiliência, conjugadas a uma urgência. Não apenas o anseio pelo estado convalescente, mas uma reflexão sobre o ato de silenciar e suas consequências práticas na vida cotidiana e, principalmente, em processos de subjetivação de uma mulher negra lésbica nos EUA do início dos anos 1980. Também há um reconhecimento de que esta não é uma experiência reservada ao plano individual, mas marcada por uma dimensão coletiva, vivida por outras mulheres, inclusive por algumas das presentes na conferência. A consciência “obrigatória e fundamental” de sua mortalidade, mas também de seus anseios e desejos, é realçada sob “uma luz impiedosa”. É nessa revelação que seus silêncios assumem o lugar de seus maiores arrependimentos, mas também de objeto de escrutínio. Na sequência, Lorde investiga as raízes de seus silêncios, que a autora revela estarem fundamentalmente baseados no medo da dor e, em última instância, da morte. Enquanto a dor pode ser transmutada, a morte é “o silêncio definitivo”, afirma. Mas sendo dor e morte inevitáveis, a segunda iminente, Lorde é levada a reconhecer e focar na fonte de poder que existe em enxergar o medo de forma objetiva. É aqui que identifico o primeiro ponto em comum dos estados criativos de Audre Lorde e Marlon Riggs.

Do que é que eu tinha medo? Eu temia que questionar ou me manifestar de acordo com as minhas crenças resultasse em dor ou morte. Mas todas somos feridas de tantas maneiras, o tempo todo, e a dor ou se modifica ou passa. A morte, por outro lado, é o silêncio definitivo. E ela pode estar se aproximando rapidamente, agora, sem considerar se falei tudo o que precisava, ou se me traí em pequenos silêncios enquanto planejava falar um dia, ou enquanto esperava pelas palavras de outra pessoa. E comecei a reconhecer dentro de mim um poder cuja fonte é a compreensão de que, por mais desejável que seja não ter medo, aprender a vê-lo de maneira objetiva me deu uma força enorme. (LORDE, 2019a, p. 52)

Mesmo pertencendo a gerações distintas, com uma diferença de 23 anos entre o nascimento de Lorde e Riggs, eles foram contemporâneos na produção de suas obras até os últimos dias de suas vidas. Lorde faleceu em 1992, Riggs em 1994. Mesmo diante do medo da morte iminente, os artistas não pararam suas produções, pelo contrário, foram movidos por uma urgência de comunicação de suas questões mais pessoais em um momento duro e desafiador. E através da passagem a seguir, também é possível afirmar que outro ponto de encontro das duas obras é o reconhecimento de um esforço coletivo entre pares, sejam os grupos de mulheres, mulheres negras e LGBTI+, sejam os coletivos de homens negros gays que cada uma das

lideranças mobilizava em seus processos criativos, não apenas como leitoras e leitores, espectadoras e espectadores, mas principalmente enquanto artistas-realizadores, grupos que produziam de forma independente obras marcadas por essa urgência de comunicação sobre as diversas experiências negras através de olhares visionários de Lorde e Riggs.

Eu ia morrer, mais cedo ou mais tarde, tendo ou não me manifestado. Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você. Mas a cada palavra verdadeira dita, a cada tentativa que fiz de falar as verdades das quais ainda estou em busca, tive contato com outras mulheres enquanto analisávamos as palavras adequadas a um mundo no qual todas nós acreditávamos, superando nossas diferenças. E foi a preocupação e o cuidado dessas mulheres que me deram força e me permitiram esmiuçar aspectos essenciais da minha vida. As mulheres que me apoiaram durante esse período eram brancas e negras, velhas e jovens, lésbicas, bissexuais e heterossexuais, e todas nós travamos, juntas, uma guerra contra as tiranias do silêncio. Todas me deram a força e o acolhimento sem os quais eu não sobreviveria intacta. Durante essas semanas de medo intenso veio a compreensão – dentro da guerra, todas lutamos com as forças da morte, de maneira sutil ou não, conscientemente ou não – de que não sou apenas uma baixa, sou também uma guerreira. Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar pra si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio? (LORDE, 2019a, p. 52-53)

Há uma virada de perspectiva fundamental nesta passagem onde Audre Lorde narra seu caminho até a compreensão de que não era “apenas uma baixa”, mas “também uma guerreira”. O câncer, as consequências de se viver enquanto uma mulher, mãe, negra e lésbica em uma estrutura social extremamente hierarquizada pelo capital e poder do patriarcado cis-hétero branco norte-americano, não determinavam seu lugar de baixa, mas de guerreira. “Quais são as palavras que você ainda não tem?” é a pergunta deste estado de desengano e resiliência onde o medo da dor e da morte já não podem mais servir como empecilhos para a expressão até do que ainda não podemos nomear. Por que você ainda não as tem? Por medo da dor, da morte ou de ambos? Seu silêncio é da ordem de qual tirania? *Let's end the silence, baby. Together. Now.*

A teoria da interseccionalidade também é um referencial para pensar processos de subjetivação na abordagem das questões de sexualidade e raça, não como relação estanque, mas como proposição interdependente constitutiva da identidade do diretor e seu ensaio sobre um devir *bixa preta*. A proposta de *Línguas Desatadas* vai ao encontro dos estudos de Kimberlé Crenshaw (2002) que sugere que para sermos mais abrangentes precisamos olhar este sujeito como um todo em suas especificidades e na vivência de eixos de subordinação e desempoderamento (vulnerabilidade) que o atingem para não termos uma análise superficial e limitada destas relações que se estabelecem tanto na sociedade como na relação dentro dos

próprios grupos (comunidades étnico-raciais e sexuais), nas chamadas invisibilidades interseccionais.

2.2 FAZER A CABEÇA

Figura 3 – Primeiro quadro do filme *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989) – Reprodução



A primeira imagem do filme é o close traseiro da cabeça raspada de um homem negro com um fone em arco nos ouvidos (FIGURA 3). Apesar de ser comum esse corte entre homens negros – quase um equivalente ao alisamento do cabelo crespo entre as mulheres negras na dinâmica de opressão que exige o apagamento de características que lhe aproximem da imagem de um negro desobediente – e mesmo com a popular cultura norte-americana das barbearias em bairros negros, chama a atenção que este seja o quadro escolhido para abrir o filme. Considerando o tom ritualístico que a narrativa assume à frente, é importante ressaltar que nas religiões de matriz africana, trazidas através do Atlântico com africanos escravizados no período colonial, têm na cabeça – *orí*, na língua iorubá – uma centralidade em rituais de iniciação.

O ritual de iniciação com tambores ainda mais ritmados, acelerados, bem diferente do bumbo compassado anterior, é apresentado logo após o narrador discorrer sobre a dualidade do silêncio e uma chamada para ação no sentido de quebra do silêncio. É um tambor ritualístico.

Em religiões de matriz africana como o Candomblé os atabaques são sagrados, reservados aos homens, e empregados para convocar os orixás – ancestrais africanos que foram divinizados e guardam íntima ligação com elementos da natureza. E resgatando o *frame* inicial do filme, há também, da perspectiva de culturas ritualísticas de religiões de matriz africana, uma centralidade da cabeça, *ori*, no processo de iniciação de qualquer pessoa em uma casa de Candomblé. Apenas após o rito de raspar a cabeça e fazer o santo, o que envolve recolhimento de até 21 dias na casa de axé, entre outras obrigações, alguém pode ser considerado um filho de santo iniciado, uma *Ìyàwó*. Na sequência que acompanha a voz *over*, Riggs está em primeiro plano, coberto por um tecido preto, sobre um fundo infinito também preto. Três imagens são sobrepostas a este plano: a primeira é a do rosto de Joseph Beam, que havia morrido muito próximo às gravações do filme, a segunda é a de pessoas em torno de um caixão em um funeral, a terceira é a de uma drag queen negra. Nesta sequência, Riggs informa que experimenta a sensação de proximidade de sua própria finitude e pede para ser iniciado em um ritual. O pano preto cai, revelando seu corpo nu. Ele também cai, mas nos braços de outro homem negro, sem rosto, que o beija, em uma iniciação ao combate. Mas a que combate? Em um primeiro olhar, ao combate em direção à quebra do silêncio. Mas também há referências ao luto, amores não vividos, autoafirmação e, principalmente, ao gozo.

(toque de bongô)

[Narração]: Agora, que eu sentei com a morte.
 Que segurei e balancei sua mão,
 sofri por seu riso zombeteiro
 que me petrificava...
 Grande demais de se encarar sozinho.
 Agora que chorei
 pelos mortos,
 amores jamais vividos,
 ações omitidas,
 uma perversão
 refinada e pubescente.
 Agora, que eu derramei
 tons de... negro,
 menino, pigmentos de...
 viado,
 queer, uma mistura de
 gêneros, um borrão.
 Agora que sou afeminada,
 esquisita, livre.
 inicia-me.
 Pinta guerras em minhas bochechas.
 Unta-me com leite de coco e
 gozo,
 para que eu fale em línguas.

Me torceram tanto que
 desembaraçaram minha mente.
 Segura minha cabeça em suas mãos.
 Abençoe.
 Corta!
 Coloque uma cruz na ponta.
 Marca do justo.
 Iniciação para a luta!

(tradução nossa)⁴

Parte expressiva deste ritual é o mantra “brother to brother” (de irmão para irmão) que abre o filme e reaparece de forma recorrente ao longo de toda a narrativa, mas vamos explorá-lo mais no terceiro capítulo, em uma perspectiva coletiva. Por hora, cabe ressaltar que é a boca de outro homem negro em *close* que surge em uma transição com as imagens anteriores para entoar o mantra.

2.3 BOCA

É dissecando a boca que Grada Kilomba começa a narrar seus “episódios de racismo cotidiano”:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019)

Para falar do silêncio e, mais ainda, de processos de silenciamento, Grada Kilomba resgata o retrato da “Escrava Anastácia” (FIGURA 4) feito pelo francês Jean Arago, entre 1817 e 1818. Nele, a máscara ocupa um papel central na discussão sobre silenciamentos, pois é o próprio instrumento através do qual se materializa um gesto que é físico e subjetivo, uma das manifestações tangíveis do ideal colonialista que, especialmente na África e Américas, têm uma marca genocida. A formação de Kilomba se dá no campo da psicologia e ela segue discorrendo, através do pensamento do psiquiatra e filósofo da Martinica Frantz Fanon (1925-1961), sobre

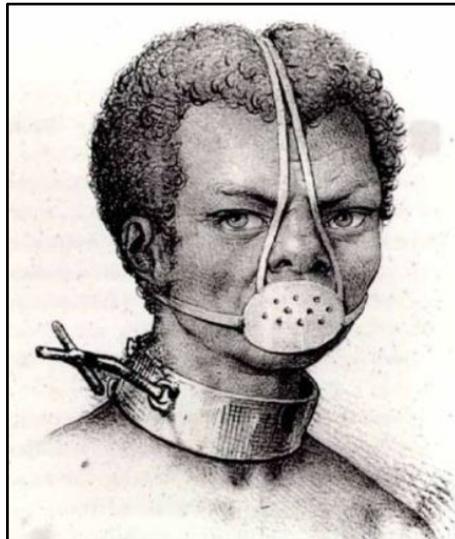
⁴ (*bongo drums beating*)

[Voice-over] Now, that / I have sat up with death./ Held its hand, rocked it./ Grieved to its giggle / mocking me to stones/ too big to pass alone./ Now, that I have mourned/ the passing of men./ Loves never had./ Acts unacted./ Perversion polited pubescently./ Now, that I have shed/ shades of nigger,/ boy, for pigments of faggot,/ queer, gender blender, blur./ Now, that I am fairy,/ freaky, free./ Initiate me./ (*bongo drums beating*)/ Paint wars on my cheeks./ Anoint me with /cocoa oil and cum,/ so I speak in tongues./ Twisted so tight they/ untangle my mind./ Hold my head in hand./ Bless it./ Slice it./ Leave a cross on its tip./ Mark of the right./ Initiation to the fight.

a boca como uma metáfora de posse e de negação do processo de colonização pelo próprio senhor branco, em uma forma de autodefesa.

Fantasia-se que o sujeito negro quer possuir algo que pertence ao senhor branco: os frutos, a cana de açúcar e os grãos de cacau. Ela ou ele querem comê-los, devorá-los, desapropriando assim o senhor de seus bens. Embora a plantação e seus frutos, de fato, pertençam “moralmente” à/ao colonizada/o, o colonizador interpreta esse fato perversamente, invertendo-o numa narrativa que lê tal fato como roubo. [...] Estamos lidando aqui com um processo de negação, no qual o senhor nega seu projeto de colonização e o impõe à/ao colonizada/o. É justamente nesse momento – no qual o sujeito afirma algo sobre a/o “Outra/a” que se recusa a reconhecer em si próprio – que caracteriza o mecanismo de defesa do ego. (KILOMBA, 2019)

Figura 4 – Retrato da “Escrava Anastácia”, do francês Jean Arago, datado de 1817-1818 – Reprodução



Essa passagem dos escritos da autora deixa nítida sua tática quilombola. Grada se lança em uma estratégia de resgate ou num plano de fuga, já que ela mesma afirma ter iniciado a obra para encontrar-se. E ao longo de todo seu livro a autora vai citar outras situações e outras partes do corpo onde se reencontra e exercita a busca pela descolonização de seu corpo e da sua subjetividade.

A escritora Conceição Evaristo, em entrevista à filósofa e também escritora Djamila Ribeiro, no ano de 2017 – por ocasião da ocupação em sua homenagem no Itaú Cultural, em São Paulo –, resgata a imagem que também veríamos dois anos depois na obra do jovem artista Yhuri Cruz:

Precisamos mostrar as nossas narrativas, temos que disputar. E eu preciso falar que os meus primeiros leitores foram pessoas do movimento social negro.

Cada leitor e cada leitora levava pra sala de aula, pra academia. Então hoje, se eu chego nesse espaço da Ocupação [Itaú], é um espaço que foi construído a partir da leitura dos meus pares. Eu cheguei onde cheguei hoje por conta desse nosso trabalho de formiguinha que a gente sabe fazer muito bem. Aquela imagem da escrava Anastácia (aponta pra ela), eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara. Porque todo nosso processo pra eu chegar aqui, foi preciso colocar o bloco na rua e esse bloco a gente não põe sozinha. Ninguém estuda autoria negra sem falar do Quilombhoje [coletivo cultural e editora de São Paulo, responsável pela publicação da série Cadernos Negros – impressa anualmente desde 1978 sem interrupções]. (NOSSA FALA ESTILHAÇA..., 2017)

Um gesto artístico sensível que espanta pela sua simplicidade e força de deslocar o imaginário secular em torno da figura de uma mulher escravizada – um resgate (FIGURA 5 e 6). Quando vi a imagem pela primeira vez, foi como se tivesse lembrado de uma língua que falei no passado, mas que já havia esquecido. É interessante observar e refletir sobre o fato de sua força também estar calcada no conhecimento da imagem anterior e da história por trás do retrato de Arago.

Figura 5 – *Anastácia livre*, Yhuri Cruz (2019)

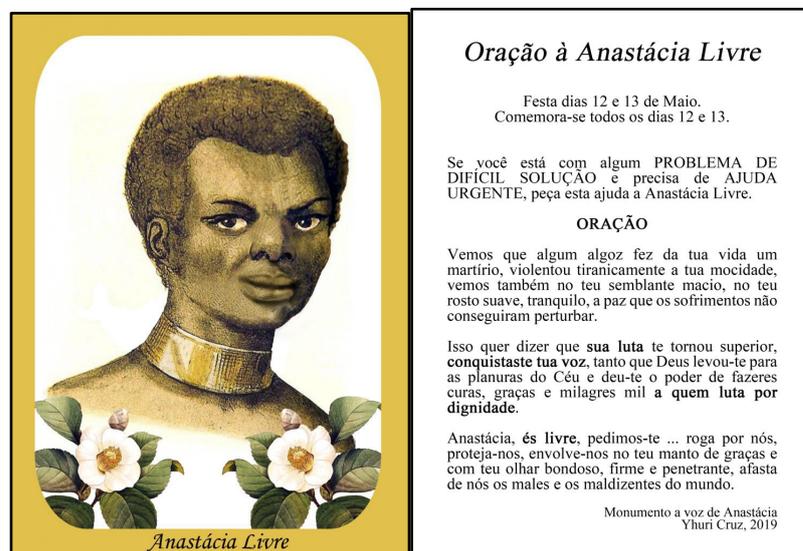


Figura 6 – *Monumento à voz de Anastácia*, Yhuri Cruz (2019)



Desde seu título, *Línguas Desatadas* evoca os diversos usos da boca, enquanto instrumento de libertação, reivindicação, violência e prazer. É a boca que profere xingamentos de colegas, nos filmes ou nas igrejas, em diferentes planos, detalhes de pessoas brancas e negras pronunciando ofensas como *homo, faggot, freak, motherfucking coon, niggers go home, uncle tom, punk*. Entretanto, é a boca que beija, chupa, unge o corpo do ser desejado e amado. É a boca que profere o encantamento e a chamada para comunhão entre pares. A boca que cospe e que beija.

2.4 OUVIDO

As formulações da pensadora indiana Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* vai ao encontro da perspectiva de viagem em torno da voz, pois fato é que todos podemos falar, mas o argumento de Spivak, em termos gerais, é o de que não se concretiza o caráter dialógico na fala da/o subalternizada/o: ele não pode *ser ouvido* pela hegemonia, mesmo quando essa utiliza a estratégia de “agenciamento” ou quando elabora sobre uma possível contribuição intelectual aos movimentos de trabalhadores, por exemplo, a partir do diálogo estabelecido entre Deleuze e Foucault em “Os intelectuais e o poder”. Todos podemos falar, mas corpos racializados experimentam o lugar do Outro e suas epistemologias estão subalternizadas. Para avançarmos no que se constituiu como uma possível crítica à “interdição” de corpos e subjetividades hegemônicos num debate implicado em problematizar conceitos de isonomia e neutralidade/universalidade quando pessoas brancas estão no lugar de enunciadores. É produtivo ressaltar pelo menos duas das “[n]otas estratégicas quanto aos usos políticos do

conceito de lugar de fala”, da escritora e performer bixa não binária Jota Mombaça, a primeira sobre desautorização de determinado grupo a se referir a causas alheias:

[...] não são os ativismos do lugar de fala que instituem o regime de autorização, pelo contrário. Os regimes de autorização discursiva estão instituídos contra esses ativismos, de modo que o gesto político de convidar um homem cis eurobranco a calar-se para pensar melhor antes de falar introduz, na realidade, uma ruptura no regime de autorizações vigente. Se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas. Assim, quando os ativismos do lugar de fala desautorizam, eles estão, em última instância, desautorizando a matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida; e estão também desautorizando a ficção segundo a qual partimos todas de uma posição comum de acesso à fala e à escuta. (MOMBAÇA, 2017)

A segunda nota pontua a questão sobre não ser “quem” e sim “como” se fala:

Portanto, não é sobre “quem”, mas sobre “como”. No limite, o que vem sendo desautorizado pelos ativismos do lugar de fala é um certo modo privilegiado de enunciar verdade, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política. Não é que brancos não possam falar de racismo, ou as pessoas cis não possam falar de transfobia, é que elas não poderão falar como pessoas cis brancas: isto é, como sujeitos construídos conforme uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundariza o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade. Isso significa também o fato paradoxal de que eles não poderão falar como se não fossem cis e brancos, isto é: apagando as marcas da própria racialidade e conformidade de gênero, a fim de agir como se os privilégios da branquitude e da cisgeneridade não fossem coextensivos aos sistemas de opressão das vidas e vozes não brancas e trans. (MOMBAÇA, 2017)

É nessa perspectiva que em *Línguas Desatadas* destaco as sequências de monólogos em primeira pessoa intercalados com uma dramaturgia criada a partir de situações do cotidiano de homens negros gays, intimamente conectadas com as afirmações em torno da dualidade do silêncio – ao mesmo tempo estratégia de proteção e fonte de dor. A partir de vários monólogos, o diretor dá forma a um corpo de memórias afetivas atravessadas por questões que apontam para marcas de processos de subjetivação de homens negros gays vivendo racismo e heteronormatividade estruturais e institucionalizados em uma sociedade como a dos EUA. Da infância dividida entre bairros da classe média negra e escolas de maioria brancas do próprio diretor, insultado em ambos seja por não atender às expectativas sobre a masculinidade de meninos impúberes ou pelas consequências de ser o negro único em espaços reservados a

peessoas brancas – leia-se espaços de poder –, até as investidas em espaços de socialização, seja em salas de bate-papo por telefone ou em boates na meca gay dos anos 1980, a cidade de São Francisco.

O toque do telefone nos transporta para o pitoresco quarto de um homem negro vestindo apenas um short. O cômodo está repleto de panfletos antirracistas, revistas culturais, um cartaz do filme *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien, em destaque, e outro da revista *Blacklight* – criada por gays negros de Washington D.C. –, além de uma icônica camiseta preta com um triângulo rosa da campanha *Silence = Death* (*Silence Equals Death*). Ele segura o telefone e em voz over ouvimos o atendimento eletrônico de uma sala de bate-papo de nome Black Chat – um método de conhecer pessoas por afinidades na era pré-internet e, conseqüentemente, muito anterior aos aplicativos de relacionamento para smartphones. Entre as opções de chat, o personagem escolhe a sala intitulada B.G.A (sigla para *black gay activist*) e em seguida se apresenta, informando as características de seu perfil enquanto um “ativista negro gay”.

(bip)

*AGN - "ativista gay negro",
30 anos, culto,
sensível, pró-feminista,
busca alma gêmea para colar cartas,
distribuir panfletos,
criar banners, companhia para protestos,
para teorização dialética, bons momentos
e sexo seguro gostoso.*

(tradução nossa)⁵

A passagem transcrita é central para a narrativa que Riggs constrói ao longo do filme. O personagem descreve a si mesmo enquanto um intelectual sensível, militante, comprometido com as causas dos movimentos negro, gay e feminista, à procura de um parceiro com os mesmos interesses para atuar na militância e também, é claro, para um “sexo gostoso e seguro”. A partir de um ambiente doméstico e privado, à distância, ele procura estabelecer uma conexão com um *igual* (“*seeks same*”), em uma dimensão pessoal e afetiva, mas sem esconder suas pretensões de ascensão à esfera pública enquanto um homossexual assumido com consciência racial – desejo explicitamente enunciado ao longo do trecho destacado e na continuação do mesmo

⁵ (*beep*)

- B.G.A. Black gay activist./ Thirty-ish, well read./ Sensitive, pro-feminist./ Seeks same for envelope/ licking, flyer distribution./ banner assembly./ demonstration companion./ dialogical theorizing, good/ times and hot safe sex

(“*End the silence baby, we can make a serious revolution together*”). Esta cena marca o início do arco narrativo construído por Riggs em *Línguas desatadas* onde podemos identificar o percurso de um *ethos*, experienciado pelo personagem em questão, do âmbito individual e doméstico para o âmbito coletivo e público – com potências e vulnerabilidades que a visibilidade implica.

Os dois monólogos apresentados na sequência relatam experiências afirmativas de bixas pretas em espaços públicos, a primeira no transporte público e a segunda na porta de uma boate. Em ambas as situações, bixas pretas respondem com altivez ao contexto. Na discussão em um ônibus lotado, uma delas se descreve, aos gritos, como “uma bixa preta de 45 anos que gosta de ter pênis penetrados em seu reto”. A passagem completa destacada abaixo é um exemplo de “reading”, a arte de insultar alguém na Cultura Ballroom.

*“Sou um homem gay negro de 45 anos
que gosta de dar o cu!
Eu não sou sua puta!
Sua puta
está em casa com seus filhos!”*

(tradução nossa)⁶

O monólogo seguinte é mais complexo por envolver uma tensão racial na porta de uma nova discoteca prestes a ser visitada por um grupo de bixas pretas. A atendente branca pergunta de modo indelicado se aquele grupo sabe que a entrada é paga e pede documentos de identidade. O grupo considera a pergunta grosseira e racista. Os dois relatos terminam com *snaps*, o movimento de estalar dos dedos que, em muitas situações, pode significar o estabelecimento de limites antes que uma situação escale para um desentendimento maior ou ainda uma provocação, um *reading* não verbal (FIGURA 7).

⁶ *I'm a 45 year-old black,/ gay man who enjoys,/ “enjoys taking dick/ in his rectum!/ “I'm not your bitch!"/ “Your bitch is at home/ with your kids!”/ (snapping)*

Figura 7 – Snap! Quadro do filme *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) – Reprodução



O Snapping ou Snap! Culture, “uma configuração rítmica do estalar de dedos” (CHARNEY, 2005, p. 484) pode ser tanto um símbolo de ironia quanto de júbilo e até de resistência. O Snapping aqui pode ser uma arma. E, se considerarmos a iniciação para um combate realizada no prólogo do filme, faz todo sentido um treinamento coletivo sobre os diversos tipos e usos de snappings oferecido pelo Instituto de Snap!tologia: Snap Medusa, Sling Snap, Point Snap, Mini-Snap, Maxi-Snap, Classic Snap, Master Snap, Grand Diva Snap. É pontuado que aquele que tiver a capacidade de utilizar as duas mãos para a façanha, ambidestra, sai na frente. Aqui há um primeiro movimento coletivo de aquilombamento que será mais explorado no segundo capítulo. Um grupo de pelo menos dez homens negros gays coreografam um balé de *snaps*. Uma preparação de armas! Amolar o estalar dos dedos, que, afiados, cortam, lapidam, pontuam, dão forma ao discurso, e assumir postura irônica, ambidestra, que delinea ataque ou acolhimento de acordo com a resposta do outro. É interessante pensar nessa passagem como um primeiro chamado à artilharia para o combate anunciado.

2.5 OLHO

“Existe poder no olhar”. A pensadora bell hooks nos ajuda a caminhar em direção ao resgate da nossa capacidade de nos enxergar e da fuga de imagens que aprisionam o corpo negro

à lógica colonial genocida em seu texto “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras” (2019/1992). A partir de Foucault, hooks avança nas discussões sobre as relações entre ver e ser visto. Ela fala sobre a transgressão que praticava quando criança, desafiando adultos com os olhos, apenas fitando-os, e sobre o impedimento de pessoas escravizadas olharem para o rosto de senhores, tendo que permanecer de cabeça baixa. Avançando no ensaio sobre a espectadora negra, hooks parte de Stuart Hall e Frantz Fanon para analisar dinâmicas de ver e ser visto e desenvolve sua tese sobre o “olhar opositor”, um espaço de agência e caminho para uma postura ética contra hegemônica:

Espaços de agenciamento existem para as pessoas negras, dentro dos quais podemos tanto interrogar o olhar do Outro, mas também olhar para trás, e para nós mesmos, nomeando o que vemos. O “olhar” foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo. Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que “olha” para documentar, que é opositivo. Na luta pela resistência, o poder do dominado para garantir o agenciamento ao reivindicar e cultivar a “consciência” politiza as relações “do olhar” – aprende-se a olhar de um certo modo para resistir. (HOOKS, 2019)

A sequência em que Riggs caminha pelas ruas de São Francisco e cruza olhares com outra bixa preta é muito importante no processo de tomada de consciência da internalização ou naturalização de uma repulsa à própria imagem. Como em um jogo de espelhos, é no outro, também seu igual, que o narrador-personagem enxerga sua própria dor. É através do reflexo nos olhos do outro que ele vê a sua própria feição de raiva. A máscara raivosa utilizada para imprimir segurança num mundo branco é também a que o afasta do que ele mais precisa – ser enxergado, acolhido e amado. A raiva é um tema central da narrativa, mas há um deslocamento do olhar e da abordagem ao sentimento provocado tanto pela desolação diante do isolamento nas comunidades negras e LGBTQI+ quanto como o único lugar onde lhe era garantida certa atenção. A raiva também ocupou o lugar de eventual forma de demonstrar afeto, este explorado a fundo na sequência do encontro fortuito entre dois homens negros gays na rua, que o narrador-personagem descreve como uma batalha alheia aos dois, que ainda assim é entrincheirada por ambos. Diante da impossibilidade de se afastar da ira – e o diretor lista uma série de estratégias frustradas, da terapia ao consumismo, da dança e gozo à religião – é preciso imaginar *outros usos para a raiva*, “usá-la antes que me use”. Mais uma vez a estrutura do mantra, como na abertura do filme, toma a cena. Agora como tentativa de sublimação da raiva – *angry unvented becomes pain, unspoken becomes rage, release becomes violence, cha cha cha*. Nesta sequência, é o próprio Riggs em quadro que nos dá a chave de leitura das inserções sonoras das

batidas do coração presentes ao longo de todo o filme. “As batidas são minha salvação”, declara, “essa pulsação primitiva, afogada por camadas de desilusão, alienação, dor, silêncio, [...] sonhos perdidos, solidão e fragmentos de identidade”. Em sua busca por si mesmo, as batidas do coração o guiaram. Há pulsão de vida e, voltando a Audre Lorde, é possível se ver não como uma baixa, mas como guerreiro.

(Batimentos cardíacos)

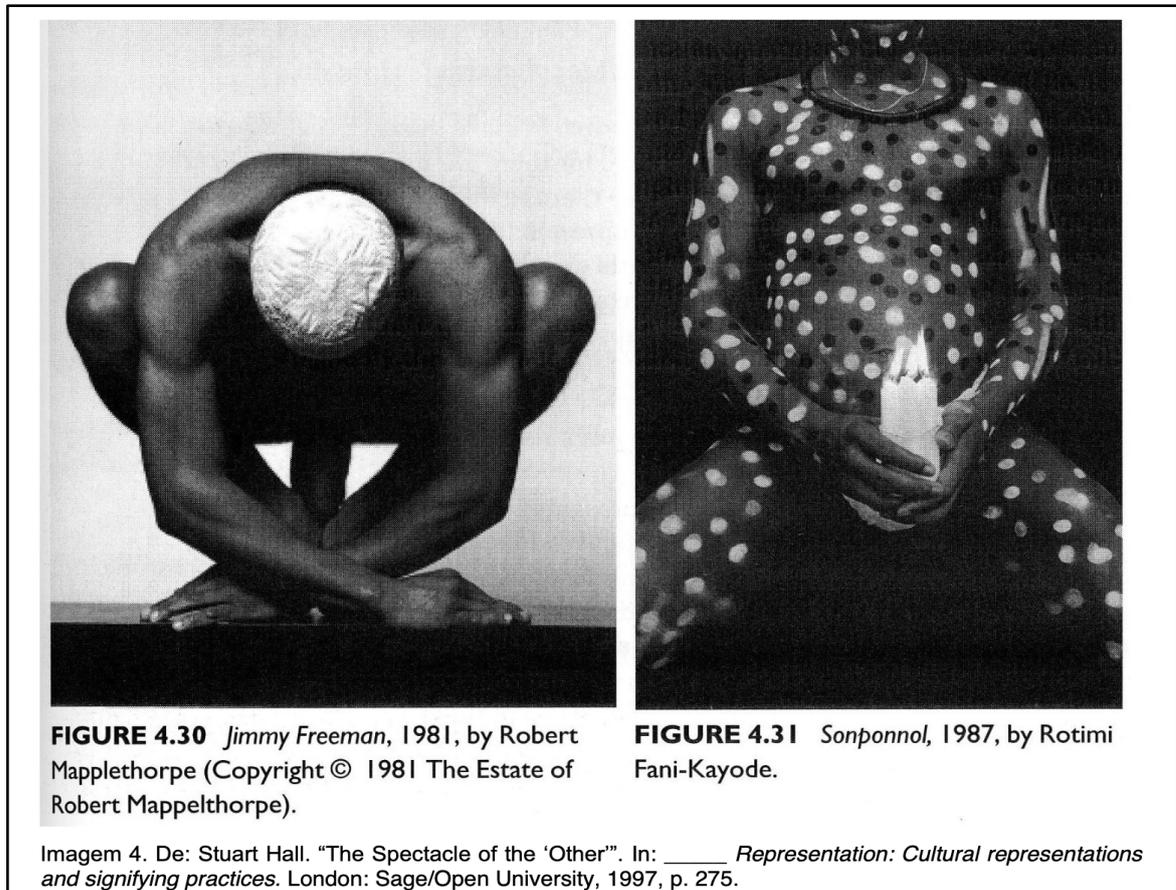
*Na busca de mim mesmo,
escuto os batimentos
do meu coração.
Ritmos afogados
por camadas de desilusão,
de dor, de alienação, de silêncio.
As batidas são a minha salvação.
Deixei me guiar por este
pulso primitivo,
de sonhos desfeitos do passado,
da solidão,
de fragmentos identitários...
para um novo lugar,
um refúgio.
nem pacífico, nem harmonioso,
nem ensolarado,
não! Mas verdadeiro,
de uma verdade simples,
sem pudor, descarada.
Escute.*

(tradução nossa)⁷

⁷ (heart beating)

- In search of self/ I listen to the beat/ Of my heart./ To rhythms muffled/ beneath layers of delusion/ pain, alienation, silence./ The beat was my salvation./ I let this primal pulse lead me/ Past broken dreams, solitude,/ fragments of identity/ to a new place, a home./ Not of peace, harmony,/ And sunshine./ No. But truth./ Simple shameless brazen truth./sten.

Figura 8 – Fotografias de Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode comentadas por Stuart Hall
 Fonte: HALL apud SOVIK, 2021.



É sobre esse deslocamento em direção à capacidade de se identificar e desejar o corpo negro que Stuart Hall se refere diretamente, em uma entrevista para o fotógrafo Sunil Gupta no ano de 2004, a partir dos trabalhos fotográficos de Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode (FIGURA 8). Uma versão resumida da entrevista foi traduzida pela pesquisadora Liv Sovik, organizadora da coletânea *Da diáspora* com artigos do autor no Brasil.

A capacidade de sentir identificação e desejo em relação ao corpo negro foi uma grande libertação [release] e acho que Mapplethorpe fez isso. Assim, as correntes de sentimento que você tira de olhar Mapplethorpe são extraordinários. A gente tem que dizer isso, para começo de conversa. E depois falar da apropriação do corpo negro pelo olhar gay, branco. A gente observa nas formas de apropriação a exotização do corpo, o truncamento do corpo, muitas vezes ele corta as cabeças das pessoas, em parte para que a gente foque mais nos seus pênis, mas também para que não se pense em quem são. Assim, você se espanta quando olha para baixo e descobre que é uma pessoa real com um nome verdadeiro. Tudo o que a imagem diz é "Sou o corpo puro, instintivo, negro, físico etc." Assim, a reação a Mapplethorpe é complicada. Para falar a verdade, estou tão insatisfeito com a crítica politicamente correta da apropriação por Mapplethorpe do corpo negro gay do que estou com deixar

de fazer essa crítica. Quero dizer as duas coisas. Mas uma das coisas que sinto com certeza é que no trabalho de Rotimi – cito ele porque obviamente é influenciado por Mapplethorpe, dá para ver as influências – não acho que o corpo é tratado da mesma maneira. O que me interessa é o que faz a diferença. Estão operando sobre o mesmo terreno... Usam as mesmas técnicas, mas não há a mesma fetichização de pele e textura. Já escrevi sobre a imagem de Rotimi intitulado “Sonponnai”, que é a figura negra com a vela em lugar do pênis e o corpo coberto de luz. É uma imagem muito mapplethorpeana e, no entanto, me dá a sensação oposta. Me dá a sensação de radiação, de uma ternura, ao invés da apropriação agressiva. Não consigo descrevê-lo, mas... Me interessou a liberação disso. Só lhe digo isso porque me parece importante dizê-lo. Isso não teria acontecido sem o elemento da sensibilidade gay. Foi uma fronteira. Muitas coisas bloquearam nossa capacidade de sentir diretamente nosso desejo em relação a essa imagem. E uma dessas coisas foi o medo do homoerótico... o reconhecimento do desejo homoerótico. Você podia derrubar a barreira racial, a barreira colonial, a barreira de gênero. Mas a barreira sexual tinha que ser derrubada antes que as pessoas, sendo gay ou não, isso era indiferente, todos, ao meu ver, estavam presos, amarrados a referenciais que foram quebrados por você, por Rotimi, por Mapplethorpe etc. E por muita gente que seguiu depois no simples reconhecimento de que essa é uma forma de desejo, uma corrente ou conduto perfeitamente legítima de sentimento. Assim, a história de Mapplethorpe é muito complicada. Uma vez arranjei problemas com Paul Gilroy porque disse, “Todo o mundo tem *The Black Book* de Mapplethorpe (1986) na estante e o abre a toda hora, mas provavelmente não gostaria que os outros soubessem que o tem ou quanto tempo fica olhando.” Achei importante dizer isso, explicitá-lo. Mas esse foi um momento específico; não acho que estamos mais exatamente nesse momento. [...] Essa fronteira não poderia ter sido enfrentada e rompida fora da fotografia porque tinha que ser rompida com relação à imagem. Não podia ser rompida somente com relação à escrita. É uma questão visual. É uma questão de perceber o corpo e a inscrição em certas formas de gênero, sexuais e racializadas – essa inscrição é uma questão de visão, é porque as insígnias estão inscritas no corpo. É o que Fanon diz, o esquema epidérmico. De alguma maneira está inscrito no corpo, o que não significa que possa ser explicado em termos de natureza ou genes. Está escrito, inscrito nas superfícies do corpo, do corpo gay, do corpo negro, do corpo que tem gênero, do corpo inscrito em esquemas raciais. Assim, tinha que ser enfrentado no visual, tinha que ser enfrentado no regime da visão. O que estou tentando dizer é que uma virada incrível aconteceu por causa de trabalho fotográfico, o trabalho com a imagem, na política da representação racial, na imagem. Um deslocamento epistêmico incrível. (GUPTA, 2018, p. 171-172)

Este “deslocamento epistêmico” de que trata Hall sobre o olhar para o corpo negro parece ser a matéria prima do trabalho de Marlon Riggs em *Línguas Desatadas*.

2.6 ESCUTO MINHA PRÓPRIA IMPLOÇÃO SILENCIOSA

No quarto capítulo do seu *Políticas da Inimizade* (2017), Achille Mbembe explora ideias importantes da obra de Frantz Fanon para falar sobre a relação de cuidado a partir da ideia do paciente/lutador fanoniano (“aquele que sofre e procura ser aliviado”), a festa da

imaginação (produzida pela luta, que é organizada e consciente, está na origem das novas linguagens e ambiciona a chegada de uma nova humanidade) e a descolonização radical (“uma força de recusa” que “opõe-se diretamente à afeição ao hábito”). Ao articular estas ideias, Mbembe retorna à experiência de Fanon nos hospitais psiquiátricos. Reconstruir o comum e se projetar no futuro são estratégias importantes para o estabelecimento da relação de cuidado. Um paralelo entre uma doença como a lepra e o colonialismo é utilizado para apontar o caráter deformador de corpos de ambos os processos – que teriam por alvo, sobretudo, o cérebro, alimentando o silêncio e a cumplicidade.

A reconstituição do comum começa pela troca de palavras e com a ruptura do silêncio: “É a linguagem que rompe o silêncio e os silêncios. Então pode-se comunicar ou comungar. O próximo no sentido cristão é sempre um cúmplice [...]. Comungar é comungar perante qualquer coisa. [...] É a partir do comum que poderão surgir as intenções criadoras”. Se, para o doente, comunicar, comungar e tecer cumplicidades com os seus semelhantes são meios para manter contacto com o mundo e participar do mundo, lembrar-se e projetar-se no futuro é igualmente necessário para regressar à vida, e portanto, crucial em qualquer aventura terapêutica. (MBEMBE, 2017)

É mais no contexto de uma vida negra em um mundo antinegro que evoco aqui a passagem supracitada para concluir este capítulo sobre o corpo negro em *Línguas Desatadas*. A nudez e as batidas do coração são centrais no início e no fechamento do filme. O espírito santo é diretamente evocado na sequência final numa cena de amor explícita entre dois homens negros (*holy ghost of my heart*). Eles se despem, se abraçam e se beijam ao som das batidas do coração, o pulso primal que guiou o narrador-personagem por todo o percurso em direção à salvação (*the beat was my salvation*) num desdobramento do ritual de iniciação, agora evocando culturas africanas Dinkas e Masai.

— Agora nós pensamos
 — Agora pensamos enquanto fodemos
 — Este gozo pode
 — Este gozo pode
 — Este gozo pode
 — Nos matar
 — Agora pensamos enquanto fodemos.

(*Homens arfam*, tradução nossa)⁸

⁸ (*men gasping*)

— Now we think/ — Now we think as we fuck./ — as we fuck./ — Now we think as we fuck./ — This nut might./ — Now we think as we fuck./ — This nut might/ — This nut might/ — Kill us./ — Now we think as we fuck./ — Now we think as we fuck./ — Now we think as we fuck.

O último mantra, *beatbox* ou a mistura das duas linguagens que se consolida no que se conhece como poesia slam, acena para o perigo que ronda a dimensão do prazer entre dois homens nos anos 1980 com o advento do HIV, anos antes, nos EUA. Enquanto fodemos, pensamos em todas as possibilidades, um furo minúsculo no preservativo, transas recentes, imagens... “esse gozo pode nos matar”. Ainda há perigo no que se idealizou enquanto salvação, e o risco é de morte. Quanta resiliência e força residem no gesto de amar em condições tão adversas.

“*I still listen to the beat of my heart*”. Riggs retoma o quadro e encara a câmera. Ele se mantém firme, apesar do anúncio que realizará. Ele afirma que sim, continua ouvindo e sendo guiado pelo pulsar primitivo de seu coração, mesmo que tenha passado a viver outro ritmo. Não apenas o ritmo da passagem natural do tempo, mas o de uma bomba relógio. Riggs produz um discurso em primeira pessoa de um homem negro gay vivendo com HIV num período histórico onde a sorologia positiva era sinônimo de morte – “descobri uma bomba relógio disparada na minha corrente sanguínea”. As batidas do coração dão lugar ao tique-taque do relógio. Os olhar e postura de Riggs dão lugar a fotografias de obituários, primeiro de Joseph Beam, seguido de muitos, quase três dezenas. Até que vemos uma fotografia do próprio Riggs no mesmo estilo das fotos dos obituários. O diretor narra sua morte anunciada – “*I listened to my quiet implosion*”. Escolhi esta frase para a seção final do capítulo, pois, refletindo sobre minha investida na obra de Marlon Riggs e entre tantas semelhanças, talvez, o que tenha me conectado mais a seu trabalho tenha sido essa urgência de comunicação com outras pessoas negras e LGBTs. Essa compreensão da vida, enquanto uma experiência finita, evoca uma urgência de autoexpressão em busca da construção ou da contribuição com uma linguagem ou narrativa que desloque olhares e afetividades. Não vivo com HIV. E não digo isso na tentativa desesperada de me afastar dos estigmas e preconceitos envolvidos nas relações sociais quando se aborda o tema, mesmo de forma superficial. Mas sim para compartilhar o sentimento de risco de morte experimentado por qualquer pessoa negra e LGBT que viva em um país como o Brasil hoje. O medo da morte iminente, sem qualquer motivo, herança e dívida de um passado vivido cotidianamente no presente.

É notório o fato de escrever este trabalho durante o isolamento em decorrência de uma nova pandemia, de um vírus transmitido pelo ar, o Sars-CoV-2 (COVID-19). O novo vírus letal ressalta desigualdades e é emblemático o fato de a primeira vítima fatal no país ter sido uma mulher negra trabalhadora, empregada doméstica, que não obteve liberação dos patrões brancos que voltavam de viagem à Europa, naquele momento o epicentro da pandemia. Apesar do barulho insistente da bomba-relógio, enquanto espera, são ritmos mais antigos e mais fortes que

ressoam e “sustentam meu espírito”, ele diz, “silenciam o relógio”. A trilha é imperativa, “continue marchando até a terra da liberdade”. Imagens de Harriet Tubman, Frederick Douglass, Sojourner Truth, Bayard Rustin – um caso a ser discutido a parte neste trabalho –, Martin Luther King, ícones históricos da luta por emancipação do povo negro nos EUA, seguidas das de um grupo de bixas pretas protestando nas ruas, posicionando bixas pretas no lugar de ativistas que forjam um futuro onde a noção de liberdade é expandida.

3 CORO

Figura 9 – Frame de *Línguas Desatadas* – Reprodução



“Homens negros amando homens negros é o ato revolucionário dos anos oitenta”. Antes de estampar o chamado para ação que encerra o filme *Línguas Desatadas*, esta afirmação foi feita pelo escritor e ativista Joseph Beam (1954-1988) no artigo “*Brother to brother: words from the heart*” como parte na coletânea de escritores negros gays que ele organizou e publicou no ano de 1986 sob o título “*In the life – a black gay anthology*”. Neste capítulo, procuro abordar *Línguas Desatadas* enquanto um coro, um coletivo de vozes, escritos, movimentos e imagens. Destaco o caráter coletivo da criação do filme *Línguas Desatadas* a partir do movimento e das obras de poetas negros gays nos anos 1980 e também as sequências do filme em que o diretor evidencia a aposta na coletividade enquanto estratégia prioritária para reparação e cura das consequências do racismo e da homofobia. A produção intelectual de feministas negras contemporâneas como bell hooks e Audre Lorde informam os escritos destes grupos. James Baldwin é citado de forma recorrente nas obras enquanto uma referência central e de autoidentificação enquanto um homem negro e gay com uma voz de destaque na esfera pública.

Vozes de outros tempos também são convocadas do passado para o coro que se projeta no futuro.

A semente criativa para a produção de *Línguas Desatadas* está na cena de grupos de poetas negros/as que se encontravam em várias cidades dos EUA, especialmente na costa leste, nos anos 1980. Em sua tese de doutorado, a pesquisadora e curadora Rhea Combs descreve que o “senso de apoio mútuo coletivo em torno de questões raciais e de sexualidade não apenas iluminaram como também encorajaram” o cineasta Marlon Riggs a idealizar o projeto (2009, p. 107). No começo, a ideia era produzir um curta de quinze minutos sobre as experiências que estavam presentes na poesia destes grupos.

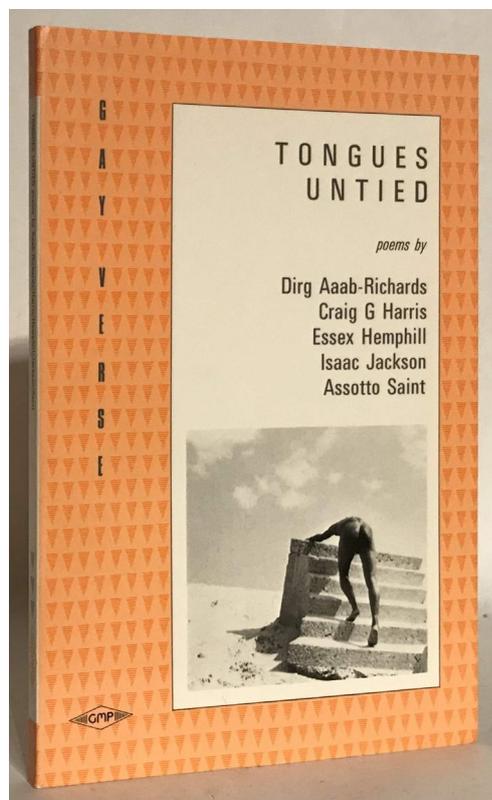
A princípio, *Línguas Desatadas* foi pensado como um filme experimental de quinze minutos sobre um workshop de poesia de homens negros gays em Nova Iorque chamado “The Other Countries Workshop”. O plano de distribuição consistia em exibições do vídeo em três bares em Washington D.C., Nova Iorque, e São Francisco. [...] O nome do grupo de poesia parece fazer alusão ao romance *Terra Estranha*, de James Baldwin, publicado em 1962, uma narrativa ousada sobre um músico de jazz negro vivendo em Nova Iorque e seus amigos artistas enquanto lutam para dominar um entendimento profundo sobre suas identidades - uma tentativa de romper com uma moralidade covarde e hipócrita. [...] De acordo com o biógrafo de Baldwin, os personagens de *Terra Estranha* estão em buscas desesperadas por autoconhecimentos e autoestima - suas identidades - sem as quais o amor real é impossível. Os poetas do “Other Countries Workshop” abordavam temas próximos. (COMBS, 2009, p. 107, tradução nossa)⁹

Baldwin é um artista e ativista de referência para várias gerações de intelectuais e negros, especialmente para homens gays negros. Traduzido no Brasil com o título *Terra Estrangeira*, no livro *Another Country* Baldwin coloca na centralidade um homem negro que, entre outras questões, experimenta sua sexualidade com outros homens. Relacionamentos interraciais também são tramas da ficção que se passa em Nova Iorque, nos anos 1950. Exploro mais de perto a figura de James Baldwin no terceiro capítulo, a partir do filme *Meeting the man: James Baldwin in Paris* (1970). Em sua tese, Rhea Combs também informa que o título de *Línguas Desatadas* vem da coletânea poética *Tongues Untied: poems*, publicada em 1987 na

⁹ Initially *Tongues Untied* was to be a fifteen-minute experimental video about a black gay men’s poetry workshop in New York called, “The Other Countries Workshop”; the distribution plan consisted of screening the video in three bars in Washington, D.C., New York City, and San Francisco. [...] The title of the poetry group seems to be an allusion to the writer James Baldwin’s 1962 novel *Another Country*, a daring tale about a New York-based jazz musician and his artist friends as they struggle to grasp a deeper understanding of their identities – an attempt to break through cowardly and hypocritical morality. [...] According to Baldwin’s biographer, the characters in *Another Country* are on desperate searches for the self-knowledge and self-esteem – their identity – without which real love is impossible. The poets in “Other Countries Workshop” addressed comparable themes (COMBS, 2009, p. 107).

coleção *Gay verse* da editora *Gay Men's Press* (GMP), na Inglaterra, que incluía poemas de Essex Hemphill (1957-1995), um dos colaboradores com papel central no filme, tanto com seus textos quanto com atuação (FIGURA 10). Infelizmente, não encontrei os textos desta coletânea disponíveis na internet, nem edições disponíveis para venda. Entre as poucas informações disponíveis sobre a publicação, encontrei a capa que traz os autores participantes e a editora, mas nenhuma lista com os títulos ou os poemas.

Figura 10 – Capa da coletânea de poemas de “Tongues untied” publicada em 1987 pela GMP – Reprodução



Além de Hemphill e Craig G. Harris (1958-1991), ambos norte-americanos, a coletânea contou com outros três autores, dois deles de ascendência caribenha. Assotto Saint (1957-1994) nasceu no Haiti, mas viveu nos EUA até o fim da vida. Dirg Aaab-Richards, nasceu na Jamaica em 1959, e vive na Inglaterra até hoje. Infelizmente não encontrei outras informações sobre Isaac Jackson, nem sobre a provocativa fotografia da capa do livro. A editora independente *Gay Men's Press*, baseada em Londres, encerrou atividades há mais de vinte anos, tendo publicado cerca de trezentos títulos entre 1980 e 2000. Os poetas têm histórico de ativismo nas comunidades negra e gay. Hemphill, Harris e Saint faleceram em decorrência de complicações da AIDS. Todos os autores que encontrei informações têm registro de ativismo nestes campos,

principalmente em ações de criação e fortalecimento de comunidades. É importante ressaltar esta característica coletiva presente desde os grupos de poetas frequentados por Riggs, nesta publicação inglesa e na publicação organizada por Joseph Beam. Autores e ativistas colocaram no horizonte, através de textos e mobilizações, uma comunidade visível e solidária no caminho em direção à quebra do silêncio em torno do racismo e da homofobia, mas também em questões políticas diversas como anticapitalismo, feminismo e anti-belicismo.

A coletânea *In the Life – Black Gay Anthology* reúne textos em formatos diversos de autoria de gays negros, foi desenvolvida a partir de uma chamada pública nos EUA, organizada pelo escritor e ativista Joseph Beam, e é uma importante referência para *Línguas Desatadas*. Beam também idealizou um projeto de sequência à coletânea, “*Brother to brother: new writings by black gay men*” (1991), finalizado pelo poeta Essex Hemphill, amigo do autor, e Dorothy Beam, mãe do autor. Joseph e Essex participaram da produção de *Línguas Desatadas*, são personagens-autores, e fatidicamente também faleceram em decorrência de complicações do HIV/Aids. “*In the life*”, o mantra que abre o filme *Línguas Desatadas*, é em referência ao título do texto de Beam na coletânea. Já a frase “*brother to brother*” (“de irmão para irmão”, em tradução literal) é entoada diversas vezes na abertura do filme no ritmo marcado do *beat box*, tradicional técnica da cultura hip-hop que, a partir da voz, produz sons de instrumentos de percussão e sintetizadores, entre outros. O mantra se repete ao longo da narrativa, mas é na abertura que, desde um blackout, se mantém firme pelo primeiro quadro do filme.

O artigo “*Brother to Brother: words from the heart*” se inicia com passagens de Audre Lorde sobre silenciamento e raiva, discorre sobre os desafios de ser negro e gay nos anos 1980 nos EUA, mas também sobre a potencialidade que um movimento pautado pela coletividade carregava. Essa falta de solidariedade e até repulsa entre homossexuais negros é um dos pontos principais do texto. O autor relata enquanto um sonho a possibilidade de viver uma experiência mais solidária, afetiva e de acolhimento mútuo. “Sonhos nos impulsionam ao longo da vida, e nos permitem enxergar sobre e além dos obstáculos que encontramos pelo caminho”¹⁰ (BEAM, 1986, p. 237), diz. Talvez não seja exagero aproximar esta noção de sonho a de poesia. Mais do que apenas imaginar, Audre Lorde afirma em “A poesia não é um luxo” que a prática é uma forma crítica de ação no mundo.

A qualidade da luz sob a qual analisamos nossa vida tem efeito direto na forma como vivemos, nos resultados obtidos e nas mudanças que desejamos provocar por meio de nossa vida. É sob essa luz que damos forma às ideias

¹⁰ “Dreams are what propel us through life, and allow us to focus above and beyond the hurdles that dot our passage”

que nos fazem buscar nossa magia, para então torná-las realidade. Isso é a poesia como iluminação, pois é através da poesia que nomeamos essas ideias que – até o poema – não têm nome nem forma, estão prestes a nascer, mas já foram sentidas. A destilação da experiência da qual a verdadeira poesia brota dá à luz o pensamento, do mesmo modo que o sonho dá à luz o conceito, o sentimento dá à luz a ideia, o conhecimento dá à luz (precede) a compreensão. Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós. Dentro de cada uma de nós, mulheres, existe um lugar sombrio onde cresce, oculto, e de onde emerge nosso verdadeiro espírito, “belo/ e resistente como castanha/ pilares se opondo ao (seu) nosso pesadelo de fraqueza” e de impotência. (LORDE, 2019b)

A artista e socióloga Denise Ferreira da Silva expande a dimensão do que chama de poética negra feminista para todo um campo ontoepistemológico de consequências do colonialismo e da escravidão negra para um desarranjo do mundo como o conhecemos.

A poética negra feminista vislumbra a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível. (DA SILVA, 2019)

“Black dreams are dashed as assuredly as Black dreamers are killed”, continua Beam em seu artigo. “I dare myself to dream of us moving from survival to potential, from merely getting by to a positive getting over” (BEAM, 1986, p. 238-239)¹¹. Nestes sonhos, que ganham a dimensão concreta das palavras escritas, Beam vislumbra tanto a quebra da barreira para o amor entre homens negros quanto a desconstrução do lugar de responsabilidade não remunerada que recai sobre as mulheres negras de prover e cuidar de toda a comunidade. É informado principalmente pelo trabalho de feministas negras ou, por que não, de uma poética feminista negra, que Joseph Beam ataca normas e padrões de sexualidade e gênero de forma interseccional a questões de classe e raça, para afirmar que homens negros amando homens negros é um ato revolucionário.

Homens negros amando homens negros é o ato revolucionário dos anos 1980, não só porque os revolucionários dos anos 1960 como Bobby Seale, Huey Newton, e Eldrige Cleaver ousaram ao falar nossos nomes, mas porque como Homens negros nós nunca nos foi permitido estar juntos – nem como pais e

¹¹ “Sonhos negros são arruinados tal qual sonhadores negros são assassinados”. “Me atrevo a sonhar com nossa passagem da sobrevivência à potência, da mera subsistência ao êxito” (BEAM, 1986, p. 238-239).

filhos, irmão e irmão – e certamente nunca enquanto amantes. Homens negros amando homens negros é uma agenda autônoma para os anos 1980, que não está enraizada em nenhuma particularidade sexual, política ou classista, mas em nossa sobrevivência mútua. As formas pelas quais manifestamos este amor são inúmeras, assim como a quantidade de questões que devemos abordar. Desemprego, abuso de substâncias, auto-ódio, e falta de imagens positivas são algumas das barreiras para nosso amor. Homens negros amando homens negros é uma chamada para a ação, um reconhecimento de responsabilidade. Nós cuidamos de nosso povo quando a noite cai fria e silenciosa. Nestes dias, anoitece a sangue frio e o silêncio ecoa com cumplicidade. (BEAM, 1986, p. 241-242, tradução nossa)¹²

É a partir dessa cena de poesia negra, de publicações como as organizadas por Dirg Aaab-Richardson e Joseph Beam e do intenso contexto social e cultural daquela época que Marlon Riggs se propõe a produzir imagens que possam dar conta dessa movimentação do plano individual e privado para um horizonte coletivo e público, onde silêncio e vergonha não fossem os fatores determinantes da experiência de homens negros gays num momento tão delicado quanto os primeiros anos da epidemia de HIV/Aids nos EUA, que, desproporcionalmente, atinge comunidades negras.

3.1 IMAGENS REVOLUCIONÁRIAS DE HOMENS NEGROS AMANDO HOMENS NEGROS

No artigo “A homofobia em comunidades negras”, publicado por bell hooks pela primeira vez nos EUA em 1989 e trinta anos depois no Brasil como parte do livro *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, a autora fala sobre a escassez de histórias autobiográficas ou a partir de biografias de pessoas negras gays, o que na época corresponderia a falar não apenas de homens gays, mas do que chamamos de comunidade LGBTIQ+:

Infelizmente, há bem poucas histórias orais e autobiografias que explorem a vida de pessoas negras gays nas diversas comunidades negras. Este é um projeto de pesquisa que deve ser conduzido caso queiramos compreender completamente a complexa experiência de ser negro e gay nesta sociedade de supremacia branca, patriarcal e capitalista. (HOOKS, 2019, p. 10)

¹² Black men loving black men is the revolutionary act of the eighties, not only because sixties' revolutionaries like Bobby Seale, Huey Newton, and Eldrige Cleaver dare speak our name; but because as Black men we were never meant to be together – not as father and son, brother and brother – and certainly no as lovers. Black men loving black men is an autonomous agenda for the eighties, which is not rooted in any particular sexual, political, or class affiliation, but in our mutual survival. The ways in which we manifest that love are as myriad as the issues we must address. Unemployment, substance abuse, self-hatred, and the lack of positive images are but some of the barriers to our loving. Black men loving black men is a call to action, an acknowledgment of responsibility. We take care of our own kind when the night grows cold and silent. These days the nights are coldblooded and the silence echoes with complicit (BEAM, 1986, p. 241-242).

O prefácio da historiadora Mariléa de Almeida à edição brasileira informa que “este é o primeiro livro de bell hooks em que, no âmbito acadêmico, ela radicaliza a máxima feminista de que o pessoal é político” (2019, p. 10). Segundo Mariléa, “escrever sobre aspectos íntimos já era uma prática que bell hooks realizava em seus poemas, mas articular dimensões privadas às teorizações feministas foi, naquele momento, algo inédito em seu fazer como pensadora crítica” (2019, p. 10).

Sem dúvida, o trabalho de Riggs e dos coletivos do qual o diretor fazia parte estão de acordo com este empreendimento que hooks aponta como essencial para a compreensão das complexas e diversas experiências de gênero e sexualidades atravessadas pela negritude. O aporte principal do trabalho de Riggs é a inclusão da perspectiva de criação de imagens a partir das reflexões já organizadas pelos diversos movimentos sociais e em especial pelos grupos de poesia que acompanhava. Sobre este ponto, volto a uma importante passagem da tese de Rhea Combs.

Desde seu primeiro projeto, Riggs esteve consistentemente preocupado com o impacto dos filmes. Especialmente em relação a *Línguas Desatadas*, Riggs imaginou como ele poderia recontar a história de forma visualmente efetiva para que não fosse reduzida a: “Ok, poetas, poetas negros gays, interessante e diferente, mas um pouco chato” (Kleinhans e Lesage). Era importante fazer o filme mais persuasivo visualmente e, como em seu trabalho de conclusão do mestrado “*Long train running*”, a ideia era criar um projeto além do conceito inicial o levou a desenvolver o filme como uma expressão coletiva, mais do que a de uma única pessoa (seja o próprio Riggs ou qualquer outra). Portanto, embora *Línguas Desatadas* acione a experiência pessoal de Riggs enquanto um homem negro gay, o filme também usa o trabalho do coletivo de poesia para “singularizar” entendimentos da homossexualidade e mostrar a fluidez das experiências e identidades de homens negros gays. (COMBS, 2009, p. 109-110, tradução nossa)¹³

Ou seja, desde o início havia esta preocupação em produzir imagens, Riggs sempre considerou o poder das imagens para contar histórias e mobilizar públicos diversos, apesar de seu foco inicial ser criar uma obra para outros homens negros gays. Além do foco nas imagens, havia a preocupação em não fazer uma narrativa de singularidade extraordinária, mas sim uma

¹³ From his first project, Riggs was consistently concerned with a film’s impact. Specifically regarding *Tongues Untied*, Riggs wondered how he could retell the story in a visually effective way so not to reduce it to: “Yeah, poets, black gay poets, that’s interesting and different, but a little boring” (Kleinhans and Lesage). It was important to make the film more visually compelling, and like his Master’s thesis *Long Train Running*, the idea to create a project beyond the initial concept pushed him to develop the film as one of collective expression rather than that of a single person (be it Riggs or someone else). Therefore, although *Tongues Untied* addresses Riggs’s personal experience as a black gay man, it also uses the work by the poetry collective to “quare” understandings of homosexuality and show the fluidity of experiences and identities of black gay men (COMBS, 2009, p. 109-110).

coletividade ordinária, digamos assim. Coletividade ordinária num sentido de algo que não esteja num plano utópico posicionado no futuro, mas de uma solidariedade do dia a dia, da rua, da vida ordinária. O trabalho de Combs informa ainda que Riggs chegou a descrever o estilo de *Línguas desatadas* enquanto “promíscuo”.

Como ele explica: “Depois de um tempo, até abandonei a palavra “documentário”, mirando meu próprio senso de incorporação e expressão no vídeo para representar estas vozes, suas visões, suas palavras” (Kleinhans e Lesage). O desejo de Riggs para definir seu estilo e estética é importante para considerá-lo um agitador cultural. Parte de sua relevância artística vem de sua capacidade de questionar normas culturais e expandir limites do documentário - sua forma e conteúdo. (COMBS, 2009, p. 110, tradução nossa)¹⁴

No quarto capítulo da dissertação exploro mais questões sobre o formato de *Línguas desatadas* enquanto documentário a partir de leituras mais tradicionais de teóricos como Gilles Deleuze, Bill Nichols e Michael Renov até estudos mais recentes sobre afro-fabulação de Tavia Nyong’o, Kara Keeling e Saidiya Hartman. Para esta seção gostaria de percorrer alguns quadros importantes do filme em torno da coletividade. Para além das imagens que supostamente provocaram o ódio dos conservadores norte-americanos, aquelas que contém nudez ou apresentam beijos entre homens, chamo a atenção para as potentes imagens nas quais homens negros gays se apresentam na esfera pública em grupo.

O início do filme com o mantra “*brother to brother*” é ilustrado por cumprimentos eloquentes entre homens negros, mas a primeira palavra enunciada é “silêncio”. O silêncio sucede as amenidades abordadas rapidamente pelo grupo. O relato denota que a superficialidade da conversa aspira a segurança emocional de não retornar ao episódio de “raiva e dor” narrado em seguida, quando pela manhã o narrador foi impedido de adentrar uma joalheria por ser um homem negro nos EUA – “somos vistos como ladrões”. Não sabemos propositalmente qual dos quatro homens na cena é aquele que sofreu a discriminação. A montagem apresenta expressões desconfortáveis de três deles. A voz *over* sobre o silenciamento da dor e da raiva continua e se intensifica, agora em contraste com imagens de arquivo do episódio de violência policial motivada por questões raciais seguida de protestos em Virginia Beach no verão de 1989 – quando jovens negros de fraternidades e sororidades de universidades historicamente negras dos EUA se reuniram em número expressivo em uma cidade turística de maioria branca. Uma

¹⁴ As he explains: “After a while, I even abandoned the word “documentary,” seeking my own sense of embodiment and expression in video to represent these voices, their visions, their words” (Kleinhans and Lesage). Riggs’s desire to define his style and aesthetic is important when considering him as a cultural agitator. Part of his artistic significance comes from his ability to interrogate cultural norms and expand the boundaries of documentary – in form and content (COMBS, 2009, p. 110).

sequência de cinco cartelas que remetem a dois assassinatos de jovens negros por pessoas brancas – Howard Beach se refere ao assassinato de Michael Griffith, de 23 anos, em 1986, e Yusef Murder à morte de Yusef Hawkins, jovem de 16 anos, assassinado em 1989; ao referido incidente em Virginia Beach, à epidemia de crack nos EUA, que afetou drasticamente as comunidades negras; e, finalmente, à epidemia de HIV/Aids. Todas as cartelas são intercaladas com a segunda referência direta a Joseph Beam, agora um retrato do escritor e ativista. Mais duas cartelas completam este prólogo: *BLACK MEN Endangered Species?* (Homens negros, uma espécie em extinção?).

O rap é posicionado de forma central na narrativa – “*what remains is the rap*”, justamente a linguagem desenvolvida no início da década de 1970 por homens negros no bairro do Bronx, em Nova Iorque. Neste trecho com três minutos de duração antes da cartela título do filme – que poderíamos chamar de prólogo –, há uma série de citações a episódios de violência contra pessoas negras e a respostas ou reflexões produzidas por pessoas negras sobre suas experiências neste contexto de tensão racial no final da década de 1980 nos EUA. Tais respostas/reflexões são informadas pela poesia em beatbox da trilha, por imagens de arquivo de telejornais e fotografias pessoais e cartelas com texto, uma amálgama narrativa que dará corpo ao filme até sua conclusão, com a inclusão de outros elementos ainda mais diversos. O narrador declara em voz over que junto com a ação de silenciar a angústia também silencia demonstrações de alegria. Em seus minutos iniciais o diretor apresenta sua tese de que a conexão entre estes homens vai além da dor e do silêncio e possui uma potência de expressividade que começa a ser desvelada pelo som, pelo ritmo e pela poesia do rap.

Ainda nas sequências iniciais do filme, mesmo em um ambiente privado, o quarto do personagem que interage por telefone em uma sala de bate-papo, já se apresentam pistas de um engajamento na esfera pública ou do interesse por esta projeção: pelo quarto estão espalhados panfletos, jornais e uma camisa do movimento “silêncio = morte” (FIGURAS 11 e 12), além de aficionados na parede dois cartazes onde homens negros nus estão abraçados – o primeiro é do filme de Isaac Julien, *Looking for Langston*, sobre Langston Hughes e a Harlem Renaissance, o segundo é de uma publicação mensal destinada a negros gays em Washington D.C chamda Blacklight.

Figura 11 – Cartaz de *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989) integra o cenário de *Línguas Desatadas* – Reprodução



Figura 12 – Cena de *Línguas Desatadas* com a camisa do movimento “Silence=death” e cartaz da publicação “Blacklight” ao fundo – Reprodução



De irmão para irmão. Desde o primeiro minuto de *Línguas Desatadas* o diretor enuncia um desejo de coletivização de uma experiência que será apresentada ao longo de toda a narrativa. Mais que um anseio pelo coletivo, há um exercício de conexão entre pares. Irmãos. Riggs lança seu olhar e sua mensagem para este grupo social, homens negros, tanto na repetição constante da frase “*brother to brother*” quanto na escolha das imagens que abrem o filme, onde estes homens negros interagem aleatoriamente em espaços públicos.

O quadro que abre este capítulo é o mais evidente de um coro não apenas de vozes, mas de um grupo que escolhe as ferramentas disponíveis (literalmente) à mão para autodefesa e afirmação (FIGURA 13). O *Snap!* (estalar de dedos) para diferentes situações é dissecado em uma coreografia plástica, mas também bélica, informa o Instituto de Snap!tologia. Se no plano individual há uma extensão da palavra no corpo, no plano coletivo uma língua corporal comum desta comunidade. A primeira aparição coletiva não casual, com intenção, organizada.

Figura 13 – “Snaps”, *Línguas Desatadas* – Reprodução



Nas sequências anteriores, há uma forte chamada à reflexão sobre a solidão e a incapacidade de comunicação entre homens negros gays, aqui o diretor dá um passo no arco

narrativo do filme em direção a espaços públicos e situações compartilhadas coletivamente por estes corpos propondo a gravação de um jantar coletivo em um restaurante (FIGURA 14).

Figura 14 – “Jantar”, *Línguas Desatadas* – Reprodução



Em uma longa mesa repleta de homens negros em eloquente conversa, o quadro foca no diálogo entre dois personagens que já haviam aparecido antes no filme em situações diferentes, mas ambos sozinhos no quadro. A personagem de pele mais clara, com uma faixa amarela na cabeça, performa feminilidade e, mesmo em um grupo de maioria cis gay, pode ser lida enquanto uma travesti. Agora, em franco diálogo, eles conversam sobre o que significa ser uma bixa a partir da situação hipotética de alguém utilizar os termos – “*faggot*” e “*sissy*” – de forma pejorativa, com o intuito de humilhar ou causar constrangimento. A cena traz um componente que necessita de maior análise posterior, pois é dominada por um gay cis negro que, em sua reflexão sobre o que significa ser gay, passa rapidamente pelos aspectos da performatividade de gênero, enquanto sua interlocução é feita com alguém que notadamente poderia falar mais sobre a questão, pois se apresenta num lugar passível de leitura enquanto uma travesti ou, no mínimo, uma bixa-travesti, entretanto, limita-se a concordar com as falas que escuta. Esta mesma bixa-travesti está presente na segunda cena do bloco, agora caminhando na rua com

outra bixa, essa em performance cis. As duas personagens conversam em um take curto sobre a cultura ballroom, houses e diferentes hábitos da cultura gay nas diferentes cidades.

Figura 15 – Willi Ninja (1961-2006) em *Línguas Desatadas* – Reprodução



Inspirada nas poses de modelos que estampam a revista *Vogue*, o estilo de dança do mesmo nome (FIGURA 15) é uma criação de pessoas LGBTIQ+ negras e latinas que frequentavam os bailes drag dos anos 1970 e 1980 em Nova Iorque – a cultura dos bailes é anterior, há registros da década de 1920. No quarto capítulo deste trabalho eu exploro um pouco mais o voguing enquanto uma prática performática radical de corpos racializados e dissidentes de gênero e sexualidade. Aqui gostaria de ressaltar principalmente seu caráter coletivo, mas ao mesmo tempo de disputa e competitividade entre os praticantes de voguing e também entre os pequenos grupos dos quais fazem parte conhecidos como *houses*, que, por sua vez, se apropriaram dos nomes de grifes de luxo como ícones de valores da cultura pop que remixam (Channel, Gucci, Balenciaga etc.). Os nomes das casas não se limitam às marcas. Entre as casas mais antigas estão a House of La Beija, House of Xtravaganza e a House of Ninja. O fundador desta última é Willi Ninja, que aparece em uma roda de voguing na rua em *Línguas Desatadas*. Ele seria uma das figuras mais celebradas quando a prática do voguing alcançou o *mainstream* através do hit “Vogue”, lançado por Madonna no ano de 1990, com muita controvérsia, e

também do documentário *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990). Parece que Riggs e seus companheiros já acompanhavam essa escalada do voguing nesta passagem onde constata sua inquietação sobre a mesma ferramenta que o “levava de volta para casa” seria a sua “passagem para a assimilação, de entreter e ser aceito pelos brancos” (LÍNGUAS desatadas, 1989).

O próprio diretor participa da cena seguinte dançando, em espaço público, com um grupo de homens negros gays, uma coreografia desconcertante. Durante ao voguing, Riggs insere um monólogo direcionado para a mãe do narrador-personagem, que pode ser lido como um momento em que ele, Riggs, assume sua homossexualidade para ela. No poema, ele fala dos riscos, mas também dos frutos provenientes de sua forma de vida e pede que a mãe não sinta vergonha nem cogite que tenha falhado enquanto mãe. A reflexão é intrínseca à experiência da comunidade LGBTQI+, que desde muito cedo lida com o sentimento confuso de desenvolver afeto pela mesma pessoa que por vezes é também quem lhe causa dor e censura por ações homo ou transfóbicas. Esta sequência de cenas coletivas e em espaços públicos termina com uma consideração de Riggs sobre a contradição no fato de que a dança que serviu como passaporte para sua “assimilação” e “aceitação” na cultura mainstream também tenha sido a que o levou “de volta para casa”, uma reflexão sobre o voguing, seu poder de agregação da comunidade LGBT negra e latina, mas também uma crítica ao modo como a expressão cultural foi apropriada e fetichizada pela indústria cultural e pela branquitude.¹⁵

A narrativa chega a um ponto de amadurecimento da possibilidade de sustentação do olhar e do desejo recíproco entre dois homens negros na cena que sucede o bloco de externas. O encontro fortuito na rua, de olhares evitados e raiva, dá lugar ao flerte e a busca da beleza e da luxúria no *espelho* de um espaço seguro de sociabilidade para corpos gays negros. “Uma nova linguagem acena para nós”. O horizonte é de transmutação da dor e da solidão em prazer e cumplicidade, confirmadas na alternância de imagens poderosas de um protesto de gays negros contra a homofobia e o racismo, com afirmações orgulhosas de sua condição, e um número musical de um grupo de crooners, também negros e gays, convidando outros pares a “saírem do armário”.

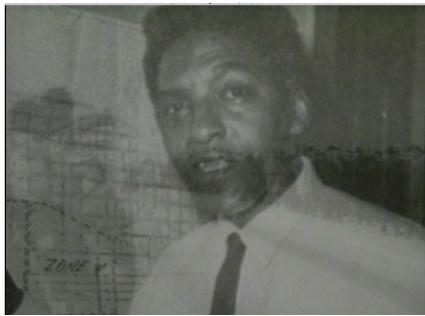
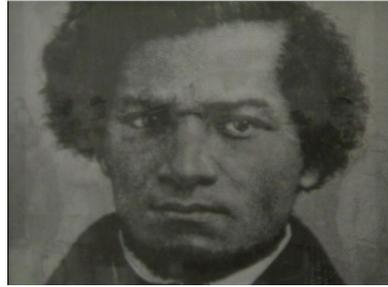
¹⁵ A escritora bell hooks desenvolveu este e outros pontos a respeito de corpos negros e latinos LGBT e a cultura ballroom no ensaio “Is paris burning?”, de 1992, publicado em sua coletânea *Olhares negros: raça e representação* (2019).

Figura 16 – Lavender lovelights: Blackberri, Kerrigan Black, Arvid Willians e Gene Garth em *Línguas Desatadas*, 1989 – Reprodução



Como articularei no quarto capítulo a partir do conceito de afro-fabulação, existe aqui uma intenção de conjurar diferentes temporalidades, chamar aqueles que já se foram, mas também aqueles que ainda virão. Para isso o grupo de bixas pretas convoca para este coro a força de ancestrais através do canto e da inserção de fotografias de pessoas negras com importantes trajetórias de vida empenhadas no combate à escravidão como os/as abolicionistas Sojourner Truth (1797-1883), Frederick Douglas (1817-1895) e Harriet Tubman (1822-1913), até líderes do movimento pelos direitos civis como Bayard Rustin (1912-1987), Martin Luther King Jr. (1929-1968) e as multidões das marchas dos anos 1960 (FIGURA 17).

Figura 17 – Esq. para dir.: Sojourner Truth (1797-1883), Frederick Douglass (1817-1895), Harriet Tubman (1822-1913), Bayard Rustin (1912-1987) e Martin Luther King Jr. (1929-1968) – *Línguas Desatadas* – Reprodução

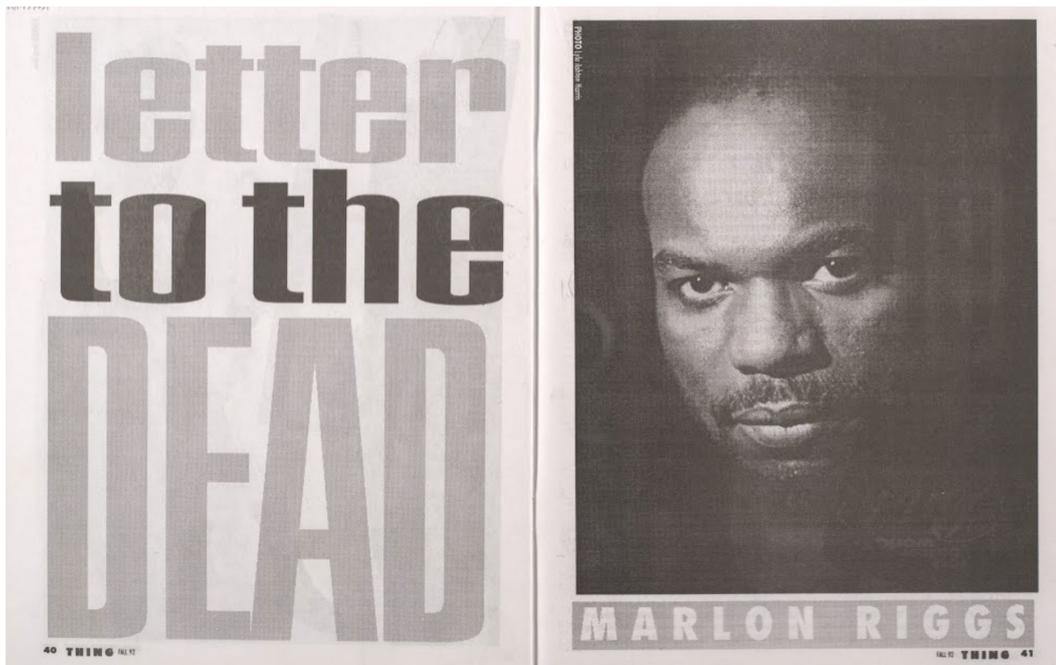


Todos eles se encontram em um clipe final entre aqueles que lutaram até o fim diversas formas de opressão contra negros, mulheres e dissidentes de gênero e sexualidade, inclusive aqueles que perderam as vidas para o HIV/Aids – numa série de obituários onde o diretor inclui sua própria foto (FIGURA 18). Os que já se foram, os que vivem e aqueles que ainda virão são convocados à ação. Ao mesmo tempo em que já ouvia a batida de seu coração como o tic-tac de uma bomba relógio anunciando “sua própria implosão silenciosa”, Riggs afirma nessa passagem que ritmos ainda mais fortes e mais antigos também ressoavam internamente, foram estes ritmos ancestrais que silenciaram o mórbido ruído da bomba relógio. Os ritmos ancestrais citados por Riggs são os hinos de protesto e os *spirituals*, cantos de cunho político e religioso entoados por pessoas negras escravizadas, as vozes que se ergueram por liberdade antes.

Figura 18 – Parte da sequência de obituários – *Línguas Desatadas* – Reprodução



Figura 19 – Escrita em 1991, Riggs publicou a *Carta aos mortos* no outono de 1992 na revista THING – Reprodução



Em sua *Carta aos mortos* (FIGURA 19), escrita um ano após o lançamento do filme motivada pela morte de um dos amigos e colaboradores de *Línguas Desatadas*, Riggs retorna ao quarto de hospital onde acompanhou os últimos dias do amigo vivendo com HIV/Aids. Ele relata que cantou no hospital, mesmo temendo repreensão dos funcionários, em uma reação quase instintiva por assistir às “consequências do silêncio”.

Comecei a enxergar as consequências do silêncio, e como consequência desta reflexão, minha língua desabou do teto da minha garganta, escorregou livre. E no hospital, como uma fuga exuberante da escravidão, cantei alto, com todas as forças:

Oh Liderdade!
Oh Liberdade!
Oh Liberdade pra mim!
Antes de me tornar um escravo
Prefiro ser enterrado na minha cova
E ir pra casa, sim! Iria pra casa
E seria livre!

(RIGGS, 1991 apud GALVADON; SEGADE, 2020, p. 274, tradução nossa)¹⁶

Esta carta é uma espécie de comentário à sequência de celebração às vozes históricas do final do filme. Riggs agradece a todas as personagens históricas, especialmente a Bayard Rustin (“Quão significativo foi conhecer toda a verdade da sua vida, ver meu primeiro exemplo brilhante de um homem negro gay, como eu, tão comprometido com a liberdade de todos. Como dói, Bayard, saber como te expulsaram do movimento por causa do seu amor, da sua vida”)¹⁷ (RIGGS, 1992, p. 275). O autor também imagina ou fabula um encontro com todas essas figuras do outro lado de um rio, um bom caminho para fugas, e agradece a James Baldwin: (“Obrigado, Jimmy, por tão corajosamente reivindicar e revelar a vastidão da sua identidade e exigir que todos nós fizéssemos o mesmo.”) (RIGGS, 1992, p. 276)¹⁸.

¹⁶ I began to see the consequences of silence, and how as a consequence of this insight, my tongue unhinged from the roof of my throat, slipped–free. And in the hospital, like some exuberant runaway escaped from slavery, I sang aloud, with all my might: *Oh Freedom!/ Oh Freedom!/ Oh Freedom over me!/ And before I'd be a slave/ I'd be buried in my grave/ and go home, yes! I'd go home/ and be free!*

¹⁷ “What it meant to me to learn the full truth of your life, to see my first shining example of a black gay man like myself so committed to everybody's freedom. How it hurt me, Bayard, to learn how they drummed you out of the movement because of your love, your life” (RIGGS, 1992, p. 275).

¹⁸ (“Thank you Jimmy, for so-courageously claiming and revealing the full expanse of your identity and demanding that all of us do the same.”) (RIGGS, 1992, p. 276).

Figura 20 – Cena de *Línguas Desatadas* onde homens negros gays participam de passeata em São Francisco – Reprodução



Ainda nas cenas de protestos finais veremos um grupo de homens negros gays carregando uma grande faixa vermelha onde se lê: “Black Men Loving Black Men Is A Revolutionary Act.”/“Homens negros amando homens negros é um ato revolucionário”, (FIGURA 20) a frase de Joseph Beam que encerra o filme e se tornou um mote deste grupo disperso apenas de tempos em tempos se vê alçada a alguma mínima discussão no campo das sexualidades, ou quando da ascensão de alguma figura ou produto midiático. Aqui eles chegam em coletivo à esfera pública em um protesto. E mesmo em um momento de glória, ainda vemos registros do grupo sendo atacado verbalmente por homofóbicos. A sentença contém uma chamada para ação subversiva em um contexto de racismo e homofobia enquanto estruturantes de sociedades de base colonial, branca e cisheteronomativa.

*Whatever awaits me
this much I know.*

*I was blind to my brother's
beauty and now I see my own.*

*Deaf to the voice that
believed we were worth wanting*

*loving each other.
Now, I hear.
I was mute,
tongue tied, burdened
by shadows and silence.
Now I speak
and my burden is lightened,
lifted, free.*

O narrador-personagem não via, não ouvia, não falava. Agora afirma ver, ouvir e falar. Um legado de autoexpressão e compreensão mútua vivido através da experiência coletiva. É importante ressaltar que o narrador-personagem não fala em eliminação do fardo, mas sim em um peso atenuado, o que brevemente me recorda o que Denise Ferreira da Silva evoca sobre a dívida impagável – “uma obrigação que se carrega mas que não deve ser paga” (2019, p. 154). A última música é um som de liberdade, uma espécie de “spiritual”, músicas religiosas que pessoas escravizadas entoavam nas plantações do sul dos EUA no período anterior a abolição – você pode fazer o que quiser, você pode ser o que quiser ser, você pode amar quem quiser amar. O chamado para a ação final é declamado em blackout, mas em alta voz. *Homens negros amando homens negro é um ato revolucionário*. Um filme feito de irmão para irmão, de bixa preta para bixa preta, com uma convocação para que todos assumam responsabilidades e, em tempos de violência e opressão, avancemos coletivamente reconhecendo a humanidade na diversidade. Silenciar diante de tal contexto é um indicativo de cumplicidade.

*Homens negros amando
homens negros.
Uma chamada pra ação.
Um reconhecimento
de responsabilidade.
Nós cuidamos dos nossos quando
a noite fica fria e silenciosa.
Hoje em dia, anoitece
à sangue frio,
e o silêncio ecoa
com cumplicidade.¹⁹*

¹⁹ *Black men loving black men./ A call to action./ A call to action./ An acknowledgment/ of responsibility./ We take care of/ our own kind when/the nights grow cold and silent./ These days, the nights/ are cold blooded,/ and the silence echoes/ with complicity.*

4 AFROFABULAÇÃO E BIXARIA NEGRA

Neste capítulo, debruço-me sobre o conceito de *afrofabulação* apresentado pelo historiador, crítico cultural e estudioso da performance Tavia Nyong'o (1974) no artigo “Unburdening representation” (2014) e desenvolvido em seu livro mais recente, *Afrofabulations: The Queer Drama of Black Life*, publicado em 2018, e os desdobramentos da análise do documentário *Línguas Desatadas* (RIGGS, 1989) enquanto um possível ato de afrofabulação. Nyong'o é Ph.D em Estudos Americanos pela Universidade de Yale, onde foi orientado pelos historiadores Paul Gilroy – um dos teóricos contemporâneos mais influentes no campo das relações raciais – e Joseph Roach – reconhecido pelo pioneirismo no desenvolvimento dos métodos e da pesquisa para os estudos da performance. Veremos que a afrofabulação é um importante desdobramento dos estudos que o filósofo Gilles Deleuze desenvolveu em *Cinema 2 – A imagem-tempo* (1985) a partir de sua leitura dos escritos de Henri Bergson sobre a *função fabuladora* em *As duas fontes da moral e da religião* (1932). Considero, ao longo do texto, algumas críticas realizadas ao conceito por autores contemporâneos e alguns exemplos interessantes de imagens que o pesquisador norte-americano identifica como “atos de afrofabulação” nos documentários *O retrato de Jason* (1967) e *The Queen* (1968). Interessante também as possibilidades de articulação do conceito cunhado por Nyong'o para desenvolver a análise do documentário *Línguas Desatadas* – objeto central deste trabalho – sob a perspectiva afetiva de uma bixa preta que escreve do Brasil em meio à pandemia de COVID-19.

Em entrevista ao *Hemispheric Institute for Performance and Politics* da Universidade de Nova Iorque, Tavia Nyong'o afirma que desde seus primeiros estudos esteve interessado na origem das formas de performances populares, como as da cena drag e *ballroom* em Nova Iorque, que investigou em sua monografia (TAYLOR, 2007). Foi através deste primeiro trabalho acadêmico que se deparou com a noção de arquivo e também com uma tradição de performances que não fazem parte de registros oficiais. Suas pesquisas no campo da performance têm foco nas relações raciais nos EUA, principalmente a partir de comunidades negras e latinas. Nyong'o realizou diversos cursos e palestras, dentro e fora de seu país natal, sobre performance na diáspora negra, estudos culturais, estudos *queer*, teoria feminista, história e memória. Para ele, o campo dos estudos da performance proporciona a oportunidade de estudar a cultura de forma mais personalizada ou, por que não, “corporificada” e também pode ser uma forma de etnografia para além da maneira como é pensada em disciplinas como a antropologia ou os estudos literários. O autor afirma estar cada vez mais interessado na

“performatividade do arquivo”, ou seja, na forma como um registro histórico – que costuma ser pensado enquanto transparente e permanente, lido a partir de apenas uma perspectiva – também pode ser entendido como multivocal e performativo. Ele defende que os estudos da performance podem nos ajudar a enxergar a “performatividade do arquivo” ao lado da performatividade de comportamento e a repensar as narrativas que estão implícitas no processo de documentação de arquivos sem considerá-los de pronto transparentes, mas tendo em mente como a história é moldada e performada. Nyong’o diz que sua formação em estudos culturais informa o modo como enxerga a história enquanto algo presente, que é sempre escrita por uma noção particular de um presente histórico, e que se refere a um passado histórico que em algum momento também foi um presente, um agora. É sobre este “arquivo de sombras” que o autor se debruça na publicação que apresenta o conceito de afrofabulação, que acionaremos nesta pesquisa para pensar também a experiência coletiva em *Línguas desatadas* e possíveis desdobramentos desse ato quando do encontro com outras subjetividades racializadas e dissidentes de gênero e sexualidade.

Atualmente, Tavia Nyong’o é diretor e professor do Departamento de Teatro e Estudos da Performance na Universidade de Yale, onde também leciona nos departamentos de Estudos Americanos e Estudos Afro-americanos. Antes, coordenou e lecionou no Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque. Nyong’o coeditou por anos a revista acadêmica *Social Text*, publicada pela Duke University, e atualmente coedita a coletânea literária *Sexual Cultures*, da NYU Press. Em 2009, publicou seu primeiro livro *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory* (U Minnesota) – que recebeu prêmio Errol Hill, da American Society for Theater Research (ASTR), como melhor livro sobre teatro negro e estudos da performance. Em 2018, lançou *Afro-fabulations: The Queer Drama of Black Life* (NYU Press), onde argumenta através de uma série de análises de imagens e performances que o drama da vida negra transborda as condições sociais que procuram sua negação, além de localizar interseções entre negritude e *queerness* em modos especulativos de vida social. O livro também foi premiado pela ASTR.

É em *Afro-fabulations*, sua pesquisa mais recente, que Tavia Nyong’o desenvolve os conceitos de *fabulação* e *função fabuladora* elaborados nas obras dos filósofos franceses Henri Bergson e Gilles Deleuze, respectivamente, e os atualiza ao aproximá-los de teorias tais como as de feminismos negros, pós-humanistas, decoloniais, dos estudos *queer* e da *queer of color critique*. Nyong’o “especula” sobre possibilidades de mobilização do termo e analisa o que chama de “atos de afro-fabulação” – sejam obras de artes visuais, literárias, performances, episódios cotidianos ou momentos históricos –, enquanto ele mesmo fabula o novo conceito

através de um método transdisciplinar de investigação. A interdisciplinaridade metodológica é a estratégia da pesquisa de Nyong’o e também uma das principais características da afrofabulação, ao mesmo tempo teoria e prática. Em uma das duas epígrafes do livro, o autor cita a poeta e ativista Audre Lorde (1934-1992). A citação é um trecho do ensaio “A poesia não é um luxo”, onde Lorde afirma não existirem “ideias novas aguardando nos bastidores o momento de nos salvar como mulheres, como seres humanos” (2019b, p. 48). Para a escritora negra, lésbica e filha de imigrantes caribenhos, existiriam “apenas ideias velhas e esquecidas, novas combinações, extrapolações e constatações dentro de nós mesmas – junto da coragem renovada de as colocarmos à prova” (2019b, p. 48). Esta é uma importante chave de leitura do exercício desenvolvido por Nyong’o em *Afro-fabulations*, já que, mesmo que o autor faça uso de inúmeras citações a obras e performances localizadas temporalmente na arte contemporânea, a estrutura da pesquisa é baseada no reposicionamento de momentos em que “Subversões negras da conformidade sexual e de gênero mostram-se excessivas, desordeiras, ou simplesmente ininteligíveis para um olhar externo.” (NYONG’O, 2019, p. 4)²⁰.

A provocação de abertura do livro nos transporta para a dupla questão colocada para corpos negros LGBTI+, se observados os sentidos possíveis da palavra “Race” no título da introdução (“A Race against time?”). Atos de afrofabulação estariam inseridos no contexto de uma “corrida contra o tempo”? Ou seriam a própria condição de existência de grupos racializados que encontram na “irreversibilidade do fluxo do tempo” sua “paradoxal fonte de liberdade”? De qualquer modo, a afrofabulação é apresentada principalmente como uma estratégia de rearranjo temporal. Ainda na introdução do livro, Nyong’o afirma que entre as principais investidas de sua pesquisa está a tentativa de apontar as formas que os estudos sobre a negritude podem recombinar nossas percepções sobre cronologia, tempo e temporalidades – uma prática e uma teoria sobre um “tempo negro” ou ainda sobre “temporalidades negras”.

A abordagem propositalmente ampla no campo dos estudos da performance e da teoria da performatividade serve de tática de defesa contra uma possível disciplinarização de processos de pesquisas acadêmicas. Outra estratégia do que leio como uma tentativa de posicionamento ético do autor, enquanto um pesquisador que realiza suas reflexões a partir de construções teóricas, políticas e metodológicas de diversos movimentos sociais, de uma variedade de movimentos artísticos independentes e da teoria crítica radical negra, é a de não explicitar excessivamente a tradução ou a comunicação de práticas propositalmente camufladas. Ambas as estratégias contêm riscos inatos a processos de produção intelectual de

²⁰ “[B]lack subversions of sexual and gender conformity prove excessive, disorderly, or simply unintelligible to an external gaze” (NYONG’O, 2019, p.4).

peessoas racializadas em instituições que refletem a hierarquização racial em sociedades marcadas pelo colonialismo. Esta é na verdade a primeira característica ressaltada por Nyong'o em suas especulações sobre o conceito de afrofabulação: “a persistente (re)aparição daquilo que nunca deveria aparecer e que, pelo contrário, deveria permanecer, intencionalmente, de fora ou sem formas de enunciação”. O prefixo “*afro-*”, relativo à África ou de origem africana, não é tanto uma convocação a análises de atos de fabulação de pessoas negras ou de origem africana quanto uma tentativa de dar forma a uma linhagem ou coleção de hackeamentos do mundo anti-negro por pessoas racializadas e dissidentes de gênero e sexualidades que, sabendo que as regras não foram feitas em seu favor, pelo contrário, encontram a forma perfeita de responder à opressão – muitas vezes fazendo uso da sátira e do deboche.

Parece interessante para a esta pesquisa explorar um pouco mais o conceito de fabulação em Deleuze para depois retomarmos à análise de Nyong'o. Isso porque Deleuze trabalha essa noção em *A imagem-tempo* (1985) especialmente a partir de documentários realizados nos anos 1950 e 1960, o que pode nos ajudar a percorrer os caminhos da análise de Nyong'o, entre pontes e bifurcações com os estudos do filósofo francês, e também os procedimentos adotados pelo diretor Marlon Riggs no filme *Línguas Desatadas*, objeto central desta pesquisa, como já destaquei.

Em *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze retoma o conceito de fabulação elaborado por Henri Bergson em *As duas fontes da moral e da religião* (1932). O que Deleuze extrai do conceito de Bergson é justamente esse movimento de transformação que ocorre com um personagem real ao se narrar diante da câmera. O autor identifica o mesmo processo no percurso do cineasta em documentários, já que este também “se torna outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles” (DELEUZE, 2018, p. 221). Deleuze amplia a análise para a tensão inerente à instância narrativa, que “se refere em geral à conexão sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa conexão” (DELEUZE, 2018, p. 214). Para ele, é dessa equação que a priori se estabelece um “modelo de verdade” em sua expressão plena, “na ‘adequação’ do sujeito e do objeto”. A noção de “objetivo” em questão aqui, por convenção, nas condições do cinema, seria o que a câmera vê. Por sua vez, o subjetivo seria o que a personagem vê. “A narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagens, objetivas e subjetivas, a conexão complexa delas que pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver em uma identidade do tipo $Eu = Eu$: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê”. Para esta pesquisa, não me deterei nos filmes, cineastas e outros teóricos discutidos no capítulo 6, “As potências do falso”, do livro *A imagem-tempo*. O mais

importante agora para avançarmos é que fique nítido o caminho para a distinção e aproximação que Deleuze faz entre diferentes modos de narrativa. Neste capítulo do livro o autor discorre sobre dois modos. Resumidamente, o primeiro se vale da adequação entre sujeito e objeto, ora através da distinção ora da identificação, na busca por veracidade – baseada em um modelo de verdade; o segundo seria um avanço, já que faz uma crítica à veracidade da narrativa. Como desdobramento deste segundo modo, há ainda a experiência inovadora da crítica à veracidade narrativa num campo bem específico, o das “formas que desde muito tempo recusavam a ficção”, o cinema de realidade, que o autor divide em dois pólos. O primeiro polo documentário ou etnográfico e o segundo polo investigativo ou de reportagem.

[...] ao recusar a ficção, se o cinema descobria novos caminhos, ele conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdades *que dependia da própria ficção cinematográfica*. [...] Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em prol de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em prol do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado: que o ideal de verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real, o cinema ainda não havia percebido. Era na ficção que a veracidade da narrativa continuava a se fundar. (DELEUZE, 2018, p. 217)

O que Deleuze aponta aqui, remetendo às considerações de Nietzsche sobre “a mais alta potência do falso”, é que, a partir da perspectiva narrativa, tanto as ficções cinematográficas quanto aquelas formas que procuravam se afastar da ficção em busca de um cinema de realidade estão baseadas no modelo de verdade que articulam o objetivo e o subjetivo, além de sua identificação. “A veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção. A ruptura não está entre ficção e realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta” (DELEUZE, 2018, p.218). Deleuze identifica uma mudança na dinâmica narrativa a partir dos anos 1960 em experiências como as dos norte-americanos John Cassavetes e Shirley Clarke com o cinema direto; do canadense Pierre Perrault com o cinema vivido; e do francês Jean Rouch com seu cinema-verdade. A partir destes trabalhos, com foco especial no de Perrault, Deleuze avança sobre o conceito de “função de fabulação” de Bergson e explica como o mesmo é desenvolvido nos processos narrativos que buscam extrapolar o modelo de verdade presentes em filmes de ficção e de realidade. Para o autor, “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos senhores ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2018, p. 218-219).

[...] O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da

personagem real quando ela própria se põe a “ficcionar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes ou de um depois, mas [do] que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria torna-se outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. [...] Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema. (DELEUZE, 2018, p. 218-219)

Ainda neste sexto capítulo, Deleuze discorre sobre fabulação através da obra de Shirley Clarke, citando especificamente *Retrato de Jason* (1967), escreve:

É como se os três grandes temas girassem e formassem combinações: a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e será “depois”, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta); o dever do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre). [...] E em *Retrato de Jason* [*Portrait of Jason*, 1967], é a passagem que deve ser captada sob todas as “distâncias” possíveis, relativamente à personagem e a seus papéis, mas distâncias sempre interiores, como se a câmera branca tivesse se insinuado no grande falsário negro: o “Eu é outro” de Shirley Clarke consiste no fato de que o filme que ela queria fazer sobre si mesma torna-se o filme que fez sobre Jason. O que deve ser filmado é a fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta em um sentido quanto pela personagem real no outro: para isso é preciso tempo, um determinado tempo, que é parte integrante do filme, é necessário. (DELEUZE, 2018, p. 222-223)

Vimos até aqui que é a partir da inerente capacidade de fabular que – ao ser acionada por realizadores implicados por uma ética do que Deleuze chamou de “verdade do cinema” – pode-se capturar em imagem o momento transitório onde uma personagem produz uma espécie de recombinação espaço-temporal e desloca, ao mesmo tempo, a si própria, cineasta e narrativa. Parece-me interessante retomarmos deste ponto a escrita de Tavia Nyong’o, pois o autor norte-americano utiliza o conceito de função fabuladora que Deleuze desenvolve a partir da obra de Bergson para, como ele mesmo diz, especular sobre o que chamou de “afrofabulação”.

Além de partir de conceitos de Bergson e Deleuze, as proposições de Nyong’o referenciam amplamente os trabalhos de feministas negras como Saidiya Hartman, Kara Keeling e Denise Ferreira da Silva, os estudos de José Estaban Muñoz e a *queer of color critique*, mas também estudos de Fred Moten e Amir Baraka, textos de ficção científica de Samuel R. Delany anteriores ao próprio conceito de afrofuturismo até o anticolonialismo em

Frantz Fanon, entre as mais diversas referências da teoria crítica contemporânea. A série de análises de atos de afrofabulação é definida mais a frente por Nyong'o como uma estratégia para conceituar nas artes visuais e na literatura aproximações do movimento que, segundo o autor, a música negra tem realizado para organização de um tempo negro revolucionário. Para esta pesquisa me parece interessante discorrer um pouco mais sobre como Nyong'o desenvolve o conceito de “fabulação crítica” de Saidiya Hartman, professora do Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, através do que já foi produzido no Brasil sobre estas relações, principalmente no artigo “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro”, de Kênia Freitas, crítica cinematográfica, programadora e doutora em Comunicação Social pela ECO-UFRJ, e Lann Mendes de Barros, doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP.

Saidiya Hartman desloca a discussão sobre a fabulação crítica do cinema para os arquivos históricos. Diante do interesse em pesquisar sobre os modos de existência das mulheres negras nos deslocamentos transatlânticos durante a escravização, o que a historiadora encontra são arquivos [que] não só pouco falavam sobre a existência das mulheres negras, mas quando o faziam repetiam as brutais e perversas violências sofridas por elas. Diante desta brutal materialidade do arquivo histórico, o ensejo de pesquisa historiográfica de Hartman se encontra numa encruzilhada: contar a história destas mulheres negras sendo capaz de “recuperar o que permanece dormente”, reivindicando uma presentificação de suas vidas; e, ao mesmo tempo, não cometer uma nova violência nesse ato de narração. Na tentativa de lidar com o impasse, Hartman nos questiona: “Como e por que se escreve uma história da violência?”, (2008, p.10). Nesta encruzilhada historiográfica negra, Hartman se propõe a necessidade de uma nova prática, descrita pela historiadora como: “uma leitura crítica do arquivo” (HARTMAN, 2008, p. 11). Esse modo de escrita para Hartman encenaria no fazer histórico pelo processo narrativo a impossibilidade desta representação. Hartman nomeará esse método de escrita de fabulação crítica. Um programa que consiste em: brincar e reorganizar os elementos básicos da história; rerepresentar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados; colocar em crise “o que aconteceu quando” e explorar a “transparência das fontes” como ficções da história; aproximar os níveis do discurso narrativo e confundir narrador e fontes. Tudo isso com o intuito de “tornar visível a produção de vidas descartáveis (no comércio de escravos do Atlântico e, também, na disciplina da história)” e de “iluminar o caráter contestável da história, narrativa, evento e fato, para derrubar a hierarquia do discurso e engolfar a fala autorizada no choque entre vozes” (HARTMAN, 2008, p. 11-12). Hartman ressalta ainda que: “Restrição narrativa, a recusa em preencher as lacunas e fornecer fechamento, é uma exigência deste método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro” (HARTMAN, 2008, p. 12). A intenção da fabulação crítica não será de “dar a voz” ao sujeito histórico subalternizado, escravizado, mas sim “imaginar o que não pode ser verificado, um campo de experiência situado entre duas zonas da morte – a morte social e corpórea – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento”, (HARTMAN, 2008, p. 12)

Os autores concordam que “os conceitos de Nyong’o e Hartman atualizam o campo de pensamento sobre as imagens por uma perspectiva da arte negra” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 106). É através desses conceitos que Freitas e Barros analisam estratégias de criação de uma série de imagens e performances de artistas negros brasileiros contemporâneos, principalmente em *NOIRBLUE* – deslocamentos de uma dança (Ana Pi, 2017), mas também em filmes como *KBELA* (Yasmin Thayná, 2015) e *BR3* (Bruno Ribeiro, 2018), além daquele que é considerado o inaugural do cinema negro brasileiro, *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973). Todos curtametragens e com a característica em comum do que o crítico e curador Heitor Augusto chamou de “desejo por experimentação formal” (AUGUSTO, 2018 apud BARROS; FREITAS, 2018). Uma importante articulação apresentada no artigo é a crítica de Kara Keeling, professora associada do Departamento de Cinema e Estudos de Mídia da Universidade de Chicago, sobre o lugar e a limitação do sentido de alteridade na análise deleuziana sobre a “verdade do cinema”, ou seja, quando personagem e cineasta encontram-se no momento transitório de tornarem-se outro. A pesquisadora de estudos culturais chama a atenção para a falta de criticidade na análise deste processo pelo filósofo francês nos filmes de Jean Rouch (“whose documentary work in Africa is controversial”) e também na adoção da proposição “Eu é outro” do poeta Arthur Rimbaud (“another controversial french figure [...] who claimed famously and problematically, ‘Je est un negre’”). Keeling afirma que “há um perigo nesse impulso de se tornar o outro [...] particularmente saliente quando o Eu afirmando ser outro ocupa uma posição de privilégio em relação às hierarquias de poder existentes” (KEELING, 2011, p. 63-64 apud BARROS; FREITAS, 2018).

Na sequência das proposições realizadas por Nyong’o, Hartman e Keeling a partir da teoria de Gilles Deleuze e suas imbricações com as artes negras em questões como a fabulação enquanto estratégia de inscrição no tempo, a performatividade do arquivo e a alteridade, Kênia Freitas e Lann recorrem a imagens de curtas-metragens do cinema negro brasileiro contemporâneo para dar corpo a estas formulações. Como pontuado no início deste capítulo, para teorizar, Nyong’o recorre a uma série de exemplos tanto de obras de arte quanto de episódios cotidianos, a partir dos quais busca principalmente em *low places*, nas margens, para fazer jus à tradição dos estudos *queer*. Para dar forma à sua teoria, o autor recorre a um *arquivo das sombras* (*shadow archives*), não em busca do que falta, mas daquilo que chama de uma “presença camuflada”, de temporalidades ou, por que não, atemporalidades de memórias negras.

Neste capítulo destaco dois dos mais potentes trabalhos citados por Nyong'o. O primeiro é o filme *Retrato de Jason* (1967), de Shirley Clarke, que é inclusive analisado rapidamente por Deleuze em *A imagem-tempo*, o segundo é a análise de uma sequência memorável de *The Queen* (1968), documentário sobre a cena drag dos EUA dirigido por Frank Simons, uma produção contemporânea a muitos dos filmes citados por Deleuze ao discorrer sobre a função fabuladora. Permito-me realizar um comentário breve sobre uma obra dos anos 1970 menos discutida, o documentário *Meeting the man: James Baldwin in Paris* (1970), de Terence Dixon como um ponto de inflexão na dinâmica deste jogo de produção da verdade do cinema discutido através dos filmes e análises anteriores até a possível leitura do filme *Línguas Desatadas* enquanto um ato de afrofabulação ou de bixaria negra – uma aliança entre indivíduos para um fim comum.

4.1 JASON E JOÃO

Em 2014, Tavia Nyong'o já nos apresenta a afrofabulação como uma possível metodologia em direção a uma crítica das políticas de representação no artigo “Unburdening representation”, publicado no tradicional periódico de estudos negros *The Black Scholar* (Editora Routledge). Partindo de um contexto de extrema urbanização e desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, aceleração dos processos comunicacionais pelas mídias digitais e crescimento do mercado da publicidade, relações públicas, corporações de mídia e interatividade, o autor questiona essa torrente de comoditização de imagens – principalmente aquelas genderizadas e racializadas. Se o aumento quantitativo da produção e presença dessas imagens em tão acirrado contexto, em certo ponto, conseqüentemente, representará uma mudança qualitativa, não seria o momento de abordar questões de raça e visibilidade considerando aspectos como velocidade e intensidade de fluxos? O autor considera ainda que tal cenário pode apontar para um aumento de janelas online e offline do que bell hooks chamou de “espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos” (HOOKS, 2019, p. 217), mas de forma concomitante e vergonhosa crescem também as manifestações de discursos de ódio que não se limitam aos ataques na internet, mas também ao cotidiano offline. “Rather than a shift to an entirely new paradigm, then, the new cultural

politics of visibility seems to challenge us to account for the mutual imbrication of images and affects, ideology and control, representation and, [...] fabulation” (NYONG’O, 2014, p. 70).²¹

Para dar seguimento à provocação do artigo, Nyong’o propõe uma dobra dos estudos filosóficos de Gilles Deleuze ao campo dos *black studies*, no mesmo caminho de teóricos dos estudos negros que encontraram na crítica deleuziana à representação uma abertura para desenvolverem suas análises, entre eles Kara Keeling e Édouard Glissant. Uma ressalva importante de Nyong’o é que, mesmo que tenha desenvolvido o conceito de afro-fabulação a partir de Deleuze, o autor faz questão de chamar atenção para o modo como o próprio filósofo francês formula conceitos-chave em seus estudos a partir do encontro com pensamento, artes, literatura e política de pessoas negras: “There is a reciprocal, if unequal, historical relation between Deleuze and black cultural theory that ought not be lost sight of whenever we look to Deleuze to go beyond older paradigms of representational critique” (Idem)²². É neste ponto que a dobra se inicia. Se Deleuze desenvolve o conceito de fabulação do trabalho de Henri Bergson, o mesmo conceito é atualizado através da leitura de filmes como *Portrait of Jason* (1967), da cineasta Shirley Clarke. Nyong’o enxerga a performance de Jason Holiday como a espinha dorsal de um modelo para o que chama de afrofabulação pelo notável poder do personagem de jogar com uma ideia de representação.

Citado frequentemente como o primeiro filme americano a apresentar um homem negro gay como protagonista, *Retrato de Jason* permanece celebrado ao mesmo tempo em que é considerado controverso pela forma em que Jason Holliday, seu entrevistado, é manipulado e exposto na tela por Clarke, a diretora branca, e seu namorado, o ator negro Carl Lee. Ainda assim, o duradouro fascínio pelo filme resulta da habilidade de Holliday em triunfar mesmo que encurralado. Holliday é o mais puro e fabuloso fofoqueiro, um contador de histórias; a mirada que proporciona para um submundo urbano *queer* basicamente se mostra uma casa de espelhos que, sobretudo, reflete de volta as próprias fantasias voyeurísticas de seu espectador. Desta forma, ele molda o jogo com a representação que eu estou chamando de Afro-fabulação. (NYONGO, 2014, p. 71)

²¹ “Rather than a shift to an entirely new paradigm, then, the new cultural politics of visibility seems to challenge us to account for the mutual imbrication of images and affects, ideology and control, representation and, [...] fabulation” (NYONG’O, 2014, p. 70).

²² “There is a reciprocal, if unequal, historical relation between Deleuze and black cultural theory that ought not be lost sight of whenever we look to Deleuze to go beyond older paradigms of representational critique” (NYONG’O, 2014, p. 70).

Figura 21 – Jason Holliday segura uma edição do jornal independente The East Village Other com a manchete “The wicked witch of the west beautifyin” – Retrato de Jason (1967) – Reprodução



Retrato de Jason é considerado um documentário clássico do cinema verité e também um dos trabalhos mais importantes de Shirley Clarke (FIGURA 21). Há um conflito de informações sobre a duração das gravações, que variam de quatro a doze horas de filmagem, para um corte final de 107 minutos em preto em branco. A entrevista foi gravada no famoso Chelsea Hotel, onde Clarke vivia à época. No segundo capítulo de *Afro-fabulations*, o autor propõe avançar a leitura sobre o filme considerando-o “uma exploração voyeurística de um sujeito vulnerável” para, segundo ele, baseado na proposta de leitura reparativa de José Esteban Muñoz, “reconhecer antagonismo e aspectos negativos ao invés de negá-los” (NYONG’O, 2018, p. 48, tradução nossa). Este olhar é lançado pelo autor tanto para as ranhuras físicas do filme, onde os pontos escuros são considerados também fontes de informação e não falta de imagem, quanto sobre a performance ambivalente do protagonista, a do garoto de programa negro e homossexual em estado constante de vulnerabilidade e a do artista em busca de uma audiência.

O filme se inicia com a câmera desfocada e som agudo, apenas introduzido pela voz de um dos integrantes da equipe de filmagem, provavelmente o cinegrafista, com as informações do rolo de filmagem e da banda fonográfica: “Miss Shirley Clarke, Portrait of Jason. Rolo um, som um”. A diretora inicia a gravação: “Ok, Jason, go.”. É como se o personagem em close já soubesse o que deveria ser feito e ele faz: “Meu nome é Jason Holiday”. E como se não fosse

suficiente o silêncio que se segue, ele insiste. “Meu nome é Jason Holiday”. Risos. “Ok, meu nome é Aaron Payne”. A câmera desfoca mais uma vez e agora sim a afirmação do entrevistado gera uma reação da diretora, em off: “O que quer dizer Aaron Payne?” (RETRATO..., 1967). Jason Holiday inicia a sucessão de anedotas a partir das provocações de Clarke e de parte da sua equipe, principalmente de seu namorado e colaborador Carl Lee. O personagem faz uma clara distinção entre os dois nomes. Aaron Payne é o nome de batismo, corpo e memória que ele reserva para a infância traumática e a dor dos castigos do pai homofóbico, autoritário e espancador. Jason Holliday é o nome inventado para uma personalidade ou pelo menos para ajudá-lo a caminhar em direção a ela, como vemos no trecho do diálogo a seguir:

Jason Holiday foi criado em São Francisco. E São Francisco é um lugar a ser criado. Acredite.

Você gosta do nome Aaron Payne?

Como Aaron Payne estava bem distante, não mais distante do que estou agora, mas... Bem, este nome contém memórias desagradáveis, deprimentes. Eu achei que vivendo com aquelas pessoas em São Francisco, cujas personalidades estavam de acordo com seus nomes, se eu encontrasse outro nome e me desse uma nova chance, eu seria mais feliz. Eu insisti pra ser chamado de Jason. Eu afirmei para meus amigos e para as pessoas que eu conhecia, meu nome agora é Jason. E eles passaram a me chamar assim. Algumas pessoas ruins, você sabe, de vez em quando me chamam de Aaron. Me lembro de uma vez, em São Francisco, eu disse para o Miles Davis, meu nome é Jason. E ele disse, caralho, nenhum dos seus nomes é Jason. Mas ele era parceiro o suficiente para me chamar de Jason. Ele nunca mais me chamou de Aaron desde então. Como Jason eu realmente descobri uma nova personalidade. Eu sou um gato preguiçoso. Eu sempre quis ser assim, mas evitava de alguma forma. Sempre encontrava uma forma de tomar os problemas dos outros pra mim e não enxergar meus próprios problemas. Eu sempre era o lacaio de alguém ou de qualquer outra coisa que me impedisse de encarar o que eu realmente queria fazer. E agora eu quero fazer isso. Jason me dá força para fazer isso. Eu voltei pra Nova Iorque depois de cinco anos e alguns velhos amigos que não via há muito tempo, os novos, os antigos que eu mantive, contei a todos que meu nome é Jason. Conseguí me estabelecer. Meu cartão do seguro social está em nome de Jason Holiday, minha *cabaret license* também. Acredite em mim. Tem a ver com o nome. Se o nome acender uma luz pra você e te fizer sentir bem, assumo o nome (RETRATO..., 1967).

A mudança de nome não é uma demanda de adequação de identidade de gênero ou que é gerada após uma mudança objetiva na materialidade do indivíduo, mas sim uma porta que se abre para que o mesmo caminhe em direção a uma personalidade que, agora, está prestes a ser eternizada, como o próprio entrevistado revela como objetivo maior da concessão da entrevista. Há uma produção extensa de estudos sobre o *Retrato de Jason* na bibliografia sobre cinema documentário, seja em análises mais periféricas em pesquisas sobre cinema verdade e o impacto

da extensa filmografia de Shirley Clarke, como no caso de Deleuze, até investigações mais profundas dedicadas exclusivamente à obra. Mas ao definir o jogo performático de Holliday como modelo para um fabulador, Nyong'o reconhece nele, além da habilidade de contar histórias, a capacidade de ao mesmo tempo “discloses the powers of the false to create new possibilities” (NYONG'O, 2014, p. 71). Holiday transforma o filme produzido por Clarke para provocar questionamentos a cineastas contemporâneos sobre cinema verdade no registro da própria imagem subversiva que buscava quando da adoção de seu novo nome. No trecho da entrevista reproduzido a seguir fica explícito o desejo e o sentimento de realização do entrevistado por ter uma obra dedicada exclusivamente a ele:

You know, it's a funny feeling having a picture made about you. I mean... I think, I... I really dig it, you know. I feel sort of grand, sitting here, you know and I'm carrying on. People are going to be digging you. You know, I am going to be criticized. I'll be loved or hated or what have you. What difference does it make? I am doing what I want to do and it's a nice feeling that somebody's taking a picture of it. This is a picture I can save forever. No matter how many more times I may goof or be ridiculous, I will have one beautiful something that's my own, you know? And I really, for once in my life, was together and this is the result of it. And, it is a nice feeling. (RETRATO..., 1967)

Ele declara se sentir grande diante da tarefa de fornecer os elementos que serão utilizados no futuro para que a audiência julgue se ele é digno de amor ou de ódio. Independentemente do resultado, o senso de eternidade conferido por ele à película parece a moeda de troca perfeita. Em um artigo de 2011 sobre *Retrato de Jason*, Irene Gustafson, professora do departamento de cinema e mídia digital da Universidade da Califórnia, aborda este senso de sobrevivência através de imagens explicitadas na passagem acima ao mesmo tempo em que do ponto de vista mais formal aproxima o filme à série de “screen tests” de Andy Warhol. Gustafson argumenta que *Retrato de Jason* é um screen test e defende que o formato do filme está intimamente ligado à própria pergunta sobre quem (ou o que) é Jason Holliday. Fazendo um paralelo com a dinâmica de um teste de vídeo, onde aquele que é testado interpreta cenas e responde perguntas sobre si mesmo, a autora ressalta as possibilidades que a obra e a performance de Jason abrem para que outras ideias sobre masculinidades e negritudes venham à tona em um contexto político acirrado. Ao encenar performances de Mae West e Scarlett O'hara junto com suas próprias aventuras na vida noturna de Nova Iorque ou trabalhando como faxineiro na casa de mulheres brancas ricas, Jason ofereceria uma possibilidade de polo oposto à imagem de masculinidade negra que o ator Sidney Poitier representou nos anos 1950 e 1960 na indústria cinematográfica dos EUA.

Jason Holliday, the star of Clarke's film, is hip, overtly sexual, gay, criminal, and addicted. Portrait of Jason as a screen test asks the question: What role can Jason play? Can Jason represent the image of the "modern negro male"? Indeed, his casting raises questions about what this role involves, demands, or requires. (GUSTAFSON, 2011, p. 10)

Como a autora destaca, o filme foi gravado um ano após a grande marcha de Martin Luther King em Washington D.C. e dois anos antes da revolta de Stonewall, e está permeado pela tensão dos debates no país onde as próprias ideias sobre questões raciais, de gênero e sexualidade estavam em forte disputa em diversos campos (jurídico, cultural, político). Além de imprimir estas questões em imagens, o filme pode ser lido também como a concretização das ambições de Jason de realizar sua grande performance em uma casa de shows, um dos usos que Jason certamente tinha no horizonte – o de ser catapultado ao estrelato após ter um filme sobre sua biografia. Esta análise de *Retrato de Jason* enquanto um screen test se aproxima da leitura de Nyong'o sobre o filme enquanto um ato de afrofabulação, na medida em que posiciona o teste como uma forma de elevar representações aceitáveis e colocar à margem aquelas que desviam de determinado padrão – assim como documentos históricos e narrativas oficiais fariam na análise de Nyong'o em que explora as questões em torno da performatividade dos arquivos. "Like the legal and juridical documents (mug shots, identification cards) that it resembles, the screen test is a productive site, one point in a-network of relations that constitutes the power-knowledge nexus" (GUSTAFSON, 2011, p.11).

Figura 22 – “Esta é uma obra que poderei salvar para sempre” – *O Retrato de Jason* (1967) – Reprodução



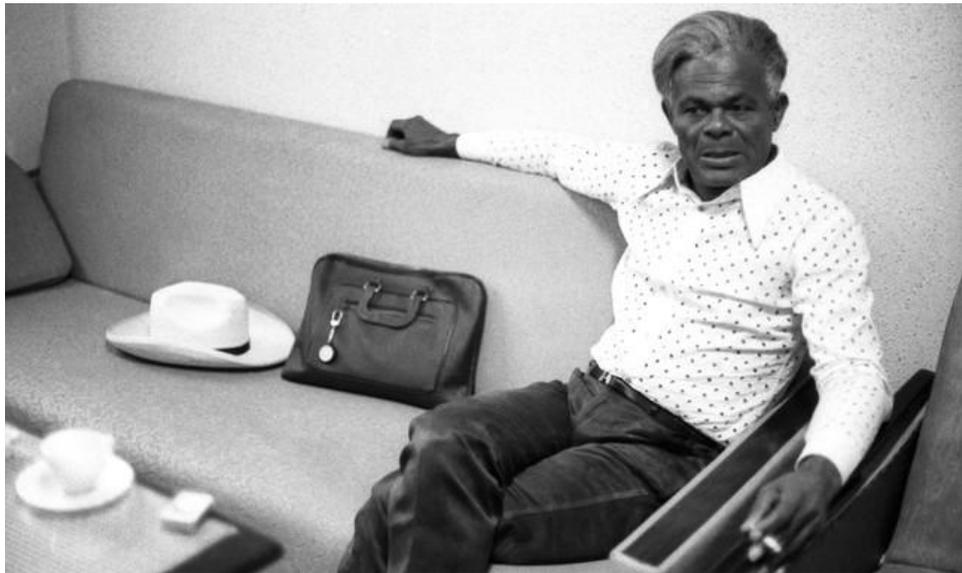
O personagem pertence à linhagem de uma fabulação negra queer ainda por vir e faz parte do que Nyong'o vai chamar posteriormente em *Afro-fabulations* de “The fabulous class”, que em tradução literal para o português seria “a classe fabulosa”, mas em versão mais apropriada seria “a classe fabuladora”, trabalhadores/as da cultura que transitam entre diferentes classes sociais, oferecendo glamour e estilo em troca da circulação em espaços de elite saturados por classismo e racismo. Holliday auto intitula-se um “hustler”. Encontrei significados diversos em diferentes dicionários para o termo, desde trabalhador até alguém que simplesmente tenta persuadir um terceiro a lhe garantir dinheiro por qualquer meio necessário. Há também o uso do termo em inglês para nomear de forma pejorativa trabalhadores sexuais.

No contexto brasileiro do início do século XX, destacaria entre muitas trajetórias uma de grande impacto na cultura popular brasileira, que teve um imaginário construído em torno e narrado por aquele que foi eternizado como Madame Satã (1900-1976). Apesar de muito conhecido, são escassas as imagens dele em vida. Pelo menos dois longas-metragens de ficção foram produzidos sobre ele. *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura, 1974) gira em torno de um homossexual negro chefe de uma quadrilha de traficantes de drogas na Lapa. O visual, a história e alguns dos traços de Rainha Diaba, interpretado por Milton Gonçalves (1933), são derivados da mitologia associada à Madame Satã. É em 2002 que o personagem da mitologia

carioca ganha uma cinebiografia. *Madame Satã* é o primeiro filme de longa-metragem do diretor Karim Aïnouz e também a estreia no cinema nacional do ator Lázaro Ramos, há alguns anos o ator negro de maior destaque na mídia brasileira. Muito citada enquanto fonte de informação sobre *Madame Satã* é a entrevista para a revista O Pasquim (FIGURA 23), mas João Francisco dos Santos, pernambucano de Glória do Goitá, a sessenta quilômetros de Recife, também deixou registradas as *Memórias de Madame Satã*, livro escrito a partir de narração ao jornalista Sylvian Paezzo. A escrita é em primeira pessoa e guarda marcas de oralidade, com muitos diálogos indicados por travessões e narrativa não linear. Nas memórias, há desde os episódios mais ficcionalizados, como as descrições das brigas em cabarés e esquinas da Lapa e zona portuária do Rio, como a impiedosa passagem onde revela que sua mãe o trocou por uma égua na infância, as variadas fugas de trabalhos análogos à escravidão, a adolescência em situação de rua e os diversos tipos de serviços que realizou até conseguir inclusive empreender em uma pequena lavanderia. A dimensão do trabalho e do apreço à dignidade de exercer uma profissão, o sonho de trabalhar enquanto um artista profissional na noite carioca sucessivamente interrompido pela perseguição policial e os diversos períodos em que esteve privado de liberdade no sistema carcerário ganham destaque na narrativa. Conta ainda que sua fama de malandro começou ao se defender de agressões de um policial que acabou levando a pior na briga e saiu morto do embate.

Os casos com o Alberto e com o irmão do Alberto tiveram dois resultados chamados psicológicos. O primeiro resultado foi bom pra mim porque minha fama de malandro formado aumentou muito já que eu havia encarado os dois como valente verdadeiro e ambos os irmãos eram policiais. Porque malandro que encarava policial sem medo tinha o prestígio da sua pessoa aumentado. O segundo resultado psicológico foi ruim para mim e isso se deu exatamente porque tanto o Alberto quanto o irmão dele eram policiais e então os outros policiais ficaram de olho em mim e com vontade de uma forra. Fiquei seis dias sendo admirado com respeito pelos malandros e mulheres e bichas da Lapa e vigiado de longe pelos policiais. (PAEZZO, 1972, p. 47)

Figura 23 – João Francisco dos Santos, o Madame Satã, é entrevistado – Reprodução



Corroborar com a teoria de que João Francisco dos Santos se equilibrava entre a fama indesejada de malandro e o anseio pelo reconhecimento enquanto um trabalhador das artes a dissertação de mestrado defendida no PPG em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2016, por Rodrigo Reduzino, atualmente doutorando no PPGS da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Através da análise de cinco processos judiciais encontrados no Arquivo Nacional com referência à “Madam Satan” junto a pelo menos três nomes civis diferentes (João Francisco dos Santos, João Vasconcelos e João Braz da Silva). Reduzino analisa a incorporação do racismo científico do século XIX no sistema penal brasileiro. Se Aaron Payne abandona o nome de batismo e escolhe Jason Holliday como o nome que abrirá caminho para a aproximação pública da sua figura com uma personalidade ainda em desenvolvimento, João Francisco se equilibra entre o esforço para efetivamente construir uma carreira artística profissional e a explosiva fama pela destreza na fuga da perseguição policial num contexto onde soma-se ao fato de ser negro, nordestino, performer e homossexual, o enquadramento de capoeiristas e desempregados nas leis de vadiagem. De acordo com Reduzino, João Francisco dos Santos passa a ser reconhecido pelo vulgo Madame Satã a partir da identidade criminal forjada pela polícia, registrada em alguns dos processos que o autor analisou em sua pesquisa.

4.2 A RAINHA

A narrativa de “The Queen” se dá nos bastidores da final do concurso de beleza drag Miss All-American Camp Beauty Pageant em Nova Iorque, em 1967 – próximo a série de protestos históricos da Revolta de Stonewall (1968), enquanto a prática drag e as relações homossexuais ainda eram proibidas por lei (o estado de Nova Iorque derrubou essa legislação apenas no ano de 1980) e vinte e três anos antes do clássico “Paris Is Burning” (1990), de Jennie Livingston, que ao lado do hit “Vogue”, de Madonna, trouxe atenção de um público maior para a cena ballroom criada pelas comunidades LGBTQIA+ negras e latinas. O filme de Frank Simon porém vai mais fundo no registro dos bastidores e do alto nível de organização do concurso organizado pela pioneira Flawless Sabrina, drag queen, atriz e ativista trans, e que tinha em seu júri figuras como a modelo e atriz Edie Sedgwick e artista plástico e cineasta Andy Warhol, num contexto de criminalização das práticas ali celebradas. Um dos aspectos que tornam ainda mais relevantes o exemplo que veremos abaixo é o fato de uma das participantes do concurso ter entrado na disputa ainda que sua comunidade drag negra e latina não recomendasse a inscrição no que já consideravam uma disputa de cartas marcadas. Ao perder o concurso de beleza para uma concorrente mais jovem e branca, a personagem em questão, Crystal LaBeija (FIGURA 24), inicia o primeiro ato de afrofabulação analisado por Nyong’o.

Figura 24 – Crystal LaBeija em “The Queen” (1968) – Reprodução



Como que saindo das sombras em que foi lançada ao receber apenas o terceiro lugar no concurso de beleza, Crystal LaBeija realiza um discurso épico de crítica à produção e ao júri, sem nomear o racismo como a causa direta de seu insucesso, mas confrontando diretamente todo o sistema de valores acionado para coroar uma candidata que, segundo ela, seria privilegiada por sua branquitude. A ação de LaBeija que é, ao mesmo tempo, revolta e performance, não é autossuficiente para descrevermos a função fabuladora de Deleuze e Bergson, mas quando a personagem se direciona para as câmeras acontece um deslocamento que devemos analisar com maior cuidado. Quando a equipe cinematográfica decide voltar seu aparato e atenção para o discurso inflamado de LaBeija é que tanto direção quanto narrativa já estão implicados no ato de fabulação da personagem que ficcionaliza a revelação do seu antagonismo – e de toda a comunidade da qual faz parte – à hierarquia de beleza e visibilidade engendradas por toda estrutura do concurso. Nas palavras de Nyong’o, “LaBeija afro-fabulates an alternate system of values for the documentarians to witness, if not fully record. She offers them a partial glimpse into a darker queer world than ‘The Queen’ is able to capture. In so doing, she demonstrates how to perform *for and against* the camera” (NYONG’O, 2018, p. 3).

O ato de performar *para* a câmera e, ao mesmo tempo, *contra* a câmera é central para compreensão do “estranho drama da vida negra” que Nyong’o trabalha ao longo de todo o livro,

se considerarmos que é a câmera o instrumento chave para a produção de imagens na modernidade, mais além, é o aparato cinematográfico – incluída aí a equipe do documentário – que está implicado na captura da verdade ou na extrapolação de modelos de verdade. “Eu não assinei nada [...] se ela divulgar alguma foto minha, eu processo todos vocês... Ninguém vai lucrar às minhas custas”, diz para as câmeras. O bote de LaBeija em direção à câmera é justamente pela compreensão de que esta é sua única chance de preservar e, principalmente, *fabular* a exuberância de sua performance no concurso de beleza drag. É por conhecer regras e códigos estabelecidos contra pessoas como ela que LaBeija opera uma espécie de hackeamento dos códigos de um mundo anti-negro, onde normas de gênero e sexualidade também são hierarquizadas. Nas palavras de Nyong’o, “[...] bound to appear, she takes refuge in a performative agency that is derived specifically from the multiplicity of her sisters, both sisters present with her and those who stayed home. She addresses us, here in the future, without being able to know how she has changed us” (2018, p. 4). Os interlocutores de LaBeija são, ao mesmo tempo, a equipe do concurso, a equipe do filme, a comunidade da qual faz parte e todas as possíveis audiências de toda e qualquer obra que venha a existir caso seu discurso não seja censurado após registro audiovisual. Ela poderia ter exigido que a câmera fosse desligada, que não a filmassem ou apenas ausentar-se, mas escolhe deliberadamente falar para a câmera, para a equipe, a fim de ser registrada. Ao fazer este gesto, a personagem convoca um imaginário tradicional das margens e se posiciona em uma linhagem de figuras populares ou pessoas comuns que assumem o risco de desnudar um sistema de valores que não lhes beneficia em nada, pelo contrário, e ousam borrar fronteiras da ordem social mesmo que por isso paguem um preço alto pela rebeldia. Mas qual punição não se está disposto a pagar quando as regras do jogo são por si só indignas? Além de se basear no exemplo daqueles que vieram antes, LaBeija, simultaneamente, fala para aqueles que ainda não vieram, ela fala para outros tempos, mesmo que não possa ter certeza de que será ouvida nem saber por quem.

Crystal LaBeija é a precursora da cena *ballroom*, onde foi criada a cultura *vogue*. Após anos de discriminação racial dentro e fora da cena drag, onde o mainstream é dominado desde o início por uma cultura gay branca, Crystal LaBeija criou as bases para o que hoje entendemos como uma das expressões culturais mais relevantes da comunidade LGBTQ+ negra e latina, através de sua lendária *House of LaBeija*. Fundada cinco anos após as filmagens de *The Queen*, em 1972, a House of LaBeija é responsável por iniciar uma forma de organização social na cena de bailes drag das comunidades negra e latina em Nova Iorque nos anos 1970.

The House of LaBeija introduced a new type of social organization in the ballroom scene, acting both as a support network and a kinship system. An increasingly large community of queer and transgender youths, primarily of African and Latino descent, started to congregate in houses (or competitive clans) whose leaders are known as mothers and fathers – roles that often do not correspond to birth-assigned gender – and take the house name as their surname. This revolutionary kinship structure goes beyond bloodlines and questions the primacy of biology. It has also paved the way for the emergence of powerful networks of support, care and political solidarity among marginalized LGBTQ individuals, thus becoming a surrogate family for thousands. (GALVADON; SEGADE, 2000, p. 131)

O texto de abertura do catálogo da mostra “Elements of Vogue – a case study in radical performance” realizada entre 2017 e 2018 no Centro de Artes Dois de Mayo, em Madri, e entre 2019 e 2020 no Museu Universitario del Chopo, na Cidade do México, posiciona o estilo de dança – e a cultura que a originou – enquanto uma performance radical.

This notion of radical performance is what defines voguing, a popular culture that unfolds around transgender pageants and spectacular dance battles between queens of Black and latino descent. Vogue is a definitely queer dance style, the roots of which go deep down into the history of the African diaspora. It draws inspiration from the poses in top women's fashion magazines, re-appropriating the elitist imaginary of haute couture and combining it with the vocabulary of Egyptian hieroglyphs, Asian martial arts and afrofuturism. Such a transgender, multicultural hallucination is what made vogue emblematic of a fiercely underground scene: namely, the ballroom scene. Ballroom culture flourished in 1980's New York as a response to the AIDS crisis, but its history spans a century of fragile coalitions between minorities that have been consigned to the margins, incarcerated and pathologized throughout the modern period. In the stylised poses of voguing, the dancer's hands do more than just draw figures in the air. These poses are a bodily transcription of a history of resilience that can be traced back to the 1920s, coinciding with the first massive drag balls of the Harlem Renaissance. With its elaborate rules, aesthetic codes and forms of social organization, ballroom culture is still a platform to channel queer energies and affirm the lives of nonconforming bodies in what constitutes a case study of radical performance. (GALVADON; SEGADE, 2000, p. 9)

Figura 25 – Pepper LaBeija, *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) – Reprodução



4.3 BALDWIN

O documentário de curta-metragem *Meeting the man: James Baldwin in Paris* (Terence Dixon, 1970) é um filme raro que passou por uma restauração recente exibida na edição de 2020 do New York Film Festival. A premissa do documentário, apresentada em voice over pelo diretor logo na sequência de abertura, é que o protagonista concordou em participar de um filme apenas sobre seu ofício de escritor, sem considerar seu ativismo político. Mas logo após o início das filmagens, como narra o diretor em voice over inserido na edição, a postura do escritor mudou. “Ele foi menos cooperativo”, reclama. Há um nítido contraste no filme que pode ser percebido não apenas pelos diálogos, mas também pela forma como foram filmados os trechos pré-idealizados pelo cineasta em oposição ao que é filmado a partir das provocações de Baldwin. O diretor filma planos abertos, com estabilidade, priorizando a paisagem natural e a arquitetura da cidade, Baldwin caminha sozinho pelas margens do rio Sena. A entrevista final, apenas com o escritor, também é gravada com tripé. A configuração do quadro muda completamente diante do inesperado, quando Baldwin sugere locais – um bairro argelino, a praça da Bastilha e o atelier do artista plástico e amigo Beauford Delaney. O escritor não está só, mas sempre acompanhado por um grupo de pessoas por quem nutre afeto, e ele faz questão de demonstrar isso. As imagens trepidam e os ângulos são os mais inusitados na tentativa de

registrar os imprevistos. Baldwin parece convocar seus pares para um esforço coletivo de trazer à tona, através deste filme que ele acredita que pode ser feito, o que nunca deveria emergir do subterrâneo.

“Baldwin foi hostil conosco”, afirma o diretor novamente em voice over. E agora, em quadro, pergunta a um Baldwin atônito: “Por que você não nos deixa projetar você através do seu trabalho em vez de você como você é?”. O diretor exige que Baldwin protagonize um filme que não existe e não existirá, pois seu personagem principal não está interessado em dissociar seu trabalho enquanto escritor das implicações de ser um homem negro em autoexílio de sua terra natal onde pessoas negras e, principalmente, ativistas negros, seus amigos, estão sendo assassinados. Baldwin é direto (“estou lutando contra você”) e generoso (“não você, Terry. Mas você o inglês”). “Não estou interessado na Paris de Jimmy Baldwin. Sou o menos interessado nos meus 22 nesta cidade. Não tem importância nenhuma. O que importa é que sou sobrevivente de algo e testemunha de algo. Isso é o que importa”, avança o escritor deixando evidentes suas intenções de não compactuar com a narrativa de exceção enquanto um modelo de existência num mundo anti-negro.

— Eu sou uma das poucas pessoas negras no mundo que tem uma voz. Isso significa algo que nenhum escritor branco pode ter neste ponto da história no mundo, e eu não posso escapar disso nem deveria nem tentar. [...] Eu sou um homem negro no meio deste século. E falo por isso. A todos vocês, ingleses, franceses, irlandeses, a todos vocês. Porque nenhum de vocês sabe ainda quem é este negro desconhecido. [...] Não sou nada do que você pensa que sou. (MEETING... 1970)

A tentativa de incursão da equipe cinematográfica branca num gueto intelectual negro exótico e desconhecido é desafiada pela inteligência e generosidade de Baldwin não só para com o cineasta, mas pelo seu comprometimento enquanto uma voz do seu tempo que é endereçada para seus contemporâneos, mas também para aqueles que ainda estão por vir. A generosidade e a responsabilidade ficam mais evidentes em duas passagens. A primeira é quando Baldwin e seu jovem amigo são didáticos na contextualização da escolha da praça da Bastilha para seguir com as gravações. De costas para as grades que circundam o obelisco do local histórico da Revolução Francesa no século dezoito. É a diferença de percepção e recepção de movimentos de libertação iniciados por pessoas brancas e não brancas que Baldwin endereça naquele espaço onde uma prisão foi derrubada.

— Quando derrubaram esta prisão, foi um grande evento na história da Europa. E a Europa entende isso. Também estou tentando derrubar uma

prisão. Esse evento não ocorreu ainda no imaginário europeu. Ainda sou, para a Europa, um selvagem. Quando um homem branco derruba uma prisão, ele está tentando se libertar. Quando eu derrubo uma prisão, me transformo em outro selvagem. Porque vocês não entendem, que vocês, pra mim, são a minha prisão. (MEETING... 1970)

Quando no estúdio de Beauford Delaney uma jovem negra de vinte anos declara que, mesmo sem ter lido os livros de Baldwin, o amava como a seus pais por ele ser uma pessoa negra mais velha bem-sucedida na tarefa de alçar a voz politicamente na esfera pública, a resposta de Baldwin elucidava o senso de responsabilidade, mas também a alegria pelo privilégio de ouvir de uma geração mais nova que o amor empenhado por ele na sua trajetória profissional e política seja recíproco – mesmo que esta não seja uma condição para que ele continue empenhado nessa tarefa. Outro jovem negro do mesmo grupo afirma que *Terra estranha* foi o primeiro e único livro até ali que havia lido completamente. Apesar de o diretor do filme seguir insensível a esta interação, chegando inclusive a creditar ao histórico do escritor ter sido um jovem pregador em igrejas protestantes, a câmera nos coloca diante de uma inédita demonstração de um diálogo intergeracional e de uma reciprocidade afetiva registrados nas obras que analisamos neste capítulo.

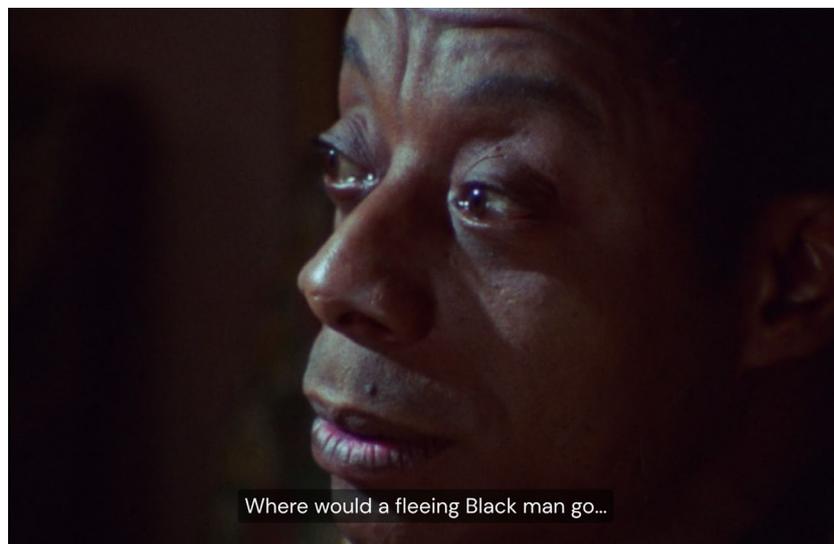
— Eu sei que do meu ponto de vista foi, em certo sentido, tudo para vocês, sabia? Eu sei que amo vocês, mas vocês não necessariamente precisam ter consciência disso. Acho que nunca pensei que viveria para ouvir vocês dizerem que me amam (risos). Isso soa muito sentimental, mas vocês entenderam.

Figura 26 – O artista Beauford Delaney em seu estúdio com jovens estudantes em conversa com Baldwin – Reprodução



No conjunto de atos de afrofabulação nos documentários apresentados, nem Jason nem LaBeija encontraram qualquer demonstração mínima de afeto na dinâmica do jogo de invenção que participaram diante das câmeras. O registro, ainda que conduzido de forma invasiva, pode servir em *Meeting the man: James Baldwin in Paris* para realizar uma inflexão no comentário sobre o horizonte da vida negra em um mundo anti-negro, caracterizado pelo excesso de morte e seus desdobramentos. Diante da pergunta do diretor aos jovens negros sobre o motivo de terem, assim como James Baldwin, trocado os EUA pela França, e da negativa deles em responderem, é o escritor mais uma vez que generosamente explicita que, vinte anos após ter deixado seu país, os motivos continuam os mesmos para aqueles jovens: eles sofrem risco de serem assassinados pelo simples fato de serem negros e exigirem respeito ao direito à vida. Se o pressuposto de Terence Dixon era uma espécie de salvação da imagem de Baldwin enquanto um escritor excelente que, apesar de negro, superou de alguma forma o racismo através da literatura, é exatamente esta a ideia que Baldwin tenta confrontar. Ele está farto da promessa salvacionista branca e disposto a enfrentá-la em sua performance para e contra a câmera (FIGURA 27).

Figura 27 – Para onde iria um homem negro em fuga? – Reprodução



A sequência final do documentário mostra que Dixon conseguiu sua entrevista a sós com Baldwin. As considerações de Baldwin sobre racismo, o ofício da escrita, amor e ética se aproximam da saída que vejo proposta no trabalho de Marlon Riggs em *Línguas Desatadas*. “Sim, há pouco amor no mundo”, diz ele, “e se ainda não adentramos o caos completo é pelo empenho das poucas pessoas que ainda enxergam algum valor neste sentimento”. Quando

Dixon pergunta de maneira insensível se Baldwin não poderia simplesmente se isolar para escrever – e vai além sugerindo que os romances do autor seriam de mais fácil compreensão para uma audiência ampla do que seus ensaios – o escritor coloca o coletivo em primeiro plano ao mesmo tempo em que ressalta a dimensão da responsabilidade individual nas relações sociais, reafirmando assim a humanidade que insistem em lhe roubar, tanto inimigos declarados quanto admiradores com pretensões salvacionistas. Mesmo que quisesse, “Para onde iria um negro em fuga se quisesse escapar?”. A coragem de enxergar suas limitações e ainda assim afirmar suas potencialidades e se fortalecer através das relações afetivas estabelecidas no caminho entre aqueles que compartilham a experiência da opressão parece ser o caminho possível para a autonomia.

— Eu estou ciente que eu e as pessoas que amo podemos morrer amanhã. Eu sei disso. Mas agora há luz em nossos rostos. Se você vive sob a sombra da morte você tem certa liberdade. Eu estou perfeitamente feliz, por estranho que pareça, e relativamente feliz. (MEETING... 1970)

4.4 BIXARIA NEGRA

Figura 28 – Grand Diva Snap! - *Línguas Desatadas* (1989) – Reprodução



Um dos aspectos mais importantes do filme *Línguas Desatadas* enquanto um ato de afrofabulação é a ambivalência de Marlon Riggs enquanto diretor e protagonista, que também se desloca entre indivíduo e coletivo, além de transitar de uma esfera particular, privada, até a esfera pública, política. Em um caminho alternativo ao que vimos nas obras apresentadas até aqui, onde diretores construíram seus filmes a partir da aproximação com personagens diametralmente opostos, Riggs se propõe a filmar a si mesmo, em temporalidades diferentes, através de um coletivo de vozes. Nesta pesquisa, chamo de *bixaria negra* a dimensão do encontro não casual deste coletivo a fim de realizar um filme sobre a experiência compartilhada de ser um homem negro e gay nos EUA do final da década de 1980 e por entender que há um empenho não apenas na feitura das imagens, mas também na materialização da dimensão afetiva e política de uma subjetividade plural, em uma comunidade, através da poesia e performances que se aproximam de práticas ritualísticas, com a finalidade de causarem um efeito de transformação.

O teórico e crítico de cinema Bill Nichols descreve *Línguas Desatadas* como um documentário com “um dos exemplos mais surpreendentes de voz na primeira pessoa”. Em seus estudos sobre documentário e seus modos, o autor recorre a *Línguas Desatadas* para discorrer sobre documentários autobiográficos e documentários performáticos. No primeiro modo está em foco o relato pessoal da experiência, do amadurecimento ou da atitude de alguém diante da vida. Já o segundo enfatiza a característica expressiva do envolvimento do cineasta com o filme, dirigindo-se ao público de forma clara. *Línguas desatadas* é o tipo de filme que fala sobre “um ‘nós que inclui o cineasta’”.

Riggs fala do que significa ser negro e homossexual numa fusão sutil das formulações “Eu falo sobre nós para você” e “Eu falo sobre mim para você”, que enfatiza os vínculos entre experiência pessoal e coletiva. Ele e outros atores sociais falam dentro e fora de campo sobre suas experiências de negros homossexuais. Alguns recitam poesia, alguns contam histórias, alguns participam de esquetes e reconstituições. Essas não são as vozes regulamentares da autoridade. Não estão despojadas de identidade étnica nem de idiossincrasias coloquiais a fim de aproximar da norma do inglês dominante, branco, sem sotaque regional. Inflexão e ritmo, cadência e estilo atestam o poder da percepção individual e a força da expressão pessoal que fazem de *Línguas Desatadas* um dos marcos do cinema documentário. (NICHOLS, 2010, p. 82)

Línguas Desatadas inaugura no audiovisual a investida política e estética de um grupo cuja subjetividade é informada por uma pluralidade de experiências, neste caso principalmente pelas experiências nas comunidades negras e homossexuais, mas também por questões de classe

e pelo questionamento da hierarquia na produção de conhecimento, seja pela forma como Riggs atuava na academia, seja por seu modo peculiar de produção de documentários. Ainda segundo Nichols, o filme enquanto um documentário performático, “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo pela ênfase em suas dimensões subjetivas e afetivas” e dá “ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória” (2010, p. 208-209). Para o autor, este tipo de documentário é muitas das vezes acionado por grupos minorizados ou sub-representados. Mais do que uma autoetnografia, a forma não procura se contrapor a erros ou informações errôneas sobre determinados grupos, mas exige de uma forma diferente o envolvimento de público, outros cineastas e até mesmo das instituições.

Como apontou Tom Waugh, gay crítico de cinema, foi no escopo de um modo performático de representação que o documentário homossexual floresceu primeiro. A performance em si foi fundamental para a compreensão da identidade ligada ao gênero. A dimensão performática da sexualidade, mais cuidadosa e radicalmente expressa no livro *Gender Trouble*, de Judith Butler, não implica simplesmente uma escolha entre drag e camp, como paródia de normas sexuais; ela também insiste na construção de qualquer identidade sexual, hétero ou homossexual, como um ato performático em que a identidade sexual só pode ser estabelecida pelo que alguém faz e não pelo que alguém supostamente é ou diz. Essa questão da apresentação flexível do self num contexto social onde a discriminação deformou o campo de jogo torna o modo performático particularmente atrativo. É uma maneira de os integrantes de uma minoria oprimida expressarem os matizes emocionais que colorem a experiência pessoal e alimentam o ativismo político. (NICHOLS, 2010, p. 239-240)

Outra importante referência nos estudos sobre subjetividade no campo da não ficção, Michael Renov, Ph.D em cinema e estudos de mídia pela Universidade da Califórnia (UCLA) e diretor da Escola de Artes Cinematográficas da Universidade do Sul da Califórnia (USC), destaca o trabalho de Riggs em *Línguas Desatadas* em sua análise sobre documentário e autorrepresentação numa era “pós cinema verdade”, entre 1970 e 1995. Renov discorre sobre uma transformação na produção de cinema não ficcional neste período marcado pela forte influência da segunda onda do feminismo no contexto de mudanças sociais. “A new foreground of the politics of everyday life encourage the interrogation of identity and subjectivity and of a vividly corporeal rather than intellectualized self” (2004, p. 191), afirma. Se antes a produção audiovisual de não ficção e a ciência estavam imbricadas, com um foco maior na busca por características supostamente objetivas, desde os experimentos de locomoção humana e animal de Eadweard Muybridge até os métodos de observação e práticas de reportagem jornalística, agora o espectro da subjetividade que antes era indesejado passa a aparecer constantemente

valorizado enquanto um contraponto a tendências universalistas, com uma perspectiva mais pessoal, na qual a participação do cineasta e seu comprometimento com as questões da obra são colocados em primeiro plano. Os movimentos de mulheres fizeram as “questões pessoais” entrarem nas discussões da esfera pública. Nas palavras de Renov (2004, p. 177), “subjectivity, a grounding in the personal and the experiential, fueled the engine of political action”. E se o cenário era de intensas mudanças com impactos não apenas socioculturais, mas também na psique das identidades coletivas e individuais, o autor pontua que não deveria ser uma surpresa que o modo de registrar essa cena cultural seria profundamente influenciado pela “performance das subjetividades”. Na frente, onde acontecia a intersecção das questões das comunidades negras e homossexuais, estava *Línguas Desatadas*.

Rigg's controversial piece may be the most outspokenly politicized of the group from its opening incantation (“Brother to brother, brother to brother... brother to brother, brother to brother”) to its iconoclastic summary claim, “black men loving black men is the revolutionary act.” From the outset, Riggs, undulating and unclothed, moves rhythmically against a black, featureless background, riveting us with his fiery gaze and dramatic narration. But the temptation to read the tape as an exclusively first-person discourse is undermined by the recurring presence of a black men's group, which functions as a rapping and snapping Greek chorus. Is it this collectivity of black gay men (of whom Marlon is but one) that occupies the film's political and ethical balance point. Successfully fusing the personal with the social, *Tongues Untied* is both a germinal political manifesto of its epoch and a paradigm instance of the new documentary subjectivity. [...] During the direct cinema period, self-reference was shunned. But far from a sign of self-effacement, this was the symptomatic silence of the empowered, who sought no forum for self-justification or display. And why would they need one? These white male professionals had assumed the mantle of filmic representation with the ease and self-assurance of a birthright. Not so the current generation of performative documentarists. In more ways than one, their self-enactments are transgressive. Through their explorations of the (social) self, they are speaking the lives and desires of the many who have lived outside “the boundaries of cultural knowledgment”. (RENOV, 2004, p. 180-181)

Figura 29 – “Iniciação” – Marlon Riggs em sequência inicial de *Línguas Desatadas* (1989) – Reprodução



É recorrente a menção da banda sonora de abertura de *Línguas Desatadas* enquanto um encantamento como o faz Renov (2004). Além do mantra que aparece de forma recorrente ao longo do filme, há ainda mais signos que nos permitem aproximar a obra e seu processo de produção a performances ritualísticas, principalmente àquelas originadas em cultos de religião de matriz africana na diáspora. A imagem escolhida para abrir o filme é o close da cabeça raspada de um homem negro, um orí, literalmente “cabeça” em iorubá. A parte do corpo mais importante no processo de iniciação de qualquer pessoa no culto aos orixás. Raspar a cabeça representa seu renascimento e preparação para os rituais religiosos. O som dos tambores também marca a abertura do filme. Em religiões de matriz africana a tríade de atabaques “rum”, “pi” e “lé” são sagrados. Produzidos a partir de madeira, ferro e couro animal, é o toque dos tambores e sua vibração que realizará a conexão entre planos material e espiritual. O corpo nu e a dança são elementos profundamente ligados a diferentes rituais em diversas culturas, seja em referência à vulnerabilidade do corpo humano diante da natureza da qual faz parte, seja pela celebração ao prazer, à fertilidade e à vida. As referências textuais diretas à aproximação da morte, unguentos, iniciação a uma batalha também corroboram o tom ritualístico da abertura do filme. As palavras de condenação vindas de um pastor sem rosto que esbraveja sobre uma bíblia é um dos muitos inimigos que o encantamento de Riggs e seus pares procura afastar. O grupo de bixas negras celebra e conjura a força de ancestrais através da inserção de fotografias de pessoas negras com importantes trajetórias de vida empenhadas no combate à escravidão.

Todos eles se encontram em um clipe final entre aqueles que lutaram até o fim diversas formas de opressão contra negros, mulheres e dissidentes de gênero e sexualidade, inclusive aqueles que perderam as vidas para o HIV/Aids.

Os que se foram, os que vivem e aqueles que ainda virão são convocados à ação. Marlon Riggs e o grupo do qual faz parte nos oferecem a leitura de uma subjetividade múltipla a partir de elementos que não informam apenas o excesso de morte no horizonte de corpos racializados, mas, ao contrário, colocam em primeiro plano uma possível resposta coletiva para frustrar o plano de estereótipos e morte vigente. Riggs afro-fabula e produz rota de fuga, alternativa para se inscrever no tempo, antes de sua morte anunciada pelo HIV/Aids, num momento em que pouco se conhecia o vírus e a doença, mas também alternativa de vida fora do silenciamento, da vergonha e da opressão ainda antes de entender que lhe restava pouco tempo de vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do filme *Línguas Desatadas*, da biografia de Marlon Riggs e da cena cultural da qual o diretor fez parte, esta pesquisa buscou contribuir para as discussões sobre linguagem e experimentação no cinema documentário, ao mesmo tempo em que investigava o caráter subjetivo da produção artística de homens negros gays na segunda metade do século XX. Desde que assisti ao filme pela primeira vez e comecei a obter mais informações sobre sua história, sobre outros filmes de Riggs, o contexto em que estava produzindo e, principalmente, sobre esta cena vibrante de poetas, artistas e ativistas do final dos anos 1980, tenho entendido cada vez mais que são poucas as oportunidades que temos de nos debruçarmos sobre estes lampejos de memória. A velocidade e volume de informações e imagens a que somos expostos na internet, principalmente através das redes sociais, parece encurralar nossa capacidade de atenção. A proposta de fazer uma pesquisa de mestrado com foco em um filme específico era um caminho para conseguir olhar para estas imagens e reflexões com um tempo mais alargado. Desde o primeiro encontro com *Línguas Desatadas*, estabeleci um compromisso com o filme, a partir do qual eu produziria algum trabalho sobre Marlon Riggs, mas também sobre esse esforço de me debruçar sobre significados possíveis para uma experiência de vida negra e homossexual, uma experiência bixa preta. Havia aqui a possibilidade de apresentar esta experiência coletiva através do tempo, não da forma que a sociedade cisheteronormativa constrói o lugar de corpos negros e LGBTIQ+, mas de outra forma, de um lugar de invenção e resistência, voltado para o desejo de viver em seus próprios termos.

Quando iniciei a pesquisa, havia registros de pelo menos duas exposições de *Línguas Desatadas* em mostras importantes no Brasil. Um texto de setembro de 2008, publicado na Revista Cinética pela crítica de cinema e curadora Lila Foster, informa que o filme foi apresentado no mesmo ano na programação da segunda edição do For Rainbow, Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero, em Fortaleza (CE), com o título *Línguas Soltas*. O crítico e curador de cinema Heitor Augusto também escreveu sobre *Línguas Desatadas* por ocasião da exibição na mostra New Queer Cinema, realizada em São Paulo, no ano de 2015, e em outras quatro capitais. Entretanto, os trabalhos sobre o filme, o diretor e outras obras de Riggs continuam disponíveis em sua maioria em inglês. Há um vasto arquivo profissional e pessoal de Riggs distribuído em diferentes instituições nos EUA, tanto nas produtoras California News Reel e Signifyin' Works quanto em uma das bibliotecas da Universidade de Stanford em caixas ainda não digitalizadas. Existe todo um universo sobre uma cena de artistas negros que participavam desta cena com diferenciados graus de visibilidade.

Analisar questões de raça e sexualidade a partir da vida e da obra do cineasta Marlon Riggs possibilitou entender uma certa tradição nos estudos sobre linguagem cinematográfica, especialmente de não-ficção, que sempre esteve próxima às reflexões sobre pessoas negras e dissidentes de gênero e sexualidade. Reconhecer a contribuição de cineastas e intelectuais negros e negras para o avanço das discussões sobre linguagem cinematográfica é extremamente importante. No Brasil, entre os anos 2000 e 2010, as discussões em ambos os campos pareciam avançar para um cenário de maior abertura para a redução de desigualdades em nossa sociedade, historicamente marcada pelas relações raciais de herança escravocrata e pelos poucos mecanismos de fomento à cultura existirem sob o controle das elites brancas dos centros econômicos do país. Entretanto, nos últimos cinco anos, assistimos ao avanço do conservadorismo e retrocessos gigantescos tanto no debate público sobre questões raciais quanto no desmonte de políticas públicas de saúde, educação e cultura.

Uma geração de jovens negros e da periferia que passaram pela universidade e por projetos nascidos de experiências como os pontos de cultura ou de editais regionais de fomento à cultura, muitos deles com foco audiovisual, começavam a produzir um número relevante de curtas-metragens, de forma coletiva, abordando questões de gênero, raça, sexualidade e classe, além de construírem redes de/para exibição e compartilhamento de experiências. Toda essa onda foi sendo paulatinamente desmobilizada mesmo antes da pandemia do novo COVID-19 com sucessivos desmontes de políticas e acirramento de polarizações que minaram o espaço do debate sobre direitos e movimentos sociais no país. Para citar pelo menos dois exemplos, fica nítido esse ataque diante da retirada de apoio do governo federal para exibição internacional do filme *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e do projeto de série *Afronte*, de Bruno Victor Santos e Marcus Azevedo. Ambos os projetos em torno de questões de pessoas negras LGBTIQ+. Há poucos dias, o ápice de uma tragédia anunciada se consumou no incêndio de um galpão da Cinemateca Brasileira.²³ Só o futuro dirá quando e como o cinema brasileiro e o cinema negro feito no país, que vinha se constituindo cada vez mais enquanto um campo de produção e reflexão, poderão se restabelecer e prosperar.

No projeto de pesquisa inicial, mencionei que gostaria de estabelecer alguma relação entre contexto em que Riggs produziu *Línguas Desatadas* com a cena contemporânea brasileira de produção audiovisual, mas vários/as professores/as me alertaram sobre o tamanho deste empreendimento, que necessitaria de uma dedicação específica. Também gostaria de em uma próxima oportunidade explorar mais a análise de outros filmes do diretor em um contexto mais

²³ O incêndio ocorreu em 29 de julho de 2021, no curso da escrita desta dissertação.

favorável. O primeiro ano da pesquisa no PPGCOM foi intenso, com muita energia, e importantes conexões dentro e fora da academia para avançar com o plano de fazer os filmes do diretor serem mais conhecidos e debatidos no Brasil a partir do Rio de Janeiro. Porém, em 2020, com a chegada da pandemia, o isolamento social, o medo de uma doença desconhecida, as mortes, o negacionismo das autoridades públicas brasileiras, os impactos sociais e financeiros na sociedade e as consequências para a saúde mental fizeram da continuidade do processo um caminho ainda mais desafiador.

Todas as questões levantadas na pesquisa me provocam em um nível particular também, por isso minha intenção em colocar isso explicitamente desde o princípio enquanto uma potencialidade, não uma vulnerabilidade. Entretanto, tudo o que diz respeito a desigualdade e vidas negras e LGBTIQ+ no mundo hoje está ainda mais explícito e desafiador. Em última instância, é sobre o direito à vida que estamos falando. Uma vida livre de violência, onde o silêncio seja um lugar para habitar a calma e o autoconhecimento e não a dor e o isolamento.

A banca de qualificação foi muito importante para que o trabalho ganhasse a estrutura atual, dividida em três eixos principais, nos quais a dimensão do corpo, do coletivo e da afrofabulação formassem a espinha dorsal da dissertação. Diante de tantas possibilidades de leitura do filme e a ansiedade em dar conta de muitos aspectos, a orientação e a banca foram precisas em apontar a necessidade de enxugar partes descritivas do filme e ancorar a análise a partir dos conceitos principais e imagens que mais chamavam a atenção no filme. No primeiro capítulo, acredito que poderia ter explorado mais o diálogo das artes sobre experiências de pessoas vivendo com HIV/Aids, porém este é um campo específico com trabalhos em diversas áreas e procurei me ater ao filme neste aspecto. Cheguei a cursar uma disciplina sobre HIV/Aids e comunicação, mas foi bastante voltada para a perspectiva da mídia e do jornalismo.

Há todo um campo de estudos sobre possibilidades e limitações do uso da palavra “queer” no contexto da América Latina. Por questões circunstanciais, não me aprofundei nesta discussão ao longo do trabalho e seria importante desdobrar este ponto num futuro projeto de doutorado. Mesmo os significados mais amplos da palavra “gay” nos anos 1980, no contexto dos EUA, pode ser analisado com mais tempo e precisão para compreensão de seus usos para além de relações homoafetivas entre homens e suas reinterpretações através da cultura em contextos diversos.

Alguns meses depois de entrar no PPGCOM ECO-UFRJ, passei a escrever também sobre artistas LGBTIQ+ através de um blog chamado CABINE como desdobramento e interlocução da minha pesquisa. Junto com o fotógrafo Paulo Oliveira, a produtora Marcella Duarte e o videomaker Jonathan Nunes, experimentei a criação de textos e vídeos sobre Marlon

Riggs, James Baldwin, jovens artistas independentes brasileiros e também um pouco de cobertura de ações importantes como a Parada do Orgulho LGBTIQ+ de Madureira, bairro popular da zona norte do Rio de Janeiro, a apresentação do trabalho final da artista Ventura Profana em sua residência artística no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, e uma edição do Festival Internacional de Vogue – BH Vogue Fever (uma cena independente muito articulada de grupos de *voguing* de vários estados do país).

Muitos pontos deste trabalho, da obra e da vida pessoal de Riggs poderiam ser abordados de forma mais aprofundada e espero ter a oportunidade de seguir com a pesquisa seja na academia ou em projetos híbridos de pesquisa. Agora que consegui explorar de alguma forma a importância de Riggs enquanto uma obra que marcou um momento da produção cinematográfica de não ficção, penso que existe a necessidade de olhar mais para produção audiovisual na América Latina e no Brasil. Principalmente para um movimento artístico e intelectual contemporâneo de travestis negras e pessoas trans negras. Há inúmeras artistas em diversos campos, da música, artes do corpo, artes plásticas, mas entre as que produzem audiovisual, principalmente não ficção, e que há alguns anos têm aproximado as imagens dos processos ritualísticos de culturas afro-brasileiras e indígenas estão Elton Panamby²⁴ e Castiel Vitorino Brasileiro²⁵.

É um exercício solitário e doloroso escrever sobre questões que parecem apontar um espelho para nossas questões mais íntimas, mas também um processo muito fortalecedor. Nunca imaginei que o contexto chegaria a ficar tão acirrado para se produzir uma pesquisa acadêmica no Brasil, mas parece que chego ao final desse desafio vivo (e vacinado contra a COVID-19). Reconhecer os passos daqueles que vieram antes é uma forma de imaginar que, sim, há rotas de fuga possíveis mesmo em contextos tão adversos.

²⁴ Disponível em: <https://www.panamby.art/>.

²⁵ Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/>.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Heitor. *Línguas desatadas*. Disponível em: <https://ursodelata.com/2015/05/30/linguas-desatadas/>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- BALDWIN, James. *Terra estrangeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BARROS, L. M. de; FREITAS, K. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.20262. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20262. Acesso em: 17 abr. 2022.
- BEAM, Joseph F. *In the life – Black gay anthology*. Boston, MA: Alyson Publications, 1986.
- BUTLER, Octavia Estelle. *Kindred: Laços de Sangue*. São Paulo: Monte Branco, 2017.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 339 f. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CHARNEY, Maurice. *Comedy: A Geographic and Historical Guide*. Londres: Praeger, 2005. v. 2.
- COMBS, Rhea L. *Exceeding the Frame: Documentary Filmmaker Marlon T. Riggs as Cultural Agitator*. Atlanta: Emory University, 2009.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Rev. Estud. Fem. [online]*, v. 10, n. 1 [citado 2008-07-17], p. 171-188, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V – Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- GAVALDON, Sabel; SEGADE, Manuel. *Elements of Vogue – a case study in radical performance*. Centro de Artes Dos de Mayo – CA2M. Madrid: Motto Books, 2020.
- GUEDES, Cintia. Entre o corpo-espetáculo e o corpo-memória: questões sobre raça e sexualidade nos filmes *Paris is Burning* e *Línguas Desatadas*. *Catálogo Mostra Corpo e Cinema*, Rio de Janeiro, 2016.
- GUPTA, S. Stuart Hall – Sobre fotografia. *Revista ECO-Pós*, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 170–174, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.22529. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22529. Acesso em: 2 ago. 2021.

GUSTAFSON, Irene. Putting things to the test: Reconsidering Portrait of Jason. *Camera Obscura*, 77, v. 26, n. 2, p. 1-31, set. 2011.

HEMPHILL, Essex. *Brother to brother – new writings by black gay men*. Washington, DC: Redbone Press, 1991.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO INTERNACIONAL SOBRE RAÇA, IGUALDADE E DIREITOS HUMANOS; PORTO, ISAAC. *Qual é a cor do invisível? A situação de direitos humanos da população LGBTI negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Internacional sobre Raça, Igualdade e Direitos Humanos, 2020. (Raça & Igualdade)

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. *In: Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. *In: Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo, N-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, N-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. Lisboa, Antígona, 2017.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 7 ago. 2019.

MOMBAÇA, Jota. *Notas estratégica quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 7 ago. 2019.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Quilombola e intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

NOSSA fala estilhaça a máscara do silêncio. Entrevistada: Conceição Evaristo. *Carta Capital*. [Online.], 13 maio 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em: 7 ago. 2019.

NYONG'O, Tavia. *Afro-fabulations: the queer drama of black gay life*. Nova Iorque: NYU Press, 2019.

NYONG'O, Tavia. Unburdening representation. *The Black Scholar*, [States of Black Studies], v. 44, p. 70-80, 2014.

PAESO, Sylvian. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica*. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Kuanza, 2007.

REDUZINO, Rodrigo. *De João Francisco dos Santos à Madame Satã*. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

REDUZINO, Rodrigo. Dissenso: teorias queer e políticas públicas brasileiras. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E GÊNERO DA ABEH, 7., 2014, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2004.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: the director's cut*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

RICHARDS, Dirg Aaab. *Tongues untied: poems*. Londres: GMP, 1987.

RIGGS, Marlon. Letter to the dead. In: *Thing n.7*. Chicago, Illinois: Thing Publishing, 1992.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Brasil: Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional; Ministério da Cultura, 2021. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2051. Acesso em: 30 nov. 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Denise Ferreira. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2010.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora e Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOVIK, Liv. “Através do olhar da representação”: Sobre o estereótipo e a comunicação. *Heterotopías*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 1–27, 2020. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31839>. Acesso em: 3 ago. 2021.

TAYLOR, Diana. *Interview with Tavia Nyong'o: What is Performance Studies?* (2007) Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl/hidvl-int-wips/item/1346-wips-nyongongo.html>. Acesso em: 2 ago. 2021.

LISTA DE FILMES

- A rainha diaba* (Antônio Carlos Fontoura, Brasil, 1974)
- Affirmations* (Marlon Riggs, EUA, 1990)
- Anthem* (Marlon Riggs, EUA, 1991)
- Black is, black ain't* (Marlon Riggs, EUA, 1995)
- Color Adjustment* (Marlon Riggs, EUA, 1992)
- Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, Brasil, 2012)
- Ethnic Notions* (Marlon Riggs, EUA, 1988)
- I shall not be removed: The Life of Marlon Riggs* (Karen Everett, EUA, 1996)
- Long Train Running* (Marlon Riggs, EUA, 1981)
- Looking for Langston* (Isaac Julien, Reino Unido, 1989)
- Looping* (Maick Hannder, Brasil, 2019)
- Madame Satã* (Karim Ainouz, Brasil, 2002)
- Meeting the man: Jamens Baldwin in Paris* (Terence Dixon, Reino Unido, 1970)
- No Regret* (Marlon Riggs, EUA, 1992)
- ORÍ* (Raquel Gerber, Brasil, 1989)
- Paris is Burning* (Jennie Livingston, EUA, 1990)
- Portrait of Jason* (Shirley Clarke, EUA, 1967)
- The Queen* (Frank Simon, EUA, 1968)
- Tongues Untied* (Marlon Riggs, EUA, 1989)