

Interlúdio: pistas para uma atmosfera de sensações em um plano-sequência de *Madame Satã*

Haroldo Lima¹

Resumo: *A partir de sequências de performance e de dança em Madame Satã, filme de Karin Aïnouz, discutimos a produção de uma atmosfera de forças e de afetos operada através de uma câmera-corpo, que leva os olhos a acariciar as imagens, produzindo nesse roçar de peles uma pista de dança onde corpos cambaleantes resistem e inventam relações neste mundo.*

Palavras-chave: *Madame Satã. Encenação de afetos. Háptico. Câmera-corpo. Atmosfera de forças e afetos.*

Madame Satã (2002), primeiro longa-metragem do realizador cearense Karin Aïnouz é entrecortado por sequências em que os corpos encenados dançam e performam. Tal encenação se faz no cotidiano do bando criado por Aïnouz a partir de dados biográficos sobre João Francisco dos Santos, malandro e célebre

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional (PPGPSI-UFES). Compõe o Laboratório de Imagens da Subjetividade (Lis/CNPq) e o coletivo editorial *Foi à Feira*, onde produz e edita fanzines e livros.

figura do carnaval carioca, o Madame Satã. Com ele vivem a travesti Tabu e a prostituta Laurita, e seu bebê, num cortiço da Lapa na década de 1930. Uma comunidade que inventa uma vida em que importa é que se viva da forma inventada por eles, vista no filme a partir de conflitos instaurados por relações – penso-as neste ensaio a partir do agonismo² que modula essas relações – vistas na encenação dessas vidas, desses amigos, num percurso em que o desejo de performance marca a pele de João Francisco e instaura em tal comunidade uma vontade muito grande de outra coisa: de uma trans-invenção de corpos e de mundos.

Tais momentos de alegria são mostrados no dia a dia de tal comunidade, dentro de casa, entre uma tarefa cotidiana e outra, a partir das relações estabelecidas fora de casa e também, e de forma determinante, no bar Danúbio Azul. Trato aqui das performances de João Francisco no Danúbio Azul, num diálogo com certa “encenação de afetos” no palco proposta por Denílson Lopes (2015) para posteriormente abordar outro momento do filme, a festa promovida por Tabu e Laurita, no

2 Relações agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro” (ORTEGA, 1999: 168). A leitura de Francisco Ortega a partir da agonística foucaultiana coloca jogo e batalha em questão. Logo, amizade que traz à pista desigualdades, hierarquias e rupturas como componentes de sua fundação, produto de relações de poder onde um mínimo de dominação cria um jogo móvel, de variação ininterrupta de intensidade, com a possibilidade inclusa de mudar, dirigir o comportamento do outro, dos outros envolvidos na relação.

quintal de casa, para receber João Francisco quando ele deixa a prisão, filmada em um plano-sequência em que a câmera de Walter Carvalho nos leva a tal encontro e nos leva a dançar na embriaguez de uma “câmera-corpo”, como propõe Erly Vieira Jr. (2014). Diferencio, dessa forma, performance no palco de *uma dança* sem coreografia ou planejamento, expressiva na deriva dos movimentos dos corpos, para pensar a festa encenada neste plano-sequência como *pista de dança*, onde somos levados por uma sensação de *estar-com* tais personagens. Com ajuda desses intercessores, perscruto uma “atmosfera de forças e afetos” proposta por José Gil (2001), a partir de uma “carícia” do olhar na pele da imagem, a partir de um caráter háptico, possibilitada pelo contágio produzido por “câmera-corpo” ensaiada por Vieira Jr..

Para Denílson Lopes, Aïnouz opera em *Madame Satã* uma “encenação de afetos” (2015, p.127). ao dar visibilidade às forças que atravessam o corpo de João Francisco dos Santos e dos amigos e deixa ver tal comunidade na Lapa da década de 1930. Essa encenação se daria neste filme no palco, pois nele “a possibilidade de um modo de vida para além do ódio, da violência, é vislumbrado”(p. 127) pela personagem, fazendo “da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento”de João Francisco. Isso feito a partir de uma “sensibilidade *queer*”

(p. 125), marcada “pela afetação, pelo artifício, pelo *camp*, na passagem de João Francisco até o momento em que ele assume o nome Madame Satã”. Se no cotidiano encenado por Ainouz as amizades são agônicas, deixam ver as relações de forças dispostas em tal comunidade, onde a estratégia é uma tecnologia, no palco, trata-se de uma encenação “do corpo e do rosto, em que eles, muito próximos, se distorcem, se desfocam, estabelecendo um contínuo entre pele, adorno e corpo”(p. 128), num embaralhamento sensorial da carne filmada, “numa abstração, numa imagem decorativa” (p. 128).

Nos trabalhos de Deleuze (2005) sobre o cinema não lhe interessa historicizá-lo ou criticar cinematografias, mas atravessar os conceitos possibilitados por ele, especialmente o tempo e o pensamento. O cinema nos força a pensar pelo corpo, pensar num entre estabelecido pela violência possibilitada a partir do cinema moderno com o uso da montagem descontínua inaugurada em algumas cinematografias deste. Na leitura deleuziana de Ricardo Parodi (2004), o cinema afirma “outras possibilidades de pensar a partir da percepção” numa inversão do platonismo, “ao fazer da percepção o primeiro dado do conhecimento e não seu engano” (PARODI, 2004, p. 73) num gesto de resistência à tradição descartiana que expulsou o que roça à flor da pele do pensamento. Um corpo que se erija no

encontro Deleuze-Parodi, dessa forma, não será um sujeito, mas a uma presença impessoal – *um outro* - que se desestabiliza no encontro de forças.

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. Não sabemos sequer “o que um corpo pode”: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento (DELEUZE, 2005, p. 227)

Nesta abordagem, tratamos o cinema como uma arte que nos convida a encontrar um composto forças e afetos e nos envolver nele, a participar de uma partilha nos interstícios, no entre das imagens e, nessa duração, fazer outros corpos a partir desse corpo forçado a pensar. É sobre um encontro com o cinema que revigore nossa potência de invenção de que falo a partir destes interlocutores, um cinema que nos movimenta em seus movimentos, que toque os olhos, esse espelho de possibilidades, e opere na pele uma potência interventiva neste mundo, o mundo possível, por meio das sensações de que ele se faz.

A arte, qualquer uma delas, trata de captar forças, é o que propõe Deleuze (2007) em sua monografia sobre o pintor inglês Francis Bacon. Nessa captação, as artes tornam visíveis as forças que agem sobre os corpos. Mas os corpos não sentem a sensação, pois produzem algo além da operação das forças e fazem embarcar em devires, uma produção de novidades, pois ele pode promover escapadas do sensacional, dos modelos, do senso comum em linhas de fuga. Esse procedimento da arte, aponta Deleuze, é uma declaração de fé na vida, uma afirmação do que elas deixam ver e impulsionam a inventar em relações.

É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga. (DELEUZE, 2007, p. 89)

Uma sensação “é-ser-no-mundo” (DELEUZE, 2007, p.83). O contrário do sensacional, do lugar comum, do espontâneo, a sensação seria pura vibração, “a ação das forças sobre os corpos...” (p.52), logo, “a sensação está no corpo, e não no ar” (p. 43), é o que dá movimento aos corpos, o que faz devir. Partimos então de uma sensação que figura no corpo pintado por Bacon e que aqui ousa sobrepor no corpo encenado por Karin Ainoz em *Madame Satã*, sensação que afeta e força a um atletismo no

corpo que encontra tais imagens. É na duração deste encontro que suponho escrever.

É preciso dizer que tratamos da sensação a partir de Francis Bacon, trabalho em que Deleuze articula a *imagem pictural* e que se diferencia tanto nos trabalhos sobre a *imagem cinematográfica* e a *imagem do pensamento*. Se procuro na imagem pictural um intercessor para tratar do cinema, faço a partir de pequenas intuições encontradas em excertos de *Cinema: A imagem-tempo* e de *Francis Bacon: Lógica da sensação* e deixo para textos posteriores o cultivo de um campo operatório mais preciso para abordar o cinema e, mais especificamente, o cinema brasileiro contemporâneo, no regime imagético estabelecido por Deleuze ao longo de seu caminhar filosófico e pelo encontro de Deleuze e Félix Guattari em *Percepto, afecto, conceito*, segmento de *O que é a filosofia?*, e também junto aos interlocutores.

Levando em consideração o que Deleuze fala das partes dos quadros pintados por Bacon em relação com a figura - traçadas espacialmente sempre ao lado delas e nunca atrás - o pintor garantiria à suas obras “um caráter tátil ou háptico” (2007, 92). Tal estratégia garantiria em Bacon a produção da sensação. Uma visão aproximada, o háptico estabelece-se, a partir do início da história da arte proposta por Deleuze, na tradição figurativa egípcia ao estabelecer uma relação entre olho e mão forçada pelo

baixo relevo característico das pinturas e esculturas, onde forma e fundo são registrados no mesmo plano, distinguidos por um contorno que garantiria tal sensibilidade táctil do olho, *um toque com o olhar* que se diferencia da profundidade que ampara o sistema representativo grego, clássico, de produção de modelos, com a demarcação clara de forma e do fundo estabelecida pelo sistema luz e sombra da perspectiva. No sistema clássico, o ótico subordina o tátil pelo distanciamento em relação à obra – uma visão independente do corpo, que separa o palpável do impalpável, o vivido da representação. Pode-se tocar mais facilmente o pensamento de Deleuze ao se levar em consideração o campo operatório da filosofia do francês, um trabalho na ética aliado à Espinosa, Nietzsche e Foucault e outros, que vai combater a luz transcendente da moral arada pela pastoral cristã e que contamina a tradição artística ocidental.

No háptico, haveria afetação daquele que se encontra com a obra sem mediação, um encontro intensivo, de acordo com Nuno Carvalho (2009) em sua dissertação de mestrado sobre a imagem pictural em Deleuze. Na leitura de Carvalho, o háptico vai se caracterizar como espaço de arrebatamento pela *carícia*, que na aproximação entre espectador e quadro, vai estabelecer a disposição e agregação da matéria sensível de que ele se faz, lugar de sensação, em detrimento de um lugar

de encenação do mundo instaurado pela representação clássica. Nessa intercomunicação entre visão e tato estabelecida pelo háptico, Carvalho vai sugerir uma proximidade da vida em si mesma, agora “liberta da contingente consciência de formas, aberta à colossalidade das forças e das sensações” (CARVALHO, 2009, p. 39).

Isso ocorre no palco durante as performances de João Francisco dos Santos de certa forma, é o que sugere Denílson Lopes com sua proposta de encenação de afetos. As performances de João Francisco-Jamacy-Mulata do Balacoxê pensadas por ele são encenadas num regime imagético heterogêneo, com cortes rápidos, de visão difusa, híper-contagiadas pela noite da Lapa. Os corpos se tocam no ritmo espasmódico da festa instaurada no Danúbio Azul, especialmente quando a Mulata performa *Ao romper da aurora*, de Ismael Silva.

Na primeira delas, João Francisco parece cantar a memória de Renatinho assassinado numa disputa com outro malandro. Nessa sequência podemos ver o que Lopes chama de uma encenação muito próxima da carne preta de João Francisco, distorcida e desfocada que estabelece uma continuidade entre pele e adornos. Nesta sequência, Ramos interpreta como Jamacy, uma entidade da Floresta da Tijuca o clássico *Noite cheia de estrelas* de Cândido das Neves com a câmera fotografada por

Walter Carvalho bem de perto, mas antes disso convoca uma vida na orgia, pois ela é melhor quando a gente canta, quando a gente, dança. A sequência é composta por detalhes do rosto que se desfocam tamanha proximidade da pele preta e adereçada e fades dos olhos que produzem um homem do samba, no pandeiro a acompanhá-lo, e corpos à meia luz, os amigos que assistem a apresentação e retornam à pele adereçada que conforme contorna o corpo encenado dão lugar aos adornos de contas dispostos no corpo e, na cabeça, numa coroa, um esplendor em sua cabeça. Existem também planos do ponto de vista dos espectadores, de forma a nos colocar na apresentação. O tom da performance aproxima-se das acompanhadas da coxia por João Francisco na casa noturna onde trabalhava por Vitória, e que o leva à primeira prisão mostrada pelo filme. Ela é mais dramática e pontua uma formação pela observação da coxia, que não dura muito, pois no final dela os movimentos dos ombros e troncos vão buscar no candomblé – e arrisco, um Ney Matogrosso vindouro – ao palco, acompanhados pelo falseto que domina a última parte da música.

O toque nesse corpo, a carícia em Jamacy nos convida a dançar e se envolver naquela festa. A segunda performance, por outro lado, é mais frenética e parece ser inspirada pelo contato de João Francisco com o filme de Josephine Baker como pontua

Lopes no ensaio com que dialogo aqui. Nesse momento, a dramaticidade daquela dá lugar à irreverência de *Mulato bamba*, de Noel Rosa, e *No romper da aurora*, também gravadas por Ramos. Nessa sequência, a montagem é ainda mais rápida e, de certa forma, mais preocupada em estabelecer uma atmosfera festiva no Danúbio Azul do que nos levar ao toque na pele da Mulata do Balacoxé. Se há embaralhamento sensorial, como propõe Lopes, este é visto nesta performance. Neste trecho, cores e sombras, rabos e coxas, pescoços e beijos, uma arruaça carnavalesca se instaura ao sabor dos movimentos do corpo da Mulata, agora claramente emulados do universo do candomblé, a nos colocar, inevitavelmente naquele terreiro onde vozes afrouxam e engasgam, engrossam e se desfazem em berros e o rebolado, uma gira. Uma orgia inteira na performance que vai levar João Francisco à detenção de dez anos que o filme anuncia em seu início e seu final e que vai ser encenada, agora sim numa imagem decorativa entre os créditos do filme, trabalhados a partir de signos do carnaval, com a liberação de João Francisco da detenção e sua eventual trans-afirmação como Madame Satã, grande musa da malandragem e do carnaval carioca de 1942, encenado por Aïnouz, e das décadas seguintes.

Erlly Vieira Jr. (2011; 2014) fala de uma “câmera-corpo” a partir de certa cinematografia transnacional que nos embarca

no filme – ou em blocos dele – “ao instaurar uma espécie de pacto de cumplicidade entre espectador e imagem” que “amplia uma sensação de “estar-com” ou “estar no mundo”, que nos transporta para junto da cena” a partir de uma forma de narrar que valoriza primordialmente o sensorial no estabelecimento de uma experiência estética. Esses filmes, aponta Vieira Jr. exigem-nos “uma nova pedagogia do ver, do ouvir (e por vezes) do tatear a própria materialidade das imagens” em um mundo tomado por imagens espetacularizadas ao enfatizar uma “reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, presentificado, traduzido como experiência sensorial mediada pela linguagem audiovisual”. Vieira Jr. pensa com a ideia de uma “estética afetiva” proposta por Karl-Erik Scholhammer, que dissolveria a fronteira ao discutir o realismo na arte e na literatura contemporâneas. A proposta de Vieira Jr. parte de um desdobramento de tal *realismo afetivo* e se desdobraria em um *realismo sensório* - termo cunhado também a partir de sua leitura do *cinema de fluxo* apresentado por Luiz Carlos Oliveira.

A cinematografia apontada por Vieira Jr. não abarca integralmente *Madame Satã*. Ainda assim, aposto que ela pode abarcar um bloco do filme que gostaria de trabalhar agora para deixar mais claro de que forma esse espaço operado pela *carícia* do toque do olhar da câmera e por tal “câmera-corpo”.

Interessa-me aqui tratar tal encenação em uma sequência que não se estabelece no palco, mas no quintal do cortiço com o qual João Francisco e os amigos vivem tal comunidade criada por eles por meio da distorção, recorte e contato com as peles encenadas e, principalmente, com a *pista de dança* estabelecida pelo encontro com as imagens em que as personagens desses filmes dançam.

Há em *Madame Satã* um plano-sequência que destoa das sequências de performance trabalhadas por Lopes. O corpo de João Francisco não protagoniza a ação, dessa vez ele assiste a Tabu e Laurita dançarem na festa de boas vindas preparada para ele. Num único plano vamos nos aproximar de alguém que partiu há muito, um íntimo-desconhecido que retorna para aquele convívio numa dança com seus amigos a que somos convidados pela câmera de Walter Carvalho.

A festa é um encontro no plano-sequência de Madame Satã. Ela encena os corpos de Tabu e Laurita um desmanchar de tensões que rodeavam eles na ausência de João. O diretor afirma ter sido marcado fortemente por uma de suas primeiras experiências no cinema, quando viu um filme em que Donna Summer dançava e cantava na sequência final e que após sua experiência nas filmagens do longa ficou realmente tocado com o poder dessas sequências filmadas. A partir de então, não viu

mais sentido em deixar a dança de fora de seus filmes.

(...) eu achei aquilo tão fabuloso quando eu filmei, quando eu saí do set... uau! que incrível! e aí nos outros filmes isso foi acontecendo e hoje eu digo com clareza, não tem sentido fazer um filme sem uma cena de dança visceral (...) tem uma coisa de energia vital (...) entre uma das melhores coisas do mundo é dançar (...) quando um personagem dança é quase um raio x dele (...) ali você entende o personagem, se ele é tímido, se ele é sedutor... dança e cinema estão muito próximos, acho que mais que o teatro e o cinema (...) (AÍNOUZ, 2014).

O diretor fala de algo que portava há muito tempo, uma sensação duradoura a partir do encontro com o canto e com a dança de Donna Summer. Sensação imperiosa que o convocou a convocar, à sua maneira, algo dessa ordem em *Madame Satã* e desdobrá-la em seus filmes seguintes, um estilo³, que pode ser pensado como interlúdio musical, afetivo, de sensação, onde podemos ver o fazimento e refazimento de corpos na dança contundente de Suely no posto de gasolina, em *O céu de Suely* (2006), e de maneira menos explícita em alguns momentos de *Praia do Futuro*, onde os dois corpos masculinos balançam com todo sofrimento e, posteriormente alegria, na pista de dança berlinense.

A festa de *Madame Satã* transcorre em um quintal, ela

3 Para extrair os blocos de sensação do material trabalhado pelo artista, aponta Deleuze, seria “preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra” (2010, p.197-198).

também difere das demais por acontecer sob céu claro; venta leve, a decoração de papel crepom toma os muros, é singela e harmoniosa, há comida e bebida sobre a mesa forrada por uma toalha brocada distinta, fatias de melancia, pipoca, bebidas e copos, espadas-de-são-jorge, comigo-ninguém-pode e avencas nas fissuras do muro. Aïnouz encena esse re-encontro numa tomada acompanhando os movimentos do corpo de Tabu no quintal, movimentos que primeiro nos engolfam e posteriormente Laurita. O plano-sequência começa com um movimento dela em direção a João, movimento que vai fazer surgir um pequeno diálogo introdutório que, ante a mais uma violência esperada, vai ser respondida pelo corpo de bebido servido por João a Tabu, a primeira vez que vemos uma gentileza explícita no filme, apesar das armações, das noites de bando, dos dias compartilhados no quintal.

Há uma vitrola consertada por Renatinho num canto, vamos saber quando Tabu correr para ligá-la e começar a deslizar pelo espaço ao som de *se você jurar, que me tem amor, eu posso me regenerar, mas se é, para fingir mulher, a orgia, assim não vou deixar*⁴. Penso então, nesse momento, a música como uma força sensível que vai convocar a “câmera-corpo” a acompanhar

4 *Se você jurar* (1932), canção de Ismael Silva em interpretação de Lázaro Ramos.

o bailado de Tabu. Uma vida inteira na orgia nesse plano-sequência quando a música começa a tocar na vitrola. O quintal torna-se uma pista de dança e estamos todos nela, tomada pela embriaguez.

Os movimentos da “câmera-corpo” no plano-sequência são modulados pelos de Tabu, que atravessam a área de serviço de um canto a outro tomando os envolvidos no plano, primeiro nos atraindo, depois Laurita e tomando João em gargalhadas. Tabu abre para um voo e para uma vertigem improvável naquele corpo retraído até então. Somos nós também que não mais nos retraímos, não tememos pela violência que também envolve aquela relação. Os ombros acuados de Tabu vão se soltar e deixar passar o que a toma ali - a música sempre presente, a vivência com Laurita e João. E essa força parece expulsa pelos seus braços abertos feito os pelos que crescem ali, que o vestido de alcinha deixa ver, expulsa pela boca em gargalhadas débeis ouvidas de perto, nunca tão alegres.

Há um agonismo latente na reordenação das relações de forças daquelas amizades nesse plano. Pela primeira vez vamos ver João assistir, e não ser o protagonista da festa. Celebram sua volta, mas ele não festeja dançando, ele não domina, agora ele produz encantamento de outra forma, ele se torna o encantado que havia sido, até aquele momento, apenas com Renatinho, se

dispõe a ver e ouvir em vez de protagonizar, de se tornar centro da dança - vai bater palmas, não recebê-las, ou vai tê-las de outra forma. Não mais o movimento das mãos dos amigos, do público, mas um movimento de corpo inteiro, que deixa de ser direto, para ele, para se tornar outra coisa nos afetos e forças que espocam enquanto dança.

Tabu toma o plano, é recortada, mexe com a gente e nos faz mexer, leva Laurita ao abraço. Abraçamos as duas enquanto dançam, vendo assim seus rostos, partes de troncos, a mistura de pele escura e clara. Carne fatiada pela câmera, um confronto ativo com os ossos. Nos separamos delas, vamos até o chão vendo seus pés, o movimento dos quadris e, nessa mistura, o grupo se recompõe. A câmera enquadra elas de perto, pedaços de seus corpos, às vezes *closes* de rosto - é um plano que, apesar de deixar ver as relações que os envolvem, faz pairar no dançar, nos giros dos corpos, os movimento daquelas relações, para desordená-las. O plano-sequência é uma pista de dança que os reanima, um plano de intenso desejo compartilhado pela presença do outro, da música, da embriaguez.

Não somos mais espectadores desde que a música entra em cena pelas mãos de Tabu, que vai dançar, agora somos corpo nessa festa, estamos dentro dela, experimentamos um clima em que forças incidem nos corpos relacionados enquanto Tabu

e Laurita fogem pelas extremidades do quadro acompanhada pela “câmera-corpo” em uma celebração dessas amizades em uma dança, no entrelaçamento desses corpos, às vezes de muito perto, fazendo-nos tocar as peles eriçadas de Tabu e Laurita, acariciá-las, num carinho, num afeto.

Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador – e ela o faz passeando por entre os espaços, sem nunca, porém buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos, construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata. Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, provocando a sensação de se estar num constante estado de “embriaguez” em seu percurso pelos espaços e corpos, dialogando sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um “aqui-e-agora” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento (VIERIA Jr, 2014, p. 1223).

Nossos movimentos desestabilizam a dominação e a violência, vai fazer imperar a doçura de um bêbado na pista de dança, em estado de *semi-embriaguez*. Um bêbado que atravessa a pista num gaguejar de pernas que leva a trombadas e toca em seu gingado descompassado, *brother to brother*, e desfaz uma suposta mediação do aparato imagético para nos colocar dentro dela, no vislumbamento de inventar novos corpos e relações, uma comunidade porvir operada *com a imagem, e não pela imagem*. Acariciar e dançar numa linha de fuga movida

pela embriaguez da “câmera-corpo”, que balança livremente e segue inventando, ao sabor dos instintos, uma modalidade de movimentos daquele momento, única na tomada do plano-sequência, no compasso de *De volta a orgia* – uma orgia sem regeneração - *uma atmosfera de forças e afetos, sensível, de sensação*, operada na “carícia” a que nos leva tal “câmera-corpo”.

Tal ideia de atmosfera de forças e afetos parte da leitura de José Gil em *Movimento Total*. A pele salta no trabalho de Gil e nos ajuda a situar a expressividade da imagem no plano-sequência. A pele como espaço do corpo, e não apenas uma carapaça exterior, um corpo pele, uma superfície dotada de profundidade, pois “prolonga-se infinitamente no interior do corpo” (GIL, 2001, p. 76), uma exterioridade que ocupa o interior orgânico por completo.

O movimento dançado operado pela “câmera-corpo” nos leva a tocar não só a pele do filme, mas a pele desses personagens da pista de dança, e produziria, no envolvimento dessas sensação, um corpo sem avesso, “uma placa vibrátil para todas as intensidades e afetos sem nome ou identidade” na transição dessas forças e afetos instauradas por esse contato. Haveria a construção desse corpo sem órgãos no contato com ela, ao entrarmos na pista de dança, nesses *interlúdios*. Aínoz *acaricia* João Francisco, Laurita e Tabu com a câmera colada neles.

Uma imagem que é toda pele. Quando não o faz completamente, como no plano-sequência, instaura pela “câmera-corpo” esse toque nos levando acompanhá-las nesses movimentos numa “atmosfera de forças e afetos” (GIL, 2001, p. 146) microscópicos, inconscientes, produzido pelo toque desses corpos despossuídos de si, de um eu, de uma consciência reflexiva. Uma atmosfera que não é material ou espacial, mas que se realiza nesses corpos produzindo uma ambiência sensível, de “forças de contágio” (p. 147).

Ética no plano-sequência – por uma vida

Aïnouz encena os corpos dançando em vez de nos contar as inseguranças por quais passaram esses personagens. João calado, sentado ou em pé fumando, ante o horror antes sugerido em uma sequência na cadeia. Lá muito deve ter se passado. Malandro que é, foi preparado para o combate e lutou, pelo que vimos, com as forças que tinha. Sacou uma nota do cabelo. Além disso, vemos só sua saída. O reencontro com Laurita e, em sequência, a festa onde não dança, que precisa ver e ouvir antes de começar novamente a se movimentar, que se recompõe com um mergulho no mar antes de se afirmar. João Francisco não dança. Parado, sente prazer em observar, solta-se aos poucos, encanta-se com a alegria dos outros, não sabemos

exatamente se ele pode ou não dançar – o que se passa com ele naquele momento. Muitas coisas se passaram e ele nos passa o que avança, avançou sobre ele, de outros modos. Experimenta a clausura da cadeia. Aïnouz não nos mostra essa clausura, o tempo que João esteve lá, apenas que ele precisa se virar e que ele tem suas ferramentas para resistir. Dos dias mais - meses? - não vemos nada, não sabemos de nada. João não dança, é felino acuado que tateia o espaço e as companhias ao sair da jaula. É uma pantera negra se rearticulando para mais um bote. Um avanço em outras jugulares e não mais nas de Laurita e Tabu. O filme avança agora sobre jugulares do público, vai convocar isso quando emula as mães de santo, os animais em sua dança gingada na capoeira, na jugular do tempo trazendo em sua gestualidade um Ney Matogrosso porvir. Quando avança sobre essas jugulares, embarca os corpos em seus movimentos. Com os dentes cravados em nosso pescoço, somos outra coisa, um entre João Francisco e nós. Somos Madame Satã na duração desse ataque que mata uma coisa e faz nascer outro, toda a despovoação de um corpo no contágio da jugular com a boca da fera, no sangue refletido em seus olhos.

Laurita recebe João com a bebê no colo à porta da prisão. Ela conta que a bebê sente falta e sabe dizer seu nome. Laurita diz que muita coisa aconteceu, aos olhos de João Francisco é

o olho direito roxo dela. Laurita está como ele, paralisada no início do plano-sequência. Assiste à conversa dele com Tabu e só vai entrar na dança quando a música começar a tocar. Não sabemos também o que se passou com Laurita além do olho roxo que sequer vemos, mas que João insinua e ela silencia, baixa a cabeça. Vamos saber posteriormente que as coisas foram difíceis, que Renatinho foi determinante e que a festa agora acontece na Estudantina. Mas não vemos nada das investidas de outros “baiacus” ou nem sequer a relação dela com Amador. Vamos ver, entretanto, movimentos compartilhados com a Tabu, pois elas passaram ombro a ombro pelas provações impostas pela ausência de João, encontraram sua forma de resistir que só vemos enquanto deixam escapar pelo quintal a música de Ismael Silva, pela boca aberta a gargalhar, a intensidade do que experimenta e que a leva a rodar nos braços de Tabu.

Tabu está sob os domínios de João em Madame Satã. Ela é envolvida por um morde e assopra constante. João pisa em cima, cobra os afazeres e depois pergunta, para amaciar, “e o cu, já deu hoje?” fazendo-a rir, trazendo-a para perto pela experimentação que eles compartilham? Alguma vez João amou, trepou com a Tabu? Sobre isso nada sabemos e pouco importa, como não sabemos que tipo de relação ele teve com Laurita, ainda que uma cena de nudez e insinuação passe uma

cumplicidade erótica entre eles. Tabu odeia violência e, além das promovidas por João, não vemos ela sofrer outras. Mas elas existem, seu corpo deixa ver, como um animal que desaprendeu a olhar no olho, a encarar, a fazer temer também. O plano-sequência mostra outra Tabu, uma que abre a boca inteira, como abriu quando entorpecida pelo pó ao lado de Laurita, antes de irem para o *High Life*. Tabu não gosta de brigar, tem medo, foge do combate corpo a corpo na boate da Zona Sul. Não se esquiva da dança, antecipa ela, mas não evolui com ela. A dança de Tabu é uma involução. Ela tomada por espasmos, por engasgos, por vibrações de todo o samba, de todo passo, de toda a ginga e de todo grito, todo o ritmo da percussão: avança com eles, samba seguindo um trajeto enquanto experimenta o bloco inteiro atravessá-la, com se estivesse parada, tomada nessa atmosfera, um agonismo inteiro passa entre ela, no meio da avenida involui e samba.

Tratei deste plano-sequência em *Madame Satã* contagiado pela filosofia deleuziana e alguns de seus leitores, como experiência de produção de liberdade, que vida “das malhas da representação, da dimensão suplementar – transcendente - que a organiza e codifica” (CARVALHO, 2007, p. 40), tentando aqui me aliar a uma “utopia da imanência” (SALÉM, 2011, p.

130) seguindo a sugestão de Tatiana Salém Levy (2011), que faz o cinema, assim como outras manifestações artística da atualidade, religar “o homem com o que ele vê e ouve” (SALÉM, 2011, p. 131) e não a um mundo possível feito de sonhos. Uma afirmação do possível na realidade deste mundo, numa atmosfera de forças e afetos que leva *a vida tocar a vida numa carícia de bêbado*, embriagada por imagens e contatos.

Talvez dê pinta na orgia que certo cinema brasileiro ensaiado por Denílson Lopes (2014) nos propõe encontrar e que *Madame Satã* re-inaugura no começo dos anos 2000 com a encenação de afetos que se desprendem de um *modo de vida gay*⁵ autorizado por normatividades amparadas pelo direito e pelo consumo e que talvez apontem para o que Michel Foucault (1981) vislumbrou há 30 anos, entre amigos, ao sugerir a invenção de *um novo povo*⁶, aqui numa leitura deleuziana, firmado a partir

5 Em *Da amizade como modo de vida*, entrevista concedida por Foucault à revista de um *amigo* traz alguns desdobramentos que podem ser colocados em questão nesta escrita. Na entrevista, Foucault aponta para a possibilidade de novas formas de viver a partir da experiência homossexual. Para o francês, a questão da sexualidade não está disposta em uma descoberta do sexo, de uma verdade sobre o sexo para os sujeitos, mas no uso da sexualidade para uma “multiplicação de relações” e, por conseguinte, de prazeres. A ideia defendida pelo filósofo coloca a amizade como o produto de uma invenção relacional da experiência homoafetiva, a amizade como “(...) a soma de todas as coisas por meio das quais um e outro podem se dar prazer.”

6 Aqui, o entrecruzamento deleuziano coloca-se justamente por meio da invenção imanente proposta por Deleuze em textos como *Controle e devir* (2005) e *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* (2005) em que

da experimentação da experiência comunitária, agonística. Uma orgia que não se faz exclusivamente na exploração de masculinidades ou feminilidades, mas que opera no *queer* uma orgia que afirme a estranheza bicha na encenação dessas forças e afetos e, por conseguinte, na escritura das sensações produzidas por esses delas também. Uma escrita bicha, produzida com uma “filosofia da diferença bicha” (BALDUCI; ZAMBONI, 2013, p. 283), que se faz “bando para vadiar” (p. 289), que encontra em ruas, galerias e banheiros “saturados de lembranças” e opera pelo “cuidado consigo, pelo uso de si própria, pelas forças várias do mundo formigando na pele” (p. 289).

Referências

AÏNOUZ, Karin. *Karin Aïnouz no Metrópolis (14 de maio de 2014)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2d592J6mtkE>. Acesso em: 3 de Maio de 2015.

CARVALHO, Nuno Miguel Santos de. **A imagem-sensação: Deleuze e a pintura**. Dissertação de mestrado 2007.

DELEUZE, Gilles. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. In:

o filósofo nos convida a inventar – pela arte, pela filosofia e pelo relacional novas formas de habitar este mundo como forma inextricável de fugir das representações, de uma via judicializada, disciplinada por instituições e controlada pelas malhas do capitalismo.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Da amizade como modo de vida**. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: <http://bit.ly/1FvN1N7>. Acesso em: 17 de Março de 2015.

LEVY, Tatiana Salém. Por um mundo imanente: a experiência do fora em Deleuze. In: **A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze**. São Paulo, Civilização Brasileira, 2011.

LOPES, Denílson. Madame Satã. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Ed.). **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. Catálogo da mostra distribuído em São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Curitiba e Salvador, 2015.

_____. De volta à Orgia. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de garagem 2014**. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/2014/rj/catalogo.pdf>. Acesso em: 20 de Outubro de 2015.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PARODI, Ricardo. Cuerpo y cine: reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal. In: YOL, George (Ed). **Pensar el cine Vol. 2**. Buenos Aires: Manacial, 2004.

VIEIRA Jr., Eryl. Por uma exploração sensória e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica no cinema contemporâneo. Porto Alegre: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, set.-dez, 2014.

BALDUCI, R.; ZAMBONI, J. Uma filosofia da diferença bicha. In: BARRETO, Maria Aparecida Santos Corrêa; RODRIGUES, Alexandro. **Currículos, gêneros e sexualidades: experiências misturadas e compartilhadas**. Vitória: Edufes, 2013.

Filmes

Madame Satã. Direção: Karin Aïnouz. Brasil, 2002. Son, color, Formato: 35mm.

O céu de Suely. Direção: Karin Aïnouz. Brasil, 2006. Son, color, formato: digital.

Praia do Futuro. Direção: Karin Aïnouz. Brasil, 2014. Son, color,