

## INTERLÚDIO: O CORPO QUE DANÇA COMO INDICADOR DE ESTILO NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

Haroldo Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Através das sequências em que as personagens de *Madame Satã* (2002) dançam e performam e de uma interpretação da filosofia de Gilles Deleuze (2007), propomos a demarcação de um estilo no cinema do realizador brasileiro Karim Aïnouz. Característica inventada para evocar um tipo particular de sensação a partir de sequências em que coloca seus personagens para dançar em três filmes posteriores: *O Céu de Suely* (2006), *O Abismo Prateado* (2011) e *Praia do Futuro* (2014).

**Palavras-chave:** Karim Aïnouz; sensação; interlúdio; atmosfera de forças e afetos.

**Contato:** haroldolia@gmail.com

### Agonística

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

Com João Francisco 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 resumo a partir do agonismo, numa leitura de Francisco Ortega (1999) da filosofia de Michel Foucault.

“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 Ortega coloca jogo e batalha em questão. Logo, suponho amizades encenadas em *Madame Satã* que deixam ver 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, algo possível de ser visto na relação entre João Francisco, Tabu, Laurita e os outros

---

<sup>1</sup> Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS/CNPq), Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

personagens mostrados por Aïnouz.

Tais relações são dispostas pelo desejo de performance que marca a pele de João Francisco e instaura em tal comunidade uma vontade muito grande outra coisa: de uma trans-invenção – de corpos e de mundos, seja dentro de casa ou fora dela, na rua ou no Danúbio Azul, casa noturna frequentada pelos personagens e local das apresentações de João Francisco.

### **Estilo e sensação**

A arte, qualquer uma delas, trata de captar forças, é o que propõe Deleuze (2007) em sua monografia sobre o pintor Francis Bacon. Nessa captação, as artes, inclusive o cinema, tornam visíveis as forças que agem sobre os corpos – o do artista, as que o artista vai enredar na obra. A visibilidade dessas forças possível pelo trabalho artístico garantirá, segundo Deleuze, as sensações produzidas pelo artista:

“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. [...] 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, 89)

E denotarão seu estilo. Um estilo criado por meio de um método produzido a partir do trabalho com tais forças e produzirá a diferenciação nas sensações esculpidas pelo artista. É com este apontamento que penso em um estilo nos filmes de Karim Aïnouz.

Karim Aïnouz 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 rodar a primeira sequência de performance de *Madame Satã* ficou tocado com o poder delas. 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 (...)" (Aïnouz 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 estilo que pode ser pensado como interlúdio musical, afetivo, de sensação, onde podemos ver o fazimento e refazimento dos corpos dançantes encenados.

Uma sensação “é-ser-no-mundo” (Deleuze 2007, 83). O contrário do sensacional, do lugar comum, do espontâneo, a sensação seria uma pura vibração marcada pela “ação das forças sobre os corpos...” (Deleuze 2007, 52), logo, “a sensação está no corpo, e não no ar” (Deleuze 2007, 43), é o que lhes dá movimento, o que lhes faz agir.

Parto de uma sensação no corpo de Aïnouz convocada na feitura de seu primeiro filme. Algo que o faz colocá-la em operação em *Madame Satã* e desdobrá-las nos filmes seguintes a partir de um estilo metodologicamente em interlúdios musicados em que os personagens dançam ao sabor de uma experimentação das forças incidentes em seus corpos.

Tais interlúdios são marcas fortemente assimiláveis no cinema de Aïnouz. Eles pontuam os filmes em momentos evanescentes dos personagens encenados e produzem, por meio do movimento dos corpos, uma visibilidade das forças que os entrelaçam. Trato tais momentos como interlúdios pois eles parecem deixar ver de forma cristalina as forças que envolvem os personagens dos filmes. Funcionam muito mais como emergência das sensações do que intervalos musicados, onde se produziria um descanso da obra. Os interlúdios parecem funcionar feito nós de um trama de forças, um encontro que alarga e faz variar o espectro de ação das personagens.

Trato destas questões a partir daqui. Seja nos movimentos contundentes de Hermila, personagem de *O céu de Suely* (2006), segundo filme de Aïnouz, seja no catártico momento de Violeta, numa pista de dança carioca em *O abismo prateado* (2011) e, de maneira menos explícita, em alguns momentos de *Praia do Futuro* (2014), onde os dois corpos masculinos balançam com todo sofrimento e, posteriormente alegria, na pista de dança berlinense. Não tratamos de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) pois, para tratar de um interlúdio produzido por

um choque de forças no corpo do personagem, talvez devêssemos buscar um estudo sobre a câmera subjetiva como o corpo que dança. Tal dança da câmera emerge em *Madame Satã* e *O céu de Suely* sempre em relação com o corpo dos personagens levando ao encontro do espectador com esses corpos. Em *Viajo porque preciso...* por outro lado, a câmera está tomada dessas forças por si só, e se vai encontrar outros personagens, vai ser sempre para fazer tais forças se aplacarem, distenderem-se, num esvaziamento das tensões produzidas pela relação do personagem Renato com o mundo.

O abandono de seus respectivos parceiros movem os corpos femininos encenados em *O Céu de Suely* e *O Abismo Prateado*. São mulheres que se veem deixadas inesperadamente e precisarão se envolver em outras relações para se recomponem e continuarem sua dança. Hermila se joga entre novas amigas e um projeto ousado em Iguatu enquanto Violeta atravessa a Zona Sul carioca em busca de um caminho a traçar. Inevitavelmente, ambas acabarão em um pista de dança. Em *Madame Satã*, a trans-afirmação de João Francisco parece se movimentar, adquirindo e deixando de lado múltiplas identidades em constantes recomposições e afirmações. Afirmações que movimentam também as decisões e as danças de Nonato, personagem de *Praia do Futuro*. Ele vai caminhar com o parceiro na assunção de sua homossexualidade primeiro, para depois, em um pista de dança berlinense, sofrer pela decisão de abandonar os queridos no Brasil e regozizar-se com a futura companhia do alemão com quem divide o quadro no interlúdio desse filme.

### **Interlúdio**

Para Denílson Lopes, Aïnouz opera em *Madame Satã* uma “encenação de afetos” (Lopes 2015, 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” pela personagem, fazendo “da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento” (Lopes 2015, 126). Isso feito a partir de uma “sensibilidade *queer*” (Lopes 2015, 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 Aïnouz as amigas 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”, num embaralhamento sensorial da carne filmada, “numa abstração, numa imagem decorativa” (Lopes 2015, 128).

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, hiper-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 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 à 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. 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*, gravadas por Ramos para o filme. 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, e das décadas seguintes.

## II

Se Aïnouz promove uma encenação dos afetos ditos por Lopes no interlúdio de *O Céu de Suely*, isso acontece com certa suavidade, deixando escorrer na festa encenada no posto de gasolina um passeio noturno entre braços e beijos à beira da estrada. Hermila retorna à Iguatu com o filho e a promessa da subsequente volta de Mateus, o marido deixado em São Paulo. Em Iguatu reencontra a família, avó e tia, que vai recebê-la e o menino com um certo rancor pela sua partida, e não por seu retorno. A personagem também reencontra um homem de seu passado, que vai reafirmar seu desejo e demonstrar sua vontade de ficar com ela, ainda que Hermila espere o retorno do marido. Ela vai fazer uma nova amizade, Jéssica, garota de programa que vai lhe ajudar encontrar algum escape nos dias de espera, modorra e tentativas. A história é encenada à beira da estrada – as partidas e os retornos foram ou são sempre iminentes e só não acontecem propriamente pelas dificuldades impostas pelas dificuldades materiais. Hermila quer partir para o destino mais longínquo possível, mas está enlaçada por essas relações que, de alguma forma, vão prendê-la. Nesse meio tempo ela lava carros, vende rifas, até que tem a inusitada ideia de rifar um noite no paraíso com ela.

Existem dois movimentos dançados em *O Céu de Suely*. O primeiro deles parece ser erigido por um movimento da memória da personagem, num prólogo em

*off* do filme visto num Super-8. Hermila e Mateus estão numa praia em um momento bom do romance, em seu florescer, quando promessas são feitas e uma ligação com o futuro é projetada. O namorado deu um CD gravado com as músicas prediletas de Hermila e, disse que gostaria de casar com ela “ou morrer afogado”. Nesse prólogo somos apresentados às canções populares, “bregas”, que marcarão esse escopo da ambiência fílmica. Hermila parece filmada por Mateus, que em momentos entrará em quadro para que os dois sejam enquadrados por uma câmera muito aproximada, que quase se mistura no abraço dos dois. Determinante para nos colocar no filme, tal momento é diferente do interlúdio proposto nesta comunicação. O interlúdio vai se fazer posteriormente, após os reencontros e encontros encenados pelo filme com uma festa noturna no posto de gasolina. É nessa festa que vamos ter, à maneira de *Madame Satã*, um envolvimento com o corpo de Hermila, um dos companheiros de dança naquela noite. Somos jogados no meio daqueles corpos através de uma câmera movente, que parece dançar também, pela aproximação dos corpos e pelos seus movimentos, livres de qualquer rigidez contemplativa. A sequência parece apresentar uma dobra no traçado pelas relações de Hermila em seu retorno à Iguatu. A partir desse momento ela vai rifar seu corpo e seremos apresentados ao jogo ao vê-la oferecer a rifa ao rapaz com quem dança e que beija. O corpo da personagem ganha escopo expressivo na sequência, ela parece querer se soltar de tudo que a amarra, deixa vazar um incontido dito de outras maneiras.

### III

Livremente inspirado na música *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque, *O abismo prateado* perfaz o caminho de Violeta ao longo do dia em que é abandonada pelo marido com uma mensagem de áudio deixada no seu celular. Um desfecho trágico para a manhã tórrida de amor mostrada nos primeiros minutos do filme. A personagem caminha ao longo de um dia a procura de uma resposta para o abandono, amparando-se em uma amiga, a quem procura, e deixando a filha por conta própria no apartamento novo enquanto tenta partir para Porto Alegre ao encontro do amado. Violeta atravessa o Rio de Janeiro, aparentemente desnorteada, machuca-se e, entre idas e vindas, acaba numa casa noturna de Copacabana, onde vai emular os movimentos da personagem feminina que motiva *Flashdance* (1983), filme de Adrian Lyne, ao som do mega-hit oitentista *Maniac*, de Michael Sembiano, apresentado pelo filme.

Violeta está aparentemente alta, bebe na casa noturna, *Maniac* toca na casa noturna. A personagem procura seu lugar na pista de dança enquanto é acompanhada pela câmera de Ainouz, encontra um lugar para descansar o copo e encontra seu lugar e automaticamente começa a emular a coreografia de *Flashdance*. Seus movimentos seguem livremente a coreografia e são enquadrados em plano americano e em close, de acordo com os movimentos da personagem na pista de dança, ora se aproximando, ora se afastando da câmera. É a expressividade do rosto e da cabeça que nos convocam neste interlúdio. A cabeça parece se debelar contra o dia e parece se desprender das forças que a levam à pista de dança naquele dia. Ela está sob múltiplas influências, inclusive com as luzes do clube que piscam incessantemente, ora mostrando suas feições, ora distorcendo-as, ora fazendo-as desaparecer, até continuar sua jornada pela noite com a companhia de conhecidos daquela madrugada.

#### IV

Nonato, o salva vidas de *Praia do futuro*, deixa a família brasileira para levar uma vida inteiramente nova ao lado de Konrad, amante que o leva à Alemanha. A personagem parece estar presa à mãe a quem precisa ajudar e ao irmão mais jovem, com quem se relaciona paternalmente. O filme mostra um personagem rachado entre a necessidade de viver, libertar-se da vida que leva e liberar-se no mundo que o espera. Ele não é deixado, como as personagens de *O Céu de Suely* e *O Abismo Prateado*, mas vai encontrar um outro, desconhecido, que vai motivá-lo a partir. É a paixão, a conexão com o outro, uma afirmação sexual, que vai transformá-lo em mais um latino nas ruas berlinenses.

Trato de dois momentos musicais neste filme, um expressamente narrativo, de câmera fixa, encena os amantes na sala de estar de Konrad, num momento de amor, erotismo e cumplicidade. Dançam ao som de *Aline*, música de Cristophe. A câmera filma Nonato e o alemão em primeiro plano e acompanha a movimentação dos dois sutilmente à direita, a partir de seu eixo, ora enquadrando-os, ora deixando apenas partes deles em quadro - braços, partes da cabeça, de acordo com o movimento deles – enquanto brincam um com o outro, dançam e simulam uma luta. Não é dessa passagem que trato quando proponho um interlúdio, mas da sequência seguinte, quando vamos ver Nonato dançar sozinho em uma boate, primeiro, num momento bem rápido e, posteriormente, numa dança com Konrad. Os dois dançam também em



um primeiro plano, envolvidos pela movimentação da casa noturna com a câmera seguindo-os levemente, enquadrando ora um, ora o outro, os dois, também em planos detalhe. Os dois dançam na noite, com trilha incidental, dramática, que começa no plano anterior, com os dois personagens no metrô berlinense, quando Nonato decide ficar na Alemanha, e atravessa o último plano da sequência, unindo dois capítulos do filme. A sequência na boate parece enredar todo desejo e toda dor do personagem num momento decisivo. Ele se debate de forma a afirmar sua decisão e nos leva com ele, desfazendo uma cara, para fazer outra, agora desconhecida.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Aïnouz, Karim. 2016. *Karim Aïnouz no Metrópolis (14 de maio de 2014)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2d592J6mtkE>>. Acesso em 3-V-2016.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- Lopes, Denílson. 2015. “Madame Satã”. In: Murari, Lucas & Nagime, Mateus (org.). *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. Catálogo da mostra.
- Ortega, Francisco. 1999. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal.

### **FILMOGRAFIA**

- Aïnouz, Karim. 2002. *Madame Satã*. VideoFilmes/Dominant 7/Lumière/Wild Bunch.
- Aïnouz, Karim. 2006. *O céu de Suely*. Celluloid Dreams/Fado Filmes/Shotgun Pictures/VideoFilmes.
- Aïnouz, Karim. 2011. *O abismo prateado*. RT Features.
- Aïnouz, Karim. 2014. *Praia do Futuro*. Coração da Selva/Hank Levine Film/Watchmen Productions (co-production)/Detailfilm.
- Aïnouz, Karim & Gomes, Marcelo. 2009. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Rec Produtores Associados Ltda.
- Lyne, Adrian. 1983. *Flashdance*. Paramount Pictures/PolyGram Filmed Entertainment