

Madame Satã: a potência de um corpo em cena

Madame Satã: the power of a body on the scene

Geisa RODRIGUES*

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF/BRASIL

RESUMO

Este artigo se debruça sobre a análise dos efeitos políticos da configuração do personagem Madame Satã, no filme "Madame Satã" (2002), de Karim Aïnouz. Destaca-se, no caso, uma intimidade que nasce de uma proximidade construída no espaço e no tempo diegéticos e que ao mesmo tempo permite explorar lugares e situações praticamente atemporais e indefinidos: pele, poros, mofo e rachaduras nas paredes, suor, purpurina, tecidos, objetos de cena cotidianos. Desta forma, o corpo de Satã assume o lugar de uma fala política que substitui a representação, instaurando novos formatos de resistência no cinema brasileiro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Subjetividade. Afetos. Homossexualidade. Corpo. Cinema.

* Sobre a autora ver página 192.

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of the political effects of the configuration of the character Madame Satã, in Madame Satã (2002), by Karim Aïnouz. It is noteworthy, in this case, an intimacy born of proximity built in space and diegetic time that, at the same time, lets you explore places and virtually timeless and undefined situations: skin, pores, cracks and mold on the walls, sweat, glitter, clothes, objects of everyday scene. Thus, the body takes the place of a political speech that replaces the representation by introducing new forms of resistance in contemporary Brazilian cinema.

KEYWORDS: *Subjectivity. Affects. Homosexuality. Body. Cinema.*

Em recente pesquisa sobre o percurso e as diferentes figurações do célebre malandro Madame Satã o filme "Madame Satã" (2002), de Karim Aïnouz, se destacou como um formato diferenciado, inserindo o personagem em novas perspectivas políticas de abordagem. O primeiro aspecto que pode ser observado com relação ao filme refere-se à escolha do diretor de não fazer uma obra biográfica, dentro de padrões mais tradicionais do gênero. Destaca-se, no caso, uma intimidade que nasce de uma proximidade construída no espaço e no tempo diegéticos e ao mesmo tempo permite explorar lugares e situações praticamente atemporais e indefinidos: pele, poros, mofo e rachaduras nas paredes, suor, purpurina, tecidos, objetos de cena cotidianos. Desta forma, em diversos momentos o corpo do personagem se torna protagonista principal, assumindo uma fala política por meio de seu perfil desviante. A proposta deste artigo é, portanto, debruçar-se sobre a análise dos efeitos políticos desse formato de abordagem, que consideramos mais produtiva em termos do aproveitamento da potência política de Madame Satã.

Sob a perspectiva dos estudos pós-estruturalistas que se dedicaram ao tema da subjetividade moderna, as mudanças ocorridas no campo político demandam formatos de resistência para além do simples esforço de "afirmação identitária". Destaca-se, neste sentido, o trabalho de Michel Foucault e os seus estudos relativos aos processos de disciplinarização dos corpos e a formulação do conceito de biopoder,

em que são observadas as práticas discursivas dissimuladas. Práticas essas que, a partir da modernidade, instauraram saberes e conseqüentemente efeitos de dominação sobre os corpos. A exemplo do que propõe o autor, mais que classificar a ação do poder em seus efeitos negativos como “reprimir”, “mascarar”, “censurar”, convém considerar o efeito produtivo do poder. É importante, neste caso, pensar no esforço de produção dos indivíduos e de realidades por meio dos discursos hegemônicos. No caso, o processo de nomeação e de reafirmação de perfis identitários e comportamentos marcados pela exclusão muitas vezes também pode servir para a manutenção das desigualdades. A concepção de Foucault do poder como uma rede complexa, que não age necessariamente sobre forças passivas, proclama também um processo de idas e vindas, em que recursos estéticos caros a manifestações e produtos artísticos podem servir tanto para combater o poder, como serem apropriados pelas próprias forças que procuravam combater.

A discussão sobre os processos de subjetivação entrará num momento ainda mais crítico a partir da segunda metade do século XX. Segundo Gilles Deleuze, da sociedade disciplinar do regime panóptico previsto por Foucault estaríamos passando para um outro regime de saber-poder: a “sociedade de controle” (DELEUZE, 1992, p. 210). Das instituições disciplinares estaríamos migrando para regimes de visibilidade em que tudo e todos são controlados e exercem controle o tempo inteiro. Neste sentido, o tecido social estaria passando por um processo de modulação constante e horizontalizada, ao contrário do processo verticalizado de dominação exercido no regime disciplinar. Isto implicaria numa dificuldade de detectarmos o que e quem exerce o poder. Podemos usar como exemplo o anúncio da marca de roupas Le Mazelle, de 1968. Em meio a ruínas, duas modelos da grife empunham metralhadoras e olham de forma severa para o leitor, simulando a postura e a atitude de guerrilheiras. No muro em ruínas atrás delas, lê-se a pichação, em vermelho: “Le Mazelle declara guerra às coisas comuns”. Tal peça serve de exemplo prático do dinâmico processo de apropriação discursiva do qual nem mesmo o próprio movimento político de oposição

escapava, já em fins dos anos 1960. Trata-se também do sintoma de uma lógica que aos poucos vai se instaurando no contexto político nacional. No caso, no lugar de identidades fixas e definidas, subjetividades modulares e transitórias, ao sabor da lógica do mercado. Lemos esta mudança como um paradigma que enfrentamos e que, mais que a concepção de uma incapacidade de resistência política, por não identificarmos mais os focos de poder, demanda novos formatos de resistência.

Neste imbricado processo político em que as subjetividades contemporâneas se constituem, agrava-se o efeito produtivo do poder previsto por Foucault, a partir de uma pretensa liberdade e multiplicidade de práticas identitárias. O sujeito contemporâneo se caracteriza não apenas pela assunção de identidades modulares, mas de identidades capazes de reunir alhos com bugalhos, sem o menor constrangimento. Como o clássico exemplo de jovens punks evangélicos ou do próprio uso do termo hippie chic pela moda. Por um lado, isto reflete um esvaziamento da materialidade política e histórica dos termos e identidades assumidos. Mas não podemos esquecer que tal tendência aponta também, ainda que em casos específicos, para estratégias de sobrevivência e resistência contemporâneas em termos políticos. “O desafio desse novo sujeito é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante, sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado de imagens” (LOPES, 2002, p. 93). É importante pontuarmos, entretanto, que a própria noção de uma superficialidade e fluidez em termos dessas máscaras vestidas pelos sujeitos, implicará num papel ainda mais fundamental para os aspectos estéticos do discurso. Félix Guattari propõe a existência de um novo paradigma estético, nas últimas décadas, importante para lidarmos com o “agenciamento desterritorializado” contemporâneo, em que a potência estética de sentir, ou seja, o campo dos perceptos e afetos ganha uma posição privilegiada com relação aos agenciamentos coletivos de enunciação, mas ao mesmo tempo também poderá se constituir como foco de resistência (GUATTARI, 1998, p. 132-134). Entretanto, convém observar que a valorização da potência estética de sentir hoje também se faz presente na meio audiovisual, sendo empregada

com frequência como estratégia mercadológica. A adoção de formatos narrativos pautados pelos afetos e sensações, por exemplo, tornou-se premissa básica para o estímulo ao consumo via publicidade. É neste sentido que o campo do audiovisual assume uma relevância, em seu caráter estético, como potência para efeito de transformação, ruptura e, muitas vezes, manutenção das desigualdades com relação aos gêneros.

Sabemos, portanto, que o poder de contestação política de "Madame Satã" corre sempre o risco de ser agenciado a partir da sua concepção como um perfil "ambíguo" e paradoxal. Muitas vezes seu corpo foi, no passado, capturado e agenciado por conta da própria insistência em reafirmar a sua sexualidade de forma pública. O importante é percebermos em que circunstâncias as escolhas éticas e estéticas poderão funcionar como sinais de saída, de fuga, dentro do contexto em que se inserem ao serem figuradas. Na lógica do controle que se exerce em todas as partes do capitalismo tardio, como encontrar pontos de fuga? Talvez agenciando o controle, mesmo que se corra o risco de por ele ser agenciado, e é claro, desde que se consiga novamente estabelecer pontos de fuga, surpreendendo, metamorfoseando-se. Mas, no contexto atual, como fica o poder de resistência do corpo de Satã, num momento em que o vínculo a perfis aparentemente paradoxais, de fuga à norma, passou a ser a norma? .

"Madame Satã" se inicia com a imagem em close do protagonista, literalmente enquadrado, com o rosto bastante machucado, enquanto uma voz narra parte do que seria um relatório policial sobre ele, com data de 1932. Esta imagem estática terá duração de mais de um minuto e funcionará quase como uma apresentação inicial do personagem, dando destaque ao universo marginal em que se inseria.. O texto proferido pela voz em off procura estabelecer um vínculo muito forte com o real, mesclando, inclusive, trechos dos autos dos processos respondidos por Satã.¹ Ao mesmo tempo, insere o corpo de "Madame Satã" como protagonista da história, ao expor um discurso oficial que atrela características físicas e comportamentais para descrever o preso:

¹ O trecho mescla trechos dos relatórios de pelo menos dois processos respondidos em períodos diferentes, encontrados no Arquivo Nacional, um de 1946 e outro de 1949.

[...]é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, [...], é pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga, e é dado ao vício da embriaguez,[...] é visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social [...]

Após o fim do “relatório” narrado, haverá um corte e o título do filme, “Madame Satã”, surgirá gravado em paetês sobre tecido, ao som de um solo de violino. Em seguida, passa-se para uma imagem difusa e fora de foco com nuances azuladas. Aos poucos uma cortina de vidrilhos vai se definindo, até que a câmera faça um close do rosto de Satã, – quase um plano-detalle – entre a cortina, acompanhado pelo som do toque de uma harpa e de uma voz feminina que começa a cantar em francês. Intercalada com cenas curtas que vão revelando se tratar de um espetáculo numa pequena casa de shows, esta imagem prenuncia a relação que o diretor escolhe estabelecer com o personagem. A câmera se concentra nos olhos e na boca de Satã, dentes imperfeitos à mostra, suor evidente mesclando-se ao brilho dos vidrilhos. Ele dubla a voz que canta, de maneira teatral, fazendo meneios com a cabeça. Ao mesmo tempo, a inserção do som da harpa remete a recursos sonoros que caracterizam momentos de ênfase em musicais clássicos. Uma função que ao mesmo tempo é subvertida, na medida em que a imagem que surge logo após as notas é relativamente difusa. Não fica claro inicialmente se Satã está apenas observando ou se é protagonista do show. Na verdade, estabelece-se um jogo entre o desejo do personagem, o filme e a “realidade” diegética, ou seja, o show do teatro, em que o corpo de Satã hora assume o papel de estrela, hora o de observador. Seu ponto de vista é simulado via imagens aproximadas da personagem Vitória no palco, que surgem entrando e saindo de foco, destacando o brilho de sua roupa e sugerindo um estado de êxtase do personagem e o desejo pela vida artística.

Aos poucos, o espectador é apresentado ao universo de Madame Satã. O mundo da boemia da lapa dos anos 1930 e também o ambiente particular e íntimo dos personagens do filme. Entretanto, a não ser

por rápidas e transversais imagens dos arcos da Lapa e pelos passeios de bonde, dificilmente há proximidades que gerem uma identificação com as imagens da Lapa do período difundidas no imaginário coletivo. Em "Madame Satã" a câmera não dá ênfase aos tradicionais signos da malandragem e da boemia, retratados em filmes ou outros produtos audiovisuais anteriores, com ares de alegoria carnavalesca. A direção de arte de Marcos Pedroso e o figurino de Rita Murtinho se encarregam da reconstituição de época, mas evitam também os estereótipos. O universo habitado por Madame Satã é abordado por meio de detalhes referentes à intimidade e aos corpos dos personagens, destacados entre luz e sombras. Nas primeiras sequências do filme, por exemplo, a câmera invade a casa de uma prostituta que abre a porta, revelando pela luz que entra seu esboço, conversando com dois marinheiros. Este foco de luz dará destaque ao rosto de Satã, que pára em frente à casa, e demonstra cumplicidade ao cumprimentá-la com ar maroto. No bar Danúbio Azul, destaque nas mãos jogando dados e cartas, nos beijos voluptuosos, nas gargalhadas de bocas sujas e corpos suados, nas prostitutas e prostitutos com parceiros, nos instrumentos musicais, nos copos de bebida. Assim, o espectador é convidado a adentrar o universo figurado para Madame Satã.

Muitos dos aspectos privilegiados por leituras anteriores de "Madame Satã" são evitados no filme, em particular as associadas à imagem do malandro carioca incorporada e estimulada durante o projeto de construção de uma identidade nacional. A valentia e a homossexualidade de Satã estão lá, mas estas são expressas via o corpo do personagem e os momentos de intimidade. Não é à toa que os momentos em que a violência de Satã é mais marcante não são os das brigas em que se envolve, mas os estabelecidos na relação com os personagens que compõem um certo núcleo familiar e afetivo. As cenas em que esfrega dinheiro no rosto do personagem Tabu (Flávio Bauraqui), ou avança sobre a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo) de maneira intempestiva durante uma conversa íntima, são muito mais fortes neste sentido. São imagens que expressam a agressividade e ao mesmo tempo a complexidade do personagem. Fica muito clara no filme a intenção de valorizar a desterritorialização do ser

Satã em sua ambigüidade e capacidade de metamorfosear-se. Se uma hora o protagonista surge como malandro e cafetão, logo em seguida pode surgir como um pai e amigo extremamente carinhoso. Se num momento surge com trejeitos femininos e frágeis, em outra sequência pode entrar em cena um bicho homem, falando grosso e derrubando quem passar por seu caminho.

Após uma briga em frente ao bar Danúbio Azul, em que toma o revólver de seu oponente, Satã se dirige para o personagem Renato e com um sorriso nos lábios, passa suavemente o revólver em seu rosto, enquanto profere a frase: “Tu sabe que foi por você e por mais ninguém que eu quebrei a cara daquele patureba, não sabe? Foi por esses olhos de madrepérola”. Um pouco antes os dois haviam se enfrentado dentro do banheiro do bar, numa cena com uma carga erótica pautada num formato de sedução agressiva, em que desejo e virilidade se misturavam. Nas sequências em que os aspectos da relação doméstica que estabelece com a dupla Laurita/Tabu são expostos, outros exemplos podem ser retirados. Satã é capaz de explosões de raiva e gestos tirânicos, seguidos de carinhos e ações como alimentar a filha de Laurita, que ajuda a criar. Além das falas e situações inseridas neste sentido, o jogo visual com os espaços e a montagem no filme sugere estes deslocamentos. Entretanto, a ordem dessas variações não sugere uma oposição dicotômica, pelo contrário. Ela surpreende, e se apresenta repleta de idas e vindas, cumprindo a intenção de se portar como espaço liso e indecifrável. Desta forma, evita-se também uma concepção da homossexualidade em Satã como uma “curiosa” oposição à sua valentia.

A atração entre Madame Satã e o personagem Renatinho, por exemplo, é construída de forma que não caiba em concepções fixas com relação à sexualidade. Satã indaga Laurita, enquanto dançam, sobre a “belezura”, quando seus olhares se encontram. Ela observa que ele não presta e que havia namorado uma amiga sua e afanado tudo dela, sugerindo que Satã não se meta com ele. A relação entre eles já começa a se estabelecer ali, naquela dança a três. No banheiro, os dois seduzem-se e se enfrentam. Na rua, Renato fascina-se pela destreza de

Satã ao ganhar no braço e “nas pernas” uma briga. O primeiro beijo é intenso, tomado de rompante. Mas as cenas de sexo entre eles só vão acontecer algumas sequências depois, logo após a figuração de um golpe do suadouro². Antes de avançarmos na questão das cenas de sexo entre os personagens, convém ressaltar a carga erótica também utilizada para configurar o golpe e o personagem.

O golpe do suadouro³ é uma atividade que conjuga perfeitamente o drible da malandragem e a homossexualidade de Satã, sem caracterizar uma oposição. Talvez essa tenha sido uma das razões para a escolha de inserir o golpe no filme, para compor o processo de figuração do personagem. Mas o formato inserido mereceria uma análise à parte. O encontro é armado na porta do bar Danúbio Azul. Tabu apresenta os dois, “Alvaro” e “Benedito”, que se encaram enquanto ele descreve o tipo de “menina” que o primeiro está procurando. A próxima cena já será ambientada no quarto de João. Ele manda “Alvaro” sentar e quando estão bem próximos, num tom sensual, entabula uma conversa:

- Quer dizer que tu tá querendo uma garota assim, da minha altura, morena?
- Isso.
- Tu sabia que eu tenho uma irmã assim, do jeito que tu quer? Quer que eu te apresente?
- E, como é que é o nome da sua irmã?
- Josefa. Tem uns “coxão”, uma bocona gulosa. É uma danada essa minha irmã.
- E ela tem as coxas bem grossas?
- Tem. Sente aqui as coxas da minha irmã. Vem. Pega...

Quando esta frase final é proferida é feito um plano detalhe das mãos dos dois personagens, enquanto a de Satã puxa a do homem e a coloca sobre a sua perna. Suas mãos se mostram apreensivas inicialmente, mas depois agarram o sexo de Satã. A câmera passa para um primeiro plano dos dois personagens, que começam a se beijar sofregamente.

² O golpe do suadouro se resumia a levar um indivíduo para um quarto de pensão, em geral em troca de pagamento, e durante as atividades sexuais, roubar seus pertences sem que este perceba.

³

Satã pára um pouco e sensualmente retira com a boca o anel de um dos dedos do homem. Coloca-o na língua, e oferece a ele. Este jogo sensual permanecerá por alguns instantes, até Tabu retirar sorratamente a carteira da calça do indivíduo e surgir dizendo que a polícia está fazendo uma batida, fazendo com que Alvaro fuja em disparada.

Vale destacar, neste caso, que há uma ênfase no processo de sedução, de forma que o golpe se torne secundário. Esta sequência se inicia logo após uma conversa entre João e Laurita, após ter sido demitido do “dancing”. Ela lamenta que ele esteja deixando o sonho de ser artista de lado e indaga sobre o que vai fazer agora. Ele responde que “Não adianta ficar querendo conversar comigo, que eu já falei comigo mesmo e já resolvi comigo mesmo que não vou ficar tentando ter profissão artística. Cansei de torcer pela minha pessoa. Nasci pra ter vida de malandro, e vou levar é rasgada.” Dentro da estrutura do filme esta parte talvez seja uma das que mais insere uma relação de causa e consequência entre as ações do personagem. Maltratado pela atriz do Cabaret de forma racista e preconceituosa, Satã reage violentamente e obriga o dono da casa a lhe pagar o que deve. É como se ali parte da raiva e da vida marginal do personagem encontrassem uma explicação. E é logo após este episódio e a conversa com Laurita que se dará a sequência do golpe do suadouro. Além de um desnecessário vínculo com um formato narrativo clássico, isto acaba amenizando o componente marginal do golpe, dando a ele traços de um ressentimento característico do cinema brasileiro dos anos 1990, de que fala Ismail Xavier.⁴ O que recupera o fôlego da sequência é exatamente a carga erótica das imagens, em que o golpe ganha uma nova dimensão, muito mais afetiva do que narrativa.

Seria esta uma forma de dialogar com o ressentimento que em diversos filmes brasileiros funcionou como mote para a violência dos personagens? Um diálogo, no sentido de que os traços estão lá, todo o potencial para inserir o personagem neste “ressentimento mútuo” é colocado em cena: a exploração, o preconceito, a decepção. Mesmo assim o personagem caminha em outra direção. Levar a vida “rasgada” como

⁴ Sobre o tema do ressentimento no cinema nacional dos anos 90, ver: XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier: o Cinema brasileiro dos anos 90. **Praga: estudos marxistas**, n. 9, p. 97-138, jun. 2000.

malandro, no filme, não significará intensificar a violência do personagem ou expressar uma revolta. A violência será característica intrínseca ao seu corpo, assim como a sua raiva e o seu desejo. Trata-se de um corpo que não se dobra, e reage a atitudes opressoras e preconceituosas como a dos donos do Cabaret, a da polícia, ou a do porteiro de um clube da elite que barra a sua entrada. Mas também assume esta violência como característica, ou melhor, como forma de expressão, na medida em que adota uma postura violenta até em momentos de ternura, contra seus pares. Não há lugar, portanto, para o ressentimento, visto que mesmo no momento em que esboça uma amargura para justificar os seus atos, seu corpo será inserido num episódio pautado pela sedução, pela arte e pela simulação.

De uma certa forma, Aïnouz resgata aí um componente romântico da malandragem, ao atribuir a Satã o golpe, o logro e a esperteza característicos do malandro. Ao mesmo tempo, redimensiona estas características trazendo-as para a ordem do desejo. Não apenas o desejo sexual, mas o desejo de simular, de criar uma situação em que não cabe a culpa, muito menos o ressentimento. Satã e Tabu caem na gargalhada, após aplicarem o golpe. Divertem-se com a situação e comemoram o fato de a carteira estar cheia de dinheiro. “Carteira gorda a do Estácio. Deve ter recebido a bufunfa hoje”, observa Satã. Ao mesmo tempo, entre “Alvaro” e João, funciona uma cumplicidade corporal que não permite que se insinue uma relação entre sujeito e objeto, em que a prostituição de João/Josefa inseriria “Alvaro” numa situação de exploração do corpo do personagem. Longe das noções de honra e de lealdade, estrategicamente atribuídas ao malandro no passado, de maneira autoritária, Satã dá uma quantidade ínfima a Tabu do dinheiro furtado, que reclama de forma humilde, pedindo mais uma “gambinha”: “Se tu não está satisfeito com os meus trato, puto, evapora.” E em momento nenhum o personagem será redimido neste sentido. Não haverá a atribuição ao passado pobre e à falta de oportunidades de Satã para a adoção deste comportamento, bem como de outras atitudes apresentadas ao longo do filme.

Outro forte componente do personagem que também é contemplado no filme é a raiva, mencionada diversas vezes por Satã em

seu livro de memórias. Diferente da valentia e da honra, a raiva funciona na ordem dos afetos, no sentido dado por Deleuze e Guattari (1997, p. 79) ao termo: “O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afetos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas”. Aínoz parece enxergar este potencial e, sem procurar justificativas históricas para a agressividade de Satã, que inseririam o personagem num processo de redenção e num perfil heróico muitas vezes trabalhado em obras biográficas mais tradicionais, faz com que sua raiva simplesmente exploda nas telas, como o corpo de Satã. Esta raiva também está na dança de Satã, conjugada com a alegria, o êxtase, a festa. Está em cada ferida do rosto enquadrado, que respira ofegante, enquanto nos encara. Não a vemos nem a entendemos, mas podemos senti-la.

Destaca-se, neste sentido, uma sequência em que a explosão de raiva do personagem será seguida de um dos momentos mais sublimes do filme. Após uma briga em que Madame Satã tenta entrar no Cabaret High Life, Laurita e João estão machucados, conversando, enquanto cuidam dos ferimentos.⁵ Num dado momento, após um comentário, Satã avança sobre Laurita, agarrando seus cabelos: “Tu parece um bicho. Sai por aí batendo a cabeça na parede.”, responde a companheira, magoada. Laurita começa a lembrar do homem carinhoso que conheceu e a acolheu junto com sua filha, e depois pergunta, sorridente: “tu ainda me acha bonita?”. Neste momento de afeto entre os personagens, Laurita abaixará a blusa, se aproximará de forma sensual do corpo de João, sentado sobre a cama, sentará em seu colo e passará a acariciar o rosto de Satã enquanto conversam. Percebe-se, desta forma, que as relações que Satã estabelece com os outros personagens serão mais pautadas no contato físico e nas sensações geradas a cada contato, sem uma inscrição

⁵ Este episódio talvez tenha se inspirado no processo respondido em 1946, quando Satã tenta entrar no Cabaret Brasil, mas é impedido por uma ordem de segurança contra ele. Segundo os autos, Satã teria rasgado a ordem e partido pra briga com o guarda que o impedira de entrar. No filme o episódio é construído para caracterizar o personagem como alguém que não se rebaixava, face ao preconceito e à exclusão, expressos na observação do porteiro: “Aqui não entra nem puta, nem vagabundo”. O enfrentamento às instâncias oficiais não entrará, neste caso, em pauta. Talvez a escolha se deva à intenção de trabalhar uma questão mais contemporânea, ligada à hipervalorização da aparência e dos papéis sociais.

fixa em papéis. Na cena acima descrita, Satã e Laurita podem ser velhos amigos, amantes ou pais zelosos. Assim como Satã e Tabu podem ser parceiros, cúmplices ou algoz e vítima. É à leitura que faz da dimensão afetiva de Satã que Aïnouz procura ser fiel, e não aos papéis registrados oficialmente para o personagem.

As cenas de sexo entre Renato e João inserem o filme numa perspectiva homoerótica – e não é à toa que o filme é mencionado em inúmeras publicações com este perfil –, e ao mesmo tempo compõem os momentos em que o corpo de Satã é bastante valorizado no filme, em termos de uma exposição e uma estetização do belo. Desde a primeira aproximação, em que os dois rostos ocupam a tela em primeiro plano até se beijarem, para em seguida a câmera privilegiar, na movimentação dos atores, partes dos corpos esculpido dos personagens, em meio a jogos de sombra e luz. Tais imagens remetem à obra de Robert Mapletorpe, que por si também remete a toda uma estética apropriada e propagada pela publicidade, em que o corpo (belo) se torna o principal protagonista. Neste momento, convém inserir uma questão, que procuraremos responder ou aprofundar mais à frente. Até que ponto essas imagens não reforçam um estereótipo “pós-moderno” de relação homossexual, estetizada e destituída de sua força transformadora?

Sabemos que a simples assunção da homossexualidade não é em si suficiente para gerar resistência. Mas colocar o desejo e a relação homossexual em evidência, num filme que não se propõe direcionado ao público LGBT, pode ser uma estratégia produtiva. Não que isto funcione independente das filiações estéticas exibidas. Mas talvez tais filiações estéticas também tenham uma função no contexto contemporâneo, quando pensamos especificamente num personagem como Madame Satã, cujo caráter polimorfo acabou sendo reprimido, na medida em que era pensado e figurado como representante da malandragem e da memória do Rio de Janeiro. Numa pesquisa mais ampla sobre as diversas figurações do personagem, percebemos a homossexualidade de Satã quase sempre se configurando como uma “curiosidade” ou uma peculiaridade do “célebre malandro”. Muitas vezes, quando o papel de homossexual ganhava

ênfase, o personagem surgia estereotipado e perdia grande parte de seu caráter altivo e transgressor. Como se não fosse possível conjugar a homossexualidade e a valentia de Madame Satã, bem como os inúmeros aspectos que envolviam o caráter polimorfo do personagem.

Ainda sobre as imagens acima expostas, convém pensarmos também em outras funções que estrategicamente podem assumir. Ao caracterizar as esferas do sagrado e do profano, Agamben (2006) observa que profanar é restituir para o uso mundano e particular o que a religião transformou em sagrado. A partir da definição de Walter Benjamin do capitalismo como religião, Agamben proclama que na esfera do consumo “tudo aquilo que é representado, reproduzido, vivido- incluindo o corpo humano, incluindo a sexualidade, incluindo a linguagem - é dividido de si próprio e deslocado para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2006, p. 117) em que nenhuma divisão entre sagrado e profano bem como nenhuma forma de uso é possível. Desta forma, poderíamos pensar no corpo de Madame Satã, em seu papel de ícone da malandragem, bem como em diversos aspectos da cultura popular do período, como elementos improfanáveis, a partir de sua redução à esfera da mercadoria. Se como afirma Agamben (2006, p. 133), “A profanação do improfanável é a missão política da próxima geração”, e para tanto é necessário resgatar o potencial profanatório que os dispositivos de poder buscam neutralizar, a saída encontrada no filme foi o que poderia se chamar de um transbordamento e de uma explosão dos corpos. Incluindo, neste caso, o próprio dispositivo do cinema, em tempos de euforia com as tecnologias digitais, como algo a ser profanado. Não seria esta também uma forma estratégica de, no contexto político atual, manipular as práticas de esvaziamento da materialidade do corpo que permeiam as representações contemporâneas? Ou seja, prender o olhar, seduzir com o corpo e depois estabelecer pontos de fuga para estes corpos, manipulando-os ao extremo.

Outro recurso estético que se destaca no filme é a manipulação da representação perspectivada, de forma a romper com modelos narrativos tradicionais. Aínoz, em grande parte do filme não se ocupará de contar

histórias com as imagens, e esta lógica se aplica tanto à estrutura geral do filme, que dentro do possível privilegia um modelo menos linear de roteiro, quanto à movimentação e à ambientação dentro de planos e sequências. Evidencia-se uma combinação da perspectiva tradicional e centrada, com imagens mais próximas e quase nenhuma paisagem. Isto se configura um recurso muito eficiente para complexificar o que o personagem representa e, ao mesmo tempo, por meio da manipulação espacial, criar uma relação sensorial capaz de instaurar uma dimensão atemporal (no sentido de esquemas historicamente delimitados, como as décadas para significar marcos) para a figuração. Ao mesmo tempo, são instituídos diversos cortes dentro de uma sequência, muitas vezes numa mesma cena, que imprimem movimento a ela. A sequência em que João conhece o personagem Renato, no bar Danúbio Azul, pode servir de exemplo. O protagonista está dançando com Laurita e olha para fora da tela. Para caracterizar o jogo de sedução entre eles, faz-se a passagem do seu olhar para a imagem de Renato e vice versa, em planos que a princípio têm a função de simular a troca de olhares e o ponto de vista dos personagens. Mas quando vemos a imagem de João olhando para Renato enquanto dança com Laurita, são feitos alguns cortes na imagem praticamente estática⁶. Inserindo cortes “não necessários” do ponto de vista narrativo (ou pelo menos do ponto de vista de uma narrativa clássica), sem que haja movimentação espaço-temporal e dramática que os “justifique”, o diretor parece brincar ou zombar do papel fictício da imagem. Este movimento também faz com que a imagem pulse, acompanhando o batimento cardíaco do personagem. O que permite mais uma vez a classificação da abordagem do filme como uma abordagem sensorial. O espectador é levado a sentir, vivenciar o personagem, dada a proximidade gerada por efeitos como esse, além de outros que serão a seguir.

Com relação aos enquadramentos no filme também se destaca a utilização criativa dos recursos de rarefação e saturação do quadro. As tendências de rarefação e saturação relativas ao enquadramento foram

⁶ Aïnouz, em entrevista (2003) à revista *Contracampo* atribui estes cortes a uma influência do filme “Dançando no escuro”, de Lars Von Trier, que diz, inclusive, detestar. Este recurso dos cortes, entretanto, lhe pareceu muito interessante.

observadas por Deleuze em *A Imagem-movimento* e podem ilustrar parte dos efeitos obtidos em "Madame Satã". Para Deleuze, o enquadramento é sempre uma limitação, que gera um sistema visualmente fechado, mas com caráter informativo. Um filme pode apresentar quadros saturados com muitas informações, como elementos de cena independentes que às vezes até confundem o espectador, com relação ao que é principal ou secundário. O que pode ser proposital. Ao mesmo tempo, a tendência oposta é a rarefação do quadro, em que um enquadramento contempla um único objeto ou personagem. O máximo de rarefação é atingido quando a tela fica inteiramente vazia, negra ou branca. Em "Madame Satã" a rarefação dos quadros é amplamente utilizada, dando preferência essencialmente a corpos e rostos. Principalmente para caracterizar situações relacionadas ao estado emocional e afetivo das personagens.

Especificamente nas cenas em que Madame Satã se apresenta no palco improvisado do Danúbio Azul – são dois shows ao todo –, a câmera exhibe imagens aproximadas de partes do corpo do personagem: olhos, boca, peito, costas, partes da fantasia, brilho, suor e muitas imagens desfocadas, que também podem ser classificadas como um efeito de rarefação. Essas imagens são intercaladas com imagens do público rindo, bebendo, cantando. Há a predominância das imagens rarefeitas do personagem, que são apenas pontuadas por algumas imagens com um certo grau de saturação. São cenas em que o desejo de ser artista de Satã vem à tona, e representam o que consideramos o momento ápice do personagem dentro do filme. Reforçando o papel dessas imagens, o personagem declara, em dado momento, ter sentido “uma felicidade extasiante” ao se apresentar. A conjugação entre a música e as imagens também se configura neste sentido. Na primeira performance, Satã canta *Noite cheia de Estrelas*, de Vicente Celestino, de forma cadenciada. Na segunda, interpreta *Ao romper da Aurora*, de Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves. O ritmo dado à música e mesmo às alternâncias da voz se mescla ao ritmo da montagem. Satã recria os sambas cantados, dando novo ritmo às canções dentro da sua performance. Faz falsetes com a voz, afinando-a e engrossando-a. Imita Josephine Baker, e agrega

à sua performance gestos que remetem a momentos de transe em ritos africanos. A Câmera explora seu corpo, expõe, confunde, mescla-o à pele da película. Enfim, Madame Satã explode na tela, numa sequência que confere uma imanência ao personagem. Indiscernível, seu corpo não se insere mais no perfil do malandro carioca ou mesmo do travesti artista do período. Via o desejo e as sensações pulsantes, nestas cenas o filme reúne “individuação pessoal e singularidade qualquer” (PEIXOTO, 2005, p. 70), inscrevendo o personagem num formato de resistência que pode se projetar no contexto contemporâneo.

Não seria esta também uma forma estratégica de, no contexto político atual, manipular as práticas de esvaziamento da materialidade do corpo que permeiam as representações contemporâneas? Ou seja, prender o olhar, seduzir com o corpo e depois estabelecer pontos de fuga para estes corpos, manipulando-os ao extremo. Desta forma, é via o corpo do personagem e sua relação com outros espaços e corpos (humanos ou não) que Madame Satã assume uma dimensão política.

A câmera percorre o corpo do personagem não por maneirismo estético, mas porque será com esse corpo, na intimidade ou em um lugar público, que o protagonista irá reagir ao mundo e construir seu espaço. O corpo é como uma arma de defesa e o próprio sujeito do discurso (BEZERRA, 2010, p. 6).

Convém, por fim, destacar o projeto do filme, ainda que nem sempre bem sucedido, de resgatar o potencial profanatório de um corpo que muitas vezes foi vítima do próprio discurso que exaltava a sua força transgressora.

REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, Karim. Macabéa com raiva. **Cinemais**, n. 33, mar. 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Lisboa: Cotovia, 2006.

BEZERRA, Julio. O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty. **E-Compós**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./abr. 2010. Disponível em: <www.e-compos.org.br>. Acesso em: 10 nov. 2010.

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- _____. **Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- PEIXOTO, Carlos Augusto. Sobre o corpo social como espaço de resistência e reinvenção subjetiva. **Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia**, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 21-22, p. 57-72, jul./dez. 2005.
- _____. Humanizadores do inevitável. **ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 256-270, jul./dez. 2007.
- XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier: o Cinema brasileiro dos anos 90. **Praga: estudos marxistas**, n. 9, p. 97-138, jun. 2000.

Recebido em abril de 2014.

Aprovado em maio de 2014.

SOBRE A AUTORA

Geisa Rodrigues é professora adjunta do curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Comunicação e Imagem pela UFF e Doutora em Letras pela

PUC-Rio. Em 2013, publicou o livro *As múltiplas faces de Madame Satã: estéticas e políticas do corpo*, pela Editora da Universidade Federal Fluminense (EdUFF).
E-mail: geisaleit@hotmail.com